

АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

**НАРИСИ З ІСТОРІЇ
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
УКРАЇНИ XX СТОЛІТТЯ**

Київ
«Інтертехнологія»
2006

УДК 792.02+792.071

ББК 85.33(0)+85.14

H28

Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (*голова*) та ін. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 1054с.: іл.

Редакційна колегія

Віктор Сидоренко — академік АМУ, професор, директор Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ (*голова редколегії*)

Ігор Безгін — академік АМУ, доктор мистецтвознавства, професор

Ганна Веселовська — доктор мистецтвознавства, доцент

Валерій Гайдабура — член-кореспондент АМУ, доктор мистецтвознавства

Марина Гринишина — кандидат мистецтвознавства, завідувачка відділу театру та музичного мистецтва Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ (*упорядник, головний науковий редактор*)

Наталя Єрмакова — кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ, доцент (*секретар редколегії*)

Ольга Сіткарьова — кандидат архітектури, учений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ (*відповідальний секретар редколегії*)

Юрій Станішевський — член-кореспондент АМУ, доктор мистецтвознавства, професор

Ігор Юдкін — член-кореспондент АМУ, доктор мистецтвознавства

Рецензенти:

Анатолій Баканурський — доктор мистецтвознавства, професор

Роман Єсипенко — доктор історичних наук, професор

Друкується за рішенням Вченої Ради Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ
від 4 вересня 2006 року (протокол № 8)

«Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття» є першою за багато років спробою колективу українських театрознавців комплексно дослідити сценічну практику в Україні XX століття, систематизувати факти та явища театрального процесу в Україні зазначеного періоду, виявити та обґрунтувати основні моделі його функціонування в культурному контексті століття. Видання розраховане на широке коло читачів: від спеціалістів з фаху до всіх тих, кого цікавить історія театру та сучасна театральна практика в Україні. Також придатне для використання у якості навчального посібника з курсу історії вітчизняного сценічного мистецтва у спеціалізованих вузах.

ISBN ...-...-.....-...-...

© Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ

© ПП «Інтертехнологія», ТОВ

ЗМІСТ

Вступ <i>Віктор Сидоренко</i>	5

Розділ І

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1900-х РОКІВ НА ШЛЯХАХ ОНОВЛЕННЯ ПАРАДИГМИ «ПСИХОЛОГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ»

<i>Юрій Станішевський. Український театр кінця ХІХ — початку ХХ століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва</i>	11
<i>Галина Фількевич. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії</i>	83

Розділ ІІ

МОДЕРНІСТИЧНІ ІНТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 1910–1930-х РОКІВ

<i>Юлія Раєвська. Інноваційні моделі українського театру 1910-х — початку 1920-х років</i>	103
<i>Ганна Веселовська. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття</i>	159
<i>Наталя Єрмакова. Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури ХХ століття</i> ..	221
<i>Георгій Коваленко. Театральний конструктивізм 1920-х років</i>	301
<i>Яна Леоненко, Галина Фількевич. Музичний простір вистав театру Леся Курбаса</i> ..	325
<i>Марина Гринишина. Естетико-художній дискурс українського театру 1920-х — першої половини 1930-х років</i>	351
<i>Ірина Волицька. «Монументальний театр» Володимира Блавацького</i>	479

Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття

Розділ III

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1940-х — 1980-х РОКІВ:

ВІД УТВЕРДЖЕННЯ ДО КРИЗИ «СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ»

<i>Юрій Станішевський. Український театр у перші повоєнні десятиліття</i>	501
<i>Валентина Заболотна. Театральна Україна в полудень віку:</i>	
український драматичний театр 40–60-х років XX століття	533
<i>Галина Фількевич. Музика як компонент образного синтезу вистав</i>	
українського драматичного театру другої половини XX століття	587
<i>Валерій Фіалко. Український театр 1970-х — 1980-х років:</i>	
режисерсько-сценографічні пошуки	607
<i>Олена Ковальчук. Художники українського театру 1950-х — 1980-х років:</i>	
образні пошуки у часовому контексті	695

Розділ IV

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1990-х РОКІВ

У ПОШУКАХ СУЧАСНОЇ МОДЕЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Наталя Єрмакова. Проблема «великого» стилю</i>	
в українському драматичному театрі 90-х років XX століття	787
<i>Вікторія Шпаковська. Основні тенденції розвитку жанрів</i>	
українського музично-драматичного театру	
кінця XX — початку XXI століття	827
<i>Марина Гринишина. Український театральний абсурдизм 1980-х — 1990-х років</i>	867
<i>Анна Липківська. Літературне першоджерело та сценічний текст:</i>	
від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х — 1990-х років —	
до демократичних цінностей сьогодення	889
Показчик імен	935
Показчик вистав	1021
Автори	1053

ВСТУП

«Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» є другою книгою з тритомного видання Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України «Нариси історії мистецтва України ХХ століття», яке ставить за мету наукову розвідку у вимірах кіно, театру та образотворчого мистецтва.

Це дослідження є актуальним та необхідним з огляду на дефіцит фундаментальних праць в царині української художньої культури впродовж останнього півстоліття.

Метою «Нарисів з історії театрального мистецтва України ХХ століття» є систематизація фактів та явищ театального процесу в Україні зазначеного періоду, виявлення та обґрунтування основних моделей його функціонування в культурному контексті ХХ століття.

Одне із завдань наукового дослідження передбачає аналіз фактажу: драматургічних творів, документів, друкованих та особистих свідчень, іконографічних матеріалів; повернення чи введення за їх допомогою до наукового обігу маловідомих та малодосліджених явищ, подій та приза-

Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття

бутих імен, що були вилучені з фахового ужитку через політичні, ідеологічні та інші позамистецькі і позанаукові причини; переосмислення відомих фактів та подій через надання їм адекватного ракурсу, дослідження матеріалу із застосуванням найсучасніших наукових методологій.

Запровадження подібних розвідок у вимірі історії українського театру давно стоїть на часі, отже є актуальною та суспільно-значущою проблемою. На сьогодні в Україні не існує іншого фундаментального академічного видання, де б складний, багатоаспектний процес становлення вітчизняного професійного театру досліджувався з новітніх науково-методологічних позицій. Останнім за часом академічним виданням у цій сфері залишається двотомна колективна монографія «Український драматичний театр», яка охоплює історичний період від джерел до середини XX століття, що була підготована Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України і видана у 1959 та 1967 рр. Видання, яке свого часу відіграло позитивну наукову роль, допомагаючи сформувати уявлення про основні етапи становлення і розвитку вітчизняного мистецтва сцени, вже не відповідає сучасним вимогам незаангажованої інтерпретації мистецтва минулих епох та не віддзеркалює у максимальному обсязі весь корпус різнохарактерних подій та явищ, культуротворчі процеси національного мистецького життя XX століття. Зокрема, потребують системного осмислення складні процеси й суперечливі тенденції, якими позначений український театральний процес не лише першої третини XX століття, а й часів незалежності. Ліквідувати ці прогалини науко-

вого знання покликана колективна праця, здійснена в Інституті проблем сучасного мистецтва АМУ із залученням фахівців з інших провідних наукових та освітніх установ, кожний з яких має вагомий науковий доробок і значний потенціал.

Методи дослідження базуються на принципах об'єктивності наукового знання, із залученням найсучаснішого понятійного апарату та інструментарію міждисциплінарних методик (на перетині різних сфер гуманітарного знання).

Провідною ідеєю видання є поглиблення, систематизація знань про історію становлення, розвитку та сучасні тенденції театрального мистецтва України. Окрім узагальнення фактажу вітчизняного театру, надзавданням дослідження є виявлення автентичних рис ментальності та духовності нації, оскільки на різних етапах існування театру в Україні — і двадцяте століття не стало винятком у цьому сенсі — мистецтво театру у доволі повному обсязі зберігало, охороняло та репрезентувало іманентні національні якості українського народу.

У дослідженні українського театру XX століття авторський колектив керувався логікою та специфікою самого історичного руху театрального процесу. Концептуальна структуризація наукової теми передбачала не лише підсумковий виклад системного осмислення розвитку драматичного та музично-драматичного театру в Україні, а й дослідження процесу становлення вітчизняних акторської та режисерської шкіл у зазначеному хронологічному відтинку та у відповідному соціокультурному контексті.

Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття

Виданням може користуватися широке коло читачів: від спеціалістів з фаху до всіх тих, кого цікавить історія театру та сучасна театральна практика в Україні. Також може бути використано як навчальний посібник з курсу історії вітчизняного сценічного мистецтва, що викладається у спеціалізованих вузах.

Віктор СИДОРЕНКО

директор Інституту проблем сучасного мистецтва,

кандидат мистецтвознавства,

академік Академії мистецтв України

р о з д і л п е р ш и й

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1900-х РОКІВ
НА ШЛЯХАХ ОНОВЛЕННЯ ПАРАДИГМИ
«ПСИХОЛОГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ»**

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ:

ПРОБЛЕМИ СИНТЕТИЧНОЇ ПРИРОДИ І СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО РЕЖИСЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Український театр як самобутнє естетичне явище — синтетичне сценічне дійство «великого» стилю, де органічно взаємодіють й активно взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені яскравою театральністю й етнографічно-фольклорними барвами, що не заступають, а в найбільш художньо вартісних зразках підсилюють емоційну їй насагу і глибокий психологізм, мальовничу багатовимірність і цілісність вистави, часто-густо співзвучну поліфонічним оперно-постановочним структурам, утвердився на зламі XIX—XX ст.

Вже на початку 80-х рр. XIX ст., скориставшись окремими тимчасовими поступками царського уряду, М. Кропивницький і М. Старицький розгорнули активну й плідну діяльність щодо створення національного музично-драматичного театру, приділяючи велику увагу постановкам оперних і опереткових спектаклів.

Знаменно, що новостворена театральна труппа М. Кропивницького розпочала своє творче життя у жовтні 1882 р. саме постановкою «Наталки Полтавки». Продовжуючи у новій художній якості сценічні традиції М. Щепкіна, М. Кропивницький створив мальовничу, пройняту настроями й мелодіями народної пісні музичну виставу, яка захоплювала, насамперед, злагодженим акторським ансамблем. Рецензент газети «Елисаветградский вестник» підкреслював, що «не можна сказати, хто власне грав краще, тому що Кропивницький (Виборний), Зань-

ковецька (Наталка), Садовський (Микола) і Светлов (Петро) неначе злилися духом для того, щоб зробити загальне враження. І враження було величезне. Ми гадаємо, що митець тільки тоді великий, коли в картині, ним створеній, не можна сказати, що краще. Таким митцем був ансамбль!»¹.

Оперною постановкою «Наталки Полтавки» І. Котляревського з використанням музики М. Лисенка² розпочала свою мистецьку діяльність у серпні 1883 р. і велика музично-драматична труппа М. Старицького, до якої приєдналася й труппа М. Кропивницького. «Власний грандіозний хор, власний оркестр, талановитий диригент (М. Черняхівський.— Ю. С.), розкішна обстановка, численний склад артистів: усі першорядні таланти українські — все те злилося у тій трупі»³.

Творчість цих труп знаменувала початок якісно нового етапу у формуванні ідейно-естетичних засад українського сценічного мистецтва, утвердження реалістичних художніх принципів режисури та вокально-акторського виконавства. У режисерських пошуках М. Кропивницького та М. Старицького об'єдналися і були своєрідно узагальнені багаторічний досвід та досягнення їх попередників, зокрема, так звана авторська режисура, найкрупнішими представниками якої були І. Котляревський та Г. Квітка-Основ'яненко, і так звана режисура акторська, символізована іменами М. Щепкіна та К. Соленика. Успішно розвиваючи реалістичні національні традиції та художні принципи своїх перших режисерських спроб, М. Кропивницький і М. Старицький включали до репертуару оперні й опереткові вистави. Поряд із «Наталкою Полтавкою» почесне місце на афішах займали опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», оперета «Чорноморці», опера «Утоплена» М. Лисенка.

Музичні постановки в трупі М. Кропивницького і М. Старицького здійснювалися з особливою мальовничістю, театральньо-ефектною пишністю, в декораціях та костюмах зберігалася історична достовірність.

Однак, захоплюючись побутово-етнографічними картинками, мальовничими краєвидами, часом достовірно-натуралістичними деталя-

¹ Елисаветградский вестник. — 1882. — 30 октября.

² Оперу «Наталка Полтавка» М. Лисенко повністю завершив 1889 р.

³ Україна (Київ). — 1907. — Т. IV. — С. 282.

ми, і М. Старицький, і М. Кропивницький ніколи не перетворювали численні вокальні й танцювальні епізоди на розважальні дивертисменти, постійно дбаючи про соціально-психологічне розкриття образів та злагоджений акторський ансамбль.

М. Кропивницький та М. Старицький були і видатними драматичними режисерами, і справжніми майстрами музичної режисури, часто здійснюючи майже паралельно постановки соціально-психологічних драм з музикою й співами і опер чи оперет.

Збагачуючи репертуар своєї трупи, М. Старицький та М. Кропивницький поступово відходили від етнографічно-натуралістичних захоплень, зовнішнього підкреслення національного колориту сценічних подій, чим більш поглиблюючи роботу з акторами над розкриттям характерів персонажів.

Видатні українські режисери дбайливо виховували справді універсальних акторів, які і в музичних, і в драматичних виставах не лише виявляли досконале володіння інтонаційними багатствами рідної мови, глибоке знання народної пісні, танцю, побуту, манери поведінки, уміння носити народний костюм, а й правдиво та психологічно переконливо передавали людські почуття і пристрасті. Такими першокласними синтетичними акторами, для яких спів і танок ставали природним засобом розкриття образу героя, були М. Кропивницький і його талановиті учні — М. Заньковецька, М. Садовська-Барілотті, М. Садовський, П. Саксаганський та багато інших, хто однаково успішно грали і в драмі, і в опері, і в опереті.

Оперні й опереткові вистави трупи М. Старицького й М. Кропивницького йшли на високому професіональному рівні, адже над підготовкою вокальних і музичних епізодів з хористами, акторами й оркестрантами разом із досвідченим диригентом багато працював М. Лисенко, допомагаючи виконавцям зрозуміти характер кожного вокального номера.

Ця високохудожня музично-драматична трупа, а після її розділу 1885 р. на дві самостійні, особливо трупа М. Старицького, в репертуарі якої опери й оперети переважали над драматичними виставами, могла стати ґрунтом для народження першого українського музичного театру. Проте для організації оперно-балетного колективу не було відповідних умов, хоча склад трупи М. Старицького 1885–1891 рр., де працювало понад 60 акторів, 65 хористів та 32 оркестранти, був не

менш сильним і художньо якісним, ніж в окремих приватних оперних антрепризах, що у цей час розгортали свою діяльність в Україні. Утвердження оперного репертуару в українських трупах було пов'язане з плідною творчою діяльністю російських антреприз і насамперед з піднесенням професіональної культури Київської опери, вистави якої, за свідченням П. Чайковського, відзначалися дуже високим вокально-музичним рівнем. Кращі київські спектаклі 1870–1880-х рр., зокрема постановки опер М. Глінки, О. Даргомижського, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, де яскраво розкрили свою майстерність видатні співаки М. Лубковська, В. Зарудна, Є. Лавровська, Є. Каміна, М. Медведева, Ф. Стравінський, І. Тартаков, мали великий і благотворний вплив на оперну творчість українських митців. Художні досягнення майстрів російської опери допомагали українським режисерам боротися за свій театр.

Спроби розширити оперний репертуар за рахунок іноземних та російських творів, перекладених на українську мову, натикалися на суворі заборони. Так 1887 р. М. Старицький мав намір здійснити постановку опери С. Монюшка «Галька», переклавши її лібрето на українську мову. Він звернувся до царської цензури по дозвіл, та його рукопис, пролежавши у Головному управлінні в справах друку півроку, повернувся з написом: «Заборонено, 28 вересня за № 3579 видана»⁴.

Але ніякі обмеження і заборони не могли стримати розвиток мистецтва, що народжувалося і формувалося. Різноманітні музичні вистави, прекрасні виконавці та своєрідна режисура вносили свій вклад у створення та утвердження національних рис прогресивно-демократичної української театральної культури.

Оперні та опереткові вистави посідали у цей час досить значне місце в репертуарі не лише трупи М. Старицького, а й у трупах М. Кропивницького, М. Садовського, О. Суслова, К. Ванченка-Писанецького, О. Суходольського, М. Пономаренка, М. Васильєва-Святошенка, В. Гриця, Ю. Косиненка, Л. Манька та інших. Саме музичні вистави — оперу «Наталка Полтавка» і «Назара Стодолю» з «Вечорницями» П. Ніщинського, поставленими учнем М. Кропивницького О. Сусловим, — з величезним успіхом показала в Парижі 1893 р. українська тру-

⁴ Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Фонд Главного Управления по делам печати за 1887–1888 гг., дело 6, лист 42.

па Г. Деркача, у якого, до речі, ще 1890 р. починав свій сценічний шлях артистом хору вісімнадцятирічний Ф. Шаляпін.

Виконавиця партії Наталки Є. Зарницька писала: «Справи наші у сценічному відношенні чудові,— кращого прийому, кращих рецензій і не треба. І все це, майте на увазі, від щирого серця, бо ми не були рекламовані, як тут прийнято, не було у нас ані клакерів, ані підкупленої преси»⁵. Навіть тенденційно настроєна щодо українського театру реакційна петербурзька газета «Новое время» відзначала: «...артисти і режисер зробили зі свого боку все можливе. Декорації, обстановка, костюми вельми приємні, свіжі, дбайливо виготовлені. Хори дуже гарні, великі (в трупі понад 70 осіб), зі свіжими голосами. Все це було далеким від тих пародій на «російське», що їх ми звикли бачити тут в останні роки, і мало вигляд дуже характерний і приємний. Грала «Наталку Полтавку», і гра виявилася простою, без претензій і дуже талановитою... Особливо були захоплені всі у третьому акті загальними малоросійськими танцями... і веселими народними піснями. Остання картина мала надзвичайний успіх: співаків і танцюристів викликали по кілька разів і навіть примусили повторити народні танці»⁶.

Поширення музично-театральних жанрів у переважній більшості українських труп, які мандрували всією Російською імперією, сприяло піднесенню й удосконаленню виконавської культури, утверджувало своєрідні риси музичної режисури та збагачувало виразальну палітру національного сценічного мистецтва.

Однак основний процес формування художньо-естетичних засад проходив, насамперед, в театральних колективах, керованих М. Кропивницьким, М. Старицьким і М. Садовським. Український класичний театр, так званий театр корифеїв,— явище складне, багатогранне, яскраво самобутнє, мистецькі риси і принципи якого зросли на ґрунті попереднього сценічного досвіду.

Діяльність корифеїв українського театру, зокрема М. Кропивницького, М. Старицького та М. Садовського, — це постійний пошук, неухильна еволюція творчих принципів, оновлення зображальних за-

⁵ Фонди Державного музею театального, музичного і кіномистецтва України, інв. № 35165. (Далі — ДМТМК).

⁶ Новое время (СПб). — 1893. — 6 декабря.

собів та прийомів. Захоплюючись у своїх перших постановках етнографічно-побутовою деталізацією, що іноді межувала з натуралізмом, М. Старицький та М. Кропивницький поступово зосереджували увагу на розкритті внутрішніх особливостей життєвих явищ та глибокої правди людських характерів.

Проте саме зовнішні ознаки постановок українських режисерів раннього періоду їхньої творчості, на жаль, дали підстави деяким театрознавцям зхарактеризувати весь класичний український театр як побутово-етнографічний. Це поверхове визначення певний час навіть було поширеним штампом, хоча вже у 1890-ті рр. Старицький і Кропивницький усе менше звертаються до етнографії. Обидва режисери несхожими шляхами йдуть від театру побутово-етнографічної достовірності до театру глибоко психологічної і високо поетичної правди.

Дещо спрощеному й однозначному визначенню театру корифеїв як театру побутово-етнографічного довгий час сприяло й те, що різноманітні музичні вистави майже повністю залишалися поза увагою театрознавців.

На жаль, в українському театрознавстві ще й досі немає комплексного дослідження про дожовтневий національний театр як своєрідне явище не лише драматичного, а, насамперед, музично-драматичного, синтетичного театрального мистецтва, де розглядалися б не тільки драми, комедії, водевілі, а й ґрунтовно аналізувалися оперні та опереткові вистави.

Необхідність створення такої комплексної праці розуміли ще наприкінці 1930-х років такі відомі українські вчені-театрознавці, як О. Білецький, О. Кисіль, Я. Мамонтов, П. Рудін. Так О. Білецький та Я. Мамонтов дали таке багатогранне наукове визначення театру М. Кропивницького і М. Старицького: «Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства переплітались з елементами вокально-музичними та хореографічними». Справедливо наголошуючи органічний зв'язок усіх виражально-сценічних елементів, розглядаючи їх не як суміш різних мистецьких засобів, а як глибокий внутрішній синтез складових компонентів цілісної музично-драматичної вистави, дослідники досить слушно підкреслювали, що часом образна система «романтично-побутового театру мала в своїй основі не так реальний побут, не життєподібність, як яскраву театральність, що

фарбувалася та оздоблювалася... етнографією»⁷.

Отже, не побутово-етнографічна достовірність, не життєподібність як основні характерні ознаки класичного театру, а романтичність, театральність, обарвлена етнографією. Таке досить широке розуміння естетичних принципів режисерської творчості М. Старицького і М. Кропивницького, які чи не найповніше виявилися саме у різноманітних постановках опер і оперет, точніше визначало специфічні риси мистецької системи українського класичного театру.

Вивчення численних музичних вистав М. Старицького та М. Кропивницького допомагає глибше зрозуміти не лише їхній режисерський почерк, а й відмінність творчих обдарувань, індивідуальностей і пошуків. Так Є. Хлібцевич відзначала, що, «порівнюючи трупі Кропивницького і Старицького, критики Москви й Петербурга сходилися на тому, що в них багато спільного: народність, побутова і етнографічна достовірність, міцний ансамбль і т. д. Але знаходили і відмінні ознаки. За трупі Кропивницького, наприклад, залишалася першість у незрівнянних акторських талантах — самого Кропивницького, Заньковецької, Садовського, трупі Старицького віддавали перевагу у вирішенні масових сцен. У виконанні драматичних творів сильнішою вважалася трупа Кропивницького, у виконанні музичних — Старицького»⁸.

Однак це питання, пов'язане з виявом не лише відмінних рис творчості двох режисерів, а й різних стильових напрямів у національному класичному театрі, ще й досі не стало предметом окремого наукового дослідження. Відсутність аргументованого дослідження на цю важливу тему зумовила появу невинуватених тверджень і безпідставних протиставлень творчих принципів двох митців. Так В. Олійник у статті



«Наталка Полтавка» І. Котляревського. М. Заньковецька
— Наталка

⁷ Білецький О., Мамонтов Я. Український театр: Хрестоматія: В 2-х ч. — Ч.2. — К., 1941. — С. 10.

⁸ Український драматичний театр: В 2-х т. — Т. 1. — К., 1967. — С. 219.

«Магічний секрет» наголошував: «Старицький виступив як новатор у театрі, намагався запроваджувати ансамблеву виставу. І хоч починання Михайла Петровича знаходили підтримку з боку частини трупі, схвально приймалися глядачами і відзначались як позитивне явище театральними рецензентами, Кропивницькому вони були чужі, розходились з його попередньою режисерською практикою. Кропивницький готував виставу так, як це робили тоді в усіх українських і російських провінційних і навіть столичних трупах, де вся вистава трималася на грі двох-трьох акторів»⁹.

Безпідставність і помилковість цього твердження неважко довести, бо М. Кропивницький, як і М. Старицький, усією режисерською творчістю постійно, з перших сценічних пошуків утверджував ансамблеву виставу. Тому цілком справедливо дослідник історії російського дожовтневого театру Ю. Дмитрієв, говорячи про успішні гастролі трупі М. Кропивницького в Петербурзі у 1886 р., наголошував: «...особливо українці вразили своїм ансамблем. Критика відзначала «безприкладну» дисципліну в трупі, в якій «перші» актриси виходять співати в хорі»¹⁰. А злагоджений виконавський ансамбль, цілісність режисерського рішення відзначали всі, хто бачив постановки М. Кропивницького. Навіть упереджено настроєна реакційна критика змушена була констатувати, що Кропивницький показав себе не тільки незрівнянним актором, а й таким самим незрівнянним режисером, що досвідчену руку майстра помітно і в загальному рішенні кожної вистави, і у щонайменших сценічних деталях, і в роботах виконавців, що його постановки вражають справжньою ансамблевістю та культурою.

Ансамбль був однією з найсильніших і найхарактерніших рис режисерського мистецтва і М. Кропивницького, і М. Старицького, натомість йшли вони до цього різними шляхами.

Режисерська творчість Кропивницького виростала з його самобутньої, глибоко народної і реалістичної акторської індивідуальності. Він завжди був першим актором, корифеєм-«заспівувачем» своєї театральної трупі і до розв'язання різноманітних сценічно-постановочних завдань ішов через мистецтво актора, намагаючись якомога повніше розкрити

⁹ Вітчизна (Київ). — 1969. — № 11. — С. 188.

¹⁰ Театр и драматургия: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. — Л., 1967. — С.243.

індивідуальності виконавців і людські характери персонажів. Якими б мальовничими не були виражальні прийоми його режисури, він постійно й усіма засобами стверджував провідне місце актора на сцені.

М. Старицький, при всій його повазі до актора, здебільшого йшов до створення ансамблевої вистави через рішення сценічного простору, створення мальовничої і переконливої сценічної атмосфери. «Весь час він обмірковував, яке сценічне оформлення краще підійде до вистав... Він казав: люблю і свято шаную майстерність актора, бо талант — велика річ! Але потрібно той талант оправити у художні рамці, так, як вправляється дорогоцінне каміння. Тільки на тлі прекрасних декорацій та іншого художнього оформлення може на всю свою красу розгорнутися талант актора»¹¹.

Відтак «художні рамці» постійно були в центрі уваги режисера, який, за висловом критики, майстерно «малював живими людьми», розкриваючи акторський образ через постановочно-ефектні мізансцени.

У наполегливій роботі з акторами і учасниками масових епізодів М. Старицький не імпровізував, а дотримувався чіткого й детально розробленого постановочного плану, впевнено втілював власну режисерську експлікацію, майстерно «вписуючи» артистів у створену живописно-театральну картину.

Мистецьке новаторство М. Кропивницького цікаво виявилось в численних і різноманітних за жанровими відтінками музичних виставах. Його багатогранна діяльність як актора і режисера мала особливе значення для формування художніх засад національної музично-сценічної культури.

Наполегливо підносячи роль режисури у розв'язанні найважливіших проблем української театральної культури, М. Кропивницький вбачав у режисері ідейно-художнього керманича театального процесу і переконливо доводив це усією своєю сценічною творчістю, майстерно здійснюючи найрізноманітніші постановки як драматичних, так і музичних спектаклів.

Від перших оперних спектаклів українського театру актор і режисер завжди йшли поряд, а часто саме режисер вів артистів новими стежками музично-театального жанру, дбайливо плекаючи виконавські таланти. Для М. Кропивницького, М. Старицького, М. Са-

¹¹ *Тобілевич С.* Мої стежки і зустрічі. — К., 1957. — С. 43.

довського співак був актором, що мусив жити в конкретному образі, переконливо розкривати людську вдачу. Такі відповідальні завдання М. Кропивницький висував уже перед аматорами-виконавцями «Вечорниць» 1875 р. Наступні постановки «Вечорниць», здійснені значно пізніше, розвивали й збагачували художні принципи, колоритні мізансцени та композиційні контури першої режисерської інтерпретації музичної картини П. Ніщинського.

Як пише відомий російський театрознавець С. Дурилін, «ставлячи вечорниці в «Назарі Стодолі», Кропивницький, поза безсумнівною красою, театральною яскравістю цієї сцени, не захоплювався показом етнографічної картини, не вдавався до театральної археології (згадаємо, що дія п'єси відбувається в 17 столітті), а давав виконавцям загальне дійове завдання: слухати пісню кобзаря. Крім цього загального драматичного завдання, були й інші завдання для кожної навіть найменшої актриси і хористки — спілкування з партнером, дівчини з парубком: адже не тільки для пісні кобзаря, але саме для цієї святкової зустрічі з парубками прийшли дівчата на вечорниці»¹². Тут пошуки М. Кропивницького йшли у річищі тих реалістичних творчих завдань, що їх ставив К. Станіславський перед новими режисерами і акторами: домогатися безперервного спілкування з партнерами як неодмінної умови життєвості на сцені.

«Вечорниці» П. Ніщинського — розгорнута оперна сцена, що увібрала в себе щедрі мелодичні, ладові та метро-ритмічні багатства українського пісенного і танцювального фольклору. Тому М. Кропивницький усі мізансцени, весь складний поліфонічний режисерський малюнок підпорядковував музичним образам, вокальним партіям, настроям і ритмам партитури. Музично-сценічна картина «Вечорниць» не лише відтворювала красу народних звичаїв, побуту й колоритних етнографічних деталей, а й піднесено-романтично оспівувала шири, життєрадісну вдачу, поетичність українського народу. Конкретні побутово-етнографічні епізоди з народного життя набували узагальненого звучання, що наближало їх до самої природи оперного театру.

Талант музичного режисера оригінально й багатогранно виявлявся у найрізноманітніших за жанровими ознаками музично-драматичних і

¹² Дурилін С. Марія Заньковецька. — К., 1955. — С. 116–117.

опереткових постановках, проте особливо яскраво розкрився він у сценічній інтерпретації опери М. Аркаса «Катерина» (за мотивами однойменної поеми Т. Г. Шевченка)¹³.

Створена в тісній взаємодії з композитором, ця оперна постановка вперше побачила світло рамп на гастролях у Москві в театрі «Акваріум» 12 лютого 1899 р. і була виконана «Товариством російсько-малоросійських артистів під безпосереднім керуванням і режисерством М. Л. Кропивницького»¹⁴, як зазначала афіша. До речі, наголошення М. Кропивницьким, як згодом і його учнем М. Садовським, провідної ролі режисера навіть на афіші було явищем досить знаменним і засвідчувало особливу увагу до режисерського мистецтва в театрі.

Листи М. Кропивницького до М. Аркаса і чернетка листа композитора дають можливість реконструювати окремі сцени і загальні контури цієї оперної вистави.

Музикальність і піднесена поетичність, близькі умовній природі оперного театру, природно поєднувалися з глибокою правдою життя і народного побуту навіть у найменших сценічних деталях.

Режисер ретельно розробив усі побутові деталі сільського пейзажу, що мав правдиво відтворювати події, підкреслювати настрої персонажів, а для учасників масової сцени передбачив зручні станки (пагорбки, похиле дерево, кущі на підвищенні), забезпечивши ефектне розташування хористів; визначив для них «запропоновані» обставини — парубки, зморені роботою, неквапно йшли з луку, а веселі дівчата поспішали їм назустріч від села. Вся ця картина була поетичною й колоритною, всі рухливі мізансцени позначались своєрідним ритмо-пластичним малюнком.



М. Кропивницький

¹³ Серед оперних постановок М. Кропивницького була й «Аскольдова могила» Верстовського, здійснена 1900 р. (Театральная Одесса. — 1900. — 27 января).

¹⁴ Див. афішу опери. — Фонди театального музею Санкт-Петербургу, інв. № 944111.

В постановці М. Кропивницького був присутній злагоджений виконавський ансамбль акторів, для яких спів ставав природним способом вияву почуттів. Особливо виділялись О. Ратмирова (Катерина), М. Кропивницький (батько), Д. Шевченко-Гамалій (мати), М. Глоба (Андрій), В. Розсудов-Кулябко (Іван), а масові сцени захоплювали життєвістю та емоційною піднесеністю. Варто ще раз наголосити, що гармонійний акторський ансамбль завжди був найбільш визначальною рисою постановок М. Кропивницького.

Так, зокрема, видатний російський драматичний режисер М. Синельников, який починав свій творчий шлях в Україні, згадував, що до зустрічі з театральною трупю Кропивницького він «не знав і навіть не запідозрював основного — ансамблю... Але перші ж побачені мною постановки справжнього режисера М. Л. Кропивницького відкрили мені очі. Як це не соромно, мушу зізнатися, що тоді я і не запідозрював навіть, що ансамбль — це не тільки гармонійне виконання головних ролей хоч би і талановитими, хоч би і бездоганними акторами. У Кропивницького з ідеєю даної п'єси нерозривно зливалось все — виконавець центральної ролі, хорист, статист, оформлення, деталь — все — гармонія»¹⁵.

Нерозривне злиття з ідеєю твору, глибока внутрішня підпорядкованість усіх вокально-сценічних компонентів спектаклю чіткій режисерській концепції панували і в «Катерині». Не лише мізансцени, сольні й хорові сценічні епізоди, а й танцювальні картини сприяли переконливому розкриттю ідейного змісту опери М. Аркаса, пройнятої настроями Шевченкової поеми.

Так у першій дії з розвитком подій спектаклю був щільно пов'язаний танець «Козак», майстерно поставлений відомим російським балетмейстером Хоною Ніжинським. Ось як описував «Козак» сам М. Кропивницький: «Спочатку, з перших тактів, один парубок бокаса підтанцює до дівчини, але другий в мент його відкида і хапа ту дівчину і йде з нею в кружала; за ним слідком ще три пари, потім Іван з Катрею і другий москаль, і кожна пара танцює щось своє... далі вискакує сам Ніжинський і жарить соло. У нього два чорти сидять в ногах. Перша дія танцем і кінчається»¹⁶.

¹⁵ Синельников М. Воспоминания. — К., 1936. — С.29.

¹⁶ Лист до М. Аркаса від 21 лютого 1899 р. // Миколаївський обласний державний архів. Ф. 468, оп. 1, од. зб. 8, арк. 13.

Цей сюжетний танок, створений балетмейстером у співдружбі з прекрасним знавцем українського музично-танцювального фольклору М. Кропивницьким, був не лише коштовною перлиною національної народно-сценічної хореографії, натомість якісно новим явищем для вітчизняної оперної сцени. Новаторство полягало не лише в оригінальності танцювального малюнку і сміливому застосуванні хореографічної поліфонії — одночасному поєднанні різних пластичних лейттем («кожна пара танцює щось своє!»), а, насамперед, у внутрішньому зв'язку з режисерською концепцією і розкриттям сюжетного змісту опери. Адже сама зав'язка танцювальної композиції «Козака» («один парубок бокаса підтанцює до дівчини, але другий вмент його відкида і хапа ту дівчину і йде за нею в кружала») своєрідно розповідала передісторію кохання Катерини: через підступного Івана дівчина відкинула щиру любов сільського парубка Андрія, «закрутившись у вихорі п'яного и нещирого кохання».

Такий глибокий ідейно-сюжетний зв'язок танцю і сценічної дії був іще одним свідченням новаторства режисури М. Кропивницького, яке виявилось також у гранично злагодженому виконавському ансамблі, психологічно правдивих характерах героїв, життєво-достовірних масових картинах.

Утверджуючи своєрідну естетику народного і реалістичного українського музично-драматичного театру, режисер не руйнував поетичну оперну умовність, а прагнув поєднати її з правдою і поезією життя, не зловживаючи натуралістичними та етнографічно-побутовими деталями.

Приділяючи особливу увагу пластичній розробці епізодів спектаклю, часом майстерно відтворюючи у рухливих мізансценах багатоголосся хорових сцен, М. Кропивницький широко використовував так звані живі картини, досить поширені на той час. У третій дії, як свідчив М. Аркас, коли Катерина засинала, «їй у сні з'являються рідна хата, батько й мати... Кропивницький на задніх лаштунках робив живий малюнок: кінець стола батько сидить зажурений, а коло нього плаче мати. Цей малюнок з'являвся тільки на кілька хвилин, поки Катря не схопиться, а там зникає. Після кінця третьої дії ставили ще один малюнок. Шлях, верстовий стовп. Під ним сидить лірник, трохи від нього праворуч — ридван, у котрому сидить офіцер (Іван) із жінкою. Попереду їх двоє діток, на козлах візниця і деншик. На землі

коло ридвана стоїть обідраний і босий поводитир (Івась) і простяга руку. Пані дає шага, а Іван пізнав його і з жахом дивиться на дитину, схопившись за серце. Музика стиха, під сурдину, грає кінець антракту третьої дії — лірницьку»¹⁷.

Ці розгорнуті «живі картини» свідчили не лише про співзвучність пошуків режисера природі оперного театру (хоча в них і мав місце певний елемент ілюстративності), а й про глибоку повагу постановника до бажань і задуму композитора. Бо саме М. Аркас мріяв «умістити живу картину при конці, щоб в оркестрі йшла музика лірника, а на сцені у цей мент над ставком, де втопилася Катря, виявляється жива картина... щоб хоч чим-небудь нагадати ту долю, котру батько Тарас виявля для сердешних сиріт-безбатченків»¹⁸. Режисер знайшов вражаюче сценічне втілення задуму композитора, і це характерно для всієї режисерської діяльності М. Кропивницького — глибока повага до композиторського задуму, дбайливе і, водночас, творче ставлення до партитури. Приступаючи до нової вистави, режисер довго і наполегливо працював із композитором, пропонував йому власні, підказані законами сцени, розв'язання окремих картин та епізодів, постійно шукав яскраві ходи для розкриття ідейно-образного змісту твору. Вже після прем'єри п'єси він неодноразово перебудовував окремі сцени, вносив зміни і доповнення разом із композитором.

Так у листі до М. Лисенка М. Кропивницький писав: «Щоб запевнити Вас, що Ваша думка для мене дуже дорога, я мовчав, доки не зробив ось чого. А Ви слухайте та лайте, або згоджуйтеся зі мною. Ось як я переставив сцени в «Утоплений». Горпинину сцену із першої дії переніс початком у другу дію. Хор дівчат («Ой, зав'ю вінки») переніс у 2-гу картину другої дії початком картини. Обробив у третій дії монологи Левка і скрізь додав комічної солі у ролях голови і писаря. Коли згодиться, то на новий сезон я перероблю і всі співи «зовиці» трошки на пристойнішу мову: бо і в лайці треба не відступати від законів мистецтва»¹⁹.

¹⁷ Чернетка листа до П. К. Саксаганського // Миколаївський обласний державний архів. ф. 468, оп. 1, од. зб. 2, арк. 26–27.

¹⁸ Лист до М. Кропивницького // Миколаївський обласний державний архів. ф. 468, оп. 1, од. зб. 6, арк. 1.

¹⁹ Лист М. Кропивницького до М. Лисенка від 18 грудня 1884 р. (З Одеси). — Фонди ДМТМК України, інв. № 2526/93121.



Трупа М. Кропивницького. В центрі — М. Кропивницький, ліворуч — М. Заньковецька, праворуч — М. Садовський, знизу ліворуч сидить П. Саксаганський

Пропонуючи власні варіанти деяких вокальних номерів, режисер обґрунтовував усі зміни, які він хотів зробити в партитурі М. Лисенка, із щирим бажанням якнайповніше розкрити емоційно-образний зміст «Утопленої». Так у співпраці з авторами народжувалися часто остаточні музично-сценічні редакції партитур, а театральні трупи М. Кропивницького, М. Старицького і М. Садовського ставали своєрідними творчими лабораторіями української класичної опери й оперети.

Художньо-естетичні засади українського музичного театру, його режисури та виконавства формувалися як в оперних і опереткових постановках М. Старицького, М. Кропивницького і М. Садовського, так і на сценах російських оперних антреприз, що наприкінці XIX — на початку XX ст. майже постійно працювали у великих містах України, зокрема в Києві, Харкові та Одесі.

Звичайно, складні процеси становлення та розвитку російських оперних антреприз і українського класичного музично-драматичного театру проходили різними шляхами, проте не ізольовано, а у взаємозв'язку. Безперечно, кожний із цих двох театрів мав певні художні за-

вдання, свої прагнення, свій репертуар. Та обидва вони, хоча й неоднаковою мірою, підготували ґрунт для створення українського радянського оперного театру і, насамперед, його режисерського та виконавського мистецтва.

Своєрідні художні принципи сценічної інтерпретації оперних партитур в українському класичному театрі, а також прогресивні тенденції в постановках російських антреприз не можна розглядати відособлено, ігноруючи плідні й багатогранні процеси взаємовпливу та взаємозбагачення двох братніх культур.

Відкритий 27 жовтня 1867 р. постановкою «Аскольдової могили» О. Верстовського постійний оперний театр у Києві — «перша в історії вітчизняного мистецтва російська опера в провінції»²⁰ — було створено за ініціативою відділення Імператорського російського музичного товариства. Хоча більшість його керівників провадили шовіністичну політику самодержавства, проте саме в цьому театрі розквітли виконавські таланти багатьох видатних акторів-українців.

Київська оперна сцена за півстоліття існування постійної російської антрепризи (1867–1917 рр.) побачила кілька поколінь чудових співаків — носіїв традицій українського народнопісенного виконавства, які згодом ставали окрасою кращих оперних сцен. Багато цих співаків розпочинали свій творчий шлях у мандрівних українських музично-драматичних трупах, були добре знайомі з мистецтвом М. Заньковецької, М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського. Згодом вони стали провідниками глибоко народних, реалістичних традицій українського класичного театру на російську оперну сцену, їхня самобутня творчість, співзвучна мистецьким принципам М. Кропивницького, М. Заньковецької та М. Садовського і збагачена досвідом російської опери, позитивно впливала на режисуру.

Про режисерське мистецтво дореволюційної приватної оперної антрепризи в Україні розповідає видатний радянський диригент А. Пазовський, який з 1910 до 1915 р. працював у театрах Харкова, Одеси і Києва. А. Пазовський пише про «малопомітну постать театрального трударя, котрий лише найменшою мірою міг виправдати свою назву — оперний режисер. В більшості випадків це був так званий сценаріус, звичайний «розводящий» при диригенті, функції якого полягали в то-

²⁰ Києвлянин. — 1867. — 14 ноября.

му, щоб дати розпорядження, як обставити сцену, у що одягти артистів, звідки входити і куди виходити хору, як розташувати виконавців, щоб їм зручніше було слідкувати за диригентською паличкою. В таких умовах не можливо було, звичайно, і мріяти про сценічний ансамбль, про режисерський задум»²¹.

«В оперному театрі минулого століття першу скрипку грав диригент і тільки другу режисер. Це було правилом»²², — наголошував відомий співак С. Левік, добре обізнаний із музично-театральним життям дореволюційного Києва.

Дійсно, якщо уважно переглянути рецензії на київські оперні спектаклі, що, починаючи з 1867 р., постійно друкувалися в таких місцевих виданнях, як «Киевлянин», «Киевский телеграф», «Заря», «Киевское слово», «Киевская газета», «Жизнь и искусство», «Киевская заря», «Киевская мысль» і «Киевский театральный курьер», то за півстоліття діяльності приватної опери майже в жодній статті чи рецензії не можна знайти оцінки роботи режисера-постановника. Навіть прізвища режисерів не згадуються, хоча самі рецензії часто написані професіонально щодо аналізу вокальної майстерності виконавців. Таким професіоналізмом позначені рецензії критика В. Чечота, хоча й він майже не приділяє уваги режисерській роботі, навіть тоді, коли пише про найкращі постановки театру. Досить показовою стосовно цього є його рецензія на прем'єру опери М. Глінки «Життя за царя» («Іван Сусанін»), що відбулася 16 вересня 1901 р. «Всі декорації, костюми та інше були не лише нові й блискучі, а й красиві та характерні, — писав В. Чечот. — Ки-яни почували себе неначе перенесеними до столичного театру, споглядаючи численні групи співочого персоналу, що мальовничо й жваво рухався по просторій сцені серед вишуканих зразків декораційного мистецтва. Така постановка сама собою зробила б честь будь-якій сцені»²³. Далі рецензент згадує диригента І. Паліцина і докладно аналізує виконання вокальних партій, зовсім забувши про режисера оперного спектаклю Я. Гельрота, прізвища якого навіть нема у статті. Очевидно, режисура Я. Гельрота не відзначалася оригінальністю, бо, як згадував В. Лоський, «не прагнути в своїх постановках ні до чого нового, ні до яких

²¹ Пазовський А. Записки дирижера. — М., 1966. — С. 468.

²² Левик С. Четверть века в опере. — М., 1970. — С. 325.

²³ Киевская газета. — 1901. — 18 сентября.

пошуків, він здійснював їх, «як прийнято», «як заведено», «як всюди в непоганих театрах». І все ж це був видатний для свого часу режисер, бо «мав великий досвід, виняткову музикальність, феноменальну пам'ять і неймовірну працездатність. На сцені він робив усе сам: він здійснював нові постановки або поновлював понад сорок опер у сезон — напам'ять, ніколи не користуючись клавіром; сам вів ці сорок щосезонних опер — теж напам'ять; диригував — без клавіру — всілякими закулісними хорами, ансамблями, бандою; тримав у субординації всю монтувальну частину; складав, корегував і випускав афіші; розробляв і провадив у життя плани репетицій, співанок, уроків; вів усякі відомості, писав повістки, рапорти і т. ін., і т. п.»²⁴.

Наведений спогад В. Лоського, згодом видатного оперного постановника і головного режисера Большого театру СРСР, не тільки характеризує діяльність Я. Гельрота, а й переконливо змальовує величезну кількість обов'язків провінційного режисера-постановника. Звичайно, переважна більшість цих повсякденних обов'язків не мала нічого спільного з професією режисера і дуже заважала головному — створенню оригінальних сценічних інтерпретацій оперних партитур.

Здійснюючи по сорок оперних постановок упродовж сезону, режисери російських антреприз не мали необхідного часу на сценічні репетиції, навіть на елементарні «розводки», а про пошуки, створення власного образного рішення спектаклю не було й мови. І хоча серед режисерів київської опери зустрічаються імена таких обдарованих митців, як І. Прянішніков, Й. Сетов, Д. Дума та І. Пітоєв, багато постановок мали ознаки поспіху, оперних трафаретів і штампів.

Часом для того, щоб пожвавити масові сцени, на які не вистачало репетицій, режисери мусили самі брати участь у спектаклі, одягаючи костюм хориста і під час дії нагадуючи хору і статистам їхні сценічні завдання не лише словом, а й власним прикладом. Зокрема, до таких «режисерських» прийомів вдавався Д. Дума. Це він у постановці «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова, де на прем'єрі 23 січня 1895 р. був присутній автор, привернув увагу композитора активністю щодо «пожвавлення» масових сцен²⁵. Про цю виставу М. Римський-Корсаков писав: «Загалом все було терпимо, але по-

²⁴ Лосский В. Мемуары, статьи, речи. — М., 1959. — С. 173.

²⁵ Киевлянин. — 1895. — 25 и 31 января. — 1895. — 2 февраля.

провінційному, оркестр був досить нестрункий, під час хору «масляної» танцювали до нестями, особливо режисер Дума старався і викладався більше від усіх»²⁶.

У досить буденному й складному творчому житті провінційних антреприз були й значні події — прекрасні дебюти талановитих співаків, приїзди славних гастролерів та композиторів і навіть цікаві, оригінальні вистави, позначені режисерською майстерністю та художнім смаком.

Музичний театр в Україні як самостійне мистецьке явище і феномен національної художньої культури сформувався й утвердився у європейському культурному просторі саме у XX столітті, вбираючи досвід оперно-балетного мистецтва Європи і Росії, розвиваючи й перетворюючи традиції свого національного музично-драматичного театру і послідовно створюючи власний самобутній театр оперний, балетний і оперетковий. Початок XX ст. ознаменувався відкриттям у Києві в жовтні 1901 року новозбудованого Міського театру на розі Володимирської та Фундуклеївської (нині Богдана Хмельницького) вулиць, провідне місце в репертуарі якого посідали оперні вистави. Саме оперою М. Глінки «Життя за царя» («Іван Сусанін») цей розкішний на той час театр розпочав своє творче життя, невдовзі витіснивши з репертуару драматичні вистави та водевілі, все ширше долучаючи балетні й опереткові.

Мистецьке життя початку XX століття з появою, поряд із традиційними реалістичними, а часто натуралістичними й етнографічно-фольклорними сценічними формами, модерністських тенденцій та естетичних напрямів, було строкатим і суперечливим.

Саме оперний театр став особливим феноменом, де перетиналися і взаємодіяли європейська, російська й українська культури, де все виразніше проступав національний вектор. Україна в першій чверті XX ст. не мала свого національного оперного і балетного театру, лише



М. Садовський, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський

²⁶ Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. — СПб, 1910. — С. 235.

1925 р. такий театр було створено як державну мистецьку інституцію в Харкові, тоді столиці УРСР. Але, починаючи з перших років XX ст., боротьба за національну оперу стала однією з головних проблем дальшого поступу професійної музично-театральної культури.

Вже в грудні 1903 р. Київський міський театр, де успішно працювала російська оперна трупа з різноманітним західноєвропейським і російським репертуаром, осіяла українська оперна вистава, здійснена видатними діячами національної музично-театральної культури М. Лисенком та М. Старицьким.

Йдеться про таке визначне явище, як київська постановка української опери «Різдвяна ніч», талановито здійснена на російській оперній сцені М. Старицьким. Вистава готувалася до святкування 35-річчя музичної діяльності М. Лисенка. Весь виконавський колектив театру працював з особливим піднесенням, це була перша опера, яку актори Київської російської антрепризи виконували українською мовою²⁷.

Як відзначала преса, «опера здійснювалася під безпосереднім керівництвом композитора і лібретиста М. Старицького. Нові декорації художника Ф. С. Красицького»²⁸. Це коротке повідомлення свідчило про особливе ставлення постановників до нової вистави, бо для неї робили спеціальні декорації, що відповідали режисерському й композиторському задумові, в той час, як для переважної більшості київських оперних прем'єр декораційне оформлення і костюми підбиралися на складі театру.

Сам М. Лисенко брав участь у всіх репетиціях, працював із диригентом І. Паліциним та співаками-акторами над кожним сольним епізодом, старанно розучував з хором колядки. Він писав в одному зі своїх листів (29 грудня 1903 р.): «Довелося такої праці тяжкої прийняти з постановкою опери: од ранку до вечора й з театру не вилазив»²⁹. Хвилююча й піднесена атмосфера підготовки ювілею великого українського композитора наклала своєрідний відбиток на загальне режисерське розв'язання по-святковому урочистої оперної постановки.

²⁷ Киевская газета. — 1903. — 20 декабря.

²⁸ Киевская газета. — 1903. — 19 декабря.

²⁹ Лисенко М. Листи. — К., 1964. — С. 385.

Як згадував син композитора О. М. Лисенко, ювілейну виставу готували у тісній співдружбі М. Лисенка і М. Старицького, після репетицій, щовечора вони обговорювали кожний епізод, обмірковували кожну деталь³⁰.

Присутній на цій виставі відомий український диригент О. Кошиць згадував: «Чудовий оркестр, широка сцена, прекрасні декорації, гарний український реквізит, першорядні оперові сили, чудовий ансамбль — це все робило відповідну рамку для цього твору. Враження було велике... Думка линула в те, здавалося, неможливе будуче, коли в цьому театрі буде лунати правдива українська опера. Дуже велике враження зробив на мене артист Лоський в ролі Пацюка. Акт з колядками — це було щось потрясаюче»³¹.

Крім В. Лоського в постановці опери брали участь провідні співаки київського театру — партію Оксани виконувала К. Брун (у наступних виставах В. Диковська), Вакули — О. Арцимович, Солохи — Є. Кареніна, Чуба — С. Акимов, Голови — С. Дракулі, Дяка — І. Летичевський, а в епізодичних партіях виступили К. Ковелькова, Н. Белєвич, А. Горіна, О. Грінченко, Ф. Ернест і М. Енгель-Крон.

М. Старицький уважно й старанно працював із кожним виконавцем, допомагаючи правдиво і переконливо розкривати характери вокально-сценічними засобами. Як потім згадував В. Лоський, така глибока режисерська праця була для тогочасної оперної сцени справою нечуваною, новою і прогресивною, адже більшість режисерів лише «розводили» виконавців, дбаючи про те, щоб ті не зіткнулися у виставі лобами. М. Старицький вимагав від оперних акторів глибокої життєвої правди, психологічних та побутових деталей. Разом із В. Лоським режисер наполегливо шукав сценічний образ Пацюка, який в опері змальовано інакше, ніж у повісті М. Гоголя. На оперній сцені мав з'явитись старий запорожець, який в епічному монолозі розповідав би про зруйнування Запорізької Січі. М. Старицький приділяв особливу увагу сцені у Пацюка, розповідаючи співаку про звичаї та вдачу запорожців, відпрацьовуючи з ним кожен жест, кожну мізансцену. Соковитість, психологічна й побутова достовірність мусили поєднуватись із романтичною піднесеністю й емоційною наснагою. Багато разів довелося по-

³⁰ Запис бесіди з О. Лисенком від 15.XI.1965, Київ. — Архів автора.

³¹ М. Лисенко у спогадах сучасників. — С. 477.

вторювати епізод, коли Пацюк підкладав Вакулі заповітні черевички для Оксани. М. Старицький разом з артистом шукав найбільш виразний пластичний малюнок.

Така ретельна праця режисера зі співаком над створенням вокально-сценічного характеру героя була для тогочасної оперної сцени справжнім новаторством. У виставі, як підкреслював О. Кошиць, був ще й чудовий ансамбль.

Усе це дає підстави говорити, що постановкою «Різдвяної ночі» М. Старицький уперше привніс на провінційну оперну сцену режисерські принципи українського музично-драматичного театру. Виставу 1903 р. він здійснював, уже пройшовши великий і складний творчий шлях пліч-о-пліч із М. Кропивницьким, М. Заньковецькою, М. Садовським, в період своєї режисерської зрілості, коли М. Старицький вже був визнаним майстром.

Від першої київської постановки «Різдвяної ночі» 1874 р. пролягало майже тридцять літ — час напружених мистецьких шукань М. Старицького як драматурга, режисера й театрального діяча, час опанування досягнень російського мистецтва. І, звичайно, ці дві режисерські інтерпретації були досить різними не лише за своїм образним розв'язанням та виражальними засобами, а й за естетичними принципами.

Насамперед, не однаковими були музично-літературні основи обох спектаклів — 1874 р. «Різдвяна ніч» йшла як оперета з розмовами, а 1903 р. режисер здійснював уже її оперний варіант. Перша постановка Лисенкового твору більше нагадувала оперетковий чи навіть музично-драматичний спектакль про красу української природи, поетичні звичаї й обряди. Саме тому письменниці Олені Пчілці особливо запам'яталося з вистави «стільки етнографічного знання й розуміння українського життя, побуту, стільки бажання вірно подати його без пересади, без чудернацтва.., стільки розуміння українських постатей»³².

Жанрово-побутовий характер «Різдвяної ночі» М. Старицький підкреслив усім режисерським рішенням, акцентуючи увагу на етнографії, на детальному відтворенні картин українського життя та народних обрядів, що, звичайно, надало окремим сценам певної ілюстративності. Відверто ілюстративними, хоча й досить мальовничими, були й

³² М. Лисенко у спогадах сучасників. — С. 111.



Трупа М. Садовського у 1888–1898 рр.

так звані «живі картини», серед яких, за словами одного з учасників цієї першої постановки, «чималий ефект справила жива картина (цариця Катерина, Вакула й запорожці)»³³.

Нова оперна постановка «Різдвяної ночі» була дуже мало схожа на підкреслено побутову й, часом, ілюстративну аматорську виставу 1874 р. Спектакль, показаний на ювілеї М. Лисенка, приваблював, насамперед, святковою театральністю, підкресленою мальовничістю і яскравістю сценічних барв. З вистави не зникли побутова й етнографічна достовірність, але тепер вони виглядали опоетизовано, більш колоритно. Це вже була не скромна музично-драматична постановка, а багатобарвне оперне полотно.

Сам композитор сказав про виставу: «Ота аматорська «Різдвяна ніч» — справжня «Золушка» проти сьогоднішньої «Красуні»...»³⁴.

³³ М. Лисенко у спогадах сучасників. — С. 224.

³⁴ Лисенко О. М. Лисенко. Спогади сина. — К., 1966. — С. 238–239.

Самобутня режисерська індивідуальність М. Старицького, який прагнув до гармонійного поєднання життєво-психологічної й етнографічно-побутової правди з високою романтикою і героїкою, наклала відбиток на весь образний лад вистави, на чудовий декораційний живопис художника Ф. Красицького з його колоритними зимовими краєвидами українського села і барвистою гамою театралізованих народних костюмів.

Постановка «Різдвяної ночі» була своєрідним узагальненням наподегливих мистецьких пошуків М. Старицького в галузі музичної режисури, які наприкінці 80-х — на початку 90-х рр. XIX ст. оригінально виявлялись у його талановитих сценічних інтерпретаціях «Чорноморців» і «Утопленої». У київській виставі 1903 р. правдивість почуттів, детальне відтворення побуту органічно поєднувалися з оперною умовністю, її герої жили у натхненному світі піднесеної романтики, щирого ліризму і соковитого гумору, а спів для них ставав переконливим і природним виявом людських почуттів.

Особливо мальовничими й органічними були масові сцени. Ретельно розроблені, скульптурно виразні, вони найбільше вражали глядачів. Різні групи, організовані цікавою мізансценою, гармонійно входили в широке сценічне полотно, де кожний учасник масової сцени мав індивідуальні риси. Саме розгорнуті масові композиції так захоплювали вимогливу московську критику, що вона, навіть, порівнювала постановки М. Старицького зі славетною тоді мейнінгенською трупю, режисура якої вважалася взірцем досконалості й новаторства в тогочасному світовому театрі. Зокрема, відзначаючи гармонію всіх сценічних компонентів у масових епізодах, критика наголошувала: «Ці народні сцени нагадують мейнінгенську трупу, що їй ми приписували почин у них, але в трупі малоросів вона знайшла собі суперницю»³⁵.

Безперечно, музична режисура М. Старицького, особливо в побудові масових народних сцен, була для тогочасної оперної сцени, з її досить часто статичним хором, явищем надзвичайно цікавим і плідним.

Уважний розгляд режисерських принципів М. Старицького, який спирався і на досвід російської режисури, свідчить про їхню мистецьку співзвучність засадам К. Станіславського, який вимагав, «щоб деко-

³⁵ Современные известия (Москва). — 1887. — 21 сентября.

рація і обстановка сцени і сама постановка твору були переконливі, щоб вони створювали атмосферу красивої правди...»³⁶.

Саме атмосфера «красивої правди» панувала в київській інтерпретації опери «Різдвяна ніч», де правда народного життя, побутово-етнографічні деталі були щедро театралізовані й оповиті романтикою і поезією.

«Різдвяна ніч» пройшла на київській російській оперній сцені лише п'ять разів протягом сезону 1903—1904 рр. 21, 22, 28 грудня, 4 січня і 19 квітня, але значення цієї постановки для утвердження в опері реалістичного режисерського мистецтва особливе. З виставою «Різдвяної ночі» на київську оперну сцену прийшли естетичні засади режисури українського класичного театру, близького за своїм демократизмом та ідейно-художньою спрямованістю до передового російського театрального мистецтва.

Звичайно, здійснюючи постановку оперного спектаклю, М. Старицький — тонкий знавець музики і специфіки опери — не переносив механічно мистецькі традиції та виражальні прийоми музично-драматичної сцени. Режисер, вірний своєму творчому почерку, своєрідно поєднував життєву й побутово-етнографічну правду з піднесено-узагальненою оперною умовністю й яскраво-мальовничою театральністю.

Мистецькі принципи постановки М. Старицького не зникли з київської оперної сцени разом із виставою, що її байдужі антрепренери не подбали зберегти в репертуарі театру, а продовжували жити у творчості співаків-акторів і в окремих наступних спектаклях провінційної російської оперної антрепризи, коли щирі прагнення талановитих вокалістів до правдивого сценічного образу підтримувалися режисерами, які не обмежували свою діяльність примітивною «розводкою».

Таким постановником виявив себе новий головний режисер київської опери М. Боголюбов — глибокий знавець російської і світової оперної літератури, тонкий музикант, який іноді ставав за диригентський пульт і впевнено проводив виставу. М. Боголюбов працював у Києві три сезони, з 1907 до 1910 рр., значно піднявши за цей час сценічний рівень оперних спектаклів, так само і роль режисера як митця в повсякденному творчому житті театру.

³⁶ *Станиславский К.* Собрание сочинений: 8-ми т. - Т. 6. - М., 1958—1959. — С. 84.

Чимало років працюючи в різних антрепризах, він виступав проти рутини і псевдоромантичних трафаретів провінціальної сцени, прагнув до художнього оновлення оперних спектаклів, до переконливого зображення подій та почуттів героїв. Звичайно, прогресивні прагнення М. Боголюбова часто натикались на байдужість антрепренерів, але у Києві вони знайшли гарячу підтримку акторів, які прагнули до сценічного реалізму, і диригентів, зокрема І. Паліцина.

Результатом мистецької співпраці режисера М. Боголюбова і диригента І. Паліцина стала монументальна постановка на київській сцені народної музичної драми М. Мусоргського «Борис Годунов», здійснена з великим емоційним розмахом та історично достовірними декораціями й костюмами (художник С. Мягков). М. Боголюбов «розворушив» статичний оперний хор і байдужих статистів, особливо виразними й динамічними зробив вражаючі сцени народного гніву й стихійного повстання в картині «Під Кромами», яку вперше було показано киянам. Саме у масових сценах режисер досяг найбільшої переконливості й правдивості оперної дії. «Киевский театральный курьер» у рецензії на прем'єру «Бориса Годунова» підкреслював, що «оперу прекрасно відрепетирувано і життєво поставлено всі народні сцени»³⁷. Цікаво, що правдива картина народного гніву «Під Кромами» обурила присутнього на спектаклі київського генерал-губернатора, який наказав її зняти, про що потім згадував М. Боголюбов³⁸.

Постановка опери М. Мусоргського відзначалася й чудовим виконавським ансамблем: П. Цесевич (Борис Годунов), Ф. Орешкевич (Самозванець), К. Воронець (Ксенія), В. Селявін (Шуйський) та М. Скибицька (Марина Мнішек)³⁹. П. Цесевич, який розпочав свій сценічний шлях в українських трупах Д. Гайдамаки й О. Сулова і вважав себе учнем М. Кропивницького та М. Садовського, створив глибоко правдивий вокально-сценічний образ Бориса. П. Цесевич — талановитий майстер сценічного перевтілення — тонкими й переконливими вокально-акторськими барвами малював психологічно-правдивий образ Бориса. І в цьому, звичайно, йому допоміг режисер М. Боголюбов.

³⁷ Киевский театральный курьер. — 1908. — 20 ноября.

³⁸ Боголюбов Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера. — М., 1967. — С. 134.

³⁹ Киевский театральный курьер. — 1908. — 11 ноября.

Постановка «Бориса Годунова» стала значною подією в музично-театральному житті Києва. Присутній на прем'єрі опери М. Лисенко щиро дякував режисерові за правдиву інтерпретацію музичної драми М. Мусоргського, особливо відзначаючи народну картину «Під Кромами». Коли наступного дня М. Боголюбов разом з І. Паліциним завітали до великого українського композитора, М. Лисенко, згадуючи постановку «Бориса Годунова», сказав: «Я буду щасливий, якщо коли-небудь сцену Запорожської Січі в моєму «Тарасі Бульбі» хор виконає так, як учора він виконав «Кроми»⁴⁰. Наступна зустріч російського режисера з Миколою Віталійовичем була присвячена знайомству з оперою «Тарас Бульба», яка, на думку М. Боголюбова, «так вірно, правдиво й соковито віддзеркалювала всі пісенні багатства українського народу»⁴¹.

Так зачалися дружні стосунки російського оперного режисера зі славетними діячами української музично-театральної культури, зокрема з М. Лисенком, а потім і з М. Садовським, театр якого саме в цей час широко розгортав творчу діяльність у Києві, включаючи до репертуару не лише драми, комедії, водевілі, а й оперети та опери. Ці теплі зустрічі з українськими митцями не просто залишили приємні згадки в душі М. Боголюбова, вони справили помітний вплив на його наступну режисерську творчість, збудили любов до українського театру. Адже не випадково саме М. Боголюбов настійно вимагав від антрепренера С. Брикін поставити 1909 р. на київській оперній сцені Лисенкового «Тараса Бульбу» (місцеві власті не дозволили цю постановку, щоб «не підігрівати українофільські настрої»)⁴². І не випадково саме М. Боголюбов через п'ятнадцять років здійснив уже на українській радянській сцені першу постановку цієї героїко-патріотичної опери М. Лисенка.

Режисура київської інтерпретації «Бориса Годунова» (1908 р.) відзначалася справжньою музикальністю, розумінням партитури, що було значним явищем. Саме у цей час відомий російський критик М. Кашкін писав: «Як це не дивно, але не підлягає сумніву той факт, що найбільш енергійні з нових оперних режисерів вважають музику якщо не зовсім, то майже сторонньою для них справою. Керуючись винятково словесним текстом, вони дуже часто впадають в надзвичайно різке

⁴⁰ Боголюбов Н. Шестьдесят лет в оперном театре. — С. 135.

⁴¹ Там само.

⁴² Там само.

протиріччя з музикою... Щоб не ходити далеко, можна звернутись до Московського Великого театру, де капельмейстери як раніше, так і тепер не звертають ніякої уваги на сцену, начебто вона для них зовсім не існує. Якщо капельмейстери не бажають знати сцени, то режисери відплачують тим, що не хочуть знати музики. В результаті виходить різке протиріччя між тим, що вимагає музика, і що робиться на сцені»⁴³.

Такий рівень оперної режисури в деяких спектаклях імператорської сцени дає можливість виразніше побачити художні досягнення скромного режисера київської опери М. Боголюбова, вся діяльність якого була спрямована до гармонійної єдності музики і сценічної дії, до співдружби з диригентом.

Звичайно, далеко не у всіх його постановках панувала така гармонійна єдність, часом в окремих виставах з'являлись зайві натуралістичні деталі й непотрібні побутові подробиці, а де-не-де проглядали штампи й трафарети провінціальної оперної псевдоромантики. Однак в тяжких умовах приватної антрепризи, коли щомісяця треба було здійснювати дві-три нові постановки, сміливі творчі задуми і прогресивні прагнення режисера-музиканта далеко не завжди могли втілюватись.

Але окремі невдачі не зупиняли М. Боголюбова. Разом із співаками він наполегливо шукав оновлення оперної сцени, настійно утверджуючи на ній режисерське мистецтво.

Проте київська критика, на жаль, майже не помічала режисерських досягнень в оперних спектаклях, за інерцією звертаючи увагу лише на спів та музику вистав. Навіть рецензенти «Київського театрального кур'єра» — газети, що досить широко висвітлювала майже кожний спектакль оперного театру,— не згадують у своїх, часом досить розгорнутих статтях, режисера-постановника. У рецензіях на «Бориса Годунова», «Князя Ігоря», «Гальку» прізвище М. Боголюбова навіть не названо.

У щоденних афішах-програмах, які також друкувалися в «Київському театральному кур'єрі», після довгого списку виконавців скоріше можна було зустріти імена бутафорів та кравців, аніж головного режисера. І це, безперечно, не є недоглядом газети й антрепризи, натомість наочним виявом байдужого ставлення до режисерського мистецтва, що його в опері продовжували вважати другорядним.

⁴³ Режиссер в советском театре. — М., 1940. — С. 294–295.

Та, водночас, у цій же газеті під кожною зведеною афішею Першого українського стаціонарного театру М. Садовського завжди стояв красномовний підпис: «Відповідальний режисер Микола Садовський».

І дійсно, театр М. Садовського — це такий театр, де яскравий талант режисера, спираючись на цікаві акторські індивідуальності, творив емоційно наснажені й глибоко правдиві спектаклі. Роль режисера була вагомою і в оперних спектаклях. Вже такі своєрідні, справді народні й реалістичні оперні постановки, як «Продана наречена» Б. Сметани, «Сільська честь» П. Масканы та «Наталка Полтавка» М. Лисенка, переконливо свідчили про новаторський характер музичної режисури М. Садовського. Для сценічних інтерпретацій режисера характерні психологічна правдивість образів, пієтет до композиторської партитури. У виставах органічно й музикально рухався хор, не порушуючи злагодженості та інтонаційної чистоти вокального звучання. Сміливі пошуки постановника у галузі створення народної, реалістичної оперної вистави були відразу помічені прогресивною критикою, зокрема відомий театральний рецензент В. Чаговець наголошував: «Величезна заслуга п. Садовського полягає в тому, що він намітив і розв'язав проблему справді народної опери («Продана наречена». — Ю. С.). Труп, яка прекрасно справлялася з мелодрамою й операми староукраїнського репертуару, вийшла переможницею і з нового важкого випробування»⁴⁴.

Оперною режисурою М. Садовського та його глибоко народним театром все більш активно починали цікавитись не лише критики, а й майстри київської російської опери. Режисерські досягнення М. Садовського були безпосередньо пов'язані з піднесенням інтересу до режисури в російській опері.

Як згадувала О. Петляш, на оперних виставах театру часто бували режисер М. Боголюбов і відомі співаки київської опери П. Цесевич, Ф. Орешкевич, В. Селявін, К. Воронець. У реалістичних постановках українського режисера М. Боголюбов бачив те, чого так наполегливо шукав він та його передові колеги на сценах провінційних антреприз. Симпатії М. Садовського до правдивого відтворення народного побуту, до опоетизованої передачі деталей вплинули, безперечно, на такі

⁴⁴ Киевская мысль. — 1908. — 20 октября.

⁴⁵ Киевский театральный курьер. — 1909. — 8 февраля.

постановки М. Боголюбова, як «Русалка» О. Даргомижського, «Черевички» П. Чайковського, «Садко» М. Римського-Корсакова, «Галька» С. Монюшка та «Янек» В. Желенського, де виразно виявлялась увага режисера до побутової достовірності. Це, до речі, підкреслювала й київська критика, відзначаючи, що «драматична й обстановочна культура спектаклів, здійснених п. Боголюбовим, вже не залишає бажати кращого. І в цьому розумінні наш режисер міг би перевершити рекорди на багатьох драматичних сценах»⁴⁵.

Придивляючись до оперних і музично-драматичних постановок М. Садовського, до всіх новин київського театрального життя, М. Боголюбов намагався в той же час використати досвід тогочасного західноєвропейського оперного театру, зокрема музично-сценічні принципи вагнерівських спектаклів у Байреїті та Мюнхені, для чого навіть відвідав Мюнхенську оперу. Саме під безпосереднім впливом спектаклів Вагнерівського театру з їх велично-патетичною монументальністю й суворою романтикою М. Боголюбов здійснив інтерпретацію музичної драми Р. Вагнера «Валькірія», що «стала в житті київської оперної сцени незвичайною подією»⁴⁶. У співдружбі з диригентом І. Пагані та винахідливим художником С. Евенбахом режисер створив виставу, що «відзначалася високим смаком і мистецьким почуттям краси. Нічого примхливого, нічого зайвого, кричущого. Прекрасні нові декорації, цікаві костюми»⁴⁷. Постановка приваблювала першокласним виконавським ансамблем. К. Воронець (Зіглінда), Ф. Орешкевич (Зігмунд), М. Валицька (Брунгільда), Г. Боссе (Вотан) зіграли вагнерівських героїв щирим людським почуттям.

Режисер намагався наслідувати канони Вагнерівського театру навіть у дрібницях, зокрема перед початком кожної дії «Валькірії» у театральному фойє «звучали три сигнали фанфар і після третього сигналу всі входили до глядної зали зачинялися»⁴⁸, як це робилося в Байреїті та Мюнхені. М. Боголюбов у день прем'єри 31 січня 1909 р. виступив на сторінках «Київського театального кур'єра» з великою статтею, докладно аналізуючи музичну драматургію цієї опери Р. Вагнера. Саме «Валькірію» режисер обрав і для свого бенефісу, що відбувся 8 лютого і

⁴⁶ Києвлянин. — 1909. — 3 лютого.

⁴⁷ Киевский театальный курьер. — 1909. — 8 лютого.

⁴⁸ Там само.

привернув, нарешті, увагу критики до проблем режисерського мистецтва в оперному театрі.

Так, зокрема, «Київський театральний кур'єр» у статті «Микола Миколайович Боголюбов» відзначав, що «сьогоднішній стан нашої опери багато чим зобов'язаний праці режисера. Звично оперні режисери менш за все дбають про драматичний бік спектаклю, про гру артистів, про масові оціни, про гармонічне злиття гри та співу. В особі М. Боголюбова наша опера знайшла режисера, що найкраще відповідає вимогам сучасної опери, що все більше визволяється від наївних умовностей аріозного співу. Це, звичайно, пояснюється тим, що в особі М. М. Боголюбова ми бачимо прекрасного режисера, що відповідає всім вимогам великого Драматичного. І це блискуче виявляється в таких складних постановках, як «Борис Годунов», «Казки Гофмана», фантастична «Сандрільона» й особливо у «Валькірії» Вагнера. Як легко було в останній вдатись до кричущих крайностей, до нагромодження подробиць. Художнє чуття міри й вишуканість смаку безпомилково керували режисером у цій прекрасній постановці.



Микола Садовський

Небагато драматичних театрів дають такі стрункі масові сцени, які ми спостерігали, наприклад, у нас в «Борисі Годунові». І це з таким нелегким на підйом матеріалом, як оперні хористи і статисти!»⁴⁹.

Наведена цитата з цієї дифірамбічної статті, до речі, єдиної у всій дореволюційній київській пресі статті, присвяченій творчості оперного режисера, цікава не стільки дещо завищеною оцінкою постановок М. Боголюбова, скільки досить спрощеними поглядами на тогочасні проблеми оперної режисури. Говорячи про поступове звільнення оперної сцени «від наївних умовностей аріозного співу» (під цим певно маючи на увазі горезвісний «концерт в костюмах»), автор вважає, що всі досягнення М. Боголюбова зумовлені тим, що він справжній драматичний режисер. Отже, для опери потрібні драма-

⁴⁹ Киевский театральный курьер. — 1909. — 3 ноября.

тичні режисери, які спроможні розворушити рутину й псевдоромантичну статуарність.

Однак, і провінціальній оперній сцені, і сцені імператорській був конче потрібний саме оперний режисер, який би глибоко відчував закони музичної драматургії, а не переносив механічно в оперу виражальні засоби драматичного театру. Саме таким оперним режисером був у кращих своїх постановках М. Боголюбов, який, як і М. Садовський, прагнув до правдивості й органічної музикальності сценічної дії.

Щоправда, у роботах досвідченого російського режисера часом зустрічалися натуралістичні подробиці, прийоми драматичної сцени, навіть елементи трафаретної статуарності та «концерту в костюмах». Подібні риси були властиві загалом досить вдалій постановці вагнерівського «Тангейзера», здійсненого «за зразком його втілення в Байрейті»⁵⁰.

Показово, що і київська критика, іноді все ж зупиняючи свій погляд на роботі режисера, помітила певну суперечливість сценічної інтерпретації «Тангейзера»: «Режисерський бік вистави дуже цікавий, все обмірковано, красиво. Та хотілося, щоб у другій картині лицарського полювання групи були більш виразно розміщені по сцені. Дуже гарно і життєво поставлена в режисерському відношенні перша картина другої дії. Але в другій картині гості ландграфа чомусь з'являються на бал за старою «оперною» традицією парами і всі на одне обличчя. Проте це дрібниці, а загалом постановка художня»⁵¹.

Однак, попри всі суперечності й прорахунки, режисерська творчість М. Боголюбова була, безперечно, прогресивним і значним явищем для тогочасної провінційної оперної сцени. Кращі його постановки, зокрема «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, приваблювали злагожденістю акторського ансамблю, виразними масовими сценами, загальним поетичним режисерським рішенням, прагненням до природного розгортання оперної дії. Там, де М. Боголюбов не намагався за допомогою натуралістичних подробиць перебороти умовну природу опери, він досягав значних успіхів. Творча співпраця з талановитими співаками — носіями глибоко народних та реалістичних традицій, близьке знайомство з музичними постановками М. Садов-

⁵⁰ Киевский театральный курьер. — 1909. — 3 ноября.

⁵¹ Там само.

ського сприяли плідному розвитку обдарування російського режисера, який в тяжких умовах провінційної антрепризи намагався боротися з рутиною.

Незважаючи на виступи критики і передових співаків-акторів проти безпорадної режисури, що не дбала навіть про елементарну логіку й послідовність сценічної дії, вона продовжувала жити і навіть утверджувати власну естетику. На жаль, ця горезвісна «оперна» естетика, що фетишизувала вокал, нехтуючи всіма іншими компонентами вистави, і фактично канонізувала «концерт в костюмах», знаходила численних прихильників і серед співаків, і серед диригентів, навіть серед окремих режисерів.

«Оперна режисура передреволюційних років у переважній більшості, за винятком пошуків деяких режисерів, не пов'язувала воедино всі елементи оперного спектаклю і координувала їх лише частково з музикою,— відзначав П. Марков. — Виходячи з неминучої умовності оперного спектаклю, вона, по суті, не шукала її розв'язання, а йшла або шляхом примітивного підкреслювання цієї умовності, або шляхом грубого поєднання умовності й побуту. В переважній більшості, переносячи центр уваги на вокал, старий оперний театр ніби заздалегідь умовлявся, що даний співак завдяки гриму, костюму, примітивним мізансценам зображує якусь певну дійову особу, в даний момент стає на коліна, бере руку коханої і т. п., це була, так би мовити, несвідома чи свідомо умовність, завдяки якій глядач мав якось зрозуміти сюжет опери, її основну драматичну лінію, цілком віддаючись слуханню вокального виконання...»⁵².

М. Боголюбов належав до тих нечисленних режисерів, що своєю творчістю намагалися заперечити подібну естетику та її горезвісні канони. Однак не тільки на сцені міської опери, а й у скромних оперних виставах стаціонарного театру М. Садовського робились настійні спроби розвінчати цю заскнілу естетику, що гальмувала розвиток режисерського мистецтва в опері.

Можна сміливо твердити, що режисура оперних постановок М. Садовського була своєрідним явищем у тогочасному оперно-режисерському мистецтві, що ті гострі й актуальні проблеми, які стояли перед музичними режисерами, український митець вирішував у своїх ви-

⁵² Марков П. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. — М., 1960. — С. 310.

ставах часом досить переконливо й майстерно, спираючись на досягнення передової російської режисури.

Оперні спектаклі М. Садовського нічого спільного не мали з горезвісним «концертом у костюмах», в його постановках ніколи грубо не поєднувалися підкреслена умовність і натуралістичний побут, у них не було співаків — байдужих до подій виконавців арій та дуєтів.

Реалістична за своїми принципами музична режисура Миколи Садовського зростала і формувалася на животворному ґрунті українського класичного музично-драматичного театру, де завжди панувала внутрішня й органічна гармонія всіх виражальних компонентів, а спів був природним і правдивим засобом розкриття людських емоцій. Здійснюючи різноманітні оперні й опереткові постановки, М. Садовський продовжував наполегливо утверджувати реалістичні ідейно-художні принципи й оригінальну естетику театру корифеїв. Успішно йдучи стежками, прокладеними в українській оперній режисурі М. Старицьким та М. Кропивницьким, він талановито узагальнив і розвинув у режисерській творчості новаторські пошуки цих двох несхожих митців. При цьому М. Садовський завжди вмів зберегти власний режисерський почерк, будучи за художніми принципами режисури і системою виражальних засобів ближчим до М. Кропивницького, ніж до М. Старицького.

Саме ідейно-художні принципи музичної режисури М. Кропивницького, що так виразно виявилися в сценічній інтерпретації опери «Катерина», продовжував М. Садовський, здійснюючи ще в 1905 р. постановку твору М. Аркаса в галицькому театрі Товариства «Руська бесіда». Та особливо широко й багатогранно розвивалися і збагачувалися своєрідні мистецькі засади української оперної режисури, закладені М. Кропивницьким та М. Старицьким, на сцені першого стаціонарного українського театру М. Садовського.

У величезному й різноманітному репертуарі цього популярного музично-драматичного театру музичні й, зокрема, оперні вистави посідали значне місце⁵³. Упродовж десятиліття, з 1907 до 1917 р., на його сцені побачили світло рампи тринадцять опер, дванадцять оперет, багато музичних спектаклів, жанрові ознаки яких визначалися досить

⁵³ У репертуарному списку театру, що зберігається у Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва України (інв. № 5185. — С. 25), зазначено 135 назв різноманітних за жанрами спектаклів.

різноманітно: то «музичні мелодрами», то «історичні драми з співами і танцями», то «комедії зі співами». Крім того, кожна оперета мала свій жанровий відтінок, що свідчило про увагу М. Садовського до стилізованих особливостей музично-драматургічного твору, про вміння знайти для кожного своє образно-емоційне режисерське розв'язання. Так, зокрема, «Пісні в лицах» Кропивницького визначені на афіші просто «оперета», «Пошились у дурні» Кропивницького — «шутка-оперета», «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненки — «комічна оперета», «Кум-мірошник» Дмитренка — «жарт із співами і танцями», «Вій» Кропивницького — «оперета-феєрія».

Глибока увага до стилістичних особливостей драматургії, проникнення в ідейно-образний лад партитури визначали оригінальні режисерські інтерпретації різноманітних опер, талановито здійснених М. Садовським. Для його оперних постановок характерними були ті ж принципи, що й для всієї творчості Садовського-режисера, які В. Василько визначає як «заглиблення у людську психіку, проникнення у духовний світ образу, правдиве яскраве відтворення сподівань, бажань, думок, побуту народу, національного колориту. Основним законом творчості Миколи Карповича була правда життя на сцені — соціальна і психологічна правда поведінки, вчинків, переживань дійових осіб. Садовський не допускав грубого натуралізму ні в слові, ні в дії, ні в обстановці. За його поглядами, сценічна правда не була натуралістичною копією життя, механічним перенесенням на сцену якогось вчинку чи події, а художнім, узагальненим відтворенням»⁵⁴.

В оперних постановках театру соціальна і психологічна правда, етнографічно-побутові картини народного життя відтворювалися узагальнено, поетично й емоційно-наснажено. Тонко відчуючи специфіку опери, М. Садовський ніколи не порушував лад, стиль, композицію, ритмічну структуру музичної драматургії на догоду правдоподібності сценічних деталей.

Як і М. Кропивницький та М. Старицький, він завжди лишався режисером-музикантом, усі спектаклі якого мали власний музичний зміст, настрій, особливий темпоритм, режисерську поліфонічність, власний, так би мовити, симфонізм. Режисер мислив не просто сценічними образами, а образами музично-сценічними не лише в

⁵⁴ Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962. — С. 24.

оперних, а й у драматичних постановках. Ось як пише режисер В. Василько про виставу «На перші гулі» Васильченка: «Це був чудовий ансамбль, етюд зіграно гармонічно, концертно.

Я недаремно вдаюся тут до музичних термінів, бо то справді музикальна, поліфонічна вистава. В етюді, крім дійових осіб, була ще одна масова дійова особа — наш народ, українська «вулиця», нічні забави сільської молоді, оті «гулі», про які йдеться вже у самій назві п'єси. У виставі жив і активно діяв другий план. Поетичні, глибоко народні, а не вульгарно-побутові прийоми використав режисер для відтворення картини гуляння молоді літньої ночі. Тут були і гумористичні алегоричні перегукування парубків: «передай канат через двадцять хат» — своєрідний селянський «телеграф», і троїста музика, і хорові пісні, і дуети, і щебетання соловейка, і стукачка сторожа — ціла симфонія звуків, симфонія життя українського села чудової ночі»⁵⁵.

Показово, що В. Василько назвав цю постановку своєрідною сценічною симфонією. Адже характерною рисою режисури українського класичного театру завжди була її глибока, внутрішня музикальність, тонке відчуття музичної та вокальної природи національного спектаклю, майстерне уміння оживити в масових малюнках багатоголосся хорових епізодів. Не випадково навіть П. Саксаганський, який менше звертався до музичних спектаклів, цікавився драматургією оперних творів, вивчав музикальні форми для удосконалення власної режисерської майстерності, домагався надати кожній постановці відповідного темпу й ритму, а в основу масових композицій «клав цікавий ритмічний рисунок», як свідчив його учень Б. Романицький⁵⁶.

Сам П. Саксаганський писав: «Я часто цікавився партитурами різних опер; я роздивлявся їх і бачив, що в тих партитурах певними умовними знаками були зазначені не тільки всі партії окремих виконавців, але й усі засоби виконання їх. Музичні партитури навели мене на думку й собі писати щось подібне до таких оперних партитур, де б опріч слів акторів були занотовані усі засоби подачі тих слів на сцені»⁵⁷.

Вдумливо й проникливо опановував складні музичні форми оперних партитур і М. Садовський, поступово розширюючи й збагачуючи

⁵⁵ *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — К., 1962. — С. 77.

⁵⁶ *Романицький Б.* Спогади і думки // Театр (Київ). — 1939. — № 3. — С. 34.

⁵⁷ *Саксаганський П.* Думки про театр. — К., 1955. — С. 153.

власну режисерську палітру. Від сезону до сезону збільшувався оперний репертуар театру, неухильно зростала режисерська майстерність постановника. Він відвідував кращі оперні спектаклі, придивлявся до пошуків режисера М. Боголюбова, до новаторства Ф. Шаляпіна, коли той гастролював у Києві, цікавився різноманітною оперною літературою. Широка обізнаність із діяльністю тогочасного російського оперного театру сприяла утвердженню таланту українського музичного режисера.

Поетичні й життєво правдиві постановки «Проданої нареченої» Сметани (1908 р.) та «Сільської честі» Масканы (1909 р.) настільки вразили оригінальним сценічним розв'язанням і високим художнім рівнем, що київська критика мала підстави висловити думку, що «під орудою д. Садовського ми мали б не тільки одну з найкращих труп драматичних, а й цілком пристойну українську оперу. Така трупа була б великим здобутком нашого національного культурного життя і викликала б значний підйом в духовній творчості нашого народу. Потреба української оперної трупи дуже велика — це болюче відчуває все наше громадянство!»⁵⁸.

М. Садовський особливо гостро відчував таку потребу; він через усе своє творче життя проніс мрію про постановку «Тараса Бульби», хоча й розумів, що зі своїм невеликим колективом не зможе здійснити цю монументальну героїчну оперу. Однак про національний оперний театр у жорстоких умовах постійних утисків української культури самодержавством не можна було й мріяти. Але Садовський намагався на своїй невеликій сцені створювати такі оперні вистави, які б захоплювали прекрасним звучанням оркестру, високою вокальною культурою і здатні були хоча б частково відповісти на запити широкого глядача.

Такими спектаклями стали «Наталка Полтавка», «Сільська честь», «Продана наречена», до певної міри, «Галька» Монюшка, що в цей же час була в репертуарі місцевої російської опери.



*П. Саксаганський у житті.
1910-ті рр.*

⁵⁸ Рада (Київ). — 1909. — 22 січня.

М. Садовський намагався наблизити оперні вистави до масового глядача, прагнув до правдивого відтворення життєвих картин, органічної й природної побудови мізансцен. Так у «Проданій нареченій» режисер разом із художником Кричевським детально відтворили мальовниче чеське село, будиночки з червоними черепичними дахами, готичну споруду костюлу, костюми й різноманітні етнографічні деталі⁵⁹.

Режисерські принципи М. Садовського досить чітко виявились у постановці опери «Галька». Хоча нову роботу театру характеризували внутрішній синтез музики і драми, вокалу і сценічної дії, в ній подекуди відчувався розрив між музично-образним змістом опери та її сценічним втіленням. Справа в тому, що досвідчений режисер штучно і недоречно «українізував» широко відомий твір польського композитора, перетворив його персонажів — польських селян — на гуцулів. У спектаклі з'явилися достовірні гуцульські костюми, колоритні етнографічно-побутові деталі, відповідна манера рухів; було вставлено український танець «Аркан», темпераментно поставлений за фольклорними зразками балетмейстером В. Верховинцем, поетичні й суворі карпатські краєвиди — все це створювало на сцені відчуття життєвої правди, надавало подіям вистави особливого колориту й емоційного змісту. Щирістю й безпосередністю віяло від дуетних сцен Гальки (О. Петляш) та Йонтека (С. Бутовський), красою народного побуту, мальовничістю вабили розгорнуті масові епізоди.

На жаль, деякі політично незрілі та професійно безпорадні місцеві критики підтримували це невиправдане і помилкове «переакцентування» опери Монюшка, відзначаючи, що «Галька», перекладена і пристосована до постановки в українському театрі самим п. Садовським, стала неначе простіше, наблизившись у своєму стилі до національного джерела. Гуцули (вони діють у «Гальці») — ті ж українці і від того легше грається «Галька» на українській сцені⁶⁰.

Отже, хоча наміром М. Садовського, мабуть, було наблизити складний, специфічний за засобами виразності оперний твір до масового, демократичного глядача, застосування до «Гальки» непотрібної

⁵⁹ Про це свідчать фотографії вистави, що зберігаються у фондах ДМТМК України, інв. №№ 3615, 3617, 3614, 28806, 2620, 28802, 42184.

⁶⁰ Киевская почта. — 1911. — 1 октября.

надуманої «українізації» об'єктивно було шкідливим⁶¹, суперечило образно-стильовому ладу партитури С. Монюшка. Водночас спектакль мав і виразні режисерські знахідки.

У рецензії на виставу К. Стеценко підкреслював, що «у всій постановці опери «Галька» драма і музика доповнюють одна одну і зливаються у щось гармонічне — єдине. І цей принцип проводять на сцені всі, не виключаючи і мас — хористів. Добра закваска, очевидячки, вкладає на досвідченою рукою режисера. Через те ні зайвого руху, ні якої-небудь пози «від себе», особливо у масових сценах, ніхто собі не дозволяв. Все строго дисципліновано; всяка дрібниця зрепетована. Наприклад, перша сцена четвертого акту. Як вона розумно і талановито поставлена у М. Садовського і яким шаблоном і нудьгою тхне від неї у городському театрі! Тут сцена ця жива життям; репліки дискантів і альтів мають сценічний смисл і проводяться живо й правдиво. Далі, коли з'являється вже божевільна Галька з Йонтеком, маса ця теж не стоїть, як манекени, а дуже реально, відповідно психіці моменту, захоплюється горем Гальки. Кожний стежить за ходом дії і ні на мить не забуває, що він на сцені і своєю особою повинен доповнювати цей хід. Постановка опери «Галька» у трупі п. Садовського взагалі була така, що її як зразок можна б сміливо рекомендувати оперним режисерам»⁶².

Постановка опери С. Монюшка на українській сцені була у багатьох епізодах правдивішою, більш поетичною, ніж однойменний спектакль міської антрепризи. Режисерська інтерпретація М. Садовського відзначалася значно глибшим психологічним змістом, більшою гостротою конфлікту, який в українській постановці мав підкреслено соціальний характер.

На сцені міського театру в центрі уваги була особиста драма героїні, і К. Воронець (Галька) «пощастило створити привабливий образ дівчини, яка загинула від кохання до Януша (Бочаров), що відштовхнув її»⁶³. У виставі М. Садовського особиста трагедія підіймалася до

⁶¹ Ці помилкові тенденції до «українізації» виявилися і через кілька років, коли М. Садовський переклав «Русалку» О. Даргомижського і збирався її ставити як українську оперу, бо події вистави відбувалися на березі Дніпра. — Фонди ДМТМК УРСР, інв. № 5185.

⁶² Рада (Київ). — 1910. — 14 грудня.

⁶³ Киевский театральный курьер. — 1908. — 16 декабря.

соціального узагальнення: польський пан Януш (П. Рязанець) безжалісно насміявся з бідної селянки Гальки (О. Петляш), довівши її до самогубства. Якщо в міському театрі фінальна сцена вистави, коли Галька у відчаї кидалася в бурхливу річку, а безпорадні чепурні селяни сумно схилялися над героїнею, яку виносив із-за куліс і клав у центрі сцени Йонтек, звучала жалісно й безнадійно, то у спектаклі М. Садовського фінал сприймався як гнівний народний протест проти панської сваволі й жорстокості. Йонтек, піднявши на руки тіло коханої, виходив на крутий берег і неначе прямував до костюлу, де вінчалися зрадливий Януш і Софія. Його обступали гуцули, що рвучко підносили вгору топірці. Грізною, незборимою хвилею вони насувалися на панів, що якраз виходили з костюлу. Таким режисерським акордом завершувався цей спектакль.

Становлення і розквіт самотнього таланту М. Садовського як оперного режисера були безпосередньо пов'язані з дбайливим вихованням якісно нових виконавців. Досвідчений митець розумів, що всі спроби реформувати тогочасний оперний театр з його заскнілими трафаретами не дадуть позитивних наслідків, якщо вони будуть обмежуватися лише оновленням постановочних засобів і не стосуватимуться головного носія режисерського й авторського задумів — оперного співака. Тому з такою увагою і любов'ю виховував М. Садовський співаків-акторів, допомагаючи їм опанувати складну акторську техніку, навчаючи органічній і виразній сценічній поведінці, глибокому перевтіленню в образ, умінню носити театральний костюм, розуміти стиль, загальний настрій вистави.

Намагаючись утримати молодих вокалістів від численних штампів, що панували на провінційній оперній сцені і роками вважалися ознакою досвіду і майстерності оперного артиста, він збуджував творчу фантазію співаків-акторів, заохочував до сміливих пошуків правдивого і психологічно переконливого розкриття людських характерів.

Одним з найдійовіших методів виховання артистів у М. Садовського був яскравий режисерський показ, що сприяло акторському перевтіленню в образ, будило творчу фантазію. Цей показ під час репетицій нічого спільного не мав із так званим «натаскуванням» артиста, з вимогами сліпо наслідувати жести й пози режисера-постановника, не був схожий на прагнення режисера «підігнати» акторську індивідуальність під власну схему. Це був спільний творчий пошук постановни-

ка і виконавця. М. Садовський тактовно підказував, натякав, відкривав перед актором такі глибини людських емоцій, що вся оперна партія розкривалася по-новому.

М. Садовський виховував не співаків, що грають, як драматичні артисти, а співаючих акторів, які природно й щиро живуть і діють в атмосфері умовного оперного спектаклю. Як свідчив відомий драматичний тенор М. Микиша, якого М. Садовський запросив для виконання партії Йонтека в «Гальці», в українському театрі, на відміну від провінційних приватних антреприз, він ніколи не чув розмов про те, що «головне вокал, а грають нехай у драмі», не бачив поширених штампів, бо всіх цікавив не «звучок», а вокально-сценічний образ персонажа, життєво-правдиве розкриття людського характеру. Участь у виставах театру примушувала співака замислюватись над органічністю акторського ансамблю в опері, над питаннями безпосереднього й переконливого сценічного спілкування з партнером, а також над єдністю вокального та пластичного образів⁶⁴.

Часто в українських класичних операх поряд із вокальними епізодами були прозові діалоги та короткі монологи, тому перед режисером поставало завдання природно поєднати спів і слово, зробити так, щоб арія чи дует ставали закономірним продовженням слова і водночас новим, більш емоційно-наснаженим засобом передачі почуттів героїв.

«Пригадую, на репетиціях опери М. Лисенка «Енеїда»,— пише В. Василько,— Микола Карпович добивався у акторів органічного переходу від прози до співу, домагався, щоб душевний стан дійової особи набирав такого інтенсивного емоційного напруги, який би природно виливався в арію, у пісню. «Адже у житті буває так,— казав він,— що люди раптом починають співати з власного бажання. Пригадайте свої самопочуття, і ви погодитесь, що ваш душевний стан вимагає співу: весело було у вас на душі, і вам хотілося співати; а було й так, що ви піснюю



«Безталанна» І. Карпенка-Карого. М. Заньковецька — Софія

⁶⁴ Запис бесіди з М. В. Микишею від 18.X.1962, Київ. — Архів автора.

щось приховували, навіть переборювали в собі. І в тяжкому, невимовному горі людина гірко плаче, ридає, голосить. Це теж своєрідний «спів», що йде від глибини почуттів людини. Ось, наприклад, ви виконуєте арію Зевса. «Я рекс, вчувайте і вклоняйтесь, і розумійте слово «рекс». Це — тронна промова Зевса, це — нагадування про свою силу і міць, це — пересторога всім непокірним, що влада його міцна. Арія Зевса «Я рекс» — це рикання старого лева, який боїться втратити свою владу над звірами»⁶⁵.

Такі глибокі думки щодо вокалу як засобу правдивого емоційного висловлення і розкриття людських характерів, щодо гармонійної єдності співу і слова свідчили про новаторство й прогресивність мистецьких принципів українського режисера, які він практично втілював у своїх оперних спектаклях.

Визначним музично-сценічним полотном, де режисерське новаторство М. Садовського виявилось особливо багатобарвно, стала його постановка опери «Енеїда» М. Лисенка за твором І. Котляревського, створена у співдружбі з композитором.

Ретельна й дбайлива робота режисера зі співаками, детальна розробка характерів героїв, майстерне відтворення в мізансценах та пластичних малюнках персонажів ритмів і настроїв музики перетворили прем'єру «Енеїди» (23 листопада 1910 р.) на справжнє свято українського музично-театрального мистецтва.

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

Відповідала своїй помпезно-величній та гіперболізовано-патетичній музичній характеристиці чудернацька постать «бога і батька

⁶⁵ Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 28–29.

людей» Зевса-громовержця, соковитими барвами змальована режисером і співаком-актором І. Чорноморцем (Карлашовим). Вайлуватий, незграбний дід із сивою бородою та вусами, з величезною, кучерявою, немов у старого лева, гривною, одягнутий у біле, розшите українським орнаментом убрання, сидів на своєму дерев'яному троні пихатий, задоволений собою, тільки старі й слабі ноги безпорадно звисали з «царського крісла»⁶⁶.

Як відзначала тогочасна преса, «постать Зевса була прекрасно змальована добродієм Чорноморцем. Співак-артист, він виявив і не малий драматичний талант. Видно було, що кожне слово, кожен рух були обмірковані артистом (звичайно, режисером! — Ю. С.); танець його, характерний і теж гаразд обміркований, викликав бурю захвату. Голос Д. Чорноморця звучав дуже добре»⁶⁷.

Кожна сцена, кожний епізод свідчили про блискучі результати співпраці співака з режисером. «На арію Бахуса відповідає Зевс арією, в якій характеризує свою особу. Цю арію Чорноморець співає вповні майстерно, — підкреслював той же рецензент, — тембр, сила голосу, музичне розуміння партії, а також драматична умілість дають можливість артистові втілити в своїй особі образ Зевса»⁶⁸.

Поруч із «громовержцем» була його дружина Юнона, в партії якої «Мотря Лебедева дала теж цільний гарний образ «злої Юнони» і виявила сильний і приємний голос. Манери, рухи, тоніровка д-ки Лебедевої були прекрасні», — зазначав критик⁶⁹.

Колоритними були і Бахус (Д. Мироненко) у вишиваній сорочці, прикрашеній виноградними лозами, і Марс (Є. Захарчук) в античному хітоні з українським орнаментом, і Меркурій (С. Паньківський) із жезлом, увінчаним двоголовим орлом, та почтарською сумкою через плече, з якої стирчала купа свіжих київських газет, і Еол (С. Бутовський) в старому селянському жупані, і обдертий, кволий Аполон (В. Верховинець) зі своїми «сердешними музами»⁷⁰.

⁶⁶ Див. фотографії вистави. — Фонди ДМТМК України, інв. № 70616.

⁶⁷ Рада (Київ). — 1910. — 25 листопада.

⁶⁸ Рада (Київ). — 1910. — 21 листопада.

⁶⁹ Рада (Київ). — 1910. — 25 листопада.

⁷⁰ Див. фотографії вистави. — Фонди ДМТМК України, інв. № 27743, 29188, 27744, 33217, 27445, 48075, 29190.

Взагалі, вся друга дія опери — «Олімп» — вражала щедрістю режисерської видумки, соковитістю комедійних і сатиричних сценічних деталей, яскравістю виконання. «Акт на Олімпі — акт виняткової легкості та витонченості — робить честь і артистам, і режисурі, і тим, хто його скомпонував — д. д. Садовському й Лисенку»⁷¹, — писав В. Чаговець. А рецензент «Ради» підкреслював: «Друга дія — море комізму! Олімп. Скрізь хмари. Трохим замітає помелом Олімпа і нарікає на вічне бенькетування богів. Ця дія — це зерно комізму Котляревського, сконцентроване умілою рукою Садовського!»⁷².

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

«Ось далеко з-за синіх хвиль зачулася пісня, — досить детально описував рецензент виставу. — Чого так стиснулося серце? Та то ж рідна пісня, така рідна, така болюча. Чи то плывуть Вергілієві троянці? Ей, ні! То наші запорожці... Тим то так за душу хапає цей веселий перелицьований жарт. Троянці прибиваються до берега. Пристали. Втихомирилося море і тихо зітхає в оркестрі. Врятовані троянці співають гімн Зевсу, розташовуються на березі, запалюють вогнища, навішують казанки і облягають на ніч. Починається фінальний хор першої дії: «Нічки темненькії нас покривають». Тихо засипають знеможені троянці. Хвилину заля мовчить, мов заколисана морем, і тоді вже зривається бурею оплесків»⁷³.

⁷¹ Киевская мысль. — 1910. — 25 ноября.

⁷² Рада (Київ). — 1910. — 21 листопада.

⁷³ Там само.

Цей опис, як і деякі інші рецензії на прем'єру та численні фотографії вистави, дає підстави твердити, що в новій оперній постановці М. Садовського поряд із психологічною правдивістю, побутовою та етнографічною достовірністю з'явилась і щедро розквітла яскрава театральність, співзвучна самій природі опери. Критика відзначала: «Поставлено «Енеїду» пишно, не жаліючи витрат. Побільшено оркестр (диригент Г. Єлінек.— Ю. С.), що дає можливість вчути красу оркестровки. Поставлено всі сцени старанно, любовно, найменші деталі обдумані»⁷⁴.

Успіх вистава мала величезний: «Проходить перший акт, за ним другий, і театр перетворився на сповнений захвату натовп, — писав В. Чаговець. — Потягнулися вінки, квіти, підношення головним винуватцям події М. К. Садовському та М. В. Лисенку, які створили з поеми Котляревського прекрасну постановку»⁷⁵. Дійсно, обидва творці опери — композитор і режисер-лібретист були однаковою мірою «винуватцями» цієї великої події, бо від першої ноти клавіра і до завершення музично-сценічної інтерпретації партитури завжди працювали пліч-о-пліч. Навіть після тріумфальної прем'єри вони ще кілька разів переглядали партитуру, вносячи деякі зміни.

Праця над «Енеїдою» — взірєць творчої дружби композитора і режисера, плідного співавторства і глибокого взаєморозуміння. Цією постановкою М. Садовський не лише збагатив досягнення М. Кропивницького та М. Старицького в галузі утвердження в опері яскравої театральності, а й успішно продовжив і розвинув прекрасну традицію фундаторів української музичної режисури — створення оперного спектаклю в тісній взаємодії композитора і режисера. Варто ще раз нагадати, що в найтіснішому творчому контакті з М. Лисенком здійснював відому постановку «Різдвяної ночі» режисер М. Старицький, а М. Кропивницький разом з П. Ніщинським створював інтерпретацію «Вечорниць» і в співдружбі з М. Аркасом втілював «Катерину».

Дбаючи про постійне розширення національного оперного репертуару, М. Садовський уважно ставився до творів українських композиторів і прагнув показувати на сцені свого театру всі опери, пов'язані з українською тематикою. Саме тому він звернувся і до таких маловідомих опер, як «Пан Сотник» хормейстера Петербурзького Маріїнського

⁷⁴ Рада (Київ). — 1910. — 23 листопада.

⁷⁵ Киевская мысль. — 1910. — 25 ноября.

театру Г. Козаченка за мотивами Шевченкового «Сотника» (1911 р.) та «Бранка Роксоляна» західноукраїнського композитора Д. Січинського (1912 р.). Силою свого могутнього таланту режисер-постановник підніс ці не дуже оригінальні оперні твори до рівня значних, правдивих і хвилюючих сценічних полотен, майстерно вияскавляючи кращі сторінки музики Д. Січинського та Г. Козаченка.

Так, зокрема, про виставу «Пана Сотника» критика писала: «Коли не можна дуже похвалити саму оперу, то у всякім разі треба подякувати добродієві Садовському за старанну її постановку і артистам за совісне відношення до праці. Петляш була чудовою Настею, особливо гарно проходили в неї сцени з сотником та Петром»⁷⁶.

Побутово-психологічній драмі Г. Козаченка з її відвертою сентиментальністю режисер у своєму колоритному рішенні надав комічного характеру, щедро обарвлюючи події теплим, а часом і дошкульним гумором. У режисерському плані — досить детальній сценічній розробці музичної драматургії — він назвав «Пана Сотника» комічною оперою. У змалюванні постаті старого Сотника, який вирішив одружитися зі своєю вихованкою Настею, режисер і співак-актор В. Золденко не приховували гумористичного ставлення до головного персонажа. Комедійним, іноді навіть сатиричним сценам залицання старого Сотника до Насі протистояли ліричні, пройняті щирістю й пристрасним коханням епізоди Насі і Петра.

Режисерська розробка опери — своєрідне розгорнуте лібрето, видане до прем'єри «Пана Сотника», а також фотографії вистави свідчать про психологічну правдивість, етнографічну достовірність та емоційну наснаженість сценічної дії. Ця постановка приваблювала мальовничістю (художник П. Дяков), оригінальним поєднанням побуту і театральності⁷⁷. Режисер докладно розробляв мізансцени, пластичні малюнки і численні сценічні деталі, про що свідчить згадана програма-лібрето. Ось як, наприклад, подає постановник початок спектаклю: «Настя, гуляючи по садку, співає пісні («Якби мені крила»), потім зникає в садку. З хати виходить Сотник; він виявляє замилювання своє красою Насі («Дивлюсь на Настю — оживаю. І молодіє кров в мені»). Настя виходить з садка; вона радіє ясному сонечку, веселим пташкам, чудовому ранкові

⁷⁶ Рада (Київ). — 1911. — 8 жовтня.

⁷⁷ Див. фотографії спектаклю. — Фонди ДМТМК України, інв. №№ 7269, 7498.

(«Сонечко яснее, сонечко краснее»). Побачивши сотника, підбігає до нього, питає, чого він сумний («Чого ви, батечку, сумні»), а далі, стрибаючи і крутячись, зникає знов у садку. Сотник ображається, що Настя грається з ним як дитина, бо йому бажає іншого пестування. Настя підкрадається ззаду і крутить второго. Сотник пручається»⁷⁸.

Постійно розширюючи оперний репертуар, наполегливо працюючи з молодими співаками-акторами, М. Садовський виховував і майбутніх оперних режисерів, сміливо доручав своїм учням не лише допомагати йому на репетиціях чи розробляти окремі сцени, а й здійснювати самостійно постановки опер. Так сценічну інтерпретацію оперної партитури польського композитора В. Желенського «Янко» він доручив своєму вихованцю, здібному співакові-акторові С. Бутовському і протягом роботи над виставою допомагав режисеру-початківцю мудрими порадами.

Неповторна самотність режисерської палітри М. Садовського цікаво й оригінально розкривалася в кожній оперній виставі, проте найяскравіше вона виявилася в одній з останніх і найбільш зрілих постановок — лірико-фантастичній опері М. Лисенка «Утоплена» на лібрето М. Старицького за повістю М. Гоголя.

Прем'єра «Утопленої» відбулася 25 вересня 1913 р. і стала свідченням великої майстерності колективу, який не лише глибоко зрозумів, а й серцем відчув прекрасну музику М. Лисенка. Критика відзначала, що оперна вистава, «додержуючись народного колориту, передавала весь поетичний ліризм майської ночі, цієї пісні любові, в найтонкішій формі і разом з тим малювала яскраво і комічні характери та комічні сцени»⁷⁹. Рецензенти дуже високо оцінювали режисуру М. Садовського, що надала виставі натхненної поетичності, образної цілісності та мистецької завершеності. Зокрема, критик журналу «Сяйво» наголошував: «Щодо сценічної постановки «Утопленої», то з першого ж разу тут виявилась свідомо режисерська рука і зробила все можливе при даних обставинах, щоб постановка вийшла найближчою до досконалості. Загальний план, очевидно, був глибоко продуманий, деталі розроблені якнайкраще, щоб відповідати всім замислам автора»⁸⁰.

⁷⁸ «Пан Сотник». Комічна опера на 2 дії. Сезон 1911/12 р. — С. 1. — Фонди ДМТМК України, інв. № 47845.

⁷⁹ Рада (Київ). — 1913. — 25 вересня.

⁸⁰ Сяйво (Київ). — 1914. — № 4. — С. 131.

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

Загальне захоплення критики викликала третя дія вистави з чарівним сном Левка, з поетичними, немов сплетеними з візерунків українських дівочих танців хореографічними сценами русалок, прекрасно поставленими хормейстером і балетмейстером Верховинцем. Преса відзначала «надзвичайне загальне враження, яке справляє взагалі третя дія, особливо — починаючи з виходу русалок. Характер їх співів так відповідає постановці, що, нарешті, на глядача навівається мимоволі якийсь мрійний настрій з відтінком суму»⁸¹. А відомий театральний рецензент Чаговець, теж вражений красою образного рішення вистави, писав: «Гарні декорації. Взагалі пензель І. Бурячка, як талановитого й колоритного декоратора-художника, завжди звертає на себе увагу. Таким чином, зовнішній, видовищний бік вистави заслуговує цілковитого схвалення, так само як і вокальний, який несе в собі хор і дд. Литвиненко, Діброва, Бутовський та Трохименко»⁸².

Дійсно, вистава відзначалася на диво злагодженим і колоритним акторським ансамблем. «Партія Левка так ніби написана навмисне для Бутовського. Цілком відповідає діапазонаві і характеру його голосу,— підкреслювала критика.— Чистота інтонації, гарна дикція артиста,

⁸¹ Сяйво (Київ). — 1914. — № 4. — С. 131.

⁸² Киевская мысль. — 1913. — 1 октября.

вкладений у виконання партії високий ліризм, обвіяний тихою поезією весняної ночі, — все це в образі, утвореному д. Бутовським, робило дуже миле враження. Те ж саме треба сказати і про добродійку Литвиненко — Панночку. Зрештою кожний виступ добродійки Литвиненкової публіка зустрічає з великою прихильністю. А в невеличкій, хоч і досить відповідальній ролі Панночки кращого виконання, як дає добродійка Литвиненко, трудно навіть бажати»⁸³.

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

В «Утоплених», як, власне, і в інших своїх музичних постановках, режисер не вдається до єдиних групових рухів, стилізованих колективних жестів у ритмі музики, до яких іноді звертались окремі оперні режисери для демонстрації власної музикальності, видаючи цей досить формальний прийом за новаторство.

У розгорнутих масових композиціях М. Садовського відсутні зовнішня музикальність, (претензійне «тамування», коли однакові жести хора підкреслюють такти музики), натомість у масових композиціях відчутне панування внутрішньої глибокої музикальності. В сценічній дії відбивалися не стільки ритми, скільки настрої, образи та емоційний зміст партитури.

Режисер, як і М. Лисенко, прекрасно знав і відчував специфіку українського музичного фольклору, що живив партитуру «Утопленої», розумів ладову структуру й своєрідну поліфонію народних пісень і на-



«Сто тисяч» І. Карпенка-Карого. П. Саксаганський — Бонавентура

⁸³ Рада (Київ). — 1913. — 28 вересня.

магався розкрити всі багатства оперної музики в багатопланових сценічних композиціях. Це прагнення постановника переконливо втілювалося в життя вже на початку першої дії.

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

Як поліфонія цієї прекрасної хорової картини увібрала рідкісну красу українського народного багатоголосся, так і режисерське її рішення живилося глибоким знанням народного життя, побуту, звичаїв, парубоцьких ігор та дівочих розваг, які сам М. Садовський спостерігав на селі завжди з особливим захопленням і любов'ю. Постановник не просто переносив на театральні підмостки сцени і звичаї, побачені в селянському житті, а натхненно їх поетизував. Саме тому в спектаклі так органічно поєднувалися ліричні сцени Галі та Левка, обрядові

дівочі хорові епізоди, комічні витівки п'яного Каленика, сцени заливання Голови до Галі, дошкульні глузування парубків зі старого Голови, гумористична пісня Левка з парубочим хором «А в нашого голови, голови нема клепки в голові...»⁸⁴.

На образне розв'язання цієї вистави великий вплив мала постановка М. Старицького 1885 р., у якій брав участь і М. Садовський. «У Харкові, де виставлено було уперше «Утоплону», а потім в Одесі — вона йшла в супроводі повного симфонічного оркестру під керівництвом Черняхівського. Один жіночий хор складався з 40 душ, — писала про сценічну історію Лисенкової опери київська газета «Рада». — Головні ролі виконували: голови — Кропивницький, писаря — Садовський, Левка — Грицай, Зовиці — Заньковецька, Панночки — М. К. Садовська-Барілотті. У Києві «Утоплону» виставлено було ще пізніше: весною 1895 року, коли трупі Садовського дозволено було приїхати сюди на десять спектаклів. М. Садовський найняв тоді старий київський оперний театр, де грала оперна трупа під антрепризою добродійки Сетової. Вистава за участю Заньковецької, Затиркевич-Карпинської і самого Садовського проходила з повним художнім і великим матеріальним успіхом. За постановкою «Утопленої» дотглядав сам композитор, котрий весь час працював на репетиціях»⁸⁵.

Дійсно, режисерські традиції постановки М. Старицького з її мальовничістю й етнографічною щедрістю жили і розвивалися в оперному спектаклі М. Садовського. Проте обидві вистави були досить різні за своїм образним рішенням, як несхожими були мистецькі індивідуальності та виражальні палітри двох українських режисерів.

Початок першої дії з розгорнутим хором «Туман хвилями лягає» у М. Старицького йшов у більш жвавому темпі. На сцену весело виходили парубки у святкових, розцвічених вишивками костюмах, накинутих на плечі білих свитках, рухлива юрба заповняла всю сцену, і піднесений спів звучав пристрасним молодечим закликом до дівчат.

А дівчата, розпочавши свою хорову партію за сценою, вибігали на сільську вулицю. І мальовничий парубочий натовп ставав ще бар-

⁸⁴ Сцени вистави М. К. Садовського реконструйовані на основі спогадів В. С. Василька, М. І. Литвиненко-Вольгемут, П. Т. Коваленка, С. В. Чайківського (записи бесід в архіві автора) та фотографій з фондів ДМТМК УРСР, інв. №№ 29195, 29192, 28193, 47938, 47939.

⁸⁵ Рада (Київ). — 1913. — 25 вересня.

вистішим — святкове, відтворене з етнографічною точністю і щедрою театральністю дівоче вбрання мінілося й іскрилося в сріблястому зоряному сяйві, створюючи на сцені особливо піднесену й емоційно напружену атмосферу. Відвертість вияву почуттів, вируюча енергія, яскрава мальовничість — саме ці риси були властиві першим епізодам «Утопленої» в інтерпретації М. Старицького.

Інакше ставив її М. Садовський — у його виставі парубки поверталися з роботи стомлені, задумливі, неквапні, досить стримано виявляли свої емоції. До речі, і в самій опері лібретист М. Старицький написав ремарку: «Парубки, вертаючись з роботи...», а в текст хору ввів слова: «Потомились, наробились, час відпочивати». Але сам, здійснюючи постановку «Утопленої», неначе забув про цю ремарку, захопившись мальовничістю і яскравою театральністю. М. Садовський життєво правдиво, переконливо показав у цій сцені повернення парубків з важкої праці — буденно одягнені вони поводитися без підкресленої задержуваності й надмірного завзяття. Власне, уся оперна постановка М. Садовського не була такою піднесено-святковою й мальовничо-театральною, як спектакль М. Старицького. Але вона від цього не стала менш поетичною й колоритною, та головне — органічно поєднувала побутову правдивість, конкретність етнографічних та психологічних деталей з узагальненою оперною умовністю.

Ці ж художні принципи майстерно утверджував М. Садовський у своєрідній інтерпретації Лисенкової опери «Різдвяна ніч» (1915 р.), що народилася в тісній співдружбі з диригентом О. Кошицем та художником І. Бурячком. «Різдвяна ніч», продовжуючи сценічні традиції славнозвісної однойменної постановки М. Старицького, засвідчила зрілу майстерність і самобутність оперної режисури М. Садовського. Режисер глибоко відчув стильову своєрідність поєднання лірики, романтики й комізму цієї опери М. Лисенка, якій «властива безперервність музичного розвитку, плавність переходу від епізоду до епізоду, гнучкість і вільність у побудові кожного з них, майже цілковита відсутність замкнених симетричних форм, — їх замінюють монологічні та діалогічні, конструкція яких залежить від тексту лібрето»⁸⁶.

Постановка «Різдвяної ночі», так само як і «Утопленої», «Гальки», «Енеїди», «Сільської честі», переконливо доводила, як глибоко і тонко

⁸⁶ *Архівович Л.* Українська класична опера. — К., 1954. — С. 173.

розумів М. Садовський, що в самій природі оперного спектаклю закладене певне протиріччя. Музика вимагає, щоб артист співав інтонаційно чисто, рівно й ритмічно. Таких результатів досягти просто, якщо вокаліст стоїть біля рампи і дивиться на диригента. Натомість сценічна дія вимагає руху, вільного й невимушеного, співу у різноманітних, часом зовсім незручних позах та положеннях, правдивого спілкування з партнерами, рухи та жести має визначати сценічна логіка, а не зручність дихання. Музика вимагає, щоб в ансамблях співаки стояли поруч, бо це найкраще забезпечує злагодженість звучання голосів, а сцена владно диктує свої закони — артисти мусять іноді знаходитися далеко один від одного, в різних кінцях сценічного планшету, не дивитися один на одного і не оглядатися на диригента, але співати все ж інтонаційно точно й виразно.

М. Садовський у більшості своїх постановок виявив уміння поєднати закони музики і закони сцени. Таке органічне поєднання музики і сцени вражало, зокрема, в «Різдвяній ночі», де примхливо і колоритно перепліталися ліричні, жанрово-побутові, яскраво комедійні та обрядові епізоди. Режисерська концепція М. Садовського, його творчі принципи оживали в правдивому, колоритному і напрочуд злагодженому ансамблі акторів, серед яких преса виділяла В. Старостинецьку (Солоха), М. Гребінецьку (Оксана), Д. Мироненка (Чуб), В. Внученка-Внучковського (Вакула), П. Яременка (Пацюк), П. Чугая (Голова) та Є. Рибчинського (Дяк). Майстерно і органічно розв'язував досвідчений режисер зазначене діалектичне протиріччя і в масових композиціях, постійно спираючись на прогресивні традиції музично-драматичного театру.

Садовський не намагався переборювати поетичну й узагальнену оперну умовність і не вдавався в постановці опер до виражальних прийомів драматичного театру, як це притаманно було деяким тогочасним музичним режисерам, які часом механічно переносили на оперну сцену засоби драми, зокрема Московського Художнього театру, творчість якого все помітніше впливала на оперу.

«Ідеї Станіславського почали проникати на оперну сцену через його учнів та послідовників, до яких слід віднести оперних режисерів О. О. Саніна — вихованця МХАТ, П. С. Оленіна — учасника першої оперної постановки Станіславського, Й. М. Лапицького, В. А. Лоського та інших, — писав дослідник спадщини К. Станіславського Г. Крісті. — Слід відзначити, що прямолінійне перенесення прийомів раннього Художнього театру на оперну сцену часто призводило і до негативних ре-

зультатів, тим більше, що новаторство МХАТу запозичувалося насамперед з його зовнішнього, найбільш доступного боку. Так новаторство Лапицького, що добивався побутової та натуралістичної достовірності в оперних постановках, не могло справити вирішального впливу на оновлення оперної справи. Не могли мати успіху також спроби деяких режисерів йти в опері безпосередньо від літературного тексту»⁸⁷.

Звичайно, М. Садовський — «режисер виразно-реалістичного напрямку, багато в чому споріднений у своїй діяльності з Московським Художнім театром», як справедливо наголошував М. Рильський⁸⁸, йшов в оперній режисурі своїм, оригінальним шляхом, утверджуючи реалізм і народність, а також цікаву музично-сценічну естетику й виразжальну палітру національного синтетичного театру корифеїв. Про свої постановки різноманітних опер український митець міг би сказати словами Станіславського: «Музика повинна давати вказівки і спрямовувати творчість режисера, я їду в оперній справі від музики»⁸⁹.

Справді, в своїх оперних спектаклях М. Садовський завжди йшов від музики, від ідейно-образного змісту партитури, від своєрідності композиторського стилю. Створюючи життєво правдиві оперні вистави, поетичні й гранично музикальні, режисер ніколи не вдавався до натуралізму та підкресленого побутовізму. В усьому М. Садовський був глибоко своєрідним, яскраво оригінальним оперним режисером, багатогранна творчість якого постійно живилась реалістичними досягненнями російської режисури.

Режисерське мистецтво М. Садовського і за творчими принципами, і за методикою роботи над оперною виставою мало багато спільного з тими новаторськими прагненнями К. Станіславського, які він втілював в Оперній студії Большого театру (1918—1926 рр.). Щоб переконатися в справедливості такого висновку, досить уважно розглянути його режисерські плани опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» за І. Котляревським, що зберігаються в рукописних фондах Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР.

⁸⁷ Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. — М., 1951. — С. 52.

⁸⁸ Рильський М. Про «Театральні згадки» М. Садовського // М. Садовський. Мої театральні згадки: 1881—1917 рр. — К., 1956. — С. 6.

⁸⁹ Программы Государственных академических театров (Москва). — 1926. — № 62. — С. 5.

Коли докладно проаналізувати «Характеристики та режисерські вказівки до «Наталки Полтавки», написані рукою М. Садовського ще в 1912 р., то виникає враження, що вони розроблені за новаторськими принципами К. Станіславського і спрямовані до правдивого розкриття «життя людського духу». Читаючи рукопис Садовського, немов чуєш слова Станіславського, сказані в оперній студії: «Розвивайте ваші паралельні психічні та фізичні задачі. Слідкуйте, щоб правильні фізичні дії допомагали вашим правильним фізичним відчуттям»⁹⁰.

М. Садовський (сидить перший ліворуч) серед акторів трупі М. Кропивницького перед поїздкою до Петербурга (1886)



Звичайно, в режисерських розробках Садовського нема таких широких теоретичних узагальнень, як у «Бесідах К. С. Станіславського», немає згадок про внутрішню єдність «психічних та фізичних дій», але в них на конкретному матеріалі сценічних подій та вокально-пластичних характеристик героїв «Наталки Полтавки» детально висвітлено акторські завдання, близькі до згаданих вимог К. Станіславського.

Ось як намагався режисер поєднати внутрішній стан і сценічну поведінку Наталки на початку першої дії: «Наталка іде з повними відрами вуличкою до своєї хати. Ставить відра коло тину, біля хвіртки, спирається на коромисло, співає «Віють вітри». Після паузи у тій самій позі говорить свій монолог. Думи ідуть услід за словами пісні...»⁹¹. Дуже

⁹⁰ Антарова К. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг. — М., 1952. — С. 164.

⁹¹ Рукопис М. К. Садовського. — Фонди ДМТМК України, інв. № 10706/28429, арк. 5.

детально розробив М. Садовський кожен мізансцену, пояснюючи актору і психічний, і емоційний стан персонажа і його «фізичні дії». Кожний жест, крок, виразний рух, кожна вокальна і пластична інтонація виконавця спрямовані на розкриття характеру героя⁹².

Однак, М. Садовський, створюючи режисерську партитуру «Наталки Полтавки», не обмежувався лише своєрідним «дійовим аналізом» сценічних подій та ситуацій, а детально розробляв психологічно-сценічні характеристики образів, докладно описуючи їхній зовнішній вигляд, манери, звички, одяг, грим тощо. Ось як характеризував режисер образ Наталки: «Одягнута просто, але чисто, з тим естетичним смаком, якого вимагає сцена. Корсетка обов'язково, бо за ті часи дівчина не виходила на вулицю без корсетки. Голова пов'язана легеньким платком по-полтавськи. Сережки і разок намиста. Грим — гарної дівчини.

Наталка — ідеал української дівчини: статечна, працьовита, покірна, поважає матір, шанує старших, до всіх привітна і разом з тим тримається достойно, розумна, уміє мовчати і уміє одказати до речі. Старосвітського добірного виховання: так глибоко розуміє свій обов'язок до матері, що навіть має силу примусити себе зректись свого щастя, коли того вимагає спокій матері. В почуттях своїх глибока, незрадлива. Жодна спокуса матеріальна не може похитнути в її душі ідеального кохання до Петра. Говорить просто, спокійно, щиро, в рухах своїх виявляє добре, тогочасне народне виховання»⁹³.

Безперечно, такий глибокий аналіз образу дуже допомагав співакам, зокрема тоді ще зовсім недосвідченій М. Литвиненко-Вольгемут, перевтілюватися в роль героїні М. Лисенка — І. Котляревського, опановувати мистецтво акторського переживання і правдиво розкривати «життя людського духу».

Наведений уривок з рукопису М. Садовського засвідчує, що режисер, дбаючи про етнографічну достовірність вбрання, життєву правдивість поведінки та психологічну вмотивованість вчинків, особливого значення надавав необхідності «естетичного смаку, якого вимагає сцена».

Мистецька спорідненість режисерської творчості М. Садовського з ідейно-художніми принципами оперної сценічної реформи, що її

⁹² Рукопис М. К. Садовського. — Фонди ДМТМК України, інв. № 10706/28429, арк. 6–16.

⁹³ Там само. — Арк. 1–2.

здійснив К. Станіславський, також яскраво свідчить про справжнє новаторство і прогресивність шукань корифея українського театру. Крім того, це досить виразно підтверджує справедливність висновків російських театрознавців, що «вчення К. Станіславського про театр, як ми знаємо, має глибоке історичне коріння. Воно було підсумком багатовікового розвитку театрального мистецтва. І система Станіславського не є плід лише його генія. Вона являє собою вершину певних сценічних традицій»⁹⁴.

М. Садовський дуже цікавився розвитком тогочасного російського оперного мистецтва, відвідував гастрольні виступи Ф. Шаляпіна, зустрічався з Собіновим під час його гастролей у Києві (до речі, свій сценічний шлях Л. В. Собінов, ще як студент Московського університету, розпочав 1891 р. хористом у трупі М. Садовського); з інтересом стежив за діяльністю новонародженого оперного колективу — Петербурзького театру музичної драми, створеного 1912 р. під керівництвом режисера Й. Лапицького.

Цікаво, що тогочасна київська преса приділяла велику увагу новому столичному оперному колективу: «Театрові «Музичної драми» випала честь зіграти таку ж крупну, напевне, роль в історії оперного мистецтва, як і Художньому театрові в галузі драми, — писала «Киевская мысль». — Але його роль ще значніша і складніша, бо немає галузі мистецтва, де б художня безграмотність, несмак, пошлість і рутини так довго і неподільно панували б, як в опері. Саме їм і оголосила жорстоку війну «Музична драма» і отримує перемогу за перемогою. За нею спостерігає театральний світ... Театр «Музичної драми» тим цінніший, що він є театром національним у найпрекраснішому розумінні цього слова»⁹⁵.

Великий інтерес київських газет до творчої діяльності Петроградської музичної драми та пошуків Лапицького сприяв піднесенню ролі режисури в місцевій оперній антрепризі і певною мірою допомагав Садовському в послідовному утвердженні в оперних виставах реалістичних постановочних принципів.

«Ідеєю «Музичної драми» є бажання вигнати з опери стару рутину і ввести новий свіжий струмінє життєвості та художньої правдивості, —

⁹⁴ Калашиков Ю. Эстетический идеал К. С. Станиславского. — М., 1965. — С. 118.

⁹⁵ Киевская мысль. — 1914. — 10 октября.

наголошував «Київський театральний кур'єр». — Задача театру — дати можливість публіці і бачити і слухати оперу, як цінний художній твір, а не як привід для виконання солістами, хором і оркестром своїх партій. Ми, як говорить один з керівників Музичної драми, вимагаємо від співака не лише голосу, але й сценічного обдарування і загальної культури, щоб він, як виконавець, міг проийнятися загальною ідеєю нашого театру і втілити її в образи»⁹⁶.

Саме такі відповідальні завдання висував і блискуче розв'язував в оперних постановках талановитий колектив М. Садовського, хоча можливості його були значно скромнішими порівняно з Петербурзькою музичною драмою.

Вихованці українського режисера, які були запрошені на столичну сцену, одразу ж виявляли себе справжніми оперними співаками-акторами. Так запрошена до Петербурзької Музичної драми учениця М. Садовського М. Литвиненко-Вольгемут органічно увійшла в творчий склад нового театру і стала його окрасою, бо до новаторських експериментів Й. Лапицького вже була прекрасно підготовлена на українській сцені. «Моїм першим і надзвичайним режисером був Микола Карпович, — писала вона потім. — Йому я зобов'язана правдивим, реалістичним напрямком моєї праці у театрі «Музичної драми», де режисер Й. М. Лапицький розвивав далі мої здібності, як вони обидва говорили»⁹⁷. М. Литвиненко-Вольгемут відзначала не лише творчу спорідненість режисерського почерку українського і російського режисерів, а й те, що М. Садовський завжди захоплено говорив про вистави Московського Художнього театру і з повагою ставився до спроб Лапицького перенести в оперу реалістичні принципи цього театру⁹⁸.

Показово, що київська преса стала уважніше придивлятися до різноманітних за своїми жанровими особливостями музичних спектаклів театру Садовського, значні мистецькі досягнення якого поступово змушували критиків констатувати творче зростання колективу і, зокрема, прекрасну режисерську майстерність його керівника. Як слушно писав критик, «не кажучи вже про нас — рецензентів ук-

⁹⁶ Киевский театральный курьер. — 1914. — 10 января.

⁹⁷ Лист М. І. Литвиненко-Вольгемут до В. С. Василька від 27 квітня 1959 р. // *В. Василько*. Микола Садовський та його театр. — С. 26.

⁹⁸ Запис бесіди з М. І. Литвиненко-Вольгемут від 15.III.1964, Київ. — Архів автора.

раїнських, які гадають, що іменно у театрі Садовського зразкова режисура, рецензенти російських київських і петербурзьких газет у своїх рецензіях завше зазначають майстерну режисуру в трупі й називають її «мейнінгенською»⁹⁹.

Певна річ, реалістична музична режисура М. Садовського мала значний художній вплив на принципи сценічного втілення оперних та опереткових творів в українських трупах Д. Гайдамаки, О. Суслова, О. Суходольського, Л. Сабініна, І. Сагатовського, на численні постановки різноманітних російських, зарубіжних та українських опер, здійснених Й. Стадником у західноукраїнському театрі товариства «Руська бесіда». Так упродовж 1908–1912 рр. оперні спектаклі колективу під орудою послідовника творчих принципів М. Садовського режисера Й. Стадника «досягли такого високого рівня, що преса, особливо чернівецька німецька, ставила їх вище за вистави польського театру у Львові та німецького в Чернівцях», — як зазначає Р. Пилипчук¹⁰⁰.

Короткочасне керівництво М. Садовського «Руською бесідою» (квітень 1905 р. — квітень 1906 р.) відіграло значну роль у житті колективу і формуванні режисерської майстерності Й. Стадника. «Після від'їзду Садовського наша сцена ще довго жила луною й спогадами того, що з собою вніс на неї Микола Карпович, — писав С. Чарнецький. — Український народний театр був опісля собою лише настільки, наскільки на його сцену заблукалися були ремінісценції славної традиції М. Садовського»¹⁰¹. Ці плідні реалістичні традиції жили і в кращих оперних постановках Й. Стадника. Очевидно, далеко не всі оперні вистави «Руської бесіди» відзначалися належним музично-вокальним рівнем, бо колективові бракувало професіонально підготовлених співаків, та й оркестр складався з 14 музикантів. Але Й. Стадник, орієнтуючись на сміливу репертуарну політику М. Садовського в його київському театрі, збагатив афішу «Руської бесіди» такими операми, як «Продана наречена» Сметани і «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, «Сільська честь» Масканьї та «Катерина» Аркаса, «Різдвяна ніч» Лисенка і «Галька» Монюшка, «Фауст» Гуно та «Євгеній Онегін»

⁹⁹ Рада (Київ). — 1911. — 13 декабря.

¹⁰⁰ Український драматичний театр. — Т. I. — С. 425.

¹⁰¹ Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. — Львів, 1934. — С. 130.

Чайковського, «Мадам Батерфляй» Пуччіні та «Казки Гофмана» Оффенбаха, «Жидівка» Галеві та «Роксоляна» Січинського, «Травіата» Верді та «Кармен» Бізе, більшість з яких вперше зазвучали українською мовою.

Багатогранна режисерська творчість М. Садовського мала помітний вплив і на діяльність приватних оперних антреприз на Україні, зокрема на їх режисерів, співаків, на добір репертуару. Вже самий факт обговорення можливості постановки на сцені київської міської опери «Тараса Бульби» в сезоні 1913–1914 рр., успішне здійснення на цій сцені чарівної оперної мініатюри М. Лисенка «Ноктюрн» (1914 р.), опери Г. Козаченка «Пан Сотник» (1916 р.) були, безперечно, свідченням піднесення інтересу до української опери, пов'язаного з розквітом музично-режисерської творчості М. Садовського.

Вихованець відомого російського режисера П. Оленіна співак О. Улуханов, який у 1912–1914 рр. був головним режисером київської опери, а в пореволюційний час став одним з перших режисерів-постановників українських радянських оперних театрів, розповідав про той вплив, що справляли на нього музичні постановки М. Садовського. О. Улуханов і в своїх спектаклях прагнув до тієї переконливості й оригінальності, що їх він бачив у кращих виставах українського режисера. Реалістичною і цікавою вийшла сценічна інтерпретація О. Улухановим опери П. Чайковського «Євгеній Онегін», де, на думку критики, було «багато життя, простого й природного в масових групах. Особливо вдала сцена на балу»¹⁰².

Режисерська культура О. Улуханова сприяла також великому успіху постановки Лисенкового «Ноктюрна», про яку рецензент журналу «Сяйво» писав: «Ноктюрн» — повен старих та лагідних мелодій, але разом з тим його написано по останньому слову сучасної теорії музики. Він подібний до старих фаянсових курантів, але зроблених по новій техніці. З боку постановки київською оперою «Ноктюрн» було представлено щонайкраще. Шкода тільки, що не було до повного стилю клавикорд, а то звичайне піаніно дуже різало очі. Надзвичайно привабливий і граціозний був балет під орудою п. Романовського»¹⁰³.

¹⁰² Рампа и жизнь (Киев). — 1913. — № 47. — С. 5.

¹⁰³ Сяйво. — 1914. — № 3 (березень). — С. 101–102.

«НоктюРН» поставлено в міському театрі дуже вдало, — відзначала «Киевская мысль», — виконавці ролей із доречним настроєм проспівали окремі арії та ансамблі. Взагалі маленькі ролі «НоктюРна» відпрацьовані артистами дуже ретельно, і вони надали цій речі відтінку м'якого і тихого суму»¹⁰⁴.

Творчий вплив художніх принципів української музичної режисури був помітний не лише в спектаклях київської приватної антрепризи, але й в окремих кращих постановках Одеського оперного театру. Так, в одеській інтерпретації опери М. Римського-Корсакова «Ніч перед Різдвом» режисер М. Віков особливу увагу звернув на достовірність побутово-етнографічних картин і життєву правдивість колоритних масових сцен. Місцевий критик Р. Енгель, відзначаючи успіх опери М. Римського-Корсакова в одеському театрі, підкреслював, що «дуже витримано і стильно поставлено побутовий бік вистави. Масові сцени жваві, правдиві, життєві, прекрасно відрепетовано багаточисленні епізодичні ролі; сповнені поезії, краси і благородства виконання і звучання оркестру під керівництвом І. Паліцина, дуже талановиті, високої художньої вартості декорації п. Дмитрієва — все це створює хороший фон цій виставі»¹⁰⁵.

Однак подібні спектаклі були поодиноким явищем серед швидкоплинного потоку безбарвних та однотипних одеських постановок цього ж сезону (1913–1914 рр.), і не випадково той самий рецензент Р. Енгель, пишучи про численні вистави, позначені рутинною, штампами і підготовані для виступу чергового гастролера, наголошував, що «всі вони здійснювалися нашвидкоруч і про художнє значення їх говорити навіть не варто. Взагалі мистецька вартість цього сезону нікчемна, бо оркестр, хор, балет скоротили до мінімуму і вистави йшли грубо, строкато, нецікаво. Після



М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька (1880-ті роки)

¹⁰⁴ Киевская мысль. — 1914 р. — 5 февраля.

¹⁰⁵ Русская музыкальная газета. (Петроград). — 1914. — № 3. — С. 88.

«Ночі перед Різдвом» такі спектаклі здаються жалюгідними і не-потрібними»¹⁰⁶.

Не кращою виглядала на той час і творча діяльність Харківської оперної антрепризи. Як зазначав рецензент Р. Геніка, «загальний характер постановок поточного сезону безбарвний, сірий; у складі трупи є гарні сили, але яскравих, привабливих явищ нема. Репертуар великий, але старий, цікавих спектаклів нема. Можна виділити лише досить пристойні постановки «Князя Ігоря» та «Майської ночі»¹⁰⁷.

Взагалі з початком імперіалістичної війни 1914 р. становище приватних оперних антреприз в Україні значно ускладнилося. Цікавих оперних вистав з'являлося все менше, режисура майже не намагалася шукати оригінальні сценічні рішення, пристосовуючи здійснені поспіхом спектаклі до вимог і смаків різноманітних гастролерів. Зокрема, про діяльність Київського оперного театру в січні 1917 р. критика писала: «Репертуар новизною не відзначається, постановок нових нема, відновлення старих опер з новою обстановкою майже завжди невдале»¹⁰⁸.

Початок Першої Світової війни дуже тяжко відбився і на творчості М. Садовського, театр якого саме тоді переживав дуже гостру ідейно-художню кризу та серйозні репертуарні протиріччя. Після постановки «Різдвяної ночі» (1915 р.) режисер взагалі більше не звертався до втілення на сцені оперних творів.

Проте кращі народні й яскраво реалістичні оперні постановки М. Садовського стали великим здобутком усієї української дожовтневої музично-театральної культури і відіграли значну роль у формуванні майбутньої радянської оперної режисури. Знаменно, що саме на сценах оперних театрів радянської України одержали своє якнайповніше втілення заповітні режисерські мрії М. Садовського (зокре-

¹⁰⁶ Русская музыкальная газета (Петроград). — 1914. — № 20–21. — С. 510. Цікаво, що, відкриваючи Одеський оперний сезон 1911–1912 рр., антрепренер М. Ф. Багров та головний режисер М. Д. Віков відзначають як велике досягнення театру, що з 38 оперних спектаклів, які будуть показані одеситам, аж три підуть у спеціально для них зроблених декораціях та костюмах (див. афішу Одеського міського театру у Фондах театрального музею Санкт-Петербургу, інв. № 7328/193).

¹⁰⁷ Русская музыкальная газета. — 1914. — № 50. — С. 952.

¹⁰⁸ Русская музыкальная газета. — 1917. — № 4. — С. 110.

ма, про постановку Лисенкового «Тараса Бульби»), які були широко розвинуті й щедро збагачені досвідом російського сценічного мистецтва. Українська музично-театральна культура дожовтневого періоду пройшла дуже складний шлях становлення, формування та розвитку, героїчно переборюючи всілякі перешкоди, спираючись на художні досягнення передового російського мистецтва і постійно відчуючи велику дружню підтримку його майстрів. Не маючи свого національного музичного театру, вона дала світові оригінальну оперу, що в творчості М. Лисенка досягла рівня класичних шедеврів, чудове вокальне мистецтво, яке увібрало самотутні традиції народно-пісенного виконавства, і започаткувала основи української оперної режисури.

Нелегкий процес народження та формування оперної режисури та вокально-акторського мистецтва, що проходив паралельно в українських музично-драматичних трупах і на підмостках російських антреприз, своєрідно віддзеркалював глибокий ідейно-художній взаємозв'язок, взаємовплив та постійне взаємозбагачення двох братніх культур. Майстри українського дожовтневого театру, створюючи своєрідний оперний репертуар, національну виконавську школу, закладаючи підвалини музичної режисури, вбирали прогресивні досягнення тогочасного російського оперного мистецтва, передових режисерів — носіїв ідейно-художніх принципів Московського Художнього театру. Більшість тогочасних режисерів уважно стежила за творчістю мхатівців та їх керівників К. Станіславського і В. Немировича-Данченка. Як наголошував вихованець Мамонтовської опери, згодом головний режисер Ленінградського оперного театру В. Шкафер, «здавалося неможливим бути відірваними від Художнього театру, де ми, молоді оперні режисери, мали можливість багато чому навчитися, хоча б побіжно, поверхово, випадково, але мати зарядку на нові погляди, течії, запити передового театру, що відвернувся від старого, звичного заштампованого трафарету, у якому перебував довгі роки і театр російської драми»¹⁰⁹.

Вбираючи досвід братньої російської театральної культури, українські митці на своїй національній сцені створювали глибоко народні та реалістичні оперні спектаклі, самотутнє акторське і режи-

¹⁰⁹ Шкафер В. Сорок лет на сцене русской оперы. — Л., 1936. — С. 190.

серське мистецтво, яке помітно впливало на діяльність співаків та режисерів російських оперних антреприз, що працювали в Україні. Так, своєрідна музична режисура М. Садовського мала значний вплив на творчість російських режисерів М. Боголюбова та О. Улуханова, що згодом стали одними з фундаторів українського радянського оперного театру.

Є всі підстави говорити про художню сміливість і прогресивність пошуків режисури як в музичних постановках українського театру корифеїв, так і в окремих реалістичних спектаклях російських антреприз. Якщо «Мамонтовська опера вперше в Росії переконливо довела, що оперний спектакль не є лише віртуозно-вокальним зовнішнім мистецтвом, а що опера насамперед театр»¹¹⁰, то цю ж плідну думку стверджували своїми кращими оперними постановками М. Кропивницький, М. Старицький і М. Садовський. Усією своєю багатогранною режисерською діяльністю М. Садовський наполегливо утверджував, що «опера — насамперед театр».

Якщо в Росії «виникнення самого поняття «оперний спектакль як складний стилістичний комплекс» було пов'язане, за словами Б. Асаф'єва, з діяльністю Мамонтовської опери»¹¹¹, то в Україні утвердження цього поняття безпосередньо асоціюється з оперно-режисерською творчістю М. Старицького, М. Кропивницького й особливо М. Садовського.

Мистецька спорідненість режисерських пошуків М. Садовського і прогресивних російських режисерів, зокрема К. Станіславського, не виключала своєрідності процесу розвитку оперної режисури в Україні, який, безперечно, мав свої художні особливості, пов'язані з традиціями й естетикою театру корифеїв, але проходив під благотворним впливом передової російської культури.

Ідейно-художня роль режисури в створенні української класичної опери є особливо значною і плідною. Крутими й неторованими стежками оновлення оперного мистецтва пліч-о-пліч з українськими композиторами сміливо йшли режисери, постійно спираючись у своїх пошуках на естетичні засади національного музично-драматичного театру.

¹¹⁰ *Шкафер В.* Сорок лет на сцене русской оперы. — Л., 1936. — С. 45.

¹¹¹ Там само. — С. 4.

Дуже показова щодо цього творча дружба композитора М. Лисенка та режисера-лібретиста М. Старицького, що сприяла появі кількох оперних перлин.

Дещо іншим шляхом відбувався процес оновлення оперного мистецтва в Росії, пов'язаний з діяльністю Мамонтовської опери і насамперед із творчістю талановитих художників-декораторів цього театру, зокрема В. Васнецова, М. Врубеля, С. Головіна, К. Коровіна, С. Малютіна, В. Полєнова та В. Серова. «Першими режисерами-постановниками оперної та балетної вистави виявилися художники, а не драматичні режисери, і це, на наш погляд, обставина зовсім не випадкова, бо підкреслює глибоку різницю художньої природи музичного і драматичного театрів, — писав про початок оперно-сценічної реформи в Росії В. Городинський. — Саме художники дали могутній поштовх розвиткові російського реалістичного музичного спектаклю як завершеного художнього цілого, відіграли колосальну роль в історії опери та балету. Навіть трохи «підсліпувата» критика першого десятиріччя нашого століття помітила рідкісну музикальність «Снігуроньки» Васнецова, врубелевської «Казки про царя Салтана», «Псковитянки» Головіна, «Золотого півника» Коровіна»¹¹².

Якщо в історію російського оперного театру твори Римського-Корсакова «Снігуронька», «Псковитянка», «Казка про царя Салтана» й «Золотий півник» увійшли разом з іменами художників-декораторів Васнецова, Врубеля, Головіна й Коровіна, то в історії української опери поряд з іменем Лисенка стоять, насамперед, прізвища режисерів-постановників Старицького та Садовського, з творчістю яких безпосередньо пов'язане народження «Різдвяної ночі», «Утопленої» та «Енеїди».

М. Старицький і М. Садовський були не лише постановниками, а й лібретистами Лисенкових опер. Таке творче єднання сприяло тому, що самобутні опери М. Лисенка відзначалися справжньою сценічністю і глибоким розумінням природи музичного театру.

М. Старицький, М. Кропивницький, М. Садовський були талановитими музичними режисерами, що тонко відчували різницю художньої природи музичного і драматичного театрів. Саме тому вони стали реформаторами оперного спектаклю в Україні, здійснивши

¹¹² Советский театр. — М., 1947. — С. 454–455.

впродовж невеликого відрізка часу ряд визначних постановок оперних творів.

Процес становлення професіональної музичної режисури на українській і російській сценах відбувався майже одночасно. Сміливі пошуки українських режисерів у галузі реалістичного сценічного втілення оперних партитур широко розгортаються на початку 80-х рр. XIX ст., хоча перші музично-режисерські спроби М. Старицького і М. Кропивницького припадають на середину 1870-х рр. Саме в цей час на кону московської приватної опери С. Мамонтова, відкритої 1885 р., наполегливо й успішно утверджує себе російська оперна режисура. Як підкреслює Г. Крісті, «в Мамонтовському театрі зародилися початки оперної режисури. Про режисерське мистецтво в опері до Мамонтова говорити взагалі не варто»¹¹³. Саме в Мамонтовській опері вперше в практиці російського оперного театру з'явилася постать режисера — вихователя акторів і творця образної концепції вистави.

Постановки М. Старицького, М. Кропивницького та М. Садовського переконливо свідчили про те, що музична режисура в українському дожовтневому театрі досягла такого високого ідейно-художнього рівня, який дає всі підстави вважати її явищем значним і цікавим.

Плідна діяльність М. Старицького, М. Кропивницького та М. Садовського як музичних режисерів-реалістів підготувала утвердження своєрідних мистецьких принципів української режисури та виконавства, які згодом найповніше розвинулися в творчості майстрів оперних і опереткових театрів радянської України.

Саме М. Кропивницький, М. Старицький і М. Садовський виховали покоління талановитих співаків-акторів і артистів оперети, які принесли досвід і художні принципи своїх великих учителів на радянську сцену і стали фундаторами реалістичного акторського мистецтва в українському оперному й оперетковому театрах.

Вони збагнули специфічні закони і синтетичну природу оперети, де слово, музика, спів і танець — лише різні за своєю драматургічною функцією барви єдиної виконавської палітри, різні грані художньо цілісного музичного образу.

¹¹³ Кристи Г. Работа К. С. Станиславского в оперном театре. — С. 51.

Своєрідне акторське мистецтво дожовтневого музично-драматичного театру стало животворним джерелом формування виконавської школи української радянської опери та оперети.

Видатні актори опери і оперети — вихованці корифеїв українського театру — яскравою виконавською творчістю поєднали дві різні в історії української театральної культури епохи узами глибоко народних і реалістичних сценічних традицій.

Виконавські принципи справжньої синтетичності, органічної комедійності та невимушеної легкості видатний актор радянської оперети М. Ростовцев засвоїв ще на сцені українського класичного театру під безпосереднім керівництвом свого першого вчителя і режисера М. Кропивницького. Згадуючи свого вчителя, який відкрив йому секрети «життя в ролі», М. Ростовцев писав: «Він змушував мене зображати з себе спостерігача уявлюваної бійки і по-різному на неї реагувати. Я по черзі інсценував перед ним то обурення дикістю нашого поводження, то нестримний вигук захоплення спритним ударом і т. п. За завданням мого вчителя я перевтілювався то в спостерігача, то в нудьгуючого обивателя, обрадуваного несподіваною розвагою, то в бурчуна старого... словом, зображав цілу серію людських портретів.



«Зимовий вечір» М. Старицького. П. Саксаганський — подорожній

Кропивницький був невичерпним у підшукуванні тем для таких уроків. Його уроки були захоплюючі і розвивали в мені спостережливість і вміння засвоювати характер зображуваної особи та її вчинків.

Найменший нажим або перебільшення, з метою більшої сміхотворності малюнка ролі, нещадно присікались Кропивницьким»¹¹⁴.

На сцені класичного театру розпочався дуже складний та тривалий процес народження українського балетмейстерського мистецтва. На-

¹¹⁴ Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. — К., 1955. — С. 321–322.

родний танець від часів «Наталки Полтавки» був обов'язковою складовою частиною українських музично-драматичних і музичних вистав. Але в постановках М. Кропивницького, М. Старицького і М. Садовського він ставав переконливим засобом розкриття сценічних подій і характерів, органічно входив у загальне режисерське рішення, сприяючи якнайповнішому виявленню ідейно-образного змісту твору.

Принципи яскравої театралізації і технічного ускладнення українських народних танців набули значного поширення в численних трупях, вони давали можливість демонструвати віртуозні рухи: присядки, повзунки, обертання, високі стрибки. Та захопившись театралізацією і надмірною віртуозністю, балетмейстери окремих труп перетворювали танець на суто розважальний вставний дивертисмент, на «еквілібристику в українській одежі під неможливо швидкий темп українського козачка», — як писав відомий фольклорист і хореограф В. Верховинець¹¹⁵.

Численні балетмейстери, переносючи одні й ті самі танцювальні композиції з вистави у виставу, все більше відривали український танок від його народної першооснови, замінюючи народно-хореографічні рухи набором віртуозних та ефектних трюків. Особливо широко ця «еквілібристика» утверджувалася мандрівними «горілчано-гопачними» трупами на початку ХХ ст.

Саме проти цих тенденцій виступав В. Верховинець. У київському театрі М. Садовського він намагався повернути на сцену український народний танець у всій його незайманій красі, у чистих фольклорних зразках. В. Верховинець прагнув органічно ввести ці фольклорні зразки у вистави театру, пов'язати їх із розвитком подій, але не театралізувати і не ускладнювати хореографічну мову.

Активно заперечуючи «еквілібристику в українській одежі», балетмейстер «переносив на сцену той чи інший момент, взятий з цілого обряду веснянкового, весільного чи купальського», і «вірні копії»¹¹⁶ народних танців, але часом ці «копії» не ставали органічною частиною сценічної дії і теж мали вигляд вставного дивертисменту. Тому в окремих виставах хореографічні епізоди часом навіть суперечили загально-

¹¹⁵ В. Верховинець (*Костів*). Теорія народнього українського танка. — Полтава, 1920. — С. 68.

¹¹⁶ Там само. — С. 69.

му образно-режисерському розв'язанню. Так, за свідченням В. Чаговця, танець у «Пані Сотнику» мусив би бути розробленим приблизно так само цікаво, як це було в минулому році в «Енеїді» чи в «Гальці». А то — безладно тупцюють і стрибають наче журавлі, коли заходить сонце. В середині другої дії вставлено гопака, що сприймається як самотійний номер»¹¹⁷.

Однак переважна більшість хореографічних постановок В. Верховинця захоплювала щедрим багатством народно-танцювальних композицій, глибоким розумінням природи українського танцю. Окремі розгорнуті танцювальні картини в операх «Галька» і «Енеїда» були справжніми мистецькими досягненнями національної народно-сценічної хореографії і закладали художні засади для формування майбутнього українського балетного театру.

Мріючи про український професіональний балетний театр, що «мусить бути народним, своєрідним, а таким стане він тоді, коли в нього віллється багатство танка народнього з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок»¹¹⁸, В. Верховинець не лише збирав народні танці та вводив їх зразки у музичні постановки М. Садовського, а й створював розгорнуті хореографічні вистави-дивертисменти.

«Одним з видатних вечорів хореографічних на сцені був вечір у театрі Садовського дня 21 квітня року 1912, — писав В. Верховинець. — Тоді йшли: третя дія «Гальки», перша дія «Пісні в лицах» і веснянки. В першій п'єсі були поставлені «аркан», а в другій «роман», гопак з села Кривого і два танки херсонські»¹¹⁹.

Так поступово від окремих танців у музично-драматичних виставах до розгорнутих хореографічних картин і своєрідних спектаклів-дивертисментів розвивалося на сцені класичного національного театру українське балетмейстерське мистецтво і формувалися стильові особливості та виражальні засоби народно-сценічної танцювальної культури.

Звичайно, розвиток творчості балетмейстерів відбувався у мало-сприятливих умовах, бо до складу переважної більшості українських

¹¹⁷ Киевская мысль. — 1911 р. — 11 октября

¹¹⁸ В. Верховинець (Костів). Теорія народнього українського танка. — С. 68.

¹¹⁹ Там само. — С. 70.

труп входило лише три-чотири пари професіонально підготованих танцюристів. Часто здібні постановники мусили обмежувати і стримувати власну творчу фантазію, підпорядковуючи пошуки досить скромним можливостям виконавців.

У творчості різних балетмейстерів, які працювали в українських трупах, вже наприкінці XIX — на початку XX ст. виразно намітилися дві протилежні тенденції. Перша з них — прагнення до широкої театралізації народного танцю, яка, на жаль, у роботі деяких балетмейстерів невдовзі перетворилася на «еквілібристику в українській одежі». Друга — дбайливе перенесення на сцену незайманих зразків народних танців.

Обидві ці тенденції одержали справжній розвиток у мистецькій діяльності кращих балетмейстерів українського балетного театру.

Видатні музично-сценічні досягнення корифеїв заклали плідний ґрунт для успішного формування українського музичного театру. Однак велика художня спадщина дореволюційної музично-театральної культури перейшла до молодих радянських митців не в такому квітучому, зразковому стані, коли їм залишалося тільки взяти естафету і втілювати в життя сміливі мрії своїх попередників. Численні режисери, які працювали в оперних та опереткових антрепризах в Україні, а також у різноманітних українських музично-драматичних трупах (серед них «горілчано-гопачні» трупи, що їх І. Карпенко-Карий називав «розбійниками рідної сцени»), майже не згадували про досягнення музичної режисури М. Старицького та М. Кропивницького. М. Садовський після постановки «Різдвяної ночі» 1915 р. зовсім відійшов від роботи над оперними виствами, що зумовило помітний занепад музичної культури його театру.

Взагалі розвиток оперно-режисерського та виконавського мистецтва і в українських музично-драматичних трупах, і в російських антрепризах в останні передреволюційні роки значно загальмувався. Особливо гостру режисерську кризу переживали провінціальні приватні оперні театри, художньо-професіональний рівень яких неухильно знижувався, а численні, здійснені поспіхом вистави з розрахунком на «рятівного» гастролера вражали безпорадністю сценічного рішення. Ось що, зокрема, писав харківський рецензент Р. Геніка: «Історія харківської опери — це історія збанкротілих антреприз і прогорілих оперних товариств... у поточному сезоні загальний характер оперних постановок напрочуд безбарвний і сірий»¹²⁰. А київська музична критика, також констатуючи надзвичайно низький художній

рівень нових оперних спектаклів, із сумом зазначала: «В міському театрі оркестр тане просто на очах. Дійшло до того, що деякі інструменти зовсім ліквідовані і, щоб заповнити прогалину, оперний оркестр підсилено... фісгармонією»¹²¹.

Однак помітний занепад музично-сценічної культури оперних театрів був характерний не лише для провінції, у надзвичайно скрутному становищі опинилися і тогочасні провідні колективи Петрограда та Москви, зокрема Маріїнський і Большой театри. «Оперний театр в Росії напередодні Жовтня перебував у стані застою. Період виразного творчого піднесення залишився позаду, хоча, як і раніше, потрясали аудиторію могутній геній Шаляпіна і Єршова, проникливий артистизм Собінова, чарівність голосу Нежданової, — писав А. Гозенпуд. — До роботи в театрі були залучені талановиті режисери та художники. І все ж, здавалось, з оперного театру зникла сама душа, бо перервався його зв'язок з життям. Театр, і, звичайно, не лише оперний, перестав бути виразником ідей та сподівань суспільства, живим творчим організмом; він перетворювався на музей»¹²².

Характеризуючи переджовтневу творчість імператорської оперної сцени, В. Богданов-Березовський підкреслював: «Та казенна рутина, та «система тримати інвалідів та інвалідок», «отару овець замість хору» — все те, що так жало Чайковського ще наприкінці 1870-х років минулого століття і над чим так переконуюче заразливо й з таким широким громадським резонансом сміявся Еренберг у своїй славнозвісній «Вампуці» ще незадовго до революції, — все це не лише збереглося, але й розвинулося в своїх найбільш негативних якостях. Про осмислену режисерську роботу, про сценічне розкриття партитури, про загальний стилістичний комплекс спектаклю, що ґрунтується на взаєморозумінні постановника, художника й диригента, про акторську гру та образ, про участь хору в дії — про все це, оглядаючи останні дванадцять років діяльності імператорських театрів, говорити, звичайно, неможливо. Окремі яскраві винятки лише дуже переконливо підкреслюють «загальне правило»¹²³.

¹²⁰ Русская музыкальная газета. — 1914. — № 50. — С. 952.

¹²¹ Театр и искусство. — 1917. — № 7 (февраль). — С. 3.

¹²² Гозенпуд А. Русский советский оперный театр. — Л., 1963. — С. 5.

¹²³ Богданов-Березовский В. Советская опера. — Л.; М., 1940. — С. 22–23.

Український театр 1900-х років

Дослідження процесів становлення та формування української дожовтневої музично-театральної культури свідчить, що впродовж майже століття — від першої постановки «Наталки Полтавки» у 1819 р. і до 1917 р.— вона пройшла складний, великий і плідний шлях, позначений наполегливою ідейно-художньою боротьбою за народність і реалізм сценічного мистецтва, за оригінальну оперу та самобутній репертуар.

Мистецькі засади українського музичного театру та його режисури формувалися в надрах національної класичної сценічної культури, де драма, опера і хореографія ніколи не були різко відокремлені одна від одної, а розвивалися у тісній взаємодії та глибоких творчих зв'язках.

МУЗИКА І УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР: ЗАПОЧАТКУВАННЯ КОНТАКТІВ ТА ВЗАЄМОДІЇ

Український професійний театр формувався і розвивався як музично-драматичний, адже його витoki — у давньому народному театрі (в театралізації хороводних пісень східними слов'янами, в синкретизмі календарних обрядів у Київській Русі та вистав «Маланка» і «Коза»), у тісному зв'язку музики з драматичною дією вертепу й шкільної драми, в жанровій палітрі репертуару кріпосних театрів і приватної антрепризи, де перевага надавалася нескладним операм та п'єсам з музикою. Народна пісня, романс, танець були їхніми композиційними елементами. Тож закономірним явищем стала дійова участь українського пісенно-танцювального фольклору в творчій діяльності корифеїв українського театру — І. К. Карпенка-Карого, М. Л. Кропивницького, М. П. Старицького, М. К. Садовського.

Закладені ще в драматургії корифеїв народні мелодії у виставах труп Кропивницького, Старицького, Садовського виконували різні драматургічні функції. Найчастіше народні пісні слугували засобом характеристики персонажів, введені до драматичної дії переважно прийомом самохарактеристики: виконуючи ту чи іншу пісню, дійові особи виявляли певні риси свого характеру, своєї вдачі.

При сценічному втіленні драматичних творів корифеїв зберігалась більшість авторських пропозицій щодо музики, враховуючи те, що значну частину дійових осіб неможливо було уявити без пісень. Це Текля з комедії Кропивницького «Супротив течії», Іван з драми «Дай сер-

цю волю, заведе в неволю», які, за автором, постійно співають й при-танцювують. Це москаль Іван та його донька Софія з «Безталанної» Карпенка-Карого, наймит Гриць Вовкулака з драми «Чортова скала», для якого пісня — органічна складова його життя, його натури: «...чи веселий, чи сердитий — усе співаю та співаю, бо як перестану, то так мені щось у горлі дере, що й ради не дам!».

У виставах театру корифеїв пісні сприяли розкриттю внутрішнього світу персонажів, висловленню їхнього душевного стану, настроїв. Досить часто — почуття кохання: Тарас під бандуру співає «Ой, не цвіти буйним цвітом, зелений катране» («Бондарівна» Карпенка-Карого), Олексій у піснях висловлює свої почуття до Марини («Чайковський, або Олексій Попович» Кропивницького). Смукот героїнь драм Кропивницького передано у ліричних протяжних піснях: «В кінці греблі шумлять верби» (Олена — «Глитай, або ж Павук»), «Чого лози похилились» (Ольга у «Підгорянах»), «Ой, зацвіла червона калина над криницею» (Домаха із «Зайдиголови»).

Наявність у трупах Кропивницького, Старицького, Садовського хору надавала можливість відтворити на сцені гуртовий спів, притаманний українському народові. Йдучи за авторськими ремарками, у виставах звучало різнобарв'я українського музично-поетичного фольклору, його доречне й влучне використання; відповідно до ситуації обирався й склад хору — чоловічий, жіночий, мішаний. «Титарівна», «Вергілійова Енеїда», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Дурисвітка», «Конон Блискавиченко» Кропивницького, «Наймичка», «Понад Дніпром», «Чумаки», «Безталанна», «Суженої конем не об'їдеш» Карпенка-Карого, «Не судилось», «За двома зайцями», «Ніч під Івана Купала», «Ой, не ходи, Грицю», «Циганка Аза» Старицького — ось далеко не повний перелік драматичних творів, при сценічному втіленні яких звучали хорові фрагменти народних пісень.

Введення до драматичної дії спектаклів тих чи інших українських наспівів нерідко сприяло створенню необхідної сценічної атмосфери: гуляння, веселощів й жартів завдяки пісням «Ой, візьму я квартиру», «Сюди-туди навприсядки» («Чайковський, або Олексій Попович» Кропивницького), «Стукнуло, грюкнуло щось у лісі», «Ой, приїхав козаченько до бистрого броду» («Паливода XVIII століття» Карпенка-Карого), «Ой, черничко ж моя», «Гоп, чуки! Чуки, чуки!» («За двома зайцями» Старицького). Лірико-поетичну атмосферу створювали за допомогою

пісень-романсів: «Світи, місяцю, і ви, ясні зірниці» («Лихо не кожному лиху, — іншому й талан» Кропивницького), «Настала тиха ніч, спустився ангел сна» («Чортова скала» Карпенка-Карого).

Звертались до народно-пісеньних джерел і при відтворенні на сцені сімейно-побутового обряду весілля: «На добраніч, подружко, бо вже ми йдемо» («Бурлака» Карпенка-Карого), «Ой, глянь, Василю, крізь калач», «Покриватка плаче, чогось вона хоче» («Підпанки» Карпенка-Карого), «Їдуть, їдуть пани свати», «Ой, ти, пташко молоденька» («Циганка Аза» Старицького) та чимало інших. Через пісні відтворювались у сценічній дії й інші обряди: калити («Дурисвітка» Кропивницького), купальські («Ніч під Івана Купала» Старицького) тощо.

Український музичний фольклорний матеріал становив основу музичного рішення вистав трупі Марка Кропивницького, яке він здійснював переважно сам. З працею на театральній ниві тісно пов'язана музична діяльність Кропивницького. Це і авторські ремарки щодо включення народних пісень та творів композиторів-класиків, і постановка ним оперет й опер, участь у них як актора, і написання музики до власних драматичних творів та ін.

Серед композиторських праць Кропивницького — музика до фантастичної комедії у 5 діях з апофеозом «Вій» (сюжет запозичений у М. Гоголя), драматичних малюнків у 5 одмінах «Невольник» (перероблено з однойменної поеми Т. Шевченка), етюд у одній дії «По ревізії», а також шутка-оперетка в 3 діях «Пошилися у дурні» та оперета-дивертисмент у 3 діях «Зальоти соцького Мусія» («Пісні в лицах»)¹.



М. Кропивницький — Тарас Бульба

¹ Див.: Марко Кропивницький. Музика до вистав: У 3-х томах. — К., 1967 — 1968.



«Невольник» М. Кропивницького за Т. Шевченком, М. Кропивницький — Коваль



«Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, М. Кропивницький — Карась

Музика до драматичних малюнків «Невольник» за Шевченком налічує 11 номерів. Музичний матеріал сольних і хорових епізодів — переважно мелодії українських пісень: «Ой, продала дівчина курку» (№ 3 — пісня Коваля), «Дощик» (№ 4 — пісня Ярини), «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Гей, нум, братці, до зброї», «Ревуть, стогнуть горихвилі» (№№ 5, 8, 9 — хори козаків). У заключному хорі Кропивницький використав «Молитву за Україну» Лисенка.

Музика одноактного етюд «По ревізії» складається з одного ансамблю (№ 5) та пісень таких персонажів, як Писар (№№ 1–3), Пріська (№ 4), Риндичка (№ 6; використана народна пісня «Ой, хто п'є, тому наливайте»).

Вокальна — сольна і ансамблева — музика становить основу шутки-оперетки «Пошилися у дурні» (тринадцять з шістнадцяти номерів). Це пісні Кукси (№ 3), Оришки (№ 5), Писаря (№ 6), Горпини (№ 9),

дуети Кукси і Антона (№ 1), Горпини і Василя (№ 10), Дранка і Нечипора (№ 14) та ін. , декілька хорів (№№ 8, 13, 16).

Музика до фантастичної комедії «Вій» складається з 32-х номерів: сольних, ансамблевих, хорів, танців тощо. Всі музичні номери — оригінальна музика Кропивницького, окрім № 19 — дуету Козака і Тіберія, що є трансформованою під романс відомою піснею «Їхав козак за Дунай». Витоки музичної мови всіх номерів — український пісенно-танцювальний фольклор. Це, скажімо, чоловічий вокальний ансамбль «Три діди, три діди полюбили бабу» (№ 21), заснований на ритмах козачка, танок «Халяндра» (№ 20), в якому відчутні угорсько-циганські інтонації, зокрема чардашу, тощо.

Ряд музичних номерів, пов'язаних переважно з образом Панни, близькі до побутового міського ліричного романсу: арія з першої дії «Ой, чи давно ж те було» (№ 6), арія з другої дії «В той момент, як тебе я спізнала» (№ 14). Романсовістю позначені арія Хоми «Та чи се ж тая квітка» (№ 30) і дуєт Хоми та Халяви «Де ти бродиш, моя доле?» (№ 12), що став репертуарним у камерно-вокальному виконавстві.

Хори бурсаків (№№ 2 і 9 з першої дії, №№ 17 і 18 з третьої) — це стилізація чотириголосних кантів.

Кропивницький розширює межі жанру драми з музикою і наближається до музичного театру. Це стосується особливо жанрово-побутових сцен, як-от 8-й номер, в якому беруть участь Хома, Бублейниця і хор бурсаків. (У п'єсі ця сцена позначена автором терміном «кантата»). Тут вокальні репліки закоханого Хоми, його розмова з Бублейницею, яка запрошує Хому до себе на обід, звучать на фоні псалмоподібного хору бурсаків. З музичним театром музику «Вія» споріднює використання таких оперних форм, як арія і речитатив (№№ 6, 11, 14, 23, 30), дуєт і тріо (№№ 7, 12, 13, 19, 29), сцени солістів з хором (№№ 16, 31) та ін.

Повнометражний твір Кропивницького для музичного театру — оперета-дивертисмент «Зальоти соцького Мусія» («Пісні в лицах»), де вже відсутня номерна побудова, а переважають сцени наскрізного розвитку дії, в яких сольні епізоди органічно переходять в ансамблі чи хори, а ті — в танці або інструментальні композиції. Один із сольних епізодів — пісня Галини (початок другої дії) — набув популярності поза оперетою і відомий як «Соловейко» Кропивницького.

Використовуючи подекуди народні мелодії як музичний матеріал вистав, Кропивницький здебільшого писав оригінальну музику, близь-

ку за мелодикою до народнопісенних джерел. Сольні номери, ансамблі, хори органічно вплітаються у драматургічну тканину п'єс, їх сценічних втілень.

До музично-театральної спадщини Кропивницького належать дві дитячі опери — «Івасик Телесик» і «За щучим велінням»; вони написані на власні лібрето.

Говорячи про М. Кропивницького як музиканта, доречно зазначити, що він був одним із піонерів впровадження багатоголосся у вірменську музику. Це сталося, коли він мешкав (70-і роки) у м. Аккерман, поблизу вірменської церкви, до якої заходив і слухав одноголосні співи. Тоді він задумав перетворити їх на партесне багатоголосся. Спочатку це були вінчальні співи, згодом — літургічні співи й молитви. Кропивницький зафіксував їх європейською нотацією, розучив з хором церкви, і за кілька місяців чотириголосий хор зазвучав під час служби².

Процес широкого залучення музики до вистав театру корифеїв вплинув на активізацію творчості багатьох українських композиторів, їх прихильності до співучасті у створенні спектаклів.

По-суті, першим українським композитором, який прийшов до драматичного театру, був Матвій Тимофійович Васильєв (1863–1961). Сповідуючи закони театральної драматургії, він мав своє бачення і розуміння принципів музичного вирішення спектаклів. «Я пишу музику не для концертів, — зазначав він. — Створюючи музику для вистави, театрального композитор повинен заздалегідь уявити собі, як розгортається дія. Музика повинна бути адекватної дії, повинна слідувати за всіма її вигинами, створюючи з нею єдине, органічне ціле. Музика у виставі повинна доповнювати автора і говорити глядачеві те, про що не можна сказати словами, а можна висловити лише звуком. При такій умові форма театральної музики повністю залежить від форми відповідного сценічного епізоду, до якого вона написана, і саме ця умова відрізняє театральну музику від звичайних музичних творів.

Театральна музика через обмеженість часу не може включати великих симфонічних розробок, тому повинна бути надзвичайно ла-

² Див. статтю: *Меліксей-бек Л.* Зв'язок українського актора і драматурга Марка Кропивницького з вірменською музикою // Спогади про Марка Кропивницького. — К., 1990. — С. 196–199.

М. Т. Васильєв

Обкладинка клавiру музики М. Т. Васильєва до «Наталки Полтавки», виданого в Москві у 1888 р.



конічною. Часто невеличкий музичний епізод в два-чотири такти, який сам по собі нічого не говорить, але уведений у потрібне місце дії, скаже дуже і дуже багато.

Отже, театральна музика має свої характерні риси, які виникають в залежності з основними законами драми, про які театральний композитор повинен завжди пам'ятати»³.

З театральними трупамі М. Кропивницького, М. Старицького і М. Садовського М. Васильєв співпрацював з 1882 до 1894 року. За цей час ним була створена музика до 20 репертуарних вистав за творами І. Котляревського («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник»), Г. Квітки-Основ'яненки («Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці»), М. Кропивницького («Дай серцю волю, заведе в неволю», «По ревізії»), М. Старицького («Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Циганка Аза»), І. Карпенка-Карого («Розумний та дурень», «Бондарівна», «Наймичка», «Безталанна») та ін.⁴

³ Цит. за: Кауфман Л. М. Т. Васильєв. — К., 1962. — С. 25.

⁴ У подальшому М. Т. Васильєв працював як диригент, хормейстер і композитор у Харківському театрі Революції та ряді обласних музично-драматичних театрів України (Артемівськ, Чернігів, Миколаїв та ін.); 1947 рік — почесне звання заслуженого діяча мистецтв УРСР.

Першою театральною роботою М. Васильєва була музика до «Наталки Полтавки» І. Котляревського, що складається з 19 номерів (1882 р.)⁵. Значна їх частина тематично близька відповідним номерам однойменної опери М. Лисенка, яка була створена дещо пізніше (1889 р.). Проте характер музики ряду музичних фрагментів, фактура оркестрового супроводу у Васильєва відрізняється від Лисенка. Роль інструментального супроводу в музиці Васильєва не просто акомпануюча; він, створюючи органічне ціле з вокальними партіями, сприяє розкриттю характерів і внутрішнього світу героїв. Так у пісні Наталки «Віють вітри» сумна вокальна мелодія лине на фоні прозоро-тремтливих фігурацій скрипок. Це передає неспокій та журбу Наталки і, разом з тим, імітує дзюрчання води у річці, повівання вітерця.

Дещо інші виражальні засоби обрав Васильєв для характеристики Виборного, особливо у пісні «Дід рудий». Загальновідому мелодію (запозичена із збірника українських народних пісень А. Єдлички) композитор «розцвічує» дробленням восьмих долей на шістнадцяті, що підкреслює жартівливо-танцювальний характер, та тривалою ферматою на початку пісні. Все це надає можливість глядачеві уявити дуже й кремезну постать Виборного, його веселу вдачу ще до того, як він з'являється на сцені (пісню Виборний починає співати за лаштунками)⁶.

Вичурну мову Возного у пісні «От юних літ» композитор передав вокальними та оркестровими засобами: пічікато струнних інструментів, на фоні яких у вальсовому ритмі звучить гротескно-витієвата мелодія вокальної партії, дубльована різними інструментами (гобой, кларнет).

Оригінальні мелодії, створені Васильєвим до вистави «Наталка Полтавка», вибудовані на інтонаційному матеріалі українського музично-поетичного фольклору. Це пісня Наталки «Чого ж вода каламутна», мелодика якої близька ліричним протяжним народним пісням про тяжку жіночу долю. У пісні Петра «У сусіда хата біла» хоч і відчутний зв'язок з популярним варіантом народного наспіву, проте завдяки своєрідному оркестровому супроводу, уповільненню темпу, дробленню у вокальній мелодії ритмічних долей (восьмих на шістнадцяті й тридцять другі) їй надано більш журливого характеру.

⁵ Клавір, виданий у Москві відомим нотовидавцем П. Юргенсоном (1888).

⁶ Саме варіант Васильєва пісні «Дід рудий» у виконанні М. Кропивницького записаний на платівці «М. Л. Кропивницький. Творчий портрет».

Пісня як музична характеристика персонажу, як засіб розкриття його душевного стану — такі творчі принципи М. Васильєв зберігає й надалі, зокрема в музиці до «Марусі Богуславки» М. Старицького (1883 р.). Тут найяскравішими фрагментами є три пісні Софрона, в основі яких народні мелодії: «Ой, на горі огонь горить, а в долині козак лежить», «Як же мені горілки не пити», «Ой, не знав козак» (з хором). Перша з них характеризує героя як людину благородної душі; друга розкриває інші риси його характеру — здатність до жартів, веселу вдачу; третя є музичною характеристикою не лише Софрона, але й українського козацтва, представником якого він є. Пісня Софрона з хором «Ой, не знав козак» виявляє незламний дух, почуття любові до Батьківщини, бажання й волю захищати її від ворогів.

Оркестровий супровід першої та третьої пісень Софрона (акорди струнних інструментів) нагадує звучання кобзи-бандури. Солюючий кларнет — це лейттембр Софрона (сприймається як імітація звучання сопілки). У пісні «Ой, на горі огонь горить» він веде підголосок, підкреслюючи ліричний душевний стан героя. У пісні з хором «Ой, не знав козак» кларнет дублює вокальну партію, розкриваючи настрій глибокого суму й журби Софрона і козаків за Україною.

В музичній тканині «Марусі Богуславки» є і татарський елемент. Це власна музика Васильєва, витримана в умовно-східній стилістиці і особливо яскраво виявлена в хорі одалісок.

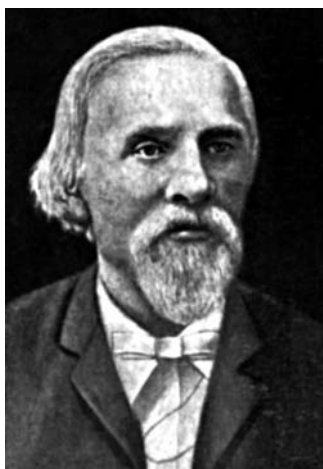
Музика до «Циганки Ази» М. Старицького (1892 р.) також вибудована на інтонаціях двох національних мелосів: українського і циганського. Так циганський колорит найяскравіше виявлений у пісні Ази (підхоплений хором циганок) «Я, циганка, пишний квіт» та танцях циган, музика яких сповнена жагучої пристрасті. Що ж до особливостей українського фольклору, то вони притаманні таким музичним номерам вистави, як пісня баби Горпини «Ой, я — дід, а ти — баба», танцям, де вчуваються то ритми завзятого козачка, то мелодичні звороти народної пісні «Ой, гоп, ти-ни-ни!».

У музиці «Циганки Ази» превалюють розгорнуті сольні, хорові й танцювальні номери, наявні інструментальні уривки, що дає підстави говорити про дану театральну виставу як музичну драму.

При написанні музики театральних вистав Васильєв звертався до таких складових оперного твору, як речитатив, ансамблі — музика водевілів «Москаль-чарівник» І. Котляревського (1882 р.), «Бувальщина»



Група аматорів, що в 1875 р. брала участь у першій виставі «Вечорниць» П. Ніщинського (серед учасників вистави: М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Тобілевич, доньки Ніщинського, М. Садовський, П. Ніщинський)



П. І. Ніщинський

А. Велисовського (1883 р.). Він створював музику оперет («Запорозький скарб» за п'єсою К. Ванченка-Писанецького, 1890 р.), музичних комедій («Сорочинський ярмарок» — п'єса М. Старицького за М. Гоголем, 1894 р.), народних опер («Пісні в лицах» за п'єсою В. Потапенка, 1890 р.). Про прагнення композитора до оперного жанру свідчать ескізи (збереглися в архіві Васильєва) народно-побутової опери «Щире кохання», на сюжет драми М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю».

З трупною М. Кропивницького пов'язана композиторська діяльність Петра Івановича Ніщинського (1832—1896); йому належить створення музичної картини «Вечорниці» до вистави «Назар Стодоля» за Шевченком (1875 р.). Вона складається з оркестрової інтродукції та низки сольних і хорових епізодів (всього — 7). Два з них — хор парубків «Віють вітри, ще й буйнесенькі» (№ 3) і застольна пісня Хазяйки з хором «Ой, хто п'є, тому наливайте» (№ 6) — засновані на народних мелодіях, інші — авторські, але пройняті інтонаціями українського му-



Хор Лисенка (у центрі стоять: М. Кропивницький, М. Лисенко; праворуч сидить М. Садовський), м. Київ, 1880 р.

зичного фольклору. Це і пісня Хазяйки «Зоря з місяцем над долиною пострічалися» (№ 1) на текст Т. Шевченка (решта епізодів на власний текст Ніщинського) — чудовий зразок ліричних протяжних народних пісень, і дівочий хор «Добрий вечір, пані-матко» (№ 2), що близький за характером до пісенно-танцювальних мелодій. Центральний номер (5-й) — чоловічий хор «Закувала та сива зозуля», який чудово гармоніює з обстановкою і атмосферою дії «Назара Стодоли», «зійшов» зі сцени і отримав самостійне життя на концертній естраді⁷.

Неодноразово до жанру театральної музики звертався Микола Віталійович Лисенко (1842—1912), який підтримував дружні й творчі стосунки з корифеями українського театру. Так у 1880-і роки М. Кропивницький здійснив постановку музично-драматичних творів Лисенка — «Чорноморці» і «Утоплена»; лібрето обох опер створено М. Старицьким. Про вдумливе і професійне ставлення Кропивницького до постановки цих творів засвідчує його листування з композитором, особливо під час сценічного втілення «Утопленої»⁸.

⁷ Цей хор був написаний П. Ніщинським раніше і виконаний 1872 року в Одесі у бенефіс М. Кропивницького; хором диригував сам композитор.

⁸ *Кропивницький М.* Твори: У 6-ти т. — Т. 6. — К., 1960.

Оперета «Чорноморці» за драматургією та композицією продовжує традиції українського музично-драматичного театру з його опорою на народно-пісенний матеріал. Так в основу вокальних номерів головних героїв покладені українські народні пісні: «Чи ти, милий, пилом припав» (експозиційна пісня Марусі «Болить моя голівонька»), «Ой, зйди, зйди, ясен місяцю» (одна з пісень Івана). Пісня дівчини Килини «Ой, матінко, голубонько» інтонаційно близька українським народним плачам-голосінням. Музична характеристика багатого козака Харька Кабиці вибудована переважно на мелодіях українських жартівливо-танцювальних пісень «Казав мені батько», «По дорозі жук, жук». На основі народно-пісенного матеріалу (або спорідненого з ним) Лисенко створив як музичні характеристики окремих персонажів (Ілька, Цвіркунихи), так і різноманітні ансамблі (ліричний дует Марусі й Івана «Не забувай, моя зірко», тріо Килини, Кабиці та Ілька) й хорові епізоди (різнохарактерні хори козаків «Гей, гук, мати, гук», «Засвистали козаченьки», «Слава нашим козаченькам» та жіночі весільні хори).

Разом з тим, «Чорноморці» — це новий ступінь в історії національного музичного театру: основою вистави є музична драматургія, більш дієвою постала в ній роль ансамблів та хорів, оркестру (наявність увертюри й самостійних оркестрових епізодів).

Комедійно-побутова з фантастичним елементом опера «Утоплена, або Русалчина ніч» створена Лисенком з розмовними діалогами, що, з одного боку, притаманно жанру комічної опери, а з другого, — викликано бажанням композитора надати їй сценічного життя⁹. Постановку цієї опери могли здійснити лише професійно зрілі українські театральні трупи, до складу яких входили такі виконавці (актори й співаки), як М. Заньковецька, М. Садовська-Барілотті, М. Кропивницький, М. Садовський та ін.

У порівнянні з «Чорноморцями», де композитор використовував народні пісні в оригіналі, посилюючи різними засобами музичної виразності їхнє смислове значення, в «Утопленій» (поряд із цитуванням народних пісенно-танцювальних джерел) переважає авторська музика

⁹ В Україні на той час оперні театри не брали до постановки твори українських композиторів; отже, можна було розраховувати лише на театральні трупи, які не мали виконавських складів (солістів, хору, оркестру) для втілення складних оперних партитур.

Лисенка, що базується на мелодичних, ритмічних, ладових, структурних особливостях українського музичного фольклору.

Для того чи іншого персонажа опери Лисенко обирав відповідні музично-виражальні засоби. Так ліричні риси образу Левка виявлені у плинно-рухливих, ритмічно-вишуканих мелодіях його вокальних партій, прикрашених мелізмами (арія «Не лякайся і не гайся», серенада «Нічка спускається» тощо), підтриманих оркестровим супроводом, що нерідко імітує звучання ліри («порожні» квінти й октави кларнетів та валторн), сопілки, бандури. Для створення комедійно-побутового образу Писаря, висловом якого властива пишномовність і, разом з тим, канцелярська казенність, композитор звернувся до синтезування інтонацій «жорстокого» романсу, салонної лірики, кантів та ін. Особливо показовий щодо цього романс Писаря у третій дії «Горпино Стахівно, горить, мов сірка, моя кров».

Музична мова фантастичних персонажів — русалок і Панночки — інша: витончені гармонічні барви (збільшені тризвуки, цілотнові послідовності), колористична оркестровка (пасажі арфи, трелі флейт, пічікато струнних інструментів тощо).

Лисенко створив в «Утоплений» ансамблі різноманітного типу: злагоди, коли дійові особи висловлюють спільні думки та почуття (ліричний дует Левка і Галі, танцювально-комедійний дует Писаря й Горпини), незгоди, якщо кожний з учасників ансамблю виражає своє ставлення до тих чи інших подій (тріо Галі, Левка, Голови з першої дії, секстет з останнього акту).

Хорові сцени сприяють, здебільшого, створенню відповідної атмосфери дії: ліричної — «Зав'ю вінки на всі святаки», «Свята неділенька, зелені святаки»; веселощів і жартів — «Туман яром котиться, гулять хлопцям хочеться»; поетично-романтичної — «Туман хвилями лягає».

Опера «Утоплена» не лише збагатила композиторський досвід М. Лисенка, музично-драматичний театр, але й увійшла до числа українських класичних опер.

Кропивницького і Лисенка зв'язували не лише творчі стосунки; щільними були й контакти загально-громадського спрямування: організація та проведення культурно-мистецьких заходів, фольклористична діяльність (до пісенних збірок Лисенка Кропивницький надсилав свої записи народних мелодій)¹⁰.

¹⁰ Кропивницький М. Твори: У 6-ти т. — Т. 6. — К., 1960.

Особливо плідними й тривалими були професійно-творчі зв'язки М. Лисенка і М. Старицького. Ще у студентські роки вони разом працювали над створенням різних музично-драматичних творів: опери «Гаркуша» (не була завершена, збереглися лише окремі рукописні сторінки музики першої дії), жартівливо-сатиричної опери «Андріашіада»; був задум героїчної опери «Маруся Богуславка» (наявні уривки партії головної героїні).

«Андріашіада» (1866 р.) — один із ранніх творів Лисенка; лібрето написано Старицьким російською мовою (сатиричні вірші)¹¹. Основу музики склали популярні й відомі класичні мелодії, які, контрастуючи з текстами, сприяли створенню сатиричних характеристик персонажів¹². Так для хору голодних учителів гімназії композитор використав мелодію хору дівчат із опери О. Верстовського «Аскольдова могила». Декілька тем із «Травіати» Дж. Верді покладені в основу таких музичних номерів, як дует Андріашева та його дружини, в якому вони мріють про успіх й нагороди (мелодія зі сцени балу), сольний номер Андріашева, де йдеться про крах надій і сподівань (тема з передсмертної арії Віолетти), тощо.

Співпраця М. Лисенка і М. Старицького як композитора і лібретиста сприяла формуванню й розвитку української класичної опери, її різних жанрів: лірико-комедійного («Різдвяна ніч», «Утоплена»), героїко-патріотичного («Тарас Бульба»).

Лисенко був також автором музики до історичної драми Старицького «Остання ніч» (1892), провідною ідеєю якої є вірне служіння батьківщині, боротьба за щастя й волю рідного народу. Основу музичних номерів — вокальних та оркестрових — становлять українські народні мелодії: обрядові хори й танці, музичні епізоди, що розкривають емоційний стан персонажів (головного героя Степана Братковського, його дружини Тосі), змальовують картини та явища природи (місячну ніч, появу примар) тощо. Постановка «Останньої ночі» була здійснена в театрі М. Садовського. Оркестром на її прем'єрі диригував Лисенко (14 лютого 1908 р.), головні ролі виконували І. Мар'яненко і М. Заньковецька.

¹¹ Основа сюжету — скандальна історія, що трапилась із директором однієї з київських гімназій Андріашевим (він разом з учителями уклав календар «Друг народа», де були грубі помилки й абсурдні речі; автори отримали догани, замість нагород, на які сподівались).

¹² Подібно баладній опері — пародійному жанру англійського театру XVIII ст.



Свято відкриття пам'ятника І. Котляревському (Полтава, 1903 р.) (Зліва направо: Олена Пчілка, М. Старицький, Г. Хоткевич, М. Старицька, М. Лисенко)

Старицький мав намір поставити з музикою Лисенка свій святковий жарт, феєрію на одну дію «Чарівний сон» («Чарівна ніч»).

До театральної музики М. Лисенка належить ще ряд творів: дев'ять пісень Офелії до трагедії Шекспіра «Гамлет»; декілька жіночих хорів до «Відьми» Дніпрової Чайки (Л. О. Березіної); невеликий фрагмент першої сцени «Літньої ночі» — твору, що був задуманий як лірико-фантастична опера (лібрето В. О'Коннор-Вілінської); окремі музичні номери до «Невольника» і «Титарівни» М. Кропивницького, «Циганки Ази» М. Старицького.

Особливо виділяється серед театральних праць композитора музика «Сафо» — драматичної легенди (за авторським підзаголовком) про знану античну поетесу; вона складається з десяти епізодів — сольних й хорових, мелодекламації. Їй притаманний своєрідний колорит, який завдячує своїм існуванням прагненню Лисенка передати стиль і характер античної музики: застосування гетерофонії у супроводі¹³ та

¹³ Гетерофонія — найдавніший музичний склад, проміжний між монодичним і поліфонічним.

давніогрецьких музичних ладів, імітування гри на таких інструментах, як кіфара, авлос, флейта Пана¹⁴. Вокальні партії за стилем наближені до опери з використанням так званого мовного співу (нім. *Sprechgesang*).

Постановка переважної більшості музично-театральних праць Лисенка була здійснена театром М. Садовського, з яким композитора зв'язували дружні й творчі стосунки, що особливо зміцніли після смерті Старицького.

Вагомою складовою репертуару театру Садовського були оперні вистави, яким він надавав великого значення. Це були твори світової оперної класики — «Продана наречена» Б. Сметани, «Галька» С. Мюньюшка, «Сільська честь» П. Масканьї (український переклад текстів здійснював сам Садовський). Оперний репертуар поповнювався передусім музично-драматичними творами українських композиторів: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» (за Шевченком) М. Аркаса, «Роксоляна» Д. Січинського і, звичайно, твори М. Лисенка — «Наталка Полтавка», «Чорноморці», «Енеїда».

Найбільш плідною і тривалою була співпраця М. Садовського (як лібретиста) з М. Лисенком над створенням опери «Енеїда» за І. Котляревським. До лібрето увійшли окремі епізоди поеми: прибуття Енея з троянцями до Карфагена (після зруйнування Трої), гостювання у Дідони, вимушена втеча Енея з Карфагена, прибуття разом з троянцями до Латина, постійне втручання богів з Олімпу в долю Енея. Сценічна переробка «Енеїди» Котляревського була зроблена Садовським із сатиричним забарвленням. Лисенка привабили не стільки колоритні постаті Енея, Дідони, троянців, Зевса, скільки «можливість відтворити в комедійно-сатиричному плані зловісні постаті царя і його придворних у вигляді опобутованих міфологічних фігур, зберігаючи при цьому весь національний колорит, так яскраво визначений в поемі»¹⁵.

Розучування музичних номерів відбувалося під наглядом Лисенка, який (за спогадами М. Садовського і сина Лисенка — Остапа) надзвичай-

¹⁴ Кіфара — струнно-щипковий інструмент; авлос — дерев'яний духовий інструмент (стародавній гобой); флейта Пана — багатоствольна флейта.

¹⁵ Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського // Спогади про Миколу Садовського: Збірник. — К., 1981. — С. 97.

но прискіпливо працював з акторами та оркестром¹⁶. Постійний творчий контакт композитора і режисера-лібретиста сприяв активному процесу постановки: щось змінювалося, доповнювалося в текстах і музиці; ця робота продовжувалась навіть після прем'єри, яка відбулася 23 листопада 1910 р.

«Енеїда» М. Лисенка — єдина в українському оперному мистецтві опера-сатира. Відповідно до особливостей травестійної поеми Котляревського композитор обрав засоби музичної виразності. Так пихатість Зевса передана помпезною, нарочито-геройчною музикою, суть грізного на вигляд бога війни Марса — легковажно-танцювальними куплетами, музична карикатурно-гротескна характеристика богів у сцені бенкету на Олімпі подана у двох оркестрових епізодах — «Гопак» і «Кортеж богів». Інші музично-виражальні засоби властиві образам Енея, Дідони, троянців. Тут панує лірико-романтична стихія: арія Енея, розпач Дідони, хор троянців; це й чарівно-ліричний вальс Венери.

«Органічне переплетіння двох начал — еллінського і українського, як того вимагав твір Котляревського, відзначило музику опери. Симфонічні картини — увертюра, буря на морі, втихомирення її Нептуном, політ Юнони, картина тихого моря у 3-й дії, похід богів у 2-й дії, знаменитий гопак на Олімпі, прекрасні хори, музичні характеристики дійових осіб та їхні мелодійні, виразні арії — все це чудові плоди Лисенкового таланту»¹⁷.

Ще одна театральна праця М. Лисенка — знаменитий «Марш гетьмана Дорошенка», написаний ним до вистави в театрі М. Садовського «Гетьман Дорошенко» за п'єсою Л. Старицької-Черняхівської. За спогадами Садовського, марш «так пасує до загального враження від самої п'єси і створював такий гнітючий настрій, що публіка плакала»¹⁸. Цей марш звучав у стінах театру, коли повз нього йшла похоронна процесія з домовиною Лисенка на Байкове кладовище (такою була остання воля митця).

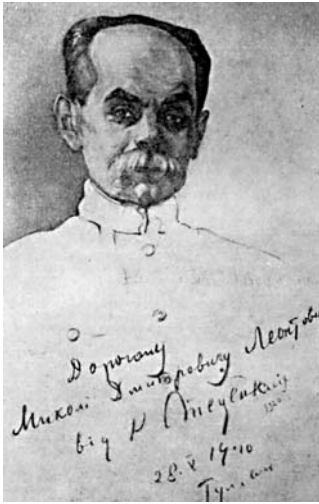
Музично-театральні традиції М. Лисенка продовжив Кирило Григорович Стеценко (1882–1922). Для театру Садовського ним була створена музика до вистави «Про що тирса шелестіла» за п'єсою С. Черка-

¹⁶ Див.: Садовський М. Мої театральні згадки. — К., 1956. — С. 176–177.

¹⁷ Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962. — С. 67.

¹⁸ Садовський М. Мої театральні згадки. — С. 186.

сенка. Музика забарвлена у героїко-епічні тони, що зумовлено історичним сюжетом. Це хори козаків — «Ой, прослалась доріженька через брід», «Не тумани з моря, не тумани». Гумор і дотепність козаків відбиті в музиці рядом жанрових сцен — «Танок», «Пісня бандуриста». Ліричний струмінь панує в музичних епізодах, пов'язаних з образами Івана Сірка і Килини: сповнена глибокого роздуму й задушевності пісня Сірка «Ой, чого ти, дубе, на яр похилився» (набула самостійного концертного життя), відзначена справжнім психологізмом колискова Килини над трупом Івана.



К. Г. Стеценко (з портрета роботи Р. Реріха)

Серед театральних праць К. Стеценка особливо виділяється музика до вистави за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненки «Сватання на Гончарівці» (1909 р.). За багатьма ознаками (органічність злиття музики і драматичної дії, яскравість музичних характеристик персонажів, вагома роль оркестру, зокрема в інструментальних епізодах) «Сватання на Гончарівці» Стеценка — це класична українська оперета¹⁹.

Музичний світ українського театру корифеїв — багатий, різноманітний, високопрофесійний, музикальність є однією з головних рис естетики їх театру. «Корифеї української сцени — справжні велетні драматичного мистецтва — усі в більший чи менший мірі володіли й вокальною майстерністю, добре розбирались у музиці, кохались в народних мелодіях. В кожному з них жив і етнограф, і драматург, і поет, і співак, а інколи й композитор...»²⁰.

¹⁹ Стеценком створена музика: водевілів «Як ковбаса та чарка» М. Старицького і «Бувальщина» А. Велисовського, до історичної трагедії Старицького «Богдан Хмельницький», драми І. Карпенка-Карого «Дві сім'ї», інсценізації шевченківських «Гайдамаків».

²⁰ Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського // Спогади про Миколу Садовського: Збірник. — К., 1981. — С. 94.

р о з д і л д р у г и й

**МОДЕРНІСТИЧНІ ІНТЕНЦІЇ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
1910-х — 1930-х РОКІВ**

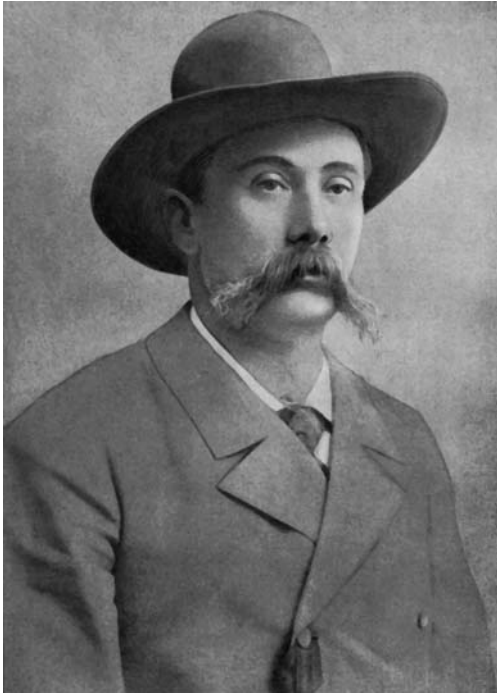
ІННОВАЦІЙНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 1910-х — ПОЧАТКУ 1920-х РОКІВ

Кінець XIX — початок XX ст. в Україні визначився як період розвалу традиційних суспільних пріоритетів і пошуку шляхів оновлення ідеологічних моделей. Перша російська революція 1905 р. інспірувала зміни соціально-економічного, ідеологічного та культурного устроїв, які позначились на більш гнучкій імперській національній політиці і, в свою чергу, скасували заборонні акти щодо впровадження української мови. Результати цих політичних перемін відомий історик Орест Субтельний визнав «негайними і вражаючими своїми масштабами». «...Якщо в листопаді 1905 р. існувала лише одна українська газета, — зазначав дослідник, — то на початок 1906 р. їх налічувалось вже 17. Число видань з двох підстрибнуло до 17, з яких 13 знаходилися в Києві. Майже в кожному місті з'являлися громади, або українські клуби, як їх тепер називали. По селах поширювалися «Просвіти»¹.

Для українського театру основною законодавчою подією цього часу виявився спеціальний циркуляр Головного управління у справах друку (№ 1810), де, зокрема, зазначалося: «...за розпорядженням міністра внутрішніх справ, обмежувальні правила для малоруських спектаклів цілком скасовані, і спектаклі ці наперед повинні дозволятися на загальних підставах»². Невдовзі українська сцена зосередила в

¹ Субтельний О. Україна. Історія. — К., 1992. — С. 264.

² Центральний державний історичний архів України. Ф. 776, оп. 26, спр. 42, арк. 69.



М. Садовський

собі основний пафос ствердження й розвитку національної ідеї, залишаючись «... єдиним середовищем, у якому українська культура могла розвиватися більш-менш вільно». На думку О. Субтельного, вплив тогочасного українського театру «...виходив за художні рамки, оскільки в душі багатьох українців іскра національної гордості й самосвідомості часто спалахувала саме під час перегляду п'єси, що талановито виконувалась рідною мовою»³. Український театр під орудою М. К. Садовського, в результаті діяльності якого сформувалася перша з новітніх моделей національної сцени, виник саме на хвилі пореволюційних соціально-економіч-

них та культурних перетворень. Проте з перших кроків новостворений творчий колектив мав доводити власну «живучість». «Нашому молодому театрові треба було витримати капіталістичну конкуренцію з чотирма солідними київськими російськомовними трупам — оперною, двома драматичними — Соловцова (антрепренер Дуван-Торцов) та Бергонье (антрепренер Кручинін) — і театром мініатюр, не кажучи вже про естради кафешантанів», — зазначав В. Василько⁴. Ця конкуренція розпочалася у боротьбі за суборенду приміщення Троїцького народного дому, в якому М. Садовський мав намір розмістити свій театр. На його підтримку виступили широкі кола міської культурної громадськості, вплинувши на позитивне рішення Київської міської думи. Через декілька років, також завдяки підтримці громадськості, М. Садовському вдалося подовжити термін оренди, не зважаючи на те, що «...претендентів було кілька. Серед них колишній орендар театру

³ Субтельний О. Україна. Історія. — С. 270.

⁴ Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962. — С. 19.

російський антрепренер Дуван-Торцов. Найбільше грошей пропонував відомий малоросійський антрепренер Т. Колесниченко»⁵.

Отримавши приміщення Троїцького народного дому, антрепренер заходився облаштовувати його в національному дусі. Насамперед, акцент названого В. Васильком «українського оточення» встановлювала завіса з намальованим українським краєвидом, який обрамлявся рушником з орнаментом XVIII ст. Працівники театру були одягнені в національні костюми, і, головне, — скрізь у театрі звучала українська мова: на початку століття в Києві він лишався чи не єдиним осередком, де «...можна було почути українське слово»⁶.

Розуміючи ту відповідальність, яку об'єктивно мав нести будь-хто з розбудовувачів стаціонарного національного театру, досвідчений антрепренер М. Садовський підходить до справи, ніби починаючи її з початку. Вочевидь, найперше він турбувався про акторський склад майбутнього колективу. «Набрати трупу — писав він, — невеликого треба було заходу, але актори, яких малося по всій Україні вдосталь, не відповідали, на мою думку, до моїх замірів, бо були «викривлені», і з ними праця була б важка і непродуктивна. Тому я надумав набрати трупу з молодого й якомога інтелігентного матеріалу»⁷. Відтак з акторів старшого покоління до трупи були запрошені лише М. Заньковецька, Г. Борисоглібська, І. Мар'яненко, С. Паньківський, С. Тобілевич, Л. Ліницька, В. Верховинець, М. Петляшенко, Ф. Левицький. Значні надії керівник театру покладав на обдаровану молодь, зосібна, на М. Малиш-Федорець, Є. Хуторну, І. Ковалевського, О. Корольчука.

Однак, «...як і всі антрепренери українських театрів М. Садовський тримав трупу «на слово». Писаних умов з акторами тоді не складали»⁸. За І. Мар'яненком, дотримуючись цього принципу при формуванні трупи, М. Садовський сплачував акторам значно менші гонорари, ніж отримували, приміром, солісти стаціонарного російськомовного театру «Соловцов», яким в ті роки (1906–1911 рр.) керував визначний російський антрепренер І. Дуван-Торцов. «Система оплати в нього дуже відрізнялась від російських театрів, — зазначав прем'єр трупи. — На

⁵ Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962. — С. 70.

⁶ Там само.

⁷ Садовський М. Мої театральні згадки. — К., 1956. — С. 145.

⁸ Мар'яненко І. Минуле українського театру. — К., 1953. — С. 168.

російській сцені перші актори діставали 1000–1200 карбованців на місяць, поряд з ними молодим акторам сплачували по 35–40 карбованців; в театрі Садовського добрий хорист, він же й актор на невеличкі ролі, одержував 50–60 карбованців, а перші актори — 150 карбованців на місяць. Тільки мені та Л. Ліницькій, — заради об'єктивності уточнював актор, — Садовський платив по 175 карбованців»⁹. Проте О. Саковський — помічник режисера в театрі М. Садовського, вважав за недоцільне порівнювати стан справ в україномовному та російськомовному театрах в Києві, найперше, через очевидну кількісну невідповідність їхніх труп: «Порівнювати українську антрепризу до російської ніяк не можна вже тому, що склад трупи в російському театрі ніколи не складався з 60–70 чоловік», — стверджував він і, зважаючи на великий творчий склад театру, натомість підкреслював дбайливе ставлення Садовського до молодих акторів, яким він платив більше, ніж отримували виконавці у російських трупах — 50–60 крб. на місяць¹⁰.

До театрального колективу увійшов хор з 30 осіб і оркестр з 15 музикантів. Музичним керівником був запрошений Г. Єлінек, на посаду головного художника — В. Кричевський. Водночас, адміністративно-фінансовий апарат був мінімальним — складався всього з чотирьох осіб: заступника М. Садовського, який відав фінансово-адміністративними справами, касира, контролера та помічника адміністратора з широкими повноваженнями — він звертався до поліцмейстера за дозволом на прем'єру, займався рекламною діяльністю, мав право на продаж пільгових квитків. Виготовлення декорацій, костюмів та реквізиту для вистав театру здійснювалося відповідними цехами (за окремим постановчим планом, де, до речі, враховувалися вимоги щодо епохи, стилю та місця дії), кожний з яких мав окремого керівника (ця система нагадує спрощений варіант організації постановочної частини в сучасному театрі).

Не зважаючи на великі видатки на виробництво вистав, утримання трупи («...Місячний видаток мій на утримання особового складу трупи до війни при більшому числі акторів та службовців — 7000 карбованців, не рахуючи платні мені як акторові та режисерові», — свідчив

⁹ Мар'яненко І. Минуле українського театру. — К., 1953. — С. 168.

¹⁰ Саковський О. Спогади про Миколу Карповича Садовського // ЦАМТМ. Ф. 653, оп. 1, спр. 17, с. 6.

¹¹ Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 104.

М. Садовський¹¹⁾ та на валовий збір, встановлений міською управою в розмірі 600 карбованців, до початку Першої світової війни провідний український антрепренер тримався попередньо укладених з колективом угод, по можливості задовольняючи матеріальні вимоги трупи. Однак з початком військової кампанії збори різко зменшилися, і він оголосив, що «...триматиме трупу лише до 1 серпня, причому заплатить акторам тільки 50% належних грошей, а решту віддасть пізніше, за кращих умов»¹².

Однак, таке «хазяйське» рішення було проявом конфлікту, який давно визрівав у колективі: у відповідь М. Садовському було запропоновано перейти до форми «товариства акторів на марках». Напевно, уникаючи ескалації конфлікту, він, за свідченням О. Саковського, «недовго вагався на перехід в товариство акторів», залишившись «керівником та режисером, а не хазяїном»¹³. Функції керівництва театром перейшли до місткому під головуванням О. Корольчука, натомість М. Садовському довелося стати рядовим членом спілки, хіба що «за розподілом марок він одержував додаткових одиниць за костюми та реквізит»¹⁴.



О. Корольчук

Як виявилось згодом, зміна форми керівництва негативно позначилась на діяльності першого українського стаціонарного театру. До того ж воєнний час диктував свої умови: перша світова війна в цілому впливала на економіку, розвиток торгівлі та фінансову систему країни. З мобілізацією на військову службу, яка не оминула й працівників театру М. Садовського (від призова в армію звільнялися лише робітники і службовці залізничного транспорту, решта, незалежно від кваліфікації і місця роботи, йому підлягали), зменшилося виробництво продуктів та промислових виробів, різко зросли ціни, голод став повсюдним явищем¹⁵.

¹² Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 89.

¹³ Саковський О. Спогади про Миколу Карповича Садовського. — С. 14.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Субтельний О. Україна. Історія. — С. 300.

Унікаючи прямої мобілізації, актори театру М. Садовського влаштувалися на «оборонні» роботи: зосібна П. Коваленко та О. Корольчук пішли працювати до канцелярії інженерного складу, інші, згадавши попередні професії, влаштувалися на роботу у ковальський та колісний цехи «Арсеналу». І. Мар'яненко поступив паспортистом на цукровий завод, що працював на оборону. Це давало їм змогу «вдень бути на роботі, а ввечері грати в театрі»¹⁶.

Введений на території імперії воєнний стан призвів до скасування в Україні попередніх дозволів на вживання національної мови. Як наслідок, урядовим рішенням були закриті всі без винятку україномовні періодичні видання, Садовському ж київський генерал-губернатор заборонив друкувати афіші українською мовою.

Одночасно посилилися внутрішні протиріччя у трупі театру, інспіровані, насамперед, І. Мар'янком. Прем'єр трупі ще під час підготовки вистави за «Камінним господарем» Лесі Українки (1913/1914 рр.) обговорював у колективі намір заснувати у Києві новий театр на громадських засадах, залучивши до цієї справи різні кооперативні об'єднання та окремих грошовитих громадян-меценатів¹⁷. По-первах ці плани не вдалося втілити в життя — завадив початок воєнних дій, але восени 1914 р. з трупи Садовського вийшли не тільки сам І. Мар'яненко, а й О. Полянська, Л. Ліницька, М. Петляшенко, В. Верховинець, Є. Доля, С. Бутовський, В. Василько. На зміну були запрошені В. Старостинецька, Л. Курбас, С. Стадникова, І. Овдієнко, П. Чугай. Зазначимо, що подібна двобічна зміна в складі трупи була останньою, в подальшому театр Садовського лише передавав своїх вихованців іншим трупам.

Утім, за відносно «мирні» сім сезонів стало очевидним, що нова театральна ініціатива провідного українського антрепренера відзначилася покращеною репертуарною концепцією. Впродовж сезону, приблизно за 8–9 місяців, театр виносив на суд публіки від семи до десяти нових постановок. Якщо й далі порівнювати з російськомовним театром «Соловцов», на кону якого, після смерті його засновника, наступники М. Соловцова дотримувалися принципу щотижневої прем'єри¹⁸,

¹⁶ Коваленко П. Шляхи на сцену. — К., 1964. — С. 91.

¹⁷ Там само. — С. 90.

¹⁸ Нелли В. Начала // Есть три эпохи у воспоминаний. — К., 2001. — С. 116–118.

стане очевидною відмінність у методології ведення театральної справи М. Садовським.

При складанні поточного репертуару бралась до уваги як завантаженість акторів, так і жанрова різноманітність п'єс. Прем'єри виставляли від вівторка до суботи, а щоби вистава не втратила художньої вартості «новинки сезону», її виносили на публіку зі значними інтервалами у часі. До того ж цей принцип не перевтомлював виконавців. Приміром, у сезоні 1913/1914 рр. опера М. Лисенко «Утоплена» була виставлена 15 разів, вистава за трагедією польського драматурга Ю. Словацького «Мазепа» — 9 разів, а поетична драма Лесі Українки «Камінний господар» — 4.

З огляду на антрепризний характер діяльності, репертуар театру був орієнтований на публіку, яка, зрозуміло, хотіла бачити на кону «свою» драму. Відтак, близько двох третин афіші заповнювались українською п'єсою, насамперед — драматургією корифеїв (п'єсами М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого). Повз увагу керівника театру не пройшли перлини національної класики — твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненки, Т. Шевченка, І. Франка. Фактично М. Садовський впродовж уже перших сезонів роботи зібрав на сцені взірцеві інсценізації найвідоміших творів української драматургії. Відповідною цьому принципу виявилась традиція відкривати новий сезон виставою, що поєднала «Наталку Полтавку» І. Котляревського та «На перші гулі» С. Васильченка. За свідченнями багатьох завсідників глядачевої зали театру, цей постановочний дует користувався незмінним успіхом.



«Богдан Хмельницький» М. Старицького.

М. Садовський — Богдан Хмельницький.

Театр М. Садовського. 1911 р.



«Мазепа» Ю. Словацького. Сцена з вистави. Театр М. Садовського. 1913 р.

Приділяючи принципову увагу розвитку всіх драматургічних жанрів національної сцени — драмі, комедії, водевілю, народній опереті, опері — антрепренер тяжів до постановок героїко-романтичної драми.

Поставлені М. Садовським «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка» і «Тарас Бульба» М. Гоголя — М. Старицького, «Степовий гість» Б. Грінченка, «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, романтична трагедія польського драматурга Ю. Словацького «Мазепа» в різні сезони ставали їх головною подією.

Серед цієї когорти вистав сучасники, а згодом дослідники діяльності колективу вирізнили спектаклі за «Тарасом Бульбою» М. Гоголя — М. Старицького та «Мазепою» Ю. Словацького. «Тарас Бульба» був виставлений у Садовського краще, ніж колись у Кропивницького, — переконував І. Мар'яненко. — І декорації, і костюми, і масові сцени, і

¹⁹ Мар'яненко І. Минуле українського театру. — С. 155.

²⁰ Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 59.



«Сава Чалій» І. Карпенка-Карого. М. Садовський – Сава Чалій (у центрі). Театр М. Садовського. 1907 р.

музичне оформлення — все перевершувало давню постановку Марка Лукича. Спектакль звучав як широке монументальне полотно героїчних подій»¹⁹. «Виставі «Тарас Бульба» притаманна суворість і простота, — зазначав В. Василько. — Усе гранично реальне, переконливе, глибоко правдоподібне»²⁰. Насамперед, на думку дослідника, вистава відзначилась майстерною постановкою масових сцен, які «...своєю природністю і невимушеністю... справляли сильне враження»²¹.

Героїко-романтичну трагедію польського драматурга М. Садовський, зрозуміло, поставив у манері, яка сполучала сценічний натуралізм просторового рішення з досить глибоким психологічним малюнком головних персонажів п'єси. «Режисер і актори історично правильно показали суворі патріархальні звичаї старої Польщі, її аристократичні традиції, — зазначав В. Василько. — Правдоподібно було відтворене похмуре життя магнатського палацу». Цій природності «довкілля» сприя-

²¹ *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — С. 59.

ло «вміння виконавців вправно володіти зброєю й носити незвичні костюми»²². На переконання автора монографії про творчий шлях театру М. Садовського, концепцію вистави відзначило не захоплення постановника «зовнішніми ефектами романтичної трагедії», але увага до змісту п'єси, до внутрішньої дії, до переживань та думок дійових осіб²³. Стрижень конфлікту у спектаклі вибудовувався через протистояння Воєводи (М. Садовський) та Збігнева (І. Мар'яненко). О. Сердюк, згадуючи образ, створений М. Садовським, зацентровував у ньому дві риси: гордий та романтичний. У польському історичному костюмі актор виглядав так, ніби його персонаж зійшов з полотна Матейка. «Гордий, шляхетний, аристократ з голови до ніг...», — із захопленням описував Воєводу-Садовського провідний актор українського театру²⁴.

1916 р. роль Збігнева була обрана для першого виходу Л. Курбаса на сцену театру М. Садовського. «Голова не покрита, високе чоло, великі очі, над якими в орлиному леті зметнулися брови-крила», — так описував Збігнева-Курбаса О. Сердюк. На його погляд, в цій ролі новобранець був домірний ветеранові української сцени, був так само виразним, рельєфним і, водночас, підмітив О. Сердюк, пластика та артистизм Л. Курбаса були якоїсь іншої якості. Цю якість — графічну завершеність малюнку ролі — О. Сердюк пізніше, пройшовши вишкіл «Березоля», визначить як одну з провідних рис акторської майстерності Л. Курбаса.

«Мазепа» за Ю. Словацьким лишився в історії колективу як одна з найяскравіших вистав, до того здобувши прихильність публіки та критики. «... Не зважаючи на конкуренцію інших новинок, бенефісів і на спеціальний святковий репертуар, п'єсу сю встигли до кінця сезону поставити десять разів, і щоразу, кажуть, при повному театрі. Успіх визначний, якого навіть не передрікала наша взагалі щедрa на обіцянку і похвали патріотична преса...», — скаже про спектакль М. Вороний, окрім цього визначивши п'єсу польського драматурга як своєрідний зразок «для екзерцицій», практичний приклад «для переходу від однієї школи до другої»²⁵.

²² Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 83.

²³ Там само.

²⁴ Сердюк А. Лесь Курбас и традиции театра корифеев // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. — М., 1987. — С. 80.

²⁵ Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 278–279.

Героїко-романтичний репертуар театру М. Садовського в цілому відзначався схильністю до автентичності у просторовому рішенні та організації предметного світу вистави. Цю схильність художнього керівника театру засвідчив його довголітній помічник О. Саковський: «Велику увагу Микола Карпович приділяв національному одягу на сцені як в історичних, так і в побутових п'єсах. Убрання повинно бути суворо витриманим, щоб актор та хор на сцені не виглядали «півнями». Зайві танці, гопаки та дешеві ефекти не мали місця на сцені, — згадував він. — Життєва правда приваблювала до себе глядачів, які з захопленням сприймали вистави театру і багато з них надовго зберігали пам'ять про них»²⁶.

Для оформлення переважної більшості вистав даного типу М. Садовський запросив В. Кричевського, зокрема ним були оформлені спектаклі за «Тарасом Бульбою» М. Гоголя, «Савою Чалим» І. Карпенка-Карого, «Богданом Хмельницьким» М. Старицького, «Степовим гостем» Б. Грінченка. Він привніс на сцену театру досвід архітектора — творця десятків проектів приватних будинків та громадських установ, засвідчивши досконале знання конструктивних, композиційних та декоративних особливостей різних стилів. Відтак, його театральні роботи поєднали українську живописну декоративність з інтерпретованою традицією української народної архітектури.

Іншою підвалиною репертуару театру стала «нова драма», однак стосунки М. Садовського з її авторами склалися непросто. Один із відомих прикладів непорозуміння — робота М. Садовського над інсценізацією «Лісової пісні», яка, за споминами П. Коваленка, звелася до вимог надати постановникові можливість на власний розсуд пристосувати драму-феєрію для сцени. Леся Українка не погодилася, боячись, що її «мрію» буде «збутафоровано». М. Садовський, в свою чергу, відмовився ставити твір без купюр, натомість, інсценізувавши «Зачароване коло» Л. Ріделя²⁷.

Драматичну поему Лесі Українки «Камінний господар» керівник театру взяв до репертуару вельми неохоче, мотивуючи це «браком коштів на оформлення та костюми», категорично відмовився працювати над п'єсою як режисер, погодившись хіба що зіграти роль Командора²⁸. По-

²⁶ Саковський О. Спогади про Миколу Карповича Садовського. — С. 6.

²⁷ Коваленко П. Незабутнє. Спогади старого актора. — К., 1962. — С. 252–257.

²⁸ Мар'яненко І. Минуле українського театру. — С. 213.



«Камінний господар» Лесі Українки. М. Садовський — Командор. Театр М. Садовського. 1914 р.

боювання антрепренера щодо прибутковості вистави повністю підтвердилися: «...зібраних громадянством коштів вистачило тільки на декоративне оформлення та оплатити прокат костюмів і бутафорії на кілька вистав. Спектакль сприймали дуже добре, але публіки на нього ходило мало. Зал лишився незаповнений, нічим було покривати накладні видатки»²⁹.

Втім, постановки трагедії Ю. Словацького «Мазепа» і драми Лесі Українки «Камінний господар» в театрі М. Садовського М. Вороний визнав «поважним здобутком», наголосивши на тому, що оскільки «обидві п'єси — романтичного напрямку, збудовані на історичному тлі, хоч і одмінні своєрідним стилем і манерою авторів», вони дали «багатий матеріал для праці режисера і

артиста». «В нашій театрі, — стверджував знавець української сцени, — вистави сих п'єс можна вважати симптоматичними в його розвою, в його нормальнім переході від драми української — романтично-побутової і історичної до драми європейської, але збудованої також на історичному тлі і в романтичному напрямкові. Тут нема перескоків, навпаки помічається послідовний процес, що має спадковий зв'язок з попередніми етапами нашої драми»³⁰.

Щодо драматургії В. Винниченка — наймоднішого тогочасного українського автора, то керівник театру категорично відмовлявся ставити ці п'єси і грати у них³¹. Проте завдяки наполегливості І. Мар'яненка,

²⁹ Мар'яненко І. Минуле українського театру. — С. 165.

³⁰ Вороний М. Театр і драма. — С. 277.

³¹ Мар'яненко І. Минуле українського театру. — С. 146.

який, на думку сучасного дослідника, «був невтомним ентузіастом боротьби за новий репертуар і сміливо брав на себе повну відповідальність за постановку, наполегливо працював з акторами, шукаючи нових прийомів творчості й нових шляхів театру»³², репертуар збагатився трьома виставами за п'єсами В. Винниченка: «Брехня» (сезон 1910–1911 рр.), «Натусь», «Молода кров» (1913 р.).

На нашу думку, постановника вабили у винниченковій драматургії риси, схарактеризовані М. Вороним щодо п'єси «Брехня»: «В ролях новочасної драми не було майже нічого типового, в них тип ніби розпливався в індивідуумі або навіть розкладався на дві особи («живий символ»). Зовнішня інтрига і побут були для автора лише побічним способом, зовсім другорядного значення; його цікавили тайні рухи душі, боротьба підсвідомих і понадсміслових сил, що потаємно відбувається в людській істоті»³³. Щоправда, автор статті усвідомлював, що «експресивні символічні засоби», якими, на його думку, «орудував» драматург, були «такі незвичкі і не зрозумілі для наших артистів». Напевно, саме ці «ножиці» в решті-решт призвели до парадоксального результату: «Брехня» в режисурі І. Мар'яненка, не прозвучавши «адекватно»³⁴, була, водночас, відзначена «як одна із найоригінальніших постановок сезону» і, навіть, дала підстави для прогнозу на майбутнє: «З часу поста-



«Камінний господар» Лесі Українки. М. Садовський — Командор, донна Анна — М. Малиш-Федорець. Театр М. Садовського. 1914 р.

³² Кравчук П. Режисерські пошуки І. Мар'яненка у виставах за п'єсами В. Винниченка // Мистецтвознавство України. — К., 1996. — Вип. 2. — С. 195.

³³ Вороний М. Театр і драма. — С. 368.

³⁴ Кравчук П. Режисерські пошуки І. Мар'яненка. — С. 190–191.

новки «Брехні», — переконував П. Богацький, — ми можемо рахувати нову гру в історії нашого театру»³⁵.

Дві інші п'єси В. Винниченка, що були обрані також І. Мар'яненком через два сезони, на думку М. Вороного, «...далеко відступають перед... «Брехнею» і «Чорною Пантерою...», які хоч і грішили тенденційністю, зате в великій мірі перевищували їх психологічним обґрунтуванням і майстерністю драматичної техніки»³⁶. Подаючи аналіз репертуару театру М. Садовського, М. Вороний у статті «Український театр у Києві», демонструючи характерну для нього не-



І. Мар'яненко. 1912 р.

послідовність думки і висновків, шукав причини успіху й провалу конкретної вистави в особливостях її драматургічного матеріалу. Відтак, не високо поцінувавши п'єсу «Натусь», збудовану, на його переконання, «на штучний, в дусі французьких комедій, фабулі з адюльтером в осередку її, який і є головною пружиною її сценічного руху», критик, тим не менше, саме цю особливість драматичної структури вважав причиною успіху спектаклю «серед публіки»³⁷.

Не дуже відрізняється його характеристика п'єси В. Винниченка «Молода кров». «Робить вона враження написаної нашвидку, — зазначав дописувач, — в різних тонах, з дотепними і ефективними положеннями дійових осіб. В ній нема адюльтеру, але, як і в «Натусі», є «змова», що держить в напруженні увагу глядача, бо інтригує його і утворює ілюзію руху. Чимало в ній надуманості і штучності, як у положенні окремих осіб, так і в обрисуванні їх характерів (особливо вражають Морочинська і Макар Макарович), що відгонить банально-комедійною, часом навіть водевільною манерою; в сім найбільше і полягає її «сценічність»³⁸. М. Во-

³⁵ Alienus. Нова драма (З приводу постановки «Брехні» В. Винниченка трупю М. Садовського) // Українська хата. — 1911. — № 3. — С. 187.

³⁶ Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 274.

³⁷ Там само. — С. 273.

³⁸ Там само. — С. 274.

роний доходив висновку, що «художня вартість п'єс позначилась відповідно і на виконанні артистів. Вдячніші ролі і кращі позиції сценічної дії артисти досить добре використали, але власної енергії доложили мало... Місцями у виконанні п'єси почувався дотриманий ансамбль і чуття скритого ритму в темпах і тонах»³⁹. «В постановці обох п'єс не знати інтенсивної, глибоко обдуманної праці, — наче надсилу визнавав критик, — збуто їх по старих, утертих зразках. З декорацій звертало увагу тільки дворище Кліма в II дії; решта — давно бачене і надокучене своїм шаблоном»⁴⁰.

Сучасний театрознавець П. Кравчук зазначав, що вистава «На-туть» «мала середній успіх, але за одностайною оцінкою рецензентів була цікавіша за саму п'єсу»⁴¹. Найвдалішою ж з усіх трьох постановок стала «Молода кров». «Глядачі по-різному сприймали події вистави, але вся театральна громадськість і преса були одностайними у високій майстерності зіграності акторів»⁴², — вважає дослідник, зараховуючи виставу до «етапних у театрі М. Садовського на шляху його «європеїзації», а за постановником І. Мар'яненком затверджуючи місце «будівничого новітнього театру» — «театру Винниченка»⁴³.

Значно більші проблеми художнього характеру в театрі М. Садовського виникли через модерну драматургію О. Олесь. Дві його одноактівки «Осінь» та «Танець життя», поставлені з проміжком у чотири місяці, на переконання В. Василька, «театрові не вдалися», бо не відповідали його «реалістичному напрямкові»⁴⁴.

«Одноактівка «Осінь»... справила враження п'єси кінематографічної, в чім більшу вину треба віднести на карб артистів», — вважав М. Вороний⁴⁵. «Танок життя», на його думку, — «п'єса, наскрізь символічна, вимагає тонко художньої інтерпретації в символічних образах, вимагає настроєвої гри, повільно-розміреного до crescendo на-

³⁹ Вороний М. Театр і драма. — С. 274–275.

⁴⁰ Там само. — С. 274.

⁴¹ Кравчук П. Режисерські пошуки І. Мар'яненка. — С. 192.

⁴² Там само. — С. 194.

⁴³ Там само. — С. 195.

⁴⁴ Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 81.

⁴⁵ Вороний М. Театр і драма. — С. 272

⁴⁶ Там само. — С. 273.

ростання музики жаху...». Натомість, «...в трупі Садовського вона йшла в грубо реалістичних тонах і зробила в кінці враження безглузлого гармидеру»⁴⁶. Щодо «Осені», то критик причини неуспіху вистави вбачав у відсутності в акторів необхідних «технічних засобів у виконанні», доводячи, що «примітивне (д. Хуторна) і фальшиво патетичне (д. Мар'яненко) виконання робило враження, що ніби вся дія відбувається в кінематографі, на екрані, а слова артистів були марні і зайві, і що якби тих слів зовсім не було, то п'єса не втратила б ні на смислі, ні на значенні. Тільки гра д. Борисоглібської (стара нянька), — додавав дописувач, — на тлі безнадійних змагань її партнерів визначалась рисами талановитості, але сама вона не могла врятувати п'єсу»⁴⁷.



«Ревізор» М. Гоголя. Хлестаков — І. Мар'яненко. Театр М. Садовського. 1907 р.

Близькою була думка Я. Стоколоса, який також клав на карб виконавцям, що вони, граючи етюд «Осінь», «...не розібралися і не зрозуміли своїх ролей, були якісь наче порожні. Вони казали свої слова, але слова ті не були повні переживань. Не чулося під ними трагізму, не відчули ми ні того сліпого, інстинктивного жаху і нещастя, яке чула Сторожиха, ні того безвихідного стану, яке бачили Пан і Панночка. Недохватку настрою артисти замінили притишеним голосом. Бажання ілюструвати свої слова рухами і тим більше переконати глядача не вдавалось, бо були то рухи

невідповідні, не настільки характерні і тонкі, щоб переказати все, що треба. Враження настільки було слабе, поверхове, що останню сцену, де сниться Панночці сон, що йде до неї Пан — публіка зрозуміла буквально... Публіка розсміялася, значить була далека від дійсного стану речей...»⁴⁸.

Щоправда, поруч рецензент опозиційної до «Української хати» газети «Рада» робив спробу гідно оцінити не тільки особливості художньої манери О. Олеся, а й пошуки І. Мар'янком відповідних засобів виразності. «Вистава («Танець життя». — авт.) з одного боку

⁴⁷ Вороний М. Театр і драма. — С. 272.

⁴⁸ Стоколос Я. Театральні замітки // Українська хата. — 1913. — № 6. — С. 376, 378.

ясніше показала достоїнства етюда Олеся, а з другого боку виявила здібності молодих артистів трупі М. Садовського, — писав критик. — Артисти якось потрапили, не начіплюючи великих горбів, а удавши тільки сутулість в плечах, — показати в виразі обличчя, в нервових рухах, в якійсь особливій ході (особливо вдатно — д. Мар'яненко) всю вагу і вплив на душу того каліцтва, і цим одразу опанували настроєм глядачів»⁴⁹.

Поруч із національним спрямуванням репертуару М. Садовський так само свідомо використовував розширені можливості щодо перекладної п'єси. Ще в часи керівництва трупю Кропивницького він намагався залучити до постановки гоголівського «Ревізора» вельми популярну на російській сцені драму О. Писемського «Горькая судьбина» (в першому випадку не отримав цензурного дозволу, в другому написав україномовну версію російського твору, назвавши її «Никандр Безщасний») та «Ліс» О. Островського, якого було дозволено грати російською мовою. Тепер він досить активно залучав до репертуару гоголівську драматургічну класику — «Ревізор» та «Одруження», зразкову сатиричну комедію О. Островського «Тепленьке місце», жарт А. Чехова «Ведмідь», злободенну соціальну драму «Євреї» Є. Чирикова. Щоправда, справжнього успіху зазнав хіба що «Ревізор» — вистава, яка на довгі роки стала візитівкою театру, була одним із досягнень М. Садовського — перекладача п'єси, режисера-постановника вистави, виконавця ролі Городничого.

Не досягши значних успіхів на шляхах «європеїзації» та «модернізації» репертуару і сцени свого театру, М. Садовський, водночас, спромігся не тільки утвердити стиль «авторського» театру корифеїв, але й, не лишаючи поза увагою традиційну музично-драматичну виставу, домогтися розвитку в Україні оперного жанру, поставивши впродовж восьми років (1907–1915 рр.) на сцені свого театру тринадцять опер.



«Ревізор» М. Гоголя. Ревізор — М. Садовський. Театр М. Садовського. 1907 р.

⁴⁹ В-ко Ан. Труппа М. Садовського: «Танок життя» О. Олеся // Рада. — 1913. — 1 листопада.

Поповнення репертуару в антрепризній трупі ніколи й ні для кого не було простою справою. М. Вороний, з огляду на свій досить невдалий досвід головного режисера Національного театру, зазначав із цього приводу: «убогість репертуару... се явище загальне, і з ним бореться кожен по своєму». В переважній більшості провінційних українських труп початку ХХ ст. «убогий український репертуар» поповнювався «російськими оперетками та різними «гопакомедіями». М. Садовський, якому, завважував критик, «мимоволі приходить ся топтатися на однім місці, виставляючи навіть старі мелодрами, які як-не-як ще поки дають добрий дохід театральній касі», виключно, «щоб зарадити біді», вирішив звернутися до оперного жанру⁵⁰. Називаючи включення оперних спектаклів до афіші драматичної трупи завданням «невдячним і тяжким», адже, з одного боку, «...великі видатки на утримання кількох спеціальних оперових співаків (для драми непридатних), на збільшення оркестру, хору і на самі постановки лягають надмірним тягарем на бюджет всієї трупи, відтягаючи значні кошти від драми; а з другого боку — опера, штучно утворена при драмі, не може стояти на відповідній художній височині, бо потребує для сього самостійного і самодіяльного існування...», М. Вороний переконував, що «...під одним театральним дахом сі два роди мистецтва — несумісні і опера буде шкодити драмі, а драма — опері». Тим більшою, на думку критика, була заслуга М. Садовського, оскільки, попри всі вищезазначені несприятливі обставини, він, поєднуючи в репертуарі оперу і драму, «...утворює шлях для будучої самостійної української опери»⁵¹.

Незважаючи на те, що витрати на постановку опер у театрі М. Садовського були значними, збитків ці вистави не приносили. «Річ у тім, — пояснював цей феномен І. Мар'яненко, — що театр мав свій постійний, невеликий, проте з хорошими голосами хор, диригента і хормейстера; танцюристи теж були з своїх акторів. Невеликий, проте хороший оркестр поповнювали для опер разовими оркестрантами з інших театрів. Співаки-солісти, часто дуже хороші, комплектувалися з постійного штату театру з невеличкою ставкою українського драматичного актора. Деякі з них були прекрасними драматичними акторами»⁵².

⁵⁰ Вороний М. Театр і драма. — С. 269.

⁵¹ Там само. — С. 269–270.

⁵² Мар'яненко І. Минуле українського театру. — С. 165–166.

«Енеїда» М. Лисенка. Афіша вистави. Театр М. Садовського. 1910 р.



Відтак, матеріальні витрати не перешкоджають майже щосезонному поповненню оперного репертуару театру творами українських («Бранка Роксоліяна» Д. Січинського, «Запорожець за Дунаєм», «Різдвяна ніч», «Енеїда» М. Лисенка) і європейських композиторів («Сільська честь» П. Масканьї, «Галька» С. Монюшка, «Продана наречена» Б. Сметани). Взагалі, М. Садовський від початку мав намір заснувати майбутній театр на обох типологічних складниках. Він згадував, що комічна опера «Продана наречена» Б. Сметани привернула його увагу ще в Катеринославі: «В першу чергу я вирішив поставити хоч одну поки що оперу з європейського репертуару, близьку своїм духом до нашого народного побуту», додаючи, що «...чеська колонія в Києві, почувши про мій намір поставити їхню оперу, як справжні й давні патріоти, страшенно цим зацікавились, і дехто з них прийшов до мене з

пропозицією допомогти мені вказівками на ті характерні чеські національні риси, які, розуміється, мені мало були відомі. Я їм щиро за це подякував, і один з них, Вондрак, приніс мені багато малюнків убрання — як чоловічого так і жіночого. Все це було використано»⁵³. Прем'єрний показ вистави приніс її режисеру «величезну сатисфакцію». «Крім овацій від чеської публіки, що була в театрі, — переказував свої відчуття М. Садовський, — я відібрав того ж вечора телеграму від чеської колонії міста Житомира, що кінчалась словами: «Нздар Садовський!»⁵⁴. На думку відомого критика В. Чаговця, М. Садовський — перекладач лібрето, режисер і виконавець однієї з провідних партій (сват Кемаль), цілком заслужив цей схвальний вислів. «Співаки О. Петляш, Вс. Рапохін, диригент Г. Єлінек, художник В. Кричевський сприяли створенню високохудожньої вистави, яка вперше знайомила киян з цим шедевром чеської національної музичної культури», — додавав дописувач. На його думку, вистава стала «новим надбанням українського репертуару», а заслуга М. Садовського полягала, насамперед, в тому, що він «намітив і розв'язав проблему справді народної опери»⁵⁵.

З незмінним успіхом йдуть на сцені театру й інші оперні постановки. Антрепренер використовує не тільки перекладний матеріал, а й вперше в українському театрі пропонує глядачам почути твори національних композиторів, звертаючись як до нових творів, так і до нових жанрів (приміром, до малознаного жанру опери-буф). На кону театру М. Садовського у виставі за «Енеїдою» І. Котляревського — Л. Старицької-Черняхівської перед українським глядачем чи не вперше розгорнулося дійство, чия стилістика, проте, була знаною та широкоживаною у європейському театрі з останньої третини дев'ятнадцятого століття. Постановка мала гучний успіх, завдячуючи цим, насамперед, лібрето Л. Старицької-Черняхівської, яка зуміла у літературному тексті поєднати побутовий комічний сюжет з елементами сентименталізму та лірики і дала змогу побачити в образах олімпійських богів, карфагенян та троянців українські типи й типажі. Варіативні, динамічні мізансцени вистави, що вражали уяву глядачів, вибудовувались режисером завдяки рухливим декораціям: хмари, що «ходили ходором», пританцьовуючи разом із Зевсом

⁵³ Садовський М. Мої театральні згадки. — С. 160.

⁵⁴ Там само. — С. 161.

⁵⁵ Цит. за: Український драматичний театр: В 2-х т. — Т. І. — К., 1967. — С. 366.

і богами, які виплясували гопака; Нептун, який впливав на ракові; урочисте прибуття Енеєвого корабля; польоти богів серед хмарин; пожежа Карфагена у фіналі тощо. Здається, динамізувавши декораційні модулі П. Дьякова, постановник поборов недоліки просторового рішення, які зосібна В. Василько побачив у недостатніх «поетичності і комедійності»⁵⁶.

«Енеїда» справляла враження й справжнім акторським ансамблем. За характеристикою В. Василька, «актори органічно поєднували спів із життям в образі дійової особи»⁵⁷. Чорноморець у ролі Зевса і Петляш — Дідона створили на сцені справжній комедійний дует. Попри те, що партія Енея була трохи зависокою для голосу Т. Івлєва, виконавець органічно проводив драматичну лінію ролі, сполучивши комедійний та героїчний її плани. «Яскравий образ Бахуса створив Мироненко; соковито, з темпераментом грала Юнону Малиш-Федорець; тактовно провела роль Венери Петрова, дуже смішними були Аполлон у виконанні Верховинця та його «сердешні музи»⁵⁸. В. Верховинець відзначився і як хореограф вистави. Особливо цікавими були «веснянки» карфагенянок та гопак на Олімпі. «Енеїда» посіла чільне місце серед вистав театру впродовж всього періоду його діяльності.

Антреприза була дуже видатковою справою: поряд із витратами на утримання трупи були величезні видатки на виготовлення нових декорацій і костюмів, оплата гонорарів за написання музики. М. Садовський, виділяючи кошти «на все», самотійно перекриваючи нестачі після невдалих вистав, не отримував жодної грошової допомоги ні від держави, ні від громадськості (за виключенням коштів, які зрідка поступали від меценатів українського театру, зокрема — на створення повноцінних декорацій і костюмів для вистави «Камінний господар» за поемою Лесі Українки). Зрозуміло, що за таких обставин діяльність театру була переважно орієнтована «на касу». Для порівняння згадаймо Московський Художній Театр, який у свій перший сезон не зміг окупили власних затрат — при кошторисі на 100 тисяч карбованців дефіцит складав 40 тисяч. Як відомо, борг був погашений С. Морозовим, він же став ініціатором повторних внесків пайщиків⁵⁹.

⁵⁶ Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 68.

⁵⁷ Там само.

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ История русского драматического театра: В 7-ми т. — Т. 7. — М., 1980. — С. 258.

За перегляд прем'єрної вистави у театрі М. Садовського потрібно було заплатити від двох карбованців за перший ряд партеру до 15 копійок за «галерею» (гальорку). У суботу та неділю, а потім у понеділок по загальнодоступним цінам — від 10 копійок до одного карбованця 20 копійок — йшли старі постановки, що зберігалися в репертуарі багато років. Квитки на ранкові вистави, які влаштовувались щонеділі та у святкові дні, були значно дешевшими — від 5 до 50 копійок. Цей принцип варіативного ціноутворення в театрі М. Садовського був подібний до застосовного у МХТ, де капітал театру, наголосимо, складався із грошових внесків меценатів.

Очевидно, що політика господарювання провідного українського антрепренера виявилась цілком придатною для виживання та розвитку трупи. За його спогадами, основною метою було «привабити до театру найбільшій контингент публіки і тим виховати в нього естетичний смак, а разом і любов до свого рідного. І цього я досяг, — з гордістю писав М. Садовський. — Вранішні святкові вистави проходили всі з аншлагом, і квитки на ці вистави запасалися заздалегідь. Отак з кожним сезоном виховував я ту аудиторію, що мені була потрібна і що до того часу була абсолютно байдужою до театру»⁶⁰. Відтак, якщо для переважної більшості попередніх орендарів Троїцького народного дому їхня справа була збитковою, то при вмілому керівництві трупою М. Садовським його театр перетворився на найпопулярніший осередок національної культури в місті.

М. Садовський спромігся поставити роботу свого театру на стаціонарну основу, але змінити характер стосунків з владою йому не вдалося. Ні фінансової допомоги, ні послаблення цензурних чи поліцейських заборон антреприза не мала, навпаки, відкриття першого сезону в Києві пройшло не за наміченим планом: поліційне відомство заборонило виставу за попередньо дозволеною цензурою п'єсою Чирикова «Євреї». На думку В. Василька, це втручання влади «завдало театрові великого удару, позбавивши його вистави, якою колектив міг жити до наступної прем'єри»⁶¹.

Тогочасна критика також ставилась до діяльності театру не завжди прихильно. Для рецензентів газети «Ради» він був продовженням спра-

⁶⁰ Садовський М. Мої театральні згадки. — С. 171.

⁶¹ Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 49.

ви корифеїв, натомість, дописувачі «Української хати» ганили його за поміркованість, боязкість щодо оновлення репертуару та залучення драматургії нереалістичного спрямування. При цьому критики «модерної» орієнтації не бажали враховувати ту обставину, що М. Садовський не робив подібних спроб, адже зважав на публіку, переважній більшості якої модерна драматургія не прийшлася б до смаку, що, в свою чергу, принесло б театру збитки.

Така двояка ситуація вочевидь вплинула на відносини театру і з новою українською владою, яка не змогла оцінити художньої цінності жодного з українських колективів, що існували на момент її утвердження. З подальших подій ставало очевидним, що для неї більш доречним було утворення нових театрів, аніж підтримка «старих» приватних ініціатив.

Революційні події 1917 р. знову, як і при утворенні трупи, стали для антрепризи часом «боротьби за виживання». Цього разу їй доводилося конкурувати із новоутвореним Українським Національним театром, де керівником і режисером був вчорашній прем'єр театру М. Садовського І. Мар'яненко, частину трупи склали актори, які нещодавно покинули антрепризу разом із ним, а надане для нового театру приміщення Троїцького народного дому можна вважати нічим іншим, як «тепленьким місцем», нагрітим попереднім успішним антрепренером. Іншим конкурентом був щойно утворений Молодий театр. «...тепер у Києві грають кілька українських театрів одночасно, раніш він був поза конкуренцією, а тепер..., — описує тодішню ситуацію сучасний дослідник. — Он «Молодий театр» усе більше і більше глядачів переманює, ставить популярного не тільки на сцені, а й на мітингах генерального секретаря Винниченка «Чорну Пантеру і Білого Медведя» і Софоклового «Едіпа», — марш, марш і нам працювати, шукати, бути на гребені часу! А ми їм на зло — мольєрівського «Жоржа Дандена» і поляка Риделя «Зачароване коло»!... І того ж таки «Гетьмана Дорошенка» Старицької-Черняхівської, якого колись заборонили, а тепер він піде на «браво» і «біс»! І без будь-яких купюр. Нема вашої цензури, гаспада-гаспиди!»⁶².

Переїхавши у приміщення Другого міського театру (театру Дагмарова), театр М. Садовського продовжує показувати класичну драматургію. «Сава Чалий», «Безталанна», «Хазяїн» І. Карпенка-Карого,

⁶² *Хорунжий Ю.* Лицедій із троїцького майдану // Вітчизна. — 2005. — № 9–10.

«Лимерівна» П. Мирного, «Гандзя», «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Ревізор» та «Вій» М. Гоголя — п'єси, якими театр намагається переважити своїх конкурентів впродовж наступних двох сезонів.

Однак із небагатьох прем'єр позитивну оцінку у глядача та критиків отримала хіба що зовсім не класична комедія польського драматурга Глінського «Шалапут» у перекладі та режисурі Й. Стадника, який тоді займався в театрі «поновленням своїх постановок, що йшли колись на сценах галицьких театрів»⁶³. Включенням до старих вистав нових виконавців головним чином опікувався другий режисер театру О. Корольчук. Сам же М. Садовський за цей час здійснив постановку лише однієї нової вистави — «За масляні вишкварки» за повістю М. Гоголя «Як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем». Пізніше, оглядаючи шлях, пройдений колективом, В. Василько заважив із приводу цієї постановки: «Спектакль був посереднім. Тільки добре, у гоголівській манері, грали І. Ковальський Івана Никифоровича та Г. Затиркевич-Карпинська Агафію Федосіївну»⁶⁴.

Так само «млявими» й невизначеними залишалися відносини театру з новою владою. Якщо свого часу для свідомої української громади театр М. Садовського, попри не однастайні оцінки його діяльності, був одним із «флагманів», осередком, де національна культура не тільки зберігалася в своєму автентичному вигляді, а й долучалася до новітнього європейського контексту, то влада УНР вбачає у ньому своєрідне уособлення архаїки, водночас, ставлячи вимушений комерційний характер театру проводиреві у провину.

Один із «останніх могікан» театру корифеїв мав усі підстави образитися на урядників, коли, відповідно до закону про оподаткування, його театр занесли до списку платників. Адже М. Садовський вважав свій театральний заклад гідним звання просвітницької установи, а не місця, де розважають публіку. «Театр мій — театр демократичний, мої глядачі — народна маса. 35 років я служив українському народові і хочу надалі по силі і змозі нести свої обов'язки, — гнівався корифей у листі до Театрального відділу, zarazом переконуючи чиновників, що «...20 % налог змушує мене припинити діяльність моєї трупи, бо бюджет мій не може

⁶³ Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 114.

⁶⁴ Там само.

⁶⁵ Музей театального, музичного та кіномистецтва України. — Інв № 8811с.

витримати цього нового видатку»⁶⁵. «Повний збор театру дав 1300 карбованців, — надто докладно, як для «неписьменних», викладав ситуацію М. Садовський, — вечірні видатки 1000 карбованців, новий налог 260 карбованців, — таким робом при повному зборі від спектаклю лишається тільки 40 карбованців на екстраординарні видатки. Це при повному зборі, а коли замість 1300 карбованців зробити тільки 1000, та відкинувши налог 20% зостанеться лише 800 карбованців, а мій бюджет вечоровий 1000 карбованців. Таким робом, театр даватиме шість раз на тиждень не менше 200 карбованців дефіциту.. Є інший шлях: піднести ціну на квитки і перекласти податок на плечі глядачів, але я на його йти не можу». Здається, найбільше його гнітив той факт, що «...обкладаючи всі театри м. Києва, що мають метою тільки розвагу...», Рада солдатських депутатів не визнала «...за можливе обложити аналогом драматичні театри, визнаючи їх високе, культурно-просвітнє значення»⁶⁶.

Проте невдовзі М. Садовському довелося мати справу з владою, яка своїми діями та політикою задовольняла його ще менше. Ось який відбиток ця ситуація знайшла у художньо-історичному романі Ю. Хорунжого: «Центральна Рада своїми Універсалами — Першим і Другим у протистоянні з Тимчасовим урядом, а Третім — як відповідь більшовицькому заколоту в Росії і нарешті бажаним і очікуваним Четвертим — проголосила таку сподівану цілковиту самостійність Української Народної Республіки. Проте «гаспадам хорошим» це не до шмиги, і вони посунули з Московії військом на Україну... Царський, а тепер більшовицький полковник Михайло Муравйов захопив Київ, усіх, кого запопадав на вулиці з літературною українською мовою, без слідства і суду ставив до стінки. Садовський переховувався під дахом свого театру, на вулицю зовсім не виходив, а Малишка, пов'язавшись хусткою по самісінькі чорні очі, від чого походила на циганку, шукала по базарах, задля конспірації перейшовши на російську, дешеві харчі для себе і «Капки»... Приносила, готувала такі-сякі страви на залізній пічці-«буржуйці», що і обігрівала їх у люту стужу лютого місяця року вісімнадцятого. Базари київські знелюднилися, доводилося вишукувати якусь сільську бабу на якомусь розі, та й то вона ховалася, бо підходив озброєний красноармієць, питав: «Почем молочишко?» — і забирав його за півціни. . . Селяни остерігалися везти харчі до міста, часом доводилося самій йти на

⁶⁶ Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 114.

околицю і там добувати продукти: картоплю, сало, хліб. Добре, що це протривало недовго — неповних півтора місяця. До Києва повернулася Центральна Рада з урядом. Поховали юних героїв, яких замордували московські більшовики поблизу залізничної станції Крути... Україна була шокована... Ховали всім Києвом, звісно, тим Києвом, що визнавав український уряд і державу. Життя верталось до державної колії. Старицька-Черняхівська видрукувала у видавництві «Час» свою драму «Гетьман Дорошенко» і напоумила заклопотаного театральними справами і долею своєї театральної трупи із 65 осіб Садовського видати там «Спомини з російсько-турецької війни 1877—1878», переклади «Тараса Бульби» і «Ревізора» окремими книжками. «Спомини» вже бачили світ, з журнальними подачами в «ЛНВ» «Тарасові» також поталанило раніш, а от «Ревізор» мав з'явитися вперше. Директор видавництва, письменник-драматург Василь Королів-Старий зустрів Садовського з обіймами, кошти на видання книжок знайшов уряд, взагалі цих 1917—1918 рр. книжок виходило як ніколи багацько... І ось з невеликими інтервалами Микола Карпович отримав пахучі друкарською фарбою книжечки. Саме книжечки, так ласкаво називав автор своїх мислених діточок.

Разом із Євгеном Чикаленком навідалися до хутора «Зелений клин» поблизу Гурівщини. Сумна картина... Садовський схопився за голову. Сусіди розповіли, як більшовики грабували хутір, розхапали все, що можна винести, їм допомагав дехто з місцевих дядьків...

Тим часом стався державний переворот, владу захопив гетьман Скоропадський, і Садовський скрушно хитав головою: не до доброго це, Центральну Раду обирала вся Україна, вона була легітимна, а гетьмана проголосило одне-єдине зібрання «латифундистів», а збройно підперли чужинці-німці... Так, чого доброго, почнуть скидати один одного, а народ тільки очима кліпатиме... Гетьман дав цьому приклад... Театрові те нібито не завадило, але ж треба дивитися не з власної стріхи, ширше, державно»⁶⁷.

Наступного року, коли в Україні УНР замістив уряд гетьмана П. Скоропадського, нові урядники запропонували М. Садовському удержавити його театр як народний, але він, можливо, не вірячи в довготривалість гетьманського режиму, відмовився і провадив далі власну приватну антрепризу.

⁶⁷ Хорунжий Ю. Лицедій із троїцького майдану // Вітчизна. — 2005. — № 9—10.

У січні 1919 р., не бажаючи працювати під більшовицькою орудою, майже повним складом труп театру на чолі з М. Садовським, приєднавшись до військових загонів Директорії, переїжджає до Кам'янець-Подільського і восени 1919 р., складає основу тамтешнього державного театру. На його утримання уряд виділив 2,924 млн. грн., але більш-менш стабільне існування тривало недовго: в середині квітня, коли до Кам'янця наблизилась Червона армія, трупа М. Садовського переїхала до Галичини і повернулася назад тільки після тимчасового визволення Поділля республіканськими військами.

Нарешті удержавлений театр М. Садовського водночас став повністю залежати від урядового фінансування, але штатні оклади, затверджені у листопаді 1919 р., вже на початку наступного року не могли забезпечити прожитковий мінімум членів трупи. «Директорії забажалось наш театр перетворити на «Державний театр української директорії», — писав з цього приводу О. Саковський. — Проти цього були майже всі члени товариства, в тому числі і Микола Карпович. В ніякій допомозі театр не мав потреби, збори з вистав цілком забезпечували його витрати. Не зважаючи на це, накинули це звання, при чому Миколу Карповича призначили директором театру теж без його згоди на це. Він вже майже не приймав участі у виставах, крім режисерства. Справами Товариства акторів відали Корольчук і Березовський. Обов'язки директора виконував Корольчук і то формально.

Встановлені порядки для Товариства не мінялись, не дивлячись на те, що чиновники директорії вимагали здавати збори з вистав їм, але цього не робили. Звання мусили терпіти як покуту. Намагання директорії прилучити до своїх справ Миколу Карповича не вдалося»⁶⁸.

В лютому 1920 р. шість провідних акторів залишили театр і повернулися до Києва, а з травня трупа встала «на колеса», спочатку переїхала до Вінниці, а невдовзі, за наказом голови Директорії С. Петлюри, припинила своє існування.

* * *

Утворене навесні 1915 р. «Товариство українських акторів під орудою І. Мар'яненка за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського» в основі своєї трупи мало колишніх провідних акторів театру М. Садовського —

⁶⁸ Саковський О. Спогади про Миколу Карповича Садовського. — С. 20.

М. Заньковецьку, П. Саксаганського, Л. Ліницьку, Н. Горленко, Є. Долю, В. Верховинця, С. Бутовського, М. Петляшенку, В. Василько, О. Полянську, до яких приєдналися випускники драматичної школи ім. М. Лисенка — Б. Романицький, І. Нінковський, Г. Троянда. «Це була наново організована труппа, в яку входили актори з готовим, гарним репертуаром. Всі образи, трактовки були привнесені, які грались уже давно. Молодь тільки привчалась до того, щоб влитись в ансамбль п'єси, спектаклю»⁶⁹, — оцінює стан трупі дослідник творчості П. Саксаганського.

Після перших київських виступів у залі Купецького зібрання з виставами «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «На перші гулі» С. Васильченка, навесні 1915 р. труппа вирушила на осінні гастролі до Єлисаветграду, Кам'янця-Подільського, Кременчука, закінчивши подорож взимку в Одесі. Найперше звертає на себе увагу той факт, що афіша нового сценічного угруповання так само, як і склад трупі, значною мірою дублювала репертуар театру М. Садовського: він мав два складники — класичні українські п'єси та драматургію нової хвилі, хіба що частка другої була більшою. Так само йшли «За двома зайцями», «Маруся Богуславка», М. Старицького, його ж «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем, «Бондарівна», «Суєта», «Сто тисяч», «Мартин Боруля», «Гандзя», І. Карпенка-Карого, «Лимерівна» П. Мирного, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненки, «Чарівниця» С. Васильченка та твори нової української драматургії, свого часу поставлені І. Мар'яненком у театрі М. Садовського: «Брехня», «Молода кров», «Натусь» В. Винниченка, «Осінь» О. Олеся, «Казка старого млина» С. Черкасенка. Фактичними новинками репертуару можна вважати хіба що оновлену версію «Брехні» В. Винниченка, вистави за п'єсами «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка, «Зіля Королевич» С. Васильченка, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна. Відтак, за наявності подібних назв та виконавських імен й відсутності ґрунтовних рецензій на вистави трупі І. Мар'яненка, сучасному досліднику важко зробити належний висновок щодо принципової відмінності естетико-художнього обличчя цього колективу та його альма-матер — театру М. Садовського.

Однією з причин, що спонукала І. Мар'яненка свого часу вийти з трупі М. Садовського, полишивши місце її прем'єра, було його бажання вести справу на власний розсуд. Позатим, за організаційним принципом

⁶⁹ Мельничук-Лучко Л. Саксаганський — актор. — Л., 1958. — С. 142.

його власна трупя являла собою типове, як на той час, товариство акторів, керманич котрого поєднував в своїй особі фінансового та адміністративного директора. При цьому І. Мар'яненко старанно зменшував обсяг своєї відповідальності за ведення справ, в чому згодом, зізнався в книзі спогадів: «Отже я зробився уповноваженим від товариства, відповідальним за адміністративно-господарський бік театру і водночас актором та режисером, — пише він. — З величезними труднощами мені пощастило взяти в оренду на літо театр Купецького зібрання в Києві, позичити під вексель гроші на організаційні витрати і розпочати вистави. Страшно й тяжко було на перших кроках з молодою трупю, але величезне піднесення всього колективу та участь у роботі видатних акторів допомогли швидко поставити справу на певні рейки»⁷⁰. Однак участь видатних акторів в діяльності новоствореної трупи виявилась не довгою: всього через рік з трупи вийшли дві найяскравіші її зірки старшого покоління — М. Заньковецька та П. Саксаганський. Щоправда, цей вихід був відзначений І. Мар'янком парадоксальним чином: «По виході Заньковецької і Саксаганського з нашого театру аматорський колектив залишився без театральних костюмів і опинився в безпорадному становищі, — зазначав він. — Але незабаром мені пощастило придбати трохи старих театральних костюмів, і це дало змогу ще деякий час продовжувати роботу, аж поки я змушений був у зв'язку з мобілізацією залишити театр»⁷¹.

Новаційні зусилля І. Мар'яненка не лишилися непоміченими тогочасною українською критикою, яка досить уважно слідкувала за діяльністю цієї мандрівної трупи. Непогана репутація керівника театального колективу й знані прогресистські настрої, ймовірно, спонукали Комітет Українського національного театру запросити І. Мар'яненка очолити перший державний сценічний колектив УНР.

* * *

«Народна освіта без піднесення культурного рівня народу не досягне належної мети, а національні культурні скарби України нищили, руйнували впродовж трьох сотень літ. З найдужчих факторів культури народної є школа і театр. Впливом і значінням театру навіть переважається вплив школи в справі піднесення морального рівня громадян-

⁷⁰ *Мар'яненко І.* Минуле українського театру. — С. 243.

⁷¹ Там само. — С. 247.

ства»⁷², — ці слова з відозви Театрального відділу до свідомих громадян українського суспільства, виголошені його головою М. Старицькою в липні 1917 року, визначили ідеологічне спрямування культурницької політики, як однієї зі складових цілої програми розбудови української держави урядом Української Народної Республіки.

Її генезис наочно відштовхується від перших культурологічних настанов, проklamованих відразу після Лютневої революції у програмних документах Української Центральної Ради. Новоутворений національний уряд доручив освітні справи Генеральному Секретарству народної освіти під керівництвом І. Стешенка (1873—1918). Цей орган складався з Головної шкільної ради та чотирьох департаментів — вищої освіти, загальних справ, професійної освіти, мистецтв. Рішення про заснування Департаменту мистецтв при Генеральному секретарстві Народної Освіти було ухвалене 28 липня 1917 р. «на засіданні представників мистецьких об'єднань та організацій, у якому, зокрема, взяли участь М. Старицька (комітет Українського національного театру), Д. Антонович (товариство «Мистецтво»), М. Бурачек (комісія по заснуванню Української Академії мистецтва), О. Кошиць (комісія по вокальному мистецтву), Ф. Красицький (комітет Українських картинних вистав), Г. Павлицький (комісія по заснуванню відділу пластичних мистецтв при Генеральному Секретаріаті освітніх Справ), К. Шероцький (комітет охорони пам'яток); Комітет УНТ представляли його рядові члени М. Грушевська, В. О'Коннор-Вілінська О. Олесь, І. Мар'яненко. В ході засідання збори ухвалили: 1. Заснувати при Генеральному Секретаріаті національної освіти для завідування справами мистецтва п'ять відділів: архітектури (з окремими напрямками щодо малярства, скульптури, освіти, виставок, догляду за сучасною архітектурою); художньої промисловості (кустарної справи, виставок аматорських художників); охорони пам'яток старовини; театру і театральної освіти; музики, народної пісні та музичної освіти»⁷³.

Зазначена структура виявилась організаційно плідною, проіснувавши в майже незмінному вигляді до 1936 року. Збереглася й кон-

⁷² З відозви Голови Театрального відділу М. Старицької до свідомих громадян // ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 196, арк. 7—7об.

⁷³ Див.: Протокол установчих зборів: ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 190, арк. 1—2 об.

цепція діяльності усіх складів українського уряду — від УЦР до Директорії — щодо розвитку освітньо-мистецької галузі: усі наступники І. Стеценка на посаді Міністра народної освіти намагалися впроваджувати у життя розроблені та затверджені ним законопроекти. Головою театрального відділу Департаменту мистецтв стає М. Старицька (1865—1930), лишаючись незмінним його керівником упродовж всього терміну його діяльності.

З перших днів існування театральним відділом було розроблено програму діяльності, за якою передбачалося заснування по всіх регіонах України осередків УНТ, професіональних українських стаціонарних та мандрівних театрів, драматичних та балетних шкіл, а також режисерсько-інструкторських курсів з підготовки кадрів для українського театру, видання п'єс та, «підручників для театру», театральної газети й журналу, заснування театральної бібліотеки, театральної «комори» (закладу для виготовлення та розподілу театральних декорацій, реквізиту тощо), театрального музею, Союзу українських драматичних письменників, укладання угод з фабрикою кінематографічних фільмів для утворення кінотеатрів⁷⁴.

Штат Театрального відділу мав чітко визначену структуру із затвердженими посадовими окладами⁷⁵.

З утворенням відділу до його підпорядкування перейшли усі державні театральні організації, відділення «Просвіти»⁷⁶, аматорські гуртки та драматичні школи, що діяли в Україні.

В паралель, за ініціативи мистецької громадськості, в Україні виникають різномірні комітети культурного спрямування. За ініціативи одного з них, у Троїцькому народному домі в Києві були скликані збори театральних працівників. Серед найактивніших учасників були представники найбільш репрезентативних тогочасних сценічних угруповань столиці — театру М. Садовського та Студії молодих акторів, керованої Лесем Курбасом. До них долучилися представники деяких

⁷⁴ Див.: ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 196, арк. 1—1 зв. — 2.

⁷⁵ Див.: ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 200, арк. 11.

⁷⁶ «Просвіти» — культурно-просвітні організації, що займалися закладенням народних шкіл, видавництвом книжок, улаштуванням аматорських театральних вистав тощо. Найбільшого розповсюдження дістали у Галичині, з початком ХХ ст. поширили свою діяльність і на Правобережну Україну.

провінційних труп та учні музично-драматичної школи ім. М. Лисенка. Робота зборів виявилась досить плідною в організаційному сенсі: ухвалили скликати Всеукраїнський з'їзд акторів, організувати Українське театральне товариство, сприяти виданню щотижневого мистецького бюлетеню. Органом, що мав би координувати вищезазначені напрямки роботи, став організаційний комітет, до складу якого було обрано С. Черкасенка, Л. Курбаса, С. Бондарчука, Є. Хуторну, І. Березняка, І. Овдієнка та І. Ковалевського.

Наступними кроками мистецької діяльності, ухваленими на перших вільних зборах діячів театру, що відбулися 12 березня 1917р., стали видання часопису «Театральні вісті» (першого вузькоспеціалізованого українського журналу) і утворення громадського об'єднання діячів театального мистецтва — Комітету Українського національного театру (надалі Комітет УНТ). Його головою призначено В. Винниченка (невдовзі на цій посаді його замінив Д. Антонович), а заступником голови — М. Старицьку. До складу увійшли І. Мар'яненко, Лесь Курбас, Л. Старицька-Черняхівська, І. Стешенко, О. Олесь, М. Вороний, О. Кошиць, П. Холодний, З. Моргуліс, М. Садовський, П. Саксаганський, О. Пчілка та ін.

На перших зборах 9 квітня члени Комітету УНТ зініціювали створення товариства «Національний театр», на якого покладалося формування нових театральних колективів на периферії, їх фінансування і допомога у керуванні. За тією ж програмою передбачалося відкриття у Києві центрального високохудожнього театру, надання йому власного театального приміщення та комплектація його трупи кращими українськими митцями, а також тими акторами-українцями, що працювали в російськомовних колективах. Передбачалося заорендувати під приміщення для Національного театру Троїцький народний дім. На тому ж засіданні був остаточно визначений список членів організаційного комітету й обрано комісію для складання статуту Комітету УНТ.

25 квітня на зборах Комісії ухвалено попередній установчий проект театру, впродовж червня був підготовлений наступний проект — репертуару та складу трупи. У липні укладено угоду між Генеральним секретаріатом народної освіти ЦР та Київською міською Думою про оренду приміщення Троїцького народного дому, наприкінці місяця Комітет отримав від уряду позику в 20.000 карбованців. Надалі Генеральне Секре-

тарство фінансів періодично субсидувало діяльність колективу. Про витрачання отриманих коштів керівництво мусило звітувати перед державним казначейством. Іншу значну суму у фонд організації театру позичив І. Мар'яненко (частину вкладу до кінця року йому було повернуто). Дирекцію склали: представники Комітету (М. Грушевська та О. Кошиць), І. Мар'яненко — директор театру, М. Вороний — головний режисер. У штатному розкладі театру передбачалося 60 акторських посад, під хор та оркестр було віддано, відповідно, 30 та 9 посад. Окрім М. Вороного, режисерами працювали Г. Гаєвський, І. Мар'яненко, І. Сагатовський, М. Петляшенко; завідуючим музичною справою був О. Кошиць, хореографічною частиною і хором керував В. Верховинець; головним художником призначено В. Кричевського, оформлювали вистави також М. Бойчук, С. Худяков та Л. Космина. Від початку акторський склад набирався за принципом амплуа: основні герої — І. Мар'яненко, Д. Антонович, коханці — В. Волков, П. Коваленко, фат — М. Петлішенко, простаки — Г. Маринич, С. Каргальський, Г. Пелашко, комік — Ф. Левицький, резонери — І. Замичковський, І. Юхименко; героїні — К. Лучицька, Л. Гаккебуш, М. Троянда, трагесті — Є. Доля, інженю — Н. Дорошенко, Н. Горленко, баби: драматична — Л. Ліницька, комічна — Г. Борисоглібська, гранд-дама — О. Полянська, молодиці — Ф. Якубовська, А. Залевська⁷⁷.

Отже, 16 вересня на базі мандрівного «Товариства українських артистів під орудою І. Мар'яненка» та за участю акторів мандрівних українських труп, а також вихованців музично-драматичної школи ім. М. Лисенка був заснований Український Національний театр. Як свідчив згодом П. Коваленко, Національний театр «мав показувати твори українських і зарубіжних авторів, а історичні українські п'єси показувати тільки ті, які не ставить Садовський (щоб не створювати конкуренції)»⁷⁸. Наприкінці серпня почалася підготовча робота, а першими прем'єрами стали «Пригвожденні» В. Винниченка (16 вересня) у постановці М. Вороного та «Лісова квітка» Л. Яновської (17 вересня). Надалі репертуар поповнився ще двома роботами М. Вороного — комедією В. Винниченка «Повстання Мари» (згодом перейменована на «Панну Мару») та символістичним етюдом С. Черкасенка «Хуртови-

⁷⁷ Коваленко П. Шляхи на сцену. — С. 116–117.

⁷⁸ Там само. — С. 116.

на». З усіх перелічених вистав остання найменше користувалася успіхом, з причин, які зосібна П. Коваленко визначив наступним чином: «...драматургічний матеріал був не досить опрацьований, а постановник М. Вороний не володів достатньо режисерською майстерністю»⁷⁹. Натомість, прозорливий Д. Антонович у перших спектаклях помітив «родинні плями» старої акторської школи, зазначивши, що «перша вистава ніби показала, що український актор надто пам'ятає своє родство» і відзначивши у виконанні «мелодраматичний тон і трафарет українського народного репертуару»⁸⁰.

Поза тим, українською частиною афіші опікувався також І. Мар'яненко. Щоправда з нових постановок він «устиг досить пристойно поставити «Оборону Буші» М. Старицького»⁸¹. До пари цій виставі були «Богдан Хмельницький» М. Старицького і «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської. На твердження сучасного дослідника, «...п'єса Л. Старицької-Черняхівської, поставлена в середині квітня, до кінця сезону пройшла три рази. А вистави за М. Старицьким мали надзвичайний успіх: «Богдан Хмельницький» — 8 разів за три місяці, а «Оборона Буші» — 6 разів за півтора місяці (тобто майже щотижня по виставі)»⁸².

Власне, «європейськими» були хіба що постановки Г. Гаєвського — «Тартюф» за Мольєром та «Огні Іванової ночі» за Г. Зудерманом. Він вніс у роботу колективу досвід, набутий ним у театрі «Соловцов». Ще до початку роботи над новою виставою Г. Гаєвський до найдрібніших деталей розробляв попередній план постановки, на репетиціях ознайомлював з ним творчу групу, терпляче роз'яснюючи кожному акторові його завдання, наполегливо вимагаючи точного їх виконання. В такий же спосіб він працював з усіма учасниками творчого процесу — художником, керівником музичної частини, костюмером, перукарем, освітлювачем. Така вимогливість спонукала колег до дисциплінованості, відповідальності за доручену справу⁸³.

⁷⁹ Коваленко П. Шляхи на сцену. — С. 118.

⁸⁰ Робітнича газета. — 1917. — 19 вересня. — № 137. — С. 4.

⁸¹ Коваленко П. Шляхи на сцену. — С. 119.

⁸² Леоненко Р. Діяльність Українського Національного театру (1917–1918 рр.) // www.mau-nau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art66.htm.

⁸³ Коваленко П. Шляхи на сцену. — С. 118.

Постановки Г. Гаєвського Д. Антонович поцінував найбільше зі зробленого у Національному театрі в сезоні 1917–1918 рр. В цілому, характеризуючи першопочинання Театральної ради, як «...спробу поєднати в одному театрі старий народний театр із театром нових модернових завдань», він відзначив, що Г. Гаєвський в своїй творчості повністю відповідаючи цій настанові, «провів кілька досить удатних постанов»⁸⁴. До того ж, його вистави, здається, остаточно довели суттєву розбіжність між модерними інтенціями режисури театру й прийомами «старої школи», характерними для його акторського складу. Зосібна, Д. Антонович цими «ножицями» пояснював провал «Пригвожденних» за Винниченком та «Тартюфа» за Мольєром⁸⁵. Хоча остання вистава, ймовірно, мала непогану глядацьку аудиторію, адже впродовж сезону її показували мінімум двічі кожного місяця.

«Серед 17 авторів, до яких протягом сезону звернувся Український Національний Театр, найпопулярнішими драматургами були чотири: І. Карпенко-Карий (58 вистав), В. Винниченко (45 вистав), М. Кропивницький (39 вистав) та М. Старицький (30 вистав).... Долаючи орієнтацію театру на чотирьох драматургів, літературно-репертуарна комісія Комітету..., до якої увійшли здебільшого літератори (серед них О. Олесь, В. Самійленко, Л. Старицька-Черняхівська, І. Стешенко), ухвалює поставити такі п'єси: «Лихоліття» Г. Хоткевича, «Розбійники» Ф. Шіллера, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана, «Ткачі» Г. Гауптмана»⁸⁶. Однак цим планам не судилося отримати практичної реалізації, репертуар Національного театру й надалі поповнювався творами українських класиків з додатком драматургічних опусів В. Винниченка. Із зарубіжних авторів тут поставили хіба що Л. Риделя — апробовану театром М. Садовського п'єсу «Зачароване коло».

Проте, для з'ясування можливої причини такого очевидного ухилу репертуарної політики новозаснованого театру у «стару» драматургію, пошлемося на Доповідь театрального відділу Міністерства народної освіти УНР Міністру народної освіти від 26 квітня 1918 р., в якій зокрема І. Бурячек свідчив, що «...п'єси репертуару європейського, «саль-

⁸⁴ Д. Антонович. Триста років українського театру. — Мюнхен, 1925. — С. 208.

⁸⁵ П. Коваленко. Шляхи на сцену. — С. 118.

⁸⁶ Р. Леоненко. Діяльність Українського Національного театру (1917–1918 рр.)...

онового» ... в театрі Троїцького народного дому не мають поводження і під час вистав таких п'єс театр майже зовсім порожній»⁸⁷.

Якщо афіша Національного театру не привертала своєю новизною, то ведення справи відзначалося декількома новітніми рисами. Судячи з вражень П. Коваленка, організаційна робота в театрі від початку носила характер колективний та демократичний. З перших днів існування театру акторський склад намагався допомогти дирекції в організаційній роботі. Так 10 жовтня 1917 р. загальні збори колективу ухвалили рішення про створення акторської колегії, яка за своєю структурою та напрямком діяльності була чимось середнім між прообразами профспілки і художньої ради. До функцій колегії належало налагодження взаємовідносини між трупю та дирекцією, захист інтересів як окремих членів трупи, так і цілого колективу, нагляд за сумлінним ставленням членів колективу до своїх обов'язків та розподілом платні поміж акторами, залежно від їхніх попередніх заслуг, таланту, якості й кількості зіграних ролей (щось на зразок сучасної тарифної сітки категорій творчого складу), а також забезпечення акторів своєрідними витратами на представництво у творчому житті Києва⁸⁸.

Влітку 1917 р. Комітет УНТ, що до того існував як окрема громадська організація, був підпорядкований Генеральному секретарству народної освіти, ставши окремою частиною театрального відділу і отримавши назву — Театральна рада. Можна припустити, що причиною даної реорганізації стала відсутність необхідних фінансів для оплати виконавчого апарату Комітету. Принаймні, саме на цей факт звернув увагу у книзі спогадів П. Коваленко: «Власних коштів для виконавчого апарату організаційний комітет Національного театру не мав, він перетворився на громадську організацію — Театральну раду, яка юридично була підпорядкована Театральному відділу Секретаріату народної освіти». Він же спробував дезавувувати співвідносини двох частин театрального відділу, зазначивши, що «фактично та ідейно» Рада «керувала Театральним відділом»⁸⁹.

На початку 1918 р. (перехід влади до більшовиків) загальні збори театру ухвалили рішення про те, що замість Театрального відділу, допо-

⁸⁷ Доповідь театрального відділу Міністерства народної освіти УНР міністру народної освіти 26 квітня 1918 року. — ЦДАВО, ф. 2581, оп. 1, спр. 203, арк. 9—10.

⁸⁸ Коваленко П. Шляхи на сцену. — С. 119.

⁸⁹ Там само. — С. 110.

ки його доля не визначена, театром керуватиме створена напередодні художньо-репертуарна комісія, до складу якої входили І. Мар'яненко, Ф. Левицький, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, П. Коваленко, М. Петляшенко, С. Каргальський, І. Замичковський та ін. Одне з перших рішень комісії, трохи парадоксальним чином (певно, відповідно до перших заяв нової влади), стосувалось «українізації» подальшого репертуару театру — повернення до дореволюційної національної драматургії, до п'єс І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, Б. Грінченка, а також використання казок С. Черкасенка та Л. Яновської. Черговими режисерами було обрано І. Мар'яненка, І. Замичковського та М. Петляшенка, Г. Гаєвський залишив театр. Змінюється й назва театру, відтепер він зветься «Кооперативне артистично-драматичне трудове товариство «Національний театр».

Характерною особливістю літературно-мистецького життя тієї доби, і це особливо яскраво виявилось у театральній справі, було його активне втручання у політичний процес, оскільки спектаклі, збираючи масову аудиторію, органічно перетворювались на мітинги та інші політизовані видовища. Нерідко вистави театру доводилося переривати через наявність у місті воєнних дій: «Вояки з шаблями й гвинтівками, обвішані ручними гранатами, приходячи на вистави безкоштовно, любили займати перші ряди партеру. Іноді серед дії вибухав постріл — це випадково у когось розряджалася рушниця. Після короткої вимушеної паузи вистава продовжувалась. Часто серед дії дулася команда: «Батальйон, виходь!» — вистава на цьому закінчувалась, а бійці йшли на фронт...», — згадував П. Коваленко⁹⁰. Проте зовсім відмінялися вистави тільки у виняткових випадках — через снігові замети або чергове бомбардування міста. Через перманентну енергетичну кризу міста вистави йшли в неопалюваному приміщенні, «глядачі сиділи у верхньому одязі, тупаючи з холоду ногами, а актори в легкому одязі, демонструючи на сцені гаряче літо, тремтіли від холоду, клацаючи зубами»⁹¹.

Діяльність Національного театру в його першому сезоні виявилася загалом успішною. Однак конкретна практика театру викликала помірковане ставлення як з боку керуючого органу, так і у безпосередніх його діячів. Зокрема Д. Антонович ще у жовтні писав: «В

⁹⁰ Коваленко П. Шляхи на сцену. — С. 124.

⁹¹ Там само. — С. 125.

Національному театрі рішуче неблагополучно. За півтора місяця роботи поставлено тільки одну нову п'єсу Винниченка, та й то для відкриття сезону, а далі три п'єси, знову Винниченка, давно переграних, а решта всі ті самі Лимерівни, Бондарівни, Безталанні, Дзвонарівни, Гандзі, Богуславки і так щодня і без кінця. Зеленою скукою віє і від репертуару, і від постановок, і від виконання»⁹². На його думку, цим «неблагополуччям» театр завдячував не лише надмірності українських п'єс у репертуарі поруч із «вкрапленнями» російських та європейських авторів і авторів української нової драматургії, але й стильовій строкатості режисури, на яку орієнтувалися і актори. З приводу останніх Д. Антонович вкотре зазначав, що, окрім іншого, звиклі до «старої школи» виконання, вони «не дуже квапились освоювати нову драму, нову сценічну техніку»⁹³.

Можна припустити, що задля більш точного окреслення «обличчя» театру, Національний театр був розділений владою на два окремі колективи, друга «частина» прибрала назву Державний драматичний театр.

Після гетьманського перевороту влітку 1918 р. новий уряд надав Національному театрові фінансову допомогу з державної скарбниці у розмірі 165 тис. крб. Контракти на наступний сезон було подовжено лише з частиною акторів трупи. На чолі акторського складу реформованого театру стояла перша актриса дореволюційної української сцени М. Заньковецька. Впродовж червня 1918 р. новий директор театру П. Саксаганський дійшов згоди з не багатьма артистами театру, серед них Г. Борисоглібська, Л. Гаккебуш, Н. Горленко, Н. Дорошенко, П. Коваленко, Ф. Левицький, Л. Ліницька, Р. Чичорський, Г. Маринич, Ф. Якубовська, П. Пашенко (суфлер). До них приєдналися О. Полянська, В. Любарт, Ф. Якубовська, Л. Шевченко, Б. Романицький, В. Волков, І. Доброгорський, З. Захарченко, П. Ігнатенко, І. Кузнецов, М. Собчак, А. Тимківський, О. Третьяков, Д. Устенко. Хор налічував 30 осіб, в театрі був оркестр. Зі старого персоналу залишився художник С. Худяков.

Театр розпочав підготовчу роботу в серпні, готуючи п'єси старого українського репертуару: «Суєта», «Хазяїн», «Бурлака», «Наймичка», «Бондарівна», «Гандзя», «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» І. Кар-

⁹² Робітнича газета. — 1917. — № 166 (жовтень). — С. 4.

⁹³ Антонович Д. Триста років українського театру. — С. 212.

пенка-Карого, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Разом з тим П. Саксаганський готує режисерський примірник «Розбійників» Ф. Шіллера. Наприкінці листопада постановку було здійснено.

Невдовзі частина акторів — Г. Борисоглібська, Л. Гаккебуш, Н. Дорошенко, П. Коваленко, Ф. Левицький, І. Мар'яненко — переходить до Державного драматичного театру. Основною причиною для їхнього переходу стала більш висока платня (ставки були вищі в 1,5–2 рази).

Законопроект про заснування у Києві Державного драматичного театру⁹⁴ було затверджено театральним відділом при Міністерстві народної освіти УНР 29 квітня 1918 р. У його статуті за основну мету новоутвореного колективу визначалось «введення в репертуар українського театру всесвітнього драматичного репертуару...», для готування вистав за ним до трупи збиралися «свідомі в європейському репертуарі режисери та актори»⁹⁵. Для Державного драматичного театру було реквізовано театральне приміщення на Мерінгівській вулиці (тепер вул. М. Заньковецької), що належало підприємцеві Гейману. На посаду директора було запрошено Б. Кржевецького, на головного режисера — О. Загарова. Обидва були вихованцями В. Немировича-Данченка (закінчили його клас у Музично-драматичному училищі при Московському філармонічному товаристві), «мхатівцями» за «школою». Запрошення останнього Д. Антонович назвав «головною заслугою» Кржевецького, вважаючи, що «...заходами Загарова на українській сцені забриніли ноти, яких досі в українському театрі не чули»⁹⁶.



О. Загаров

Трупа налічувала 38 акторів: І. Батий-Кір, Г. Борисоглібська, О. Бурлак, Л. Гаккебуш, С. Горст, Н. Дорошенко, О. Дуглас, О. Загаров, А. Залевська, О. Зініна, С. Каргальський, С. Карпенко, П. Коваленко,

⁹⁴ Див.: ЦДАВО України, ф. 3689, оп. 1, спр. 20, арк. 13–14зв.

⁹⁵ Там само, арк. 17–17зв.

⁹⁶ Антонович Д. Український театр. — С. 14.

К. Кохан, Є. Коханенко, В. Кречетов, Н. Лебедіва, Ф. Левицький, І. Левченко, Л. Маракина, Г. Маринич, І. Мар'яненко, М. Махницька, Г. Ніжинська, О. Олександров, О. Осташевський, С. Паньківський, Г. Пелашенко, Н. Половко, Д. Ровинський, І. Сидоренко, М. Степаненко, М. Тінський, М. Тупик, Л. Ярошенко, Е. Ясінський. До режисури в театрі, крім О. Загарова, були запрошені Є. Коханенко, Г. Маринич, Ф. Тургенів. Посаду головного адміністратора зайняв Д. Ровинський. Наприкінці 1918 року керівництво театру організувало так званий «Інститут співробітників», метою якого була підготовка молодих акторів. До нього було зараховано 20 чоловіків та 10 жінок, які успішно склали іспит з декламування віршів та читання прози. Курс навчання був трирічний, заняття розпочались з грудня того ж року.



Гетьман П. Скоропадський

Відкриття театру відбулося 22 вересня 1918 р. виставою «Лісова пісня» Лесі Українки в постановці Б. Крживецького. Музику написав Б. Яновський, художником витупив М. Михайлов. В історії театру, насамперед, лишилося створене ним оформлення спектаклю, де вперше на українській сцені були застосовані об'ємні декорації: стовбури дерев, фактурні — під кору, в підлозі були прорізані люки, замасковані осокою, з яких з'являлися водяні істоти⁹⁷.

Огляд репертуару першого сезону Державного театру дозволяє визнати: основну мету його заснування керівництво колективу виконувало сумлінно — афішу наповнили старі та нові імена світових драматургів: Г. Гауптман — «Візник Геншель» та «Ткачі», Г. Ібсен — «Підпори громадянства» та «Привиди», К. Гольдоні — «Господиня заїзду», Мольєр — «Тартюф». З українських авторів лишився тільки «модерний» В. Винниченко: «Між двох сил», «Панна Мара», «Дисгармонія».

Гетьман П. Скоропадський вважав відкриття цього театру чи не найвагомішим здобутком у театральній сфері за весь час свого політичного керівництва. «Главное, что мы достигли в этом году, — згадував він

⁹⁷ Коваленко П. Шляхи на сцену. — С. 130.

пізніше, — это создание Государственного драматического театра... Государственный же украинский театр, мне казалось, сыграл очень благородную роль в культурной истории Украины. До сих пор украинский театр существовал в России с определенным репертуаром, мало меняющимся вроде «Наталки Полтавки» и тому подобное, и далее этого не шел. Это было хорошо, но все же театр украинский не выходил из рамок нечто местного и с европейским репертуаром не был знаком. Теперь же Государственному драматическому театру было поставлено целью выйти на широкую дорогу мирового искусства, вместе с тем попутно знакомя нашу киевскую публику, столь невежественную во всем, что касается Украины и украинского языка». Він був задоволений творчим складом театру і сприйняттям його вистав столичною публікою: «К моему великому удивлению, ни в хороших артистах, ни в хорошей постановке затруднений не было. Многие из артистов поселились на Украине, другие приехали из России, точно так же как и режиссер, который был приглашен из Московского Художественного театра... Со дня открытия театра, уже в октябре, дело у него пошло чрезвычайно удачно, при полном одобрении даже самой изысканной, великорусской публики, я не говорю уже об украинцах, которые были в восторге»⁹⁸.

* * *

Організаційні зміни, які сталися в театральній практиці за часів гетьманату П. Скоропадського, майже не зачепили адміністративну сферу в царині культури. Зокрема, Комітет УНТ зазнав деякої реорганізації при збереженні тих самих напрямків своєї діяльності (Театральний комітет мав затверджувати своїх членів у Міністра народної освіти). Втім, за нових умов Комітет УНТ зменшує свій керівний вплив, відтепер виконуючи функцію дорадчого органу у справах театру. Зайвим доказом даної тези слугує і повторне створення Театральної ради, яка, по-перше, заміщує собою Комітет УНТ (по-суті, скасовує його), по-друге, вдвічі був скорочений склад новоствореного органу: «28 березня 1918 р. на прохання Театрального відділу з 34 учасників Комітету українського національного театру міністр освіти В. Прокопович обирає і затверджує 18 членів новоствореної Театральної ради. Це Д. Антонович, М. Бурачек, С. Васильченко, В. Винниченко,

⁹⁸ *Скоропадський П.* Спогади. — Київ-Філадельфія, 1995. — С. 228–229.

В. Вілінська, М. Грушевська, А. Мазуренко, З. Маргуліс, І. Мар'яненко, М. Садовський, М. Старицька, Л. Старицька-Черняхівська, Л. Яновська. Тим навіть було перевищено визначену державою квоту в 15 осіб. Четверо новообраних — М. Старицька, Л. Старицька-Черняхівська, В. Вілінська, П. Коваленко — були працівниками театрального відділу в Міністерстві освіти»⁹⁹. В подальшій діяльності Театральної рада значною мірою й увиразнювала цілий Театральний відділ.

Серед початкових заходів Театральної ради назвемо підступ до цілої програми українізації мистецької сфери, проте на системний характер цих дій того разу не вистачило часу. Одним із не багатьох ухвлених Театральним відділом рішень щодо неї було обов'язкове ведення усієї документації українською мовою¹⁰⁰. Наступний етап політики «українізації», як відомо, проводитиме більшовицька влада з 1923 р., а боротиметься з «наслідками» цього процесу з 1926 р. В рік «великого перелому» в цій боротьбі загине значна частина тих українських митців і діячів науки, хто стояв біля витоків «українізації».

Попри свій невеликий кількісний склад Театральний відділ мав надзвичайно широкі повноваження: координація фінансово-господарської діяльності театрів, стягнення податку, визначення репертуарної політики, структури та штату, затвердження кандидатур директорів тощо. Водночас Театральний відділ докладає зусиль для професіоналізації театральної сфери. Першочергово це стосується освічення керівних кадрів (художні керівники-режисери і директори). На розгляд і затвердження міністрові народної освіти декілька разів подавалися законопроекти з пояснювальними записками стосовно заснування режисерсько-інструкторських курсів, що й мали на меті підготовку режисерських, управлінських та технічних кадрів для українських театрів. Усвідомлюючи малоосвіченість попереднього покоління театральних діячів (вони ж бо «цілком незнайомі з театром і його вимогами, витрачують марно і засоби і сили», а створені ними вистави «не досягають мети і переводять високе завдання театру на голу розривку, часом грубу і неестетичну»¹⁰¹), Театральний відділ саме з ви-

⁹⁹ Див. : Леоненко Р. Перші українські державні театри. 1917–1919 роки // Записки наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1999. — Т. ССXXXVII. — С. 146.

¹⁰⁰ Див. : ЦДАВО України, ф. 3689, оп. 1, спр. 6, арк. 5.

¹⁰¹ Див.: ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 196, арк. 4–4 зв.

пускниками цих курсів пов'язував надії на кардинальне оновлення ситуації з українським театром уцілому, мистецтво якого, завдяки їх роботі, мало звестися на якісно вищий щабель.

Утім, більшість членів Театрального відділу усвідомлювала, що складне і синтетичне мистецтво театру потребує не тільки неабияких знань, але й довгих років для їх надбання. Не чекаючи на цей довгостроковий результат, члени відділу розробляють програму використання мистецтва театральних аматорів, враховуючи їх чималі художні здобутки за часів, коли ця форма існування театральної справи в Україні була єдино можливою, і гучний успіх, ба, навіть, любов пересічного глядача до них. «Надаючи велике значіння ролі театра в справі Піднесення Народної культури, Театральний Відділ визнає, що цю місію може творити тільки художній театр, театр, що впливатиме на глядачів силою своєї художньої творчості. Україна заснувалася зараз «Просвітами», при кожній Просвіті заклалися гуртки аматорів, що виставляють ті, або інші вистави. Театральний Відділ зареєстрував зараз поки що 850 таких народних театрів; серед народу попит на театральні вистави зростає з кожним днем», — йшлося в одному з подань театрального відділу¹⁰².

З тих самих резонів, вболіваючи за поширення театрального мистецтва серед дітей, Театральний відділ знаходив можливість для виділення безкоштовних квитків для школярів на ранкові театральні вистави¹⁰³.

Ще одним освітянським заходом у театральній сфері, інспірованим Театральним відділом, стало відкриття 8 жовтня 1917 р. у Києві у приміщенні комерційної школи на вул. Кудрявській першої Української народної драматичної школи. В листі Театрального відділу до міністра народної освіти зазначалося, що «...програма школи складається з дисциплін загальноосвітніх і спеціальних. В школі викладаються Граматика Української Мови, історія Української Літератури, історія театру, Теорія дикції та декламації, грім та мімодрама, дикція, декламація та сценічні ансамблі. До школи записалося 95 слухачів»¹⁰⁴. На утримання школи з державної скарбниці було асигновано 10 тис. крб. Згідно статуту, впродовж двох навчальних років школа готувала працівників народних театрів (просвітянських, шкільних, селянських),

¹⁰² Див.: ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 196, арк. 4—4 зв.

¹⁰³ Див.: ЦДАВО України, ф. 2457, оп. 2, спр. 5, арк. 7.

¹⁰⁴ Див.: ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 196, арк. 3—3 зв.

до неї приймали слухачів, які закінчили початкову школу та склали іспит «по сценічних здібностях».

Упродовж другого року своєї роботи Театральний відділ, по-перше, розширює свій штат, по-друге, стверджує свою наглядову роль, зокрема, щодо нових штатів урядовців, театральний відділ брав на себе наступні завдання: «Утворення державних театрів усякого типу, як загальних, так і народних, керівництво і догляд над матеріальним, адміністративним і художнім боком цих театрів. Відати справою субсидій приватним театральним підприємствам, громадським закладам, стежити за напрямом їх праці і контролювати раціональність трат державної допомоги і утворення театального музею, і комори театального майна»¹⁰⁵.

Безпосередньо М. Старицькою розроблявся законопроект про створення у Києві оперного театру, з власним статутом, структурою і штатним розкладом, здійснювався «обрахунок» утримання та інші супроводжувальні документи¹⁰⁶. Проте цьому законопроекту, як і багатьом іншим, також не судилося бути втіленим у життя за часів української державності початку століття.

Зазначимо, що наглядова діяльність Театального відділу була складовою цілої програми забезпечення життєдіяльності театрів: саме ним розроблялися та затверджувалися статuti і кошториси видатків існуючих театрів та проекти заснування нових театрів. Оскільки державні театри як складова Департаменту мистецтв фінансувалися з бюджету, вони мусили для отримання субсидії щороку подавати до Театального відділу кошториси на наступний рік. За спеціальним законопроектом, який неодмінно супроводжувався вмотивованою пояснювальною запискою М. Старицької, вони її отримували. Розробка зведеного кошторису, який включав статті витрат на утримання самого відділу, на заснування та утримання драматичних шкіл, державних театрів, театальної бібліотеки, комори, музею тощо, покладалася на М. Старицьку як голову Театального відділу¹⁰⁷.

З часом Театральний відділ навіть став чимось на зразок театальної профспілки, намагаючись виділяти кошти для надання різно-

¹⁰⁵ Див.: Р. Леоненко. Перші українські державні театри: 1917–1919 роки // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1999. — Т. ССХХХVII. — С. 146–147.

¹⁰⁶ Див. напр.: ЦДАВО України, ф. 3689, оп. 1, спр. 19, арк. 65–65 зв. — 66.

¹⁰⁷ Див.: ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 200, арк. 26–26 зв.

манітних пілг працівникам галузі, ствердити статус державного службовця (який, зокрема, звільняв від військової служби), призначати пенсії видатним майстрам сцени та стипендії кращим учням театральних шкіл, заснувати фонди допомоги хворим акторам, сиротам, вдовам та інвалідам за рахунок зборів від цільових вистав.

Відчуваючи себе своєрідними місіонерами у справі поліпшення стану українського театру на шляхах його професіоналізації, члени Театрального відділу часто приймали рішення на користь українських аматорських гуртків та державних театрів, за рахунок приватних розважальних закладів, чию діяльність вони вважали не гідною національного мистецтва. Майно й приміщення закладів, чия програма була малохудожньою, позбавленою освітніх цілей, підлягали реквізиції¹⁰⁸.

За цим самим принципом диференціювалася податкова система щодо театрально-видовищних закладів. 15 грудня 1918 р. Рада Міністрів УНР ухвалила закон «Про державну і міську оплату Українських культурно-просвітніх вистав». За цим законом звільнялися від оподаткування «всякого роду українські вистави, сільські народні вистави, робітничі вистави, кінотеатральні вистави, в яких завжди демонструються фільми з українськими написами й театральні вистави — Українські концерти, в котрих текст до виконання, афіші, програми на Українській мові, видовища, гулянки і музичні розваги, улаштовані коштом і засобами Державних і громадських культурно-освітніх, мистецьких, чи наукових закладів, а не приватних підприємців». Лише п'ять відсотків театрального «побору» бралось з видовищ, «які мають культурно-освітнє й художнє значіння, а саме: оперні вистави, драматичні вистави по тих театрах, що становлять у вечір одну тільки виставу, симфонічні концерти і балетні вистави». Вже 20 відсотків податку сплачувалося з вистав, «що не мають культурно-освітнього чи художнього значіння, а саме: всякі вистави, видовища й розваги, улаштовані по ресторанах, кафешантанах, кабаре і по всяких інших закладах ресторанного характеру, кінотеатральні вистави, мініатюри, фарси, опереточні вистави, літні садові гулянки з виставами характеру варієте»¹⁰⁹.

В залишених нам спогадах сучасників час від часу можна натрапити на нарікання щодо керівної діяльності Міністерства Народної

¹⁰⁸ Див. напр. : ЦДАВО України, ф. 3689, оп. 1, спр. 5, арк. 7.

¹⁰⁹ Див.: ЦДАВО України, ф. 3689, оп. 1, спр. 18, арк. 4—5 зв.

Освіти. Можливо саме з цих резонів у червні 1918 року створюється ще один проміжний орган, обов'язки котрого обмежувалися виключно справами мистецтва — Головне Управління Мистецтв і Національної Культури (ГУМіНК)¹¹⁰. «Це управління, залишаючись у відомстві Міністерства Народної Освіти і Мистецтва, було цілком автономне й мало свій окремий бюджет, головноуправляючий діставав права товариша Міністра Народної Освіти та Мистецтва»¹¹¹.

Окрім загальної координації діяльності Департаменту Мистецтв та підпорядкованих йому організацій, ГУМіНК мало на меті здійснення нагляду за діяльністю творчих колективів. З першого жовтня 1918 р. «всім місцях театральної розваги» надіслано наказ, за яким на кожну виставу залишалося одне вільне місце для представника ГУМіНК, «щоб стежити за добрим ладом і художньою стороною виконання»¹¹². Як правило, цим представником був сам керівник управління П. Дорошенко.

Крім керівних та наглядових обов'язків театральна рада займається питаннями безпосереднього створення мережі нових театральних закладів.

* * *

Третьою театальною інституцією, діяльністю якої в зазначений період опікувалися нові державні органи культури, став Молодий театр, заснований як студія 1916 р.

В якості студії молодих акторів новоутворене театральне угруповання проіснувало з весни до осені 1917 р., за цей час здійснивши постановки «Базару» В. Винниченка, «Зіля Королевич» С. Васильченка, «Історичних ілюстрацій» (художники В. Кричевський, Д. Ільченко).

Спочатку студійці не мали власного приміщення. Відтак, збиралися і проводили репетиції на приватних квартирах подружжя П. Самійленко і Й. Шевченко по вулиці Фундуклеївській, 82 (нині

¹¹⁰ Цим же законом Міністерство Народної Освіти було перейменовано на Міністерство Народної Освіти та Мистецтва.

¹¹¹ Цит. за: *Д. Дорошенко*. Ілюстрована історія України 1917–1923 рр. — Ужгород, 1930. — С. 365.

¹¹² Див.: ЦДАВО України, ф. 2457, оп. 2, спр. 5, арк. 12.

Богдана Хмельницького) та С. Мануйлович і С. Бондарчука по вулиці Маріїнсько-Благовіщенській, 24 (тепер вулиця Панаса Саксаганського). З часом приватні квартири ставали затісними і незручними для творчої роботи. Треба було шукати більш придатне приміщення, і С. Бондарчук, виявивши неабиякий господарський хист, знайшов на подвір'ї будинку № 29 по вулиці Караваївській (нині Льва Толстого) цегляну будівлю: чи то гараж, чи то хлів, де Губернський земський комітет влаштував лимарню майстерню.

Кожного вечора, коли роботи в майстерні припинялися, сюди приходили студійці і відбувалося перетворення сморідного підсобного підприємства на храм Мельпомени. Машини відсовувалися до мокрих стін, сміття виносилося, старанно милася підлога. І ось, на пакунках з прядивом ритмічно цокає метроном. У центрі перевернутий ящик — «жертovníк», а студійці, розставлені Курбасом по «точках», урочисто промовляють слова хору з «Едіпу-Царя» Софокла.

Потім з лимарної майстерні перейшли до земської управи, що містилась на вулиці Володимирській, 33. Там «Едіп-Цар» поступився місцем «Базару» В. Винниченка. Нашвидкуруч підготовлену виставу за модним автором вже сьомого травня анонсували у «Робітничий газеті». Частину прибутків від неї було заплановано віддати на потреби українських робітничих організації, а решту — на основний капітал «Молодого українського театру». В подальшому «Базар» виявився найбільш репертуарною виставою студії. 15 червня збір від неї (532 карбованці) С. Бондарчук передав до українського національного фонду.

Перші покази винниченківського спектаклю відбулися протягом травня у різних приміщеннях: в Лук'янівському народному домі та в літньому театрі в Святошині. Для однієї ранкової вистави «Базару» (за проценти з каси) надав приміщення Троїцького народного дому Микола Карпович Садовський.

С. Бондарчук згадував, що святошинська вистава почалася і йшла «з радісним піднесенням», але в першому антракті з'ясувалося, що адміністратор з театру зник, не забезпечивши повного декораційного оформлення вистави. Далі довелося грати в сукнях. Напевне, саме тоді молодотеатрівці зрозуміли, що в організаційних правах вони не можуть покладатися на сторонню особу і мусять увесь тягар адміністративної роботи та господарювання взяти на свої власні плечі. Відтоді саме С. Бондарчук стає уповноваженим з господарських питань.

12 березня 1917 р. студійці взяли участь у перших вільних зборах українських діячів Києва, де Л. Курбас виступає з пропозицією скликання Всеукраїнської театральної наради. Збори обирають організаційний комітет, до складу якого входять С. Черкасенко (голова), Л. Курбас (секретар), С. Бондарчук, Є. Хуторна, О. Коральчук та інші.

13 травня відбулася наступна прем'єра — «Зіля Королевич» С. Васильченка у постановці Л. Курбаса.

Відтак, щоб упорядкувати свою роботу і домогтися найбільших прибутків з вистав, театру, передусім, потрібно було стаціонарне приміщення. Першу допомогу колектив отримав від тодішнього орендаря театру «Бергонье» російського актора та антрепренера театру мініатюр П. Милорадовича, чиї українофільські симпатії, можливо, сприяли його позитивній відповіді на пропозицію Театрального відділу поділитися приміщенням із Молодим театром. Спочатку антрепренер погодився віддати сцену молодим українським колегам на дві ранкові вистави щотижня. Впродовж листопада 1917 р. ці ранки замінилися вечорами, і колектив мав уже осідок у приміщенні театру «Бергонье». Газета «Народна воля» повідомляла, що «перший вечірній спектакль піде в п'ятницю 10. IX, коли буде виставлено «Молодість» М. Гальбе. В другу п'ятницю 17. IX де спектакль, складений з етюдів О. Олесь»¹¹³. До кінця року в цьому ж приміщенні колектив встиг показати ще одну прем'єру — виставу «Лікар Керженцев» Л. Андрєєва (режисер Г. Юра, художник А. Петрицький).

Початок нового, 1918 р., змусив більшість українських театрів припинити регулярну роботу. «З 15 по 26 січня Київ переживав надзвичайно жадливі часи», — занотовував у щоденнику В. Василько. — «На Київ наступали більшовики. Справа дійшла до обстрілу гарматами. Канонада тяглась 10 днів, жертв налічувалось десятками сотень... Коли місто захопили більшовики, коли погасла електрика, репетиції припинились... Щоденні розстріли, терор навели страшенний страх між населенням. Більш нервові люди боялись вийти на вулицю. В місті не височало хліба, не було води. Звичайно, при такому стані не було й мови про продовження праці».

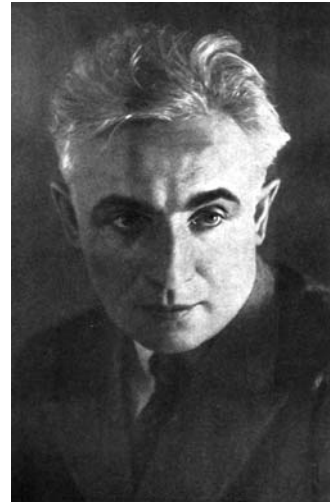
«Коли обстріл міста з гармат припинився, загальні збори товариства «Молодого театру» вирішили, що краще виїхати на провінцію, бо

¹¹³ Народна воля. — 1917. — 8 листопада. — № 155.

там принаймні хоч голодувати не будемо»¹¹⁴. Натомість, за рішенням більшості, молодотеатрівці вперше в своїй історії вирішили налагодити стосунки з новою владою. Як свідчив В. Василько, «для в'яснення нашої легальності було ухвалено піти до секретаря освіти Затонського. До складу делегації увійшли Бондарчук, Терещенко. Затонський прийняв нас дуже привітно. Цікавився нашим театром і навіть добився того, щоб акторів Молодого театру звільнили від військової служби»¹¹⁵.

Проте ці привітні усмішки і показне зацікавлення жодним чином не сприяли поліпшенню становища колективу. Відтак, 16 лютого вибір між черговим від'їздом до провінції і розпуском трупі припав на останнє.

Свою роботу Молодий театр поновлює наприкінці березня 1918 р., коли більшовики вийшли з Києва і Центральна рада поновила свої владні повноваження. І знову повстало нагальне питання власного приміщення. Тож ухвалили рішення вжити найрішучіших заходів, аби заорендувати для театру приміщення по вулиці Прорізній, 19 (будівлю споруджено 1902 року, власник І. Вольфсон). Крім того, пропонувалося послати Л. Курбаса як представника театру до Театральної ради, ймовірно, з метою налагодження стосунків зі старою-новою владою. Однак сподіванням на допомогу з боку урядників не судилося справдитись.



Лесь Курбас

Натомість, газета «Народна воля» у декількох числах надала детальний «репортаж» про згадану зустріч, в ході якої здійснюлася справжня полеміка: урядники докоряли молодотеатрівців «некоректністю, некультурністю та грубістю. Л. Курбаса на засіданні театральної ради назвали «курчатком, що високо дере голову»¹¹⁶.

Втім, попри всі несприятливі умови, 12 квітня в Молодому театрі відбулася прем'єра вистави «Йоля» за Є. Жулавським (переклад з польської і режисура Л. Курбаса, художник М. Бойчук). У цілому критика поста-

¹¹⁴ Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 255.

¹¹⁵ Там само. — С. 255.

¹¹⁶ Народна воля. — 1918. — 2 квітня. — № 42.

вилася до нового спектаклю досить прихильно. Але нова вистава Л. Курбаса була розцінена радше як начерк, аніж викінчена робота: «...Представлення в цілому вийшло інтересне, моментами навіть захоплююче, але ні в якому разі не вдовольняючи, не викінчене... Дуже було б добре, якби «Молодий театр» не спинився в праці над цією п'єсою, а попрацював над нею далі, дещо удосконаливши, а дещо основно замінивши»¹¹⁷.

Реорганізація студії у театр була документально засвідчена у нотаря М. Арнольда 21 травня 1918 р., а третього червня новостворений колектив потрапив до реєстру Київської міської управи за номером № 2719.

За статутом «Товариство на вірі «Молодий театр у Києві» ставило собі за мету «...творить і проводить в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла би проявитись творча індивідуальність сучасного молодого покоління українських акторів не «Українофільської», а «Європейської» в національній формі культури, що цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності, як в мистецтві взагалі, так в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціалізмом чужих культур». Там само декларувалися різні форми діяльності нового колективу: «театральні вистави, реферати, лекції, ... конкурси, ... курси і школи, ... концерти, літературні вечори і дискусії, екскурсії з метою наукових дослідів в сфері мистецтва». Передбачалося також заснування музею, бібліотеки, художньо-артистичних клубів»¹¹⁸.

До складу товариства входили різні категорії пайщиків. Найбільше нараховувалось так званих «повних членів-товаришів», якими могли бути «...тільки актори і то такі, що цілком визнають програмні завдання Товариства... і приймають на себе відповідальність за ідейний і матеріальний бік справи Товариства». «Повні члени-товариші» керували всіма справами Товариства, однак у випадку його банкрутства саме вони несли відповідальність за борги «усім своїм майном». До їх числа були прийняті С. Бондарчук, М. Терещенко, В. Васильєв, О. Раун-Добровольська, Г. Юра, І. Шевченко, П. Самійленко-Шевченко, В. Бондаренко, С. Бондарчук-Мануйлович.

До наступної категорії відносились «члени-вкладники» — особи, які «...співчують меті Товариства і внесуть одну чи кілька вкладок в

¹¹⁷ Робітнича газета. — 1918. — 14 квітня.

¹¹⁸ Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — С. 258.

касу Товариства». Члени-вкладники не втручалися в керування театром, на загальних зборах мали право дорадчого голосу, а у випадку банкрутства несли відповідальність «тільки своїми вкладками».

У «члени-кандидати» приймалися актори, котрі заявили «про своє бажання вступити до Товариства, але не будучі спорідненими ідейними завданнями Товариства не можуть поки що прийняти на себе відповідальність яка... накладається на повних членів-товаришів»¹¹⁹.

Кошти товариства склалися з членських внесків як «повних членів-товаришів», так і «членів-кандидатів», а також «...вкладок членів-вкладчиків з прибутків од вистав, концертів, лекцій і т. і. , процентів од скарбів (капіталів) і державних паперів, доходів з маєтності, а також жертвок, як від окремих осіб, так і від громадян чи урядових інституцій»¹²⁰.

Розмір членських внесків «повних членів-товаришів» був визначений у сто карбованців, «членів-кандидатів» — десять карбованців, одна «вкладка» для «членів-вкладчиків» призначалася у п'ятдесят карбованців.

Організаційна структура Товариства була сформована господарською та художньою радами. Основне керівництво здійснювали загальні збори, які обирали голову товариства, затверджували програму діяльності, вносили зміни до статуту, приймали рішення щодо купівлі і продажу нерухомого майна, приймали і звільняли членів товариства тощо. Передбачалося, що відбуватимуться вони не менше двох разів на рік.

Господарча рада являла собою виконавчий орган Товариства, що розпоряджався операційним капіталом, вів господарчі справи. Її члени поділили між собою обов'язки адміністратора, скарбника, бібліотекаря т. ін.

Художня рада засновувалася для «...вирішення питань художнього порядкування в тім числі репертуару і розкладу ролів». Вона складалася з п'ятьох повних членів-товаришів і режисерів трупи. На загальних зборах Товариства, що відбулися п'ятого лютого, був розроблений і остаточно затверджений її окремий статут та обраний склад, до якого увійшли Л. Курбас, С. Бондарчук, М. Терещенко, Й. Шевченко, О. Ватуля.

¹¹⁹ Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — С. 260.

¹²⁰ Там само. — С. 259.

Тепер будь-хто з постановників міг взяти в роботу лише п'єсу, за-тверджену художньою радою. На її розгляд подавався і розподіл ролей. Якщо режисер не погоджувався з рішенням художньої ради щодо запропонованої ним п'єси і складу творчої групи, висновок лишався незмінним, однак постановник мав можливість відмовитися від п'єси і вона передавалася іншому режисерові.

Звертає на себе увагу наступний пункт Статуту, за яким в Молодому театрі остаточно розмежовувалися функції постановника і виконавця. «Режисер по змозі не повинен брати участь як актор в тій п'єсі, яку він сам ставить», — йшлося в документі, — «і тільки тоді його участь допустима, коли без неї п'єса втратить з боку художнього»¹²¹.

Зазначимо, що цю програму дій керівник Молодого театру намагався впроваджувати у практику впродовж всього свого подальшого професійного життя. І кожного наступного разу переконуватиметься, що в державній скарбниці на неї не вистачатиме достатніх фінансів.

1918 р. Театральна рада сімома голосами проти чотирьох відмовилась задовольнити прохання Товариства про надання йому допомоги в розмірі 100 тис. крб. За її рекомендацією, Міністерство народної освіти в травні асигнувала йому лише десяту частину цієї суми¹²². Відтак, молодотеатрівці звертаються по допомогу до дрібного капіталу. У травні 1918 р. рада Товариства апелювала до з'їзду українських кооператорів, і вже 31 травня «Робітнича газета» повідомляла, що «На «Молодий театр» продаж паїв іде дуже швидким темпом, купують 1, 2, 4, 10, 20 і більше паїв: Київський союз установ дрібного кредиту, на підставі ухвали винесеної на засіданні повного складу ради Співки 29 травня, купив 200 паїв, разом на суму 20000 гривень (10000 карбованців)»¹²³.

Якщо своя, українська, влада неохоче опікувалася молодим театральним колективом, то годі було сподіватися на краще від тимчасового німецького уряду. Стосунки Молодого театру з «німцями» обмежилися протестами проти перманентної реквізиції приміщення по вулиці Прорізній.

¹²¹ Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — С. 261.

¹²² Романко І. Театральна справа в Україні під час влади національних урядів (1917–1920 рр.). — К., 1999. — С. 15.

¹²³ Робітнича газета. — 1918. — 31 травня.

І все ж, напевно, саме брак належних коштів змушував Л. Курбаса нарівно ділити репертуар театру між виставами, в яких домінував художній пошук, і «хлібними» спектаклями. Як і Державний театр, Молодий «годує», насамперед, стара і нова українська драматургія: від Т. Шевченка (у виставу «Шевченківський вечір» увійшли етюди «Іван Гус», «Великий льох», «На Великдень на соломі», «Не спалося — а ніч як море», «У неділеньку та ранесенько», «І небо невмите...») і Лесі Українки («У пуші») до В. Винниченка («Чорна Пантера та Білий Медвідь», «Гріх») і П. Тичини («Ліричні вірші» за збіркою «Сонячні кларнети»).

Експериментальні спектаклі Молодого театру в своїй основі також мали українські твори, зокрема — одноактні п'єси О. Олеся («Танець життя», «Осінь», «Тихого вечора»), які склали вистави «Вечір етюдів», та «Різдвяний вертеп» Л. Старицької-Черняхівської за вертепними мотивами стародавнього народного українського театру. До цього додалися драматургічні «вкраплення» європейських неостилів — «Йоля» Е. Жулавського, «Молодість» М. Гальбе, «Лікар Керженцев» Л. Андрєєва, «Кандіда» Б. Шоу, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана. Найбільш стилістично виважені вистави були створені за Софоклом («Цар Едіп») та Грільпарцером («Горе брехунові»).

Як виявиться згодом, коли Молодий театр стане за початок новітньої ери в історії української сцени, перше Курбасове угруповання буде поціноване як «скринька чарівника, з якої вилетіло стільки багатих і здорових можливостей...»¹²⁴. Це визначення може бути беззастережно застосовне як до режисерського (О. Курбас, Г. Юра, С. Семдор), так і до акторського (зосібна, О. Добровольська, С. Мануйлович, Р. Нещадименко, В. Онацька, П. Самійленко, А. Смерека, В. Чистякова, С. Бондарчук, В. Василько, О. Ватуля, П. Долина, В. Калин, К. Кошевський, Ф. Лопатинський, М. Терещенко, Й. Шевченко, Г. Юра, О. Юра-Юрський, П. Нятко, Г. Балінський (Ігнатович), Л. Болобан, Л. Предславич, Л. Липківський) складу.

До того ж Молодий театр першим змаркував початок режисерської ери в українській сценічній царині. Документально підтверджено, що перші два сезони діяльністю колективу керують загальні збори Товариства, де голос Л. Курбаса звучить на рівні з іншими. Очевидно, що

¹²⁴ Шевченко Й. «Молодий театр», його роль і робота // Молодий театр. — С. 79.

саме це змусило фактичного художнього керівника театру 20 грудня 1918 р. подати заяву про зречення від посади голови Товариства і виконання обов'язків головного режисера театру. Слідом за ним С. Бондарчук пішов з посади уповноваженого Ради. З огляду на тодішній надзвичайно скрутний матеріальний і тяжкий моральний стан сценічного колективу, лунало чимало голосів про ліквідацію театру в цілому. Наприкінці грудня як проміжний запобіжний захід були переобрані Й. Шевченко на посаду голови Товариства, В. Василько на посаду уповноваженого Ради. Однак, такі дії не могли врятувати Молодий театр, як не поліпшила ситуацію і жодна з наступних прем'єр колективу — «Гріх» В. Винниченка (режисура Г. Юри), «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра (режисура В. Васильєва), «Шевченківський вечір» (режисура Л. Курбаса).

Можливо перехід театру на засади єдиного головування був єдиним варіантом виходу з матеріальної та художньої скрути. Принаймні, такий висновок напрошується з інформації, поданій у газеті «Комуніст» 23 березня 1919 року. «Конфлікт між режисером Курбасом і до теперішньою радою Товариства, — зазначалося у статті, — який тягнувся увесь зимовий сезон і пагубно відбився на художній роботі театру і його фізіономії, — на останніх зборах всієї трупі остаточно зліквідовано. Вся трупа, а з нею уся майже бувша рада Товариства стала на точку погляду режисера Курбаса і визнала, що «Молодий театр» мусить бути в художніх справах реорганізованим як театр однієї волі. Головним режисером, який тепер буде відповідати за хід всіх постановок і за обличчя театру, вибрано одноголосно Л. Курбаса»¹²⁵.

Отже, саме Л. Курбас у квітні 1919 р. порушив клопотання перед Всеукраїнською Радою мистецтв про включення Молодого театру в число державних. Однак більшовицька влада замість удержавити колектив, фактично змусила його до ліквідації, з'єднавши з Першим театром Української Радянської Республіки ім. Т. Г. Шевченка.

В цілому столичні театри, що лишилися на своїх місцях з приходом до влади більшовиків, повною мірою відчують на своїй діяльності наслідки владної лихоманки, що спіткала Україну. З початком літнього сезону 1919 р. у Києві залишається три колективи: Народний театр, сформований на основі трупі Національного театру, головувати яким

¹²⁵ Комуніст. — 1919. — 23 березня.

поставили П. Саксаганського (невдовзі у нього відібрали більшість наданих організаційних та адміністративних повноважень, а на початку 1922 р. й зовсім усунули від керівництва колективом); Перший театр УРР ім. Т. Г. Шевченка, утворений шляхом штучного злиття Молодого і Драматичного театрів (художні керівники Л. Курбас та О. Загаров), комісаром котрого призначено І. Мар'яненка; Музична драма, заснована на базі залишків трупі М. Садовського. Жоден з них не протримається у незмінному вигляді навіть упродовж сезону. І жодна з програм художніх керівників не буде виконана навіть на половину.

Поступово піддаються більшій чи меншій трансформації програми, втілювані в мистецьку практику за часів УНР. 3 лютого 1919 р. було ухвалене «Положення про театральний комітет при Всеукраїнському відділі Наркомосу УСРР», за яким ця установа надалі лише виконуватиме розпорядження законодавчого органу й наглядатиме за виконанням його приписів. Навесні 1919 р. замість Міністерства Народної освіти було утворено Народний Комісаріат Освіти з відділами мистецтва і національної культури. На короткий термін на посаду комісара було призначено відомого в Києві досвідченого російського режисера К. Марджанова. Його наступники на цій посаді значно поступалися йому як загальним культурним рівнем, так і розумінням специфіки театральної справи.



К. Марджанов

Очевидно, що діяльність перших українських урядів щодо розвитку українського театального мистецтва була спрямована на його піднесення й утвердження в системі світової художньої культури. Серед головних надбань на цій ниві було надання статусу державних Українському Національному театрові та Українському Драматичному театрові, забезпечення їх постійним приміщенням та утримування за державний кошт; створення для підготовки українських акторів та режисерів Державної Драматичної школи та Режисерсько-інструкторських курсів, відкриття у Києві Першої Української народної драматичної школи. У сфері управління мистецькою справою очевидним здо-

Модерністичні інтенції українського театру

бутком було утворення окремого керівного органу — Головного Управління Мистецтв і Національної Культури.

Більшовицька влада, яка прийшла на зміну національним українським урядам, у перші роки своєї діяльності лише використовувала створені в період УНР керівні органи та охоче користувалася агітаційними та пропагандистськими можливостями театрального мистецтва. Посутньо програмна діяльність радянських органів влади у сфері культури розпочалася лише після листопада 1923 р., коли на XII з'їзді КП(б)у були прийняті основні засади політики «українізації».

МОДЕРНИЙ ТА АВАНГАРДНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Процес входження вітчизняного театру в нову мистецьку епоху, опанування ним модерністичної естетики, на відміну від того, як це сталося у більшості європейських країн, не співпав із початком ХХ ст. Впродовж 1900–1910-х рр. в одному культурному просторі у театральній практиці України співіснували і суперничали між собою традиційне мистецтво, апологетами якого виступали ідеологи народництва, модерністські течії та ранній авангард — футуризм.

Проте фантом модернізму, для якого головним був не перебіг сценічних подій, а сутність життя, не конкретність побутових обставин, а суб'єктивне трагедійне сприйняття всесвіту, не оминув українське театральне середовище. Модерністські тенденції на українській сцені проявилися і в зміні манери акторської гри, і в стилізаційно-історичних сценографічних пошуках, і в освоєнні новітньої української драматургії, і в появі авторської концептуальної режисури.

У трупях, керованих самими корифеями або їхніми учнями, проростання модернізму в акторській практиці, безперечно, мало місце уже наприкінці ХІХ ст. Адже зумовлений фізіологією спосіб акторського існування, що домінував на українському кону, приховував багато стихійності і непередбачуваності, близьких модерністській естетиці. Власне, ця стихія непрогнозованого фізіологізму переконувала глядача в тому, що позитивізм зазнає поразки перед потужними силами підсвідомості. У грі М. Заньковецької екстатизм, надмірна експре-

сивність, знервованість стали рисами естетичного. В її акторській практиці проступав навіть один із смислових парадоксів театрального модернізму: жінка, яка неначе існує поза логікою і рацію, завдяки інстинкту та інтуїції, виявляється тверезішою й прагматичнішою, ніж чоловік з його емпіричним досвідом і аналітичністю.

Як відомо, доволі яскраво модерністська естетика проявилась у вишукано-манерній, штучній грі видатної французької Сари Бернар, яка кілька разів виступала з гастролями в Російській імперії¹. Водночас, і українські артистки, такі як Л. Ліницька, Є. Зарницька, виконавиці тих самих або подібних ролей, продемонстрували деякі риси сценічного модернізму, притаманні французькій актрисі. В уяві сучасників, зокрема М. Вороного, Л. Ліницька, поставала носієм культу розуму, рацію, стриманості, виваженості на сцені, як українська Сара Бернар. «Була це артистка з великим драматичним талантом і зовнішніми даними, які відіграли в її успіху не другорядну роль, — згадував мемуарист. — Була вона висока, прекрасно збудована, з гарними сірими очима та меццо-сопрано дуже гарного тембру, з яким могла б зробити кар'єру в опері»². Домінування формальних ознак, манерності, витонченості було помітним і у творчості Єфросинії Зарницької, що не раз відзначали рецензенти, захоплюючись її грою у комедійних ролях³.

Інші сегменти театральної творчості, через які всотувалася естетика модернізму українським театром, — це сценічний простір і пластичний малюнок. На початку ХХ ст. у трупах з високою творчою репутацією відбувався перехід від традиційної для позаминулого століття сцени-коробки, укомплектованої побутовими речами, до творення театрального простору, наповненого певною концептуальною атмосферою⁴. Новітнє

¹ Леонтьевский Н. Три приезда Сары Бернар в Россию // Театр. — 1970. — № 2; Н. Владимирова. Гастроли Сары Бернар у Києві // Український театр. — 1988. — № 1. — С. 17–20.

² Васильківський Л. У старому Києві: Уривок із спогадів // Культура і життя. — 1992. — 8 серп.

³ Кінзерська Т. Єфросинія Зарницька: Життєвий шлях та світоглядно-естетичні погляди. — К., 2005.

⁴ Островерх О. Від натуралізму до авангарду. Концепції простору в контексті українського театру останньої чверті ХІХ — першої чверті ХХ століття // Український театр ХХ століття. — К., 2003. — С. 393–419.

використання народних традицій у сценографії виявилось, насамперед, в апробації В. Кричевським напрямку історизму, в його архітектурно-дизайнерських шуканнях під час оформлення вистав театру Садовського, що здійснювалося начебто історично достовірно й водночас в руслі модерністської естетики. Загалом же, саме стаціонарний театр М. Садовського став місцем принципових зрушень в українській театральній декораційній традиції початку ХХ ст., і це при тому, що термін роботи В. Кричевського тут був надто коротким, а декорації художника І. Бурячка робилися переважно за рахунок реалістично-побутового способу відтворення інтер'єрів та екстер'єрів.

Залишаючи поза увагою модерністські тенденції в драматургії, які, на наш погляд, докладно висвітлені вітчизняним науковцями⁵, звернемося до наступного, зазначеного вище моменту модерністської трансформації українського театру. Йдеться про формування повноцінної концептуальної, нелітературоцентричної авторської режисури.

Загальновідомо, що переважна більшість радикальних змін у європейській театральній культурі відбувалася саме завдяки появі



«Лиха іскра поле спалить і сама щезне»

І. Карпенка-Карого. Сцена з вистави. Театр М. Садовського

⁵ Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Л., 1997; Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997; Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії ХХ століття // Український театр ХХ століття. — С. 4–35; Левченко О. Європейські рефлексії української драми початку ХХ століття. Олександр Олесь // Там само. — С. 36–70; Селіванова В. Драматичний дискурс 1900–1920 рр.: Монополія слова (На матеріалі творчості Лесі Українки та Володимира Винниченка) // Там само. — С. 71–100.

енергійних мистецьких постатей із новітніми поглядами на параметри суспільного функціонування культури в цілому і театру зокрема. До певного часу такими революційними особистостями в європейських країнах, як правило, ставали актори й драматурги. В історії української театральної культури принципові зрушення традиційно провокували саме драматурги, як-от на початку XIX ст. театально-організаційна й драматургічна діяльність І. Котляревського, а в другій половині XIX ст. — група діячів, які увійшли в історію як корифеї. Але з кінця XIX ст., у зв'язку з концептуальною переорієнтацією театрального мистецтва з літературної парадигми на ігрову, самі драматурги вже не могли зреалізувати жодної театральної реформи без реальної підтримки практиків сцени. Відтак, для трансформаційних змін на теренах національної театральної культури постала необхідність в особистісних творчих тандемах авторів п'єс і їхніх постановників, драматургів та режисерів.

Показовою в сенсі незреалізованості практиками сцени модерністської драматургії є творча доля доробку двох видатних українських митців Івана Франка та Лесі Українки. Заповнюючи своїми працями численні лакуни на теренах вітчизняної театральної культури Іван Франко, виступав і як історик театру, і як театральний критик, і як драматург. В оглядових статтях він виклав програмні засади розвитку українського театру, визначивши пріоритетні напрямки й завдання його діяльності. Але пишучи п'єси для театру Товариства «Руська бесіда», І. Франко, ймовіріше за все, усвідомлював марність власних зусиль у реформуванні вітчизняної сцени засобами своєї драматургії. В усякому разі, ні про який творчий тандем драматург-режисер в його випадку говорити не доводиться: не було на той час у галицькому театрі постаті, подібної до реформатора польського театру у Львові Т. Павликовського, здатної здійснювати зміни не просто через збагачення репертуару новими п'єсами, а через адекватні сценічні шукання під час втілення нової драматургії.

Існує чимало підстав аби розглядати театально-критичну й драматургічну творчість Івана Франка саме в контексті мистецьких процесів нової модерністичної епохи. Принаймні це знайшло відбиток у сфері літературознавства, філософії та культурології. І навіть сформульовану ним у 1890-і рр. концепцію національного театру можна розтлумачити в сенсі новітніх суспільно-творчих завдань театру модерністичної доби, що були постульовані багатьма тогочасними діяча-

ми культури. З іншого боку, пропонована Франком концепція «народного театру» довгий час сприймалася як логічне продовження ідеології діяльності «театру корифеїв», яка, в свою чергу, не була суголосною модерністичним мистецьким устремлінням.

Незаперечна продовжувачка діяльності Івана Франка в сфері реформування вітчизняного театру Леся Українка, титанічні зусилля якої надали українському театрові необхідний для принципових змін корпус драматургії, на відміну від свого попередника, не мала навіть такого зв'язку з практиками сцени. Якщо Іван Франко писав для конкретної сцени і «підлаштовував» окремі п'єси під рівень галицьких акторів і глядачів, фактично відступаючи від модерністичного концепту, прозоро явленого в «Украденому щасті», то Леся Українка не поступалася ні формальними, ні змістовними здобутками, тим самим прирікаючи свою творчість на відсутність сценічної історії.

Навіть при тому, що серед тогочасних практиків театру вона мала близьких знайомих і навіть родичів, її концепція розвитку вітчизняного театру не була сприйнята апріорі. Власне, для тогочасних українських режисерів вона не була драматургом у повному сенсі цього слова — її п'єси лежали поза межами їхньої творчої компетенції і творчої спроможності, доказом чого стали невдалі постановки її першої драми «Блакитна троянда» та невтілення «Лісової пісні».

Відтак, аби зміни, подібні до тих, що сталися на теренах європейського театрального мистецтва відбулися, потрібні були не лише програмні бачення драматургів і нароблений ними корпус новітніх п'єс, а й реальний практик сцени, вільна від стереотипів творча особистість, спроможна на організаційну ініціативу. Гіпотетично, такою особистістю міг би стати Микола Садовський, одноліток Івана Франка, ранні виступи якого на сцені збігаються за часом з появою перших драматургічних творів Франка.

Як режисер і театральний організатор М. Садовський багато в чому послуговувався ідеями музично-драматичного дійства М. Старицького, а основний кістяк його трупи складали актори — учні М. Кропивницького. В репертуарі першого стаціонарного театру під його орудою були і драматичні, і музичні вистави — оперети та опери, виставлялась українська класика (п'єси І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого та ін.). Було також здійснено ряд спроб втілити західноєвропейську драматургію:

поставлено кілька творів польських авторів — Б. Горчинського, Г. Запольської, Ю. Словацького, Л. Риделя, а також голандця Г. Гейерманса й австрійця А. Шніцлера. Широко, іменами М. Гоголя, О. Островського, А. Чехова, Л. Андрєєва, була представлена російська драматургія, ставилися також п'єси єврейських авторів.

Така репертуарна політика, безперечно, була значним поступом порівняно із можливостями мандрівних труп корифеїв, де перекладна драматургія зовсім не з'являлась через цензурні заборони. Але головним здобутком М. Садовського, власника театру, є те, що він, хоч і обережно, проте відкрив шлях новій українській п'єсі модерністичного спрямування, яка практично не ставилась до цього взагалі. Так на сцені київського театру М. Садовського, впродовж дванадцяти років його існування були втілені «Брехня», «Молода кров», «Натусь» В. Винниченка, драматичні етюди О. Олеса, «Камінний господар» Лесі Українки і кілька творів С. Черкасенка, причому значна частина цих постановок — першопрочитання.

Режисер М. Садовський, який зумів зорганізувати перший український стаціонарний театр з новим репертуаром, зміг привабити до театру величезну кількість талановитих митців різних спеціальностей, витримував жорстку конкуренцію з російськими антрепризами й з українськими «хлібними» трупами, мав би стати утверджувачем новаторських форм на українській сцені. Натомість, у цієї незаперечно видатної й артистично обдарованої особистості вочевидь не вистачало таланту й смаку режисера-новатора для самостійних постановчих експериментів, а також особистих людських якостей аби надати сцену свого театру для повноцінних експериментів потенційним конкурентам.

Режисерські здібності М. Садовського, який не розробляв експлікацій та придумував мізансцени безпосередньо на репетиціях — це радше здібності талановитого продюсера. В цьому сенсі уповні можна провести аналогії між постановчими прийомами М. Садовського та американського драматурга, режисера й театрального підприємця Девіда Беласко (1853–1931), чий роки життя та активної діяльності буквально збігаються. У власному театрі Беласко ставив надзвичайно розкішні за декораціями та спецефектами, винятково реалістичні вистави, де атмосфера реального життя відтворювалася за рахунок справжніх матеріалів й предметів (справжня деревина, справжнє срібло, справжні люстра) з такою достовірністю й

точністю, що у глядача виникало враження, наче він підглядає за перебігом життя.

Одним із завдань Садовського-режисера, так само, як у Беласко, було створення повної ілюзії реальності подій на сцені, а тому для багатьох вистав він спеціально закуповував аутентичний одяг та взуття («Загибель «Надії», «Бранка Роксоляна», «Украдене щастя»), використовував справжні побутові речі, а не бутафорію, а одну зі сцен вистави «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка поставив як точну копію картини І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові».

Безперечно, М. Садовський мав гостре відчуття сценічності драматургії, володів навичками акторської режисури, вмів розробляти характерні акторські етюди та використовувати певні риси акторського хисту. Але всі його організаційні здібності, як-от приваблення акторської молоді, залучення до театру яскравих мистецьких особистостей, прагматична оцінка реальних перспектив глядацького успіху й жорстке, авторитарне керівництво театральним підприємством, не могли компенсувати відсутності обдаровання режисера-інтерпретатора.

Найуспішніші його режисерські роботи, зазвичай, характеризувалися сучасниками як вдалі за колоритом, наповненістю різноманітним сценічним засобів, як-от музика, танці, мальовничі, складні декорації. І водночас, практично не існує свідчень про глибинне, пророче й новаторське сценічне прочитання того чи іншого драматургічного твору. А, відтак, не стало вагомою мистецькою подією й втілення Садовським Франкової драми «Украдене щастя» 1912 р.

У чернетках нарисів про театр Миколи Садовського В. Василько писав, що ця вистава готувалася нашвидкуруч і успіху не мала⁶, хоча в остаточному варіанті книги, очевидно через пієтет до Франка, подаються інші відомості: «До постановки драми І. Франка «Украдене щастя» готувалися довго і уважно. Як відомо, Микола Карпович цілий рік працював у Західній Україні, де вивчив її звичаї і побут. З Галичини, з Прикарпаття, було привезено справжні народні костюми. Провідну роль Миколи Задорожного виконував Северин Паньківський, сам галичанин, особисто знайомий з Іваном Франком. ... Микола Садовський здійснив постановку в реалістичному плані, у кращих традиціях

⁶ *Василько В.* Театр Миколи Садовського: Нарис // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва (далі ЦДАМЛМ). Ф. 653, оп. 2, спр. 189, арк. 159.

українського демократичного театру. Танок молоді біля корчми був поставлений знавцем цієї справи Василем Верховинцем, галичанином за походженням»⁷.

Рік у рік аналізуючи величезний репертуарний перелік прем'єр театру Садовського, усвідомлюєш, що його керівник майже щорічно намагався поставити ту чи іншу п'єсу, яку можна зарахувати до модерністської чи «новодрамівської». Той же В. Василько, записи якого залишаються важливим, але не беззаперечним джерелом для вивчення історії цього театру, називає такий репертуар «салонним». Він зараховує до нього твори російських авторів М. Гоголя, О. Островського, А. Чехова, а також Лесі Українки, В. Винниченка та Л.Старицької-Черняхівської⁸. Деякі з цих спектаклів доволі докладно проаналізовані вітчизняними театрознавцями (відомості про це подаються у виносці після назви вистави). Деякі практично зовсім залишилися поза увагою. Власне, узагальнена інформація про переважну більшість із них дає можливість якнайповніше уявити характер модерністичних інтенцій в театрі М. Садовського, єдиному стаціонарному на той час, на який українська інтелігенція покладала надії щодо оновлення вітчизняного театрального мистецтва.

1907–1908 рр. — «Загибель «Надії» Г. Гейерманса (19.01.1908)»; «Освідчини» А. Чехова. Розпочати свій перший київський сезон М. Садовський мав намір по-революційному: п'єсою Є. Чирикова «Євреї», що за кілька років після свого написання в 1904 році обійшла величезну кількість сцен, зокрема була показана в США трупкою П. Орленєва, поставлена німецькою мовою в Берліні та українською і польською у Львові.

Надзвичайно актуальна за проблематикою для Києва, де п'ятнадцять відсотків тогочасного населення складали іудеї, ця п'єса стилістично мала спрямувати український театр до пошуків новітніх сценічних засобів. Адже «розмовна» драма Є. Чирикова, що нібито базувалася на побутових реаліях, насправді була наповнена абстрактними міркуваннями вголос про сіонізм, про революційний рух, про

⁷ Василько В. Микола Садовський та його театр — К., 1962. — С. 72.

⁸ Василько В. Щоденники // Український театр. — 1999. — № 1/2. — С. 14.

⁹ Веселовська Г. Нова суспільна драма на сцені театру Миколи Садовського // Український театр. — 1997. — № 5. — С. 22–27.

рівність людей різних національностей, про любов до Батьківщини, про життя після смерті. Єврейський нужденний побут і колорит були лише приводом для того, щоб винести на розсуд публіки нагальні суспільні проблеми, публічно обговорити їх. У цьому сенсі, п'єса «Великий Молох» В. Винниченка, написана слідом за кривавими подіями 1905 р., є логічним продовженням публіцистичної, суспільно важливої драматургії Є. Чирикова.

Але показати злободенну, нав'язну єврейськими погромами драму, Садовському в перший сезон не дозволили. Існував циркуляр міністра внутрішніх справ, у якому йшлося про заборону п'єси Є. Чирикова в містах, «де вона може викликати національний розбрат». «Євреї» з'явилися на київській сцені українською мовою в наступному сезоні — 26 вересня 1908 р.: роль Лейзера виконав сам М. Садовський, його дочку Лію зіграла М. Заньковецька, а Нахмана — І. Мар'яненко. Ця постановка, що зберігалась у репертуарі театру Садовського кілька років і була визнана дуже успішною, мала крім тематичних, ще принципово «новодрамівські» риси. Йдеться, насамперед, про появу незвичних для українського театру сценічних амплуа — неврастеніка Нахмана, якого сам автор характеризував як «екзальтованого, й такого, що його вважають душевнохворим», а також колишнього студента, революціонера єврея Бору-ха і його товариша революціонера Березіна.

Досвід першого сезону театру Садовського посвідчив, що його організатор мав серйозні наміри зламати певні стереотипи вітчизняного театру. З'явилась значна кількість перекладних п'єс, причому таких, як «Ревізор» і «Загибель «Надії», що викликали неабиякий суспільний резонанс і віру в швидкі модерністичні трансформації національної сцени. Садовський одним із перших у Наддніпрянщині репрезентував українською мовою повноцінну оперу, а художник В. Кричевський

Театр Т-ва Грамотности

У суботу 19-го Січня (Января) 1908 р.

Чужою Українським артистам

під орудою

Миколи Садовського

МАРИІ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

У перший раз НОЧА П'ЕСА

НА ДІЯ

Діалог у 4 акти Г. Гейерманса, переклад Євгена Павликовського

Роль „Іо“ виконає М. Н. Заньковецька.

Актори:

Катерина Фермер, валя по ребра;

Гейер, І. і сестра

Борис, І.

Іо, і небеса

Курба і брат І.

Давид

Костянтин Бог, шкляр

Матильда, його жінка

Шиндляр, іо дочка

Симон, шклярський зяць

Марієтта, його дочка

Мілош, її служка

Канд, бухгалтер Боса

Скарбіта, валя по ребра

Трош, його робітник

Елія, старець, сиріт

І. і

І. і

І. і

Борисоглібська

Муромська

Павлівська

Заньковецька

Павликовська

Загорська

Павликовська

Мічкова

Луганська

Мамон

Горина

Коробкова

Ковалевська

Павликовська

З. Діброва

Воронцовська

Борисоглібська

П. Зубов

Діється в наш час, в Галицькому, селянському селі

Початок вистави в 8 годин.

інструментальний оркестр

Актори: Катерина Фермер, Катерина

Ранок

У вівторок 20-го Січня (Января)

Назар Стодоля, з веселим ВІЙ

У вівторок 22-го Січня (Января) БЕНЕФІС АРТИСТА

З. А. ДІБРОВИ

Квитки продаються з 10 годин ранку до 1 години вечора по 5 коп.

Поч. 100 коп. 25 коп. 50 коп. 75 коп. 1 руб. 1 руб. 50 коп. 2 руб. 2 руб. 50 коп. 3 руб. 3 руб. 50 коп. 4 руб. 4 руб. 50 коп. 5 руб. 5 руб. 50 коп. 6 руб. 6 руб. 50 коп. 7 руб. 7 руб. 50 коп. 8 руб. 8 руб. 50 коп. 9 руб. 9 руб. 50 коп. 10 руб. 10 руб. 50 коп. 11 руб. 11 руб. 50 коп. 12 руб. 12 руб. 50 коп. 13 руб. 13 руб. 50 коп. 14 руб. 14 руб. 50 коп. 15 руб. 15 руб. 50 коп. 16 руб. 16 руб. 50 коп. 17 руб. 17 руб. 50 коп. 18 руб. 18 руб. 50 коп. 19 руб. 19 руб. 50 коп. 20 руб. 20 руб. 50 коп. 21 руб. 21 руб. 50 коп. 22 руб. 22 руб. 50 коп. 23 руб. 23 руб. 50 коп. 24 руб. 24 руб. 50 коп. 25 руб. 25 руб. 50 коп. 26 руб. 26 руб. 50 коп. 27 руб. 27 руб. 50 коп. 28 руб. 28 руб. 50 коп. 29 руб. 29 руб. 50 коп. 30 руб. 30 руб. 50 коп. 31 руб. 31 руб. 50 коп. 32 руб. 32 руб. 50 коп. 33 руб. 33 руб. 50 коп. 34 руб. 34 руб. 50 коп. 35 руб. 35 руб. 50 коп. 36 руб. 36 руб. 50 коп. 37 руб. 37 руб. 50 коп. 38 руб. 38 руб. 50 коп. 39 руб. 39 руб. 50 коп. 40 руб. 40 руб. 50 коп. 41 руб. 41 руб. 50 коп. 42 руб. 42 руб. 50 коп. 43 руб. 43 руб. 50 коп. 44 руб. 44 руб. 50 коп. 45 руб. 45 руб. 50 коп. 46 руб. 46 руб. 50 коп. 47 руб. 47 руб. 50 коп. 48 руб. 48 руб. 50 коп. 49 руб. 49 руб. 50 коп. 50 руб. 50 руб. 50 коп.

Афіша вистави Київського театру Миколи Садовського «Надія» Г. Гейерманса. 1908 р.

змінив принципи історично-побутової розробки сценічного оформлення. «За цей час було показано шість нових п'єс, — зазначає В. Василько. — Роздавалися нарікання, ніби театр випускає мало прем'єр, але особам, обізнаним з технологією театрального процесу, було ясно, що підготувати за п'ять місяців при щоденних виставах шість нових постановок — це творчий подвиг. Причому з цих шести лише одна п'єса — «Остання ніч» — була оригінальна, українська, решта — перекладені з інших мов»¹⁰.

1908–1909 рр. — «Забавки» А. Шніцлера (27.11.1908)¹¹. У першій половині сезону, конкуруючи із наступною значною оперною постановкою М. Садовського «Сільська честь» П. Масканы, відбувся режисерський дебют І. Мар'яненка — прем'єра «Забавок» А. Шніцлера. Поява вистави за А. Шніцлером, найпопулярнішим драматургом «віденської сецесії», могла б знаменувати реальний перехід українського театру в нову якість, якби її післяпрем'єрне життя не було надто коротким, а постановка не була визнана невдалою. Тавро абсолютної невдачі, яке наче призупинило на довгі роки подібні радикальні спроби, здається надто суворим: у спектаклі був прекрасний акторський дует Заньковецької та Мар'яненка і винятково чуттєво й відверто зіграна Заньковецькою одна з небагатьох її ролей у європейському репертуарі. Завершення ж цього сезону взагалі можна назвати скандальним: образившись на свого чоловіка-кривдника Марія Заньковецька виходить зі складу трупи і остаточно розриває з Миколою Садовським особисті стосунки.

1909–1910 рр. — «Ведмідь» А. Чехова (11.11.1909); «Мораль пані Дульської» Г. Запольської (17.02.1910). У тіні кількох значних прем'єр цього сезону, таких, як комедія О. Островського «Тепленьке місце» та опера С. Монюшка «Галька», розчинилися свідчення про знакові для українського театру постановки п'єс А. Чехова та Г. Запольської. Творчість цих авторів належить до т. зв. нової хвилі, що ледь-ледь опановувалась тогочасним українським театром. Утім, обидва чеховські водевілі ставилися Садовським не як новітня драматургія, а за канонами легковажного розважального скетчу ХІХ ст., де з'являлися смішні

¹⁰ Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 56.

¹¹ Веселовська Г. Відлуння віденської сецесії на київському кону // Слов'янський світ. Щорічник. — К., 2002. — Вип. 3. — С. 29–37.

маски-характери. Відтак, показаний слідом за «Освідчинами» «Ведмідь», не став значною мистецькою подією, хоча рецензент вважав його появу «далшим, послідовним кроком українського театру по шляху порівняння з театрами інших націй»¹².

Першовтілення п'єси «Мораль пані Дульської» доволі популярної польської письменниці Г. Запольської, за твердженнями В. Василька, в театрі М. Садовського здійснювалося поспіхом і великого резонансу не мало. Крім того, сам факт постановки цього твору українцями (реж. С. Паньківський у бенефіс С. Тобілевич) рецензент газети «Рада» сприйняв украй негативно. Він закидав постановників, що, по-перше, комедія вже добре відома киянам завдяки постановкам у російському та польському театрах, а по-друге, що цей перекладний «легкий польський фарс» менш цікавий глядачеві, ніж українські класичні п'єси.

Головним же недоліком спектаклю А. Вечерницький вважав і, ймовірно, цілком справедливо, відсутність ансамблю: «артисти здебільшого, особливо в першій дії, грали нерівно і навіть хвилювались»¹³. Разом із тим, комедійна роль Дульської у репертуарі С. Тобілевич здалася йому чи не найкращою, І. Мар'яненко відзначився, виконавши Збишека, а М. Вільшанський дуже смішно виглядав у безсловесній пантомімічній ролі пана Дульського.

Втім, навіть невдала постановка «Моралі пані Дульської» українським театром Києва мала важливе значення. Справа в тім, що формально не належачи до модерністського угруповання «Молода Польща», а, швидше, наслідуючи вироблені натуралістичною театральною естетикою прийоми, Запольська також, як і «молодополяки», пропонувала новітні шляхи розвитку театру, причому такі, що видавалися найбільш придатними для трупи Садовського. 1902 р. Запольська опублікувала статтю «Про сцену», де, викладаючи свої думки щодо нової драми, підтримувала повноправне співіснування у драматургії двох шарів буття: реальної дійсності та внутрішнього життя людини. Їй імпонувала своєрідна заміна зовнішньої реальності «внутрішньою

¹² В. Старий [Королів]. Український театр. Народний дім товариства Грамотності. Трупа М. К. Садовського // Рада. — 1909. — 17 листопада.

¹³ Вечерницький А. Український театр: «Моральність пані Дульської» // Рада. — 1910. — 19 лютого.

дійсністю», хоча для неї, на відміну від С. Пшибишевського, досягнення внутрішнього світу було певним способом пізнання людської свідомості.

1910–1911 рр. — «Брехня» В. Винниченка (20.01.1911)¹⁴; «Gaudeamus» Л. Андрєєва (11.02.1911). Цей сезон в історії театру М. Садовського прийнято іронічно називати «єврейським»¹⁵ — упродовж його перших місяців було поставлено чотири п'єси єврейських авторів. Утім, поруч з експансією «хлібного» репертуару, в листопаді 1910 року відбулася знаменна, відзначена мистецьким загальом прем'єра опери «Енеїда» М. Лисенка. А наступною виставою, що викликала цілу дискусію стосовно спроможності українського театру йти новими шляхами¹⁶, стала січнева прем'єра «Брехні» В. Винниченка.

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

Ініціатором появи п'єси Л. Андрєєва українською був актор М. Вільшанський, який зрежисировав її у власний бенефіс, користую-

¹⁴ *Кравчук П.* Драматургія В. Винниченка на сцені театру М. Садовського // Український театр. — 1999. — № 4. — С. 16–20; *Кравчук П.* Режисерські пошуки І. Мар'яненка у виставах за п'єсами В. Винниченка // Мистецтвознавство України. — К., 2001. — Вип. 2. — С. 186–196.

¹⁵ *Веселовська Г.* Сторінки побратимства // Хроніка '2000. — К., 1998. — Вип. 21/22. — С. 177–185.

¹⁶ *Вороний М.* Драма живих символів // *Вороний М.* Театр і драма. — С. 159–168; *Вороний М.* В путях брехні // Там само. — С. 168–190.

чись постановчими розробками театру «Соловцов». Виходячи з відгуків рецензентів, «Gaudeamus», дійсно, як пише В. Василько, готували нашвидкуруч. Але це апріорі не могло свідчити про безнадійний творчий провал: принаймні публіка, за словами В. Чаговця, сприйняла спектакль дуже добре. Вірогідно, певною мірою, цьому сприяла значна кількість співочих моментів вистави, оскільки «українізацію студентських пісень було зроблено дуже вдало»¹⁷. На сцені співали у першій та четвертій діях, надаючи дійству «особливий мелодраматичний характер, що уповні відповідав авторському задумові. Особливо вдалі пісні студентів у четвертій дії. При піднятті завіси за сценою звучить могутня, вільна «Ми, гайдамаки», ... настрій посилюється і досягає свого апогею в середині сумного монологу Старого студента, коли в його паузу вривається новий акорд переможної юності в пісні «Соколи, соколи!»¹⁸.

Вочевидь, у спектаклі краще співали, ніж грали, хоча серед виконавців рецензенти відзначали С. Паньківського в ролі Старого студента, Ф. Левицького в епізодичній ролі Капітонича і М. Вільшанського — Онуфрія. Була в цьому спектаклі, судячи з відгуків преси, ще одна прикметна риса, якої не мав її соловцовський сценічний варіант. На сцені відтворювалось не загальноросійське абстрактне студентство, а саме київське, серед якого на початку ХХ століття було чимало свідомих українців, для яких революційна діяльність передбачала боротьбу за незалежність України, а тому співали вони гайдамацьких визвольних пісень. Завдяки подібній інтерпретації драматургія Л. Андрєєва зближувалась із Винниченковими п'єсами не лише стилістично й тематично¹⁹, а ставала суголосною за проблематикою і характером конфліктної ситуації, подібної до відтвореної у забороненій цензурою «Дизгармонії».

1911–1912 рр. — «Хвороба» О. Володського та В. Самійленка (6.10.1911). Поруч із монументальним втіленням історичної трагедії

¹⁷ *Вечерницький А.* «Gaudeamus» — бенефіс арт. М. Вільшанського // Рада. — 1911. — 13 лютого.

¹⁸ *Вс. Ча-ць [Чаговец].* Украинский театр («Gaudeamus» — бенефис М. И. Вильшанского) // Киевская мысль. — 1911. — 16 февраля.

¹⁹ *Мороз Л.* «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. — К., 1994.

Л. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко» та вищезгаданою постановкою «Украденого щастя» І. Франка упродовж цього сезону в театрі Садовського з'явилась ще одна прикметна вистава — водевіль О. Володського та В. Самійленка. Якщо Олександр Володський був доволі популярним українським драмописцем, автором репертуарного водевілю «Панна Штукарка», то драматичні твори поета-модерніста Володимира Самійленка до 1917 р. на сцені не ставилися. «Хвороба» — це єдиний прецедент, коли на афіші, хоча й у співавторстві, з'явилося його ім'я. В. Самійленко, автор винятково іронічних сатиричних п'єс-жартів «Химерний дядько», «Драма без горілки», «У Гейхан-бея» у «Дядьковій хворобі», глузуючи над химерними забаганками диваків, давав сатиричні замальовки кмітливих пройдисвітів й авантюристів та продовжував традиції Мольєра і «Мартина Борулі» І. Карпенка-Карого.

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

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

Автор навіть вуса собі одростив подібні до вусів Т. Шевченка. Знаючи його хворобу, всі використовують її кожен в своїх інтересах. Особливо цим відзначився головний літературний критик-урядник, якого грав М. Петлішенко»²⁰.

1912–1913 рр. — «Земля» (26.09.1912) і «Жарт життя» (23.10.1912)²¹ С. Черкасенка; «Зачароване коло» Л. Риделя (15.11.1912)²²; «Осінь»

²⁰ Василько В. Театр Миколи Садовського: Нарис. — Арк. 46.

²¹ Жицька Т. Драматургія Спиридона Черкасенка на сцені київського театру М. Садовського // Мистецтвознавство України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 221–236.

²² Веселовська Г. «Зачароване коло» Люциана Риделя на театральних перехрестях Києва 1910-х рр. // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К., 2006. — Вип. 3. — С. 409–415.

О. Олеся (24.05.1913); «Стара шахта» (15.06.1913)²³. Серед кількох вдалих першовтілень перекладних сучасних п'єс, таких як «Зачароване коло» і «Стара шахта», однією з найприкріших невдач літнього сезону 1913 року прийнято вважати постановку І. Мар'яненком «Осені» О. Олеся. «Одноактівка «Осінь», виставлена також у літньому сезоні, справила враження п'єси кінематографічної, в чім більшу вину треба віднести на карб артистів, — нарікав М. Вороний. — Задумана не так в символічних, як в імпресіоністичних тонах, п'єса вимагала від автора більш досконалого психологічного апарату, а від артистів більшої штудерності технічних засобів у виконанні... Примітивне (д. Хуторна) і фальшиво-патетичне (д. Мар'яненко) виконання п'єси робило враження, що ніби вся дія відбувається в кінематографі, на екрані, а слова артистів марні і зайві і що, якби тих слів зовсім не було, то п'єса не втратила б ні на смислі, ні на значенні. Тільки гра д. Борисоглібської (стара нянька) на тлі безнадійних змагань її партнерів визначилась рисами талановитості»²⁴.

Аналізуючи, слідом за Вороним та іншими рецензентами, причини невдачі цієї вистави, слід зазначити, що їх було кілька і далеко не всі вони були спричинені режисурою І. Мар'яненка. Актори «не розібра-



«Зачароване коло» Л. Риделя. Є. Доля в ролі Мацюся. Театр М. Садовського. 1912 р.

²³ Веселовська Г. Нова суспільна драма на сцені театру Миколи Садовського // Український театр. — 1997. — № 5. — С. 22–27.

²⁴ Вороний М. Український театр у Києві // Вороний М. Театр і драма. — С. 272.

лися в п'єсі, — писав Я. Стоколос. — Швидше вони наче бажали переконати нас всіх, котрі дивились їх гру, що символічна річ в умілих руках стане такою ж звичайно-реалістичною річчю. ... Всі вони через те, що не розібралися і не зрозуміли своїх ролей, були якісь наче порожні. Вони казали свої слова, але слова ті не були повні переживань. Не чулося під ними трагізму, не відчували ми ні того сліпого, інстинктивного жаху і нещастя, яке чула Сторожиха, ні того безвихідного стану, яке бачили Пан і Панночка. Недохватку настрою артисти замінили притишеним голосом. Бажання ілюструвати свої слова рухами і тим більше переконати глядача не вдавалось, бо були то рухи невідповідні, не настільки характерні і тонкі, щоб переказати все, що треба. Враження настільки було слабе, поверхове, що останню сцену, де сниться Панночці сон, що йде до неї Пан, — публіка зрозуміла буквально. Вона не була так переконана попереднім ходом дії в тім, що це є таки сон, то страшний сон, від якого мороз поза-шкуру повинен йти... Публіка розсміялася, значить була далека від дійсного стану речей»²⁵.

Словом, актори не завжди володіли технікою гри на півтонах й відтворення внутрішніх психологічних переживань, а інколи користувалися прийомами традиційного театру, як-от змалювання соковитих виразних прикметних рис людської поведінки. Звідси виникало однозначне трактування персонажів як осіб, що не змогли порозумітися у звичайному адьютелі. «Грають талановиті, здібні актори, добре вишколені, матеріал для гри гарний, новий, а душі в їх творчості мало; місцями навіть — сухий тон, переказування ролі», — зазначав А. Вечерницький, додаючи, що «актори починають одвикати від систематичної праці над собою, так потрібної кожному артистові-художникові»²⁶.

Однак у сенсі реальної оцінки цієї вистави, показовими є розбіжності у свідченнях щодо гри окремих виконавців. Кожний із рецензентів вирізняв когось одного і в усіх випадках це були інші актори: А. Вечерницький писав про «найкраще враження від гри Мар'яненка», В. Чаговець та Сергій Р. захоплювалися Є. Хуторною, яка «вела роль у м'яких тонах, повних музики напівзаглушеного розпачу й неусвідомленого жаху, і тільки в ряди-годи в добре продуману гру вривалися

²⁵ *Стоколос Я.* Театральні замітки // Українська хата. — 1913. — № 6. — С. 376, 378.

²⁶ *Вечерницький А.* Українська трупа М. К. Садовського; «Осінь», драм. етюд О. Олеся // Рада. — 1913. — 26 травня.

невідповідні ноти й рух звиклої до виконання дівочьких ролей артистки»²⁷, а М. Вороний та В. О'Коннор-Вілінська віддавали перевагу Г. Борисголібській. Такий різнобій думок авторитетних київських критиків посвідчує: однозначно негативно оцінювати цю виставу не можна, тим більше, що рецензенти бачили різні покази (приміром В. Чаговець дивився другий, а не перший спектакль).

Ще одна фатальна причина невдалого першовтілення «Осені», ймовірно, крилася в малоприспособлених сценічних умовах, у самому способі організації театрального простору. Як зазначалося, вперше її зіграли під час так званого літнього сезону, не на стаціонарі в Троїцькому народному домі, а в літньому театрі Купецького саду. «Що сказати про постановку з зовнішнього боку? — розпачливо писав Сергій Р. — В таких випадках завжди доводиться згадувати незалежні обставини. Ах, той театр Купецького саду! Чимало, певне, крові псує він і режисерам, і артистам. А що до публіки, той поготів»²⁸. Фактично «Осінь» виставляли на відкритій естраді, де не було ніяких засобів для створення атмосфери, крім ілюстративно-характеризуючих прийомів, що не мали жодного символічно-алегоричного наповнення, як того вимагала п'єса.

«Оцей самий Вітер — вісник недоброго — повинен був рельєфно підкресленим в п'єсі. До його необхідно було віднести режисерові як до одної з головних ролей. Але того не було... Вітер завивав, стукав, але не грав іншої ролі, як ролі аксесуара в постановці. Се перша хиба, з котрої впливає і все останнє...»²⁹, — зауважував Стоколос. І, наче намагаючись пояснити подібну недолугість вистави, В. Чаговець писав, що «складно в задушливий вечір перенестися в настрій осінніх безмісячних і холодних ночей, правда і те, що літня публіка веде себе в театрі доволі невимушено і явно заважає сприйняттю настроїв, що створюється автором і акторами»³⁰.

Але серед загальнотеатральних неадаптованостей, відзначених більшістю дописувачів, досвідчений театральний критик В. Чаговець помітив

²⁷ Сергій Р. Театр М. К. Садовського : «Осінь». Драматичний етюд О. Олеся // Сяйво. — 1913. — № 5/6. — С. 160.

²⁸ Там само.

²⁹ Стоколос Я. Театральні замітки // Українська хата. — 1913. — № 6. — С.377.

³⁰ Вс. Ча-ць [Чаговець]. Театр и музыка. Театр купеческого собрания («Осень» др. Олеся) // Киевская мысль. — 1913. — 30 мая.

нюанси режисерської розробки. Принаймні, з його рецензії зрозуміло, що Мар'яненко-режисер скористався прийомом чорного кабінету і театру тіней. «Густо затягла стіни чорна ніч, жажливо, лякаюче проступає вона крізь промезле вікно, ледь розрізняються дві, наче закам'янілі постаті, і лише мерехтливе полум'я свічки кидає свою тінь на бліді перелякані обличчя»³¹. Зрозуміло, що провідний український актор І. Мар'яненко не претендував на роль режисера-новатора, але в його небагатьох постановках помітне намагання використати найновіші сценічні прийоми, до яких М. Садовський принципово не вдавався, зберігаючи вірність акторській режисурі та колоритному яскравому видовищу.

1913–1914 рр. — «Натусь» В. Винниченка (12.10.1913)³²; «Танок життя» О. Олесь (30.10.1913); «Молода кров» В. Винниченка (6.11.1913)³³; «Мазепа» Ю. Словацького (19.11.1913)³⁴; «Камінний господар» Леся Українки (18.01.1914)³⁵; «Крила» Л. Старицької-Черняхівської (23.01.1914). Останній передвоєнний сезон був чи не найуспішнішим для театру Садовського в сенсі досягнення новітньої драматургії. Саме цьому сезонові присвячують розлогі оглядові статті дописувачі небагатьох українських мистецьких видань М. Вороний, А. Ніковський. І. Стешенко, Я. Стоколос, критикуючи і, водночас, підтримуючи театр. «Щодо самої трупи Садовського, — зазначав А. Ніковський, — то у нас, серед нашого громадянства в пресі, виразно знати дві думки. Одні кажуть, що трупа взагалі живе старим репертуаром, старим побутово-етнографічним мотлохом, а нові п'єси заводять у репертуар надто повільно, неохоче. Мало того: коли трупа спроможеться на нову виставу, то зовсім не в силі дати собі раду з тою но-

³¹ *Вс. Ча-ць [Чаговець]*. Театр и музыка. Театр купеческого собрания («Осень» др. Олесь) // Киевская мысль. — 1913. — 30 мая.

³² *Кравчук П.* Драматургія В. Винниченка на сцені театру М. Садовського // Український театр. — 1999. — № 4. — С. 16–20.

³³ Там само.

³⁴ *Лемещенко Г.* Трагедія «Мазепа» Ю. Словацького в українському театрі наприкінці XIX та на початку XX ст. (1897–1918) // Українсько-польські культурні взаємини XIX–XX століття. — К., 2003. — Вип. 1. — С. 171–188.

³⁵ *Гринишина М.* Шляхи класики в драматичному театрі України XX — початку XXI ст. (на прикладі сценічної історії «Камінного господаря» Лесі Українки) // Вісник Львівського університету. — Сер. Мистецтвознавство. — Л., 2005. — Вип. 5. — С. 74–83.

виною, бо все підгонить під старі шаблони, на все кладе знак застарілої драматичної школи, школи специфічної, світської й примітивної... П'єси наш театр вибирає реалістичні здебільшого, а як візьме твір автора з ширшими художніми пориваннями, з нереалістичним світоглядом, то переб'є твір на свій етнографічний або натуралістичний копил, і виходить ні те ні се»³⁶.

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

Зокрема, В. Василько назвав постановку другого драматичного етюда О. Олеся «Танок життя» випадковою, і це, ймовірно, тому, що одноактівка була показана в один вечір із побутовою комедією Б. Грінченка «Нахмарило». «Надумана символіка «Танку життя» аж ніяк не відповідала реалістичному напрямкові театру, — писав він. — Актори не розуміли, що вони грали, та й не вміли грати символічну драму. Це був абсолютний провал і актора, і театру»³⁷. Ці враження певною мірою співпадають із тим, що написав Микола Вороний: п'єса «Танок життя»



«Мазепа» Ю. Словацького. Сцена з вистави. Театр М. Садовського. 1913 р.

³⁶ Ніковський А. Останній сезон нашого театру // Літературно-науковий вістник. — 1914. — № 3. — С. 496.

³⁷ Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 83.

«в трупі Садовського йшла в грубо реалістичних тонах і зробила в кінці враження безглузлого гармидеру»³⁸.

Але крім лаконічно-негативних нотаток В. Василька та М. Вороного, існує ще й захоплена рецензія А. Ніковського, що містить доволі чітке уявлення про режисерські намагання І. Мар'яненка втілити символістський твір нетрадиційними для українського театру засобами. «Вистава з одного боку ясніше показала достоїнства етюда Олеся, а з другого боку виявила здібності молодих артистів трупі М. Садовського, — пише Ніковський. — Артисти якось потрапили, не начіплюючи великих горбів, а удавши тільки сутулість в плечах, — показати в виразі обличчя, в нервових рухах, в якійсь особливій ході (особливо вдатно — д. Мар'яненко) всю вагу і вплив на душу того каліцтва, і цим одразу опанували настроєм глядачів. ...Етюд вийшов надзвичайно експресивний, під одним настроєм: в схожості зігнутих постатей і виразі одчаю та нервового шукання виходу з тісного кола одноманітного в сім'ї каліцтва і лиха, в сподіванні нового лиха, бо дитина має ще раз нагадати про непоправність та довічність їхнього лиха, в змаганнях до ясного, до щастя і в страшній гримасі, яка панує над ясними хвилинами — в цьому секрет успіху артистів, що так зрозуміли і відчували цей новий твір Олеся»³⁹.

Не меншою експресією позначений і опис останньої сцени, де Ніковський відзначає єдність сценічного настрою та виразність гри Мар'яненка, Маринича, Петляшенка — істеричного, безумного танку горбанів й появу жакливого постаті батька. Але найціннішою у цьому дописі є вказівка на деталі режисерського малюнку Мар'яненка, як-от розробка символічної пластики танку горбанів та фінальна символізація постаті сестри, яка з'являлася у білому вбранні та грала на скрипці. Прикметна й відзначена А. Ніковським «загальна увага і напружена тиша в театрі, які ясно свідчили, що автор і артисти з честю вийдуть з трудної спроби».

Втім, післяпрем'єрна доля більшості постановок так званих «нових драм», а саме «Забавок» А. Шніцлера, «Моралі пані Дульської» Г. Запольської, «Gaudeamus» Л. Андрєєва, «Танку життя» О. Олеся та іншої прем'єри цього сезону, що відбулася через кілька днів після пер-

³⁸ *Вороний М.* Український театр у Києві // *Вороний М.* Театр і драма. — С. 273.

³⁹ *В-ко Ан [А. Ніковський].* Труппа М. Садовського: «Танок життя» О. Олеся // Рада. — 1913. — 1 лист.

шовтілення «Камінного господаря» Лесі Українки — «Крил» Л. Старицької-Черняхівської однакова: їх знімали з репертуару після одного-двох показів і в наступному сезоні не поновлювали.

Разом з тим, у сенсі розвитку новітніх шляхів сценічності постановка «Крил», практично забутої істориками театру драми Л. Старицької-Черняхівської, важила не менше, а може й більше, ніж драматургія Лесі Українки. Принаймні, рецензуючи цей спектакль на сторінках «Сяйва», Г. Александровський розмірковував саме про нові шляхи розвитку українського театру, про складність переходу від традиції на «нові стежки».

Навіть «коли театр з своїми представниками охоче іде на зустріч «новому мистецтву», — писав Г. Александровський, — він не може зразу опанувати тим не звиклим художнім стилем, якого від нього вимагають. І тоді помічається те, що зветься мішаниною художніх стилів, або захована, може, не помітна для самого театру боротьба різних вимог творчості. Як раз такий стан і переживає сучасний український театр. Яскравим прикладом того, що театр Садовського ще не вийшов звиятцем з цих труднощів, і є постановка нової «буденної драми» «Крила». П'єса ця, яку написано в значній мірі по-чеховськи, в м'яких полутонах, вимагає таких форм і з боку сценічної її постановки, і з боку виконання»⁴⁰.

За змістом «Крила», названі В. Васильком «салонною п'єсою», а самою авторкою «буденною драмою», нагадують Винниченкову



«Крила» Л. Старицької-Черняхівської. Сцена з вистави. Театр М. Садовського. 1914 р.

⁴⁰ Александровський Г. Український театр: «Крила» буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської // Сяйво. — 1914. — № 3. — С. 99.

п'єсу «Натусь», з тією різницею, що талановитою, обдарованою натурою, яка гине в лабетах сім'ї, є жінка — Ліна Федорівна, зраджена своїм чоловіком, адвокатом Віктором Олександровичем, з її подругою, оперною співачкою Іриною Павлівною. Задумана як новітня психологічна драма, але написана, на думку І. Стешенка, не на рівні її кращих зразків⁴¹, ця п'єса мала всі прикмети сценічності. «Окремі місця просто захоплювали глядачів. Прекрасна, продумана гра артистів немало допомагала успіхові», — зазначав кореспондент газети «Рада»⁴².

Сучасники доволі докладно описали переважну більшість акторських робіт, найвище оцінивши гру Л. Ліницької. «Найкраще враження на мене зробила гра Л. Ліницької, — зазначав В. Василько. — Мені здавалося, що я бачив чеховську героїню, потім М. Петлішенко (письменник Василь Павлович) ще раз довів, що він дуже гарний характерний герой. Гарна була Малиш-Федорець, Корольчук, як і вперше, не переставав бути запорожцем у сюртуці. Гарні були О. Полянська (патронеса) і П. Колесникова (кухарка)»⁴³.

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

Після завершення цього уповні «модерністського сезону», наче виправдовуючи хитку позицію театру щодо нової драматургії, оскільки репертуарна афіша вщент була заповнена п'єсами на кшталт «Пана Штукаревича», А. Ніковський писав: «Трупа М. Садовського, очевидно, не може собі дозволити непевних щодо наслідків експери-

⁴¹ Стешенко І. «Крила». Буденна драма на І дії Л. Старицької-Черняхівської (критичний аналіз) // Сяйво. — 1914. — № 14. — С. 94–98.

⁴² Ст. [В. Королів] Театр і музика. Бенефіс С. Паньковського «Крила» // Рада. — 1914. — 25 січ.

⁴³ Василько В. Щоденники // Український театр. — 1999. — № 1/2. — С. 15.

ментів, бо вона одна, і шлях гарячкового поступу, спроби новини для неї кожної хвилини може зробитися шляхом помилок і занепаду. І хто його знає, чи багато український театр утеряв од того, що над ним, а не в ньому прошуміла хвиля «мейєрхольдівщини» з контрастами освітлення, з штучною примітивністю символів, з хитромудрою робленою простотою дії й обстановки. В методах, способах і техніці театрального мистецтва наш театр таки піде за тим, що покажеться найкращим, що приймуть європейські народи, але насамперед важно, щоб він зустрів живий контакт з широким українським громадянством...»⁴⁴.

1914–1915 рр. — «Казка старого млина» С. Черкасенка (4.10.1914)⁴⁵. Цей сезон можна назвати фатальним для театру Садовського: і в творчому і в організаційному плані театр зазнав непоправних втрат, зумовлених надзвичайно складними стосунками всередині трупи та інерцією творчого мислення Садовського. Кардинально на діяльність театру вплинула також Перша Світова війна, початок якої спричинив введення особливої військової цензури, нового військового податку та репресій проти представників національних меншин, зокрема євреїв, німців, почасти поляків.

Передрікаючи нещасливе майбутнє театральній діяльності М. Садовського, Я. Стоколос на сторінках «Української хати» дуже госто покритикував діяльність першого стаціонарного театру ще на початку 1914 року. «Справа українського театрального мистецтва освящена працею і дійсною самопожертвою людей щирих і відданих його інтересам, — писав він, — в трупі Садовського попала в руки гуртка людей мертвих і байдужих до мистецтва, котрі тільки ганьблять святі завдання і гублять справу. І цим ми не хочемо обвинувачувати тільки М. Садовського, який винен лише в тім, що не може одібрати назад в свої руки того



Актриса театру М. Садовського М. Малиш-Федорець

⁴⁴ Ніковський А. Останній сезон нашого театру // Літературно-науковий вістник. — 1914. — № 3. — С. 498.

⁴⁵ Жицька Т. Там само.

славного прапора, який одержав од наших батьків сцени і який ніс чесно, як артист, але зараз випустив його з своїх рук»⁴⁶.

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

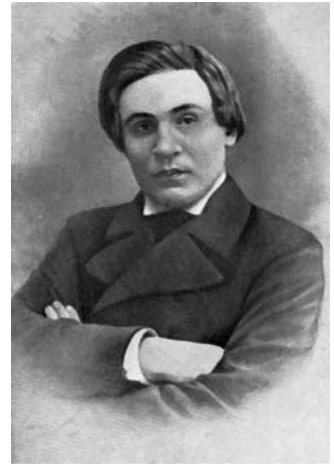
Колективом, що заявив про свої прагнення до реальних змін в українській театральній дійсності, причому таких, які б спонукали не лише до формування нової репертуарної політики, а й до нових організаційно-творчих орієнтирів, естетичних принципів, стала утворена навесні 1915 року трупа під орудою Івана Мар'яненка. Більшість її учасників — колишні актори театру Миколи Садовського, які після ряду особистих непорозумінь і фінансових неузгоджень залишили цей театр (Л. Ліницька, В. Верховинець, С. Бутовський, М. Петлішенко, О. Полянська, Є. Доля, В. Василько та ін.), а також М. Заньковецька, П. Саксаганський. Знаменно, що репертуар керованої Мар'яненьком мандрівної трупи можна назвати унікальним. Тут виставлялися «Блакитна троянда» Лесі Українки, драматичні твори О. Олеса, С. Черкасенка, Л. Яновської, практично всі дозволені цензурою драми В. Винниченка. І разом з тим, афіша нової трупи великою мірою дублювала афішу театру М. Садовського: ставилися ті ж самі класичні українські п'єси та деякі нові, вже показані у Садовського.

Після перших київських виступів у літньому залі Купецького зібрання, навесні 1915 р., трупа майже на рік залишила місто і вирушила на гастролі до Єлисаветграду, Одеси, Житомира, Полтави, Сум та інших міст України. А через рік після створення, навесні 1916 року, вона знову виступала в Києві в приміщенні Другого Міського театру. Її

⁴⁶ *Стоколос Я.* Театральні замітки // Українська хата. — 1914. — № 1. — С. 87.

репертуарною новинкою стала власна версія «Брехні» В. Винниченка, яка привабила дописувача «Киевского театрального курьера», чи не єдиного мистецького видання, що виходило тоді в Києві. Власне, рецензента, передовсім, цікавив феномен широкої популярності цієї п'єси, сценічна історія «Брехні» загалом.

Сьогодні вже зрозуміло, що драматургія В. Винниченка для тогочасного українського театру була викликом його канонам, театральним бунтом, естетичним землетрусом. Український художньо-мистецький загал сприйняв п'єси та їхні постановки як давно очікувану спробу прориву з кола набридлих етнографічно-побутових тем. До того ж, вітчизняна мистецька критика одразу, а зарубіжна згодом, помітили важливу ознаку Винниченкових п'єс — сценічність. Динамізм, розкутість письма, стрімкі інтриги, чимало привабливих акторських ролей істотно відрізняли Винниченкові твори від інших. На часі постало питання, як матеріалізувати перед глядачем те, що у вигляді філософських сентенцій літало в повітрі, що живило всю культуру модернізму. Бо питання, про що говорити зі сцени, завдяки блуканням лабіринтами свідомості та підсвідомості європейських мислителів межі історії, були вирішені до Винниченка⁴⁷.



Актор театру М. Садовського
Іван Мар'яненко

Разом із тим, переважна більшість драм, створених Винниченком до 1911 р., за винятком «Брехні» (1910 р.), у дореволюційний час на українському кону практично не виставлялась. «Дизгармонія», «Великий Молох», «Щаблі життя», «Memento» — ранні п'єси В. Винниченка — через їхній «анархістський» запал сценічного втілення не знали. Деякі з творів цілком безпричинно заборонялись для виконання українськими трупами, наприклад «Пригвожденні». Деякі, як «Чорна Пантера і Білий Медвідь», поставлена в театрі товариства «Руська бесіда» у Львові 1914 р., вочевидь були надто далекими від уподобань відвідувачів київського театру М. Садовсь-

⁴⁷ Див.: Мороз Л. «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. — К., 1994.

кого. Деяким на заваді став естетичний консерватизм М. Садовського та його побоювання втратити частину української публіки, яка свого часу влаштовувала обструкції «Літературно-науковому віснику» за друкування аморальних новел В. Винниченка. Очевидно, якби у В. Винниченка була хоч мінімальна можливість, він би починав з чогось, подібного до Інтимного театру «життєвих катастроф» А. Стріндберга, а не з традиційних українських колективів на кшталт антрепризи М. Садовського.

Поза тим, сценічна історія Винниченкової п'єси «Брехня» значно відрізняється від інших. Після її більш-менш вдалого сценічного втілення 1911 р. з Л. Ліницькою в головній ролі у театрі М. Садовського, яке М. Вороний різко характеризував як невдале: «ані режисер, ані артисти нової п'єси не зрозуміли, себто зрозуміли її хибно, по-старому»⁴⁸, тут з'явилися ще дві п'єси В. Винниченка: «Натусь» (1913 р.) та «Молода кров» (1913 р.). З іншого боку, слова Вороного засвідчують, що діапазон можливих тлумачень сконструйованих драм В. Винниченка доходив навіть до натуралістичного. Можливо, лише Лесь Курбас, який виступив у ролі студента Антося в поновленій в театрі Садовського 1916 р. виставі «Брехня», міг змінити парадигму опанування Винниченка в цьому театрі.

«Українські театри почали наввипередки ставити цю п'єсу, — писав про постановки «Брехні» кореспондент «Киевского театрального кур'єра». — Один відомий галицький антрепренер здійснив навіть спеціальну поїздку—турне з цією п'єсою (мені довелося її бачити у львівському Міському театрі у виконанні зазначеної трупи) і нарешті — horrible dict! — малоросійська п'єса, та й ще такого крамольного автора, як В. Винниченко, потрапляє на імператорську Александрінську сцену»⁴⁹ (випадок, який не мав до цього прецедентів)... Але, якщо для російської сцени ця п'єса не представляє особливого інтересу, то для театру українського, що застиг у вузьких рамках побутового репертуару, — вона безумовно значний крок вперед. Мені доводилося вже писати про цю п'єсу у зв'язку з її першою постановкою на сцені театру Садовського. Так само центральну жіночу роль, з великим драматич-

⁴⁸ Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 369.

⁴⁹ Див.: Веселовська Г. Петроградські та московські прем'єри п'єс В. Винниченка // Український театр. — 1998. — № 4. — С. 19–23.



«Молода кров» В. Винниченка. Сцена з вистави. Театр М. Садовського. 1913 р.

ним піднесенням, веде пані Ліницька. Артистка, як кажуть, оволоділа складною роллю. Добре справляється з новою роллю Івана Стратоновича п. Мар'яненко (в театрі Садовського Мар'яненко грав роль молодого поета-студента, роль, як кажуть, зовсім іншого діапазону). Непогані виконавці інших ролей пані Горленко, Нинковський, Жулинський, Романицький. З натхненням співають головні персонажі відомий «Заповіт» Т. Шевченка (у другому акті). Публіка з цікавістю слідкувала за розгортанням інтриги цієї цікавої п'єси»⁵⁰. Словом, трупa Мар'яненка цілком успішно конкурувала з театром Садовського, хоча з весни 1916 р. вона працювала вже в новому складі, без П. Саксаганського та М. Заньковецької.

⁵⁰ *Викторов Дм.* 2-й Городской театр. Спектакли украинской труппы под упр. И. А. Марьяненко: «Брехня» // Киевский театральный курьер. — 1916. — 17 апр. — С. 2.

Разом з тим, не маючи постійного приміщення як стаціонарний театр, право на оренду якого Микола Садовський здобув завдяки своїм особистим заслугам перед українським театральним мистецтвом, трупа Мар'яненка змушена була активно гастролювати. Вона зберігала доволі широкий український класичний репертуар, куди, крім традиційних назв, входили нові музично-етнографічні картини В. Верховинця «Веснянки» і «Колядки», «Страшна помста» С. Черкасенка за М. Гоголем, «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, «Осінь» О. Олеса, «Натусь» і «Молода кров» В. Винниченка, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна.

Резонанс від виступів трупи І. Мар'яненка у провінції був доволі великим, зокрема про її елісаветградські гастролі, що відбулися наприкінці 1916 р., повідомлялося навіть у столичному виданні «Театр и искусство». А місцевий дописувач газети «Голос Юга» після завершення її виступів захоплено писав: «По закінченню вистави публіка тепло і довго прощалася з трупю, яка встигла за порівняно короткий час перебування у нас здобути прихильність публіки. Від імені публіки панами Панасевичем і Шилю були прочитані адреси, де було охарактеризовано діяльність режисера І. Мар'яненка, який намагається підняти український театр на належну висоту»⁵¹. Але реальних можливостей вдаватися до сценічного новаторства у мандрівного колективу не було, й крім того, у дійсності тут так і не з'явилась повноцінна авторська режисура.

Ймовірно, у свідомості мистецького загалу саме цей досвід керівництва І. Мар'янком мандрівною трупю 1915–1917 рр., дав підстави для запрошення його очолити Український Національний театр, утворений у Києві восени 1917 р.⁵². Як відомо, жодних принципів досягнень у справі реформування вітчизняного театального мистецтва Мар'яненко на цій посаді не здійснив⁵³. А за висловом українського культурного діяча і театрознавця Д. Антоновича, на почат-

⁵¹ «Третьего дня украинская труппа...» // Голос Юга. — 1916. — 21 дек.

⁵² Галабутська Г., Бабанська Н. Перший Національний театр: за матеріалами виставки в музеї М. Заньковецької // Український театр. — 1998. — № 1. — С. 24–26.

⁵³ Леоненко Р. Перші українські державні театри: 1917–1919 роки // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Праці Театрознавчої комісії. — Т. ССXXXVII. — Львів, 1999. — С. 134–167.

ку свого першого сезону отримав Український Національний театр «перспективу звузити свою умілість до виконання Винниченка». Йшлося про постановку «Пригвождених» В. Винниченка (режисер М. Вороний), драми, неоднозначно оціненої критикою, показ якої, за словами Д. Антоновича, засвідчив, що «український актор надто пам'ятає своє родство і не легко відступає від мелодраматичного тону і трафарету українського народного театру. Неприємно вражав той мелодраматичний тон, що було взято акторами з початку вистави... Зрештою іноді виходив із мелодраматизму Мар'яненко і давала цікаві хвилини Ліницька»⁵⁴. До голосу В. Антоновича, як не дивно, можна долучити й думки, висловлені на шпальтах петроградського видання «Театр и искусство». «Я розумію, — писав кореспондент, — що керівництво театру хотіло висловити свою повагу до нинішнього прем'єра, але сам пан Винниченко такої поваги українському Національному театрові не висловив. Інакше, через повагу до моменту і до тих ідеалів, про які говорилося в урочистих промовах на відкритті, він не повинен був допускати до показу свою п'єсу»⁵⁵.

Впродовж перших тижнів роботи на сцені УНТ ішли майже виключно п'єси І. Карпенка-Карого та В. Винниченка, і лише трохи пізніше з'явилися твори західноєвропейських драматургів, як-от «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана та «Тартюф» Мольєра в перекладі В. Самійленка (обидва спектаклі поставлені режисером Г. Гаєвським). До вистави «Тартюф» у Національному театрі (до речі, перша київська постановка мольєрівського твору українською мовою) Д. Антонович також поставився досить негативно, хоча деякі рецензенти вказували на успішне виконання І. Мар'яненком ролі Тартюфа, а критик М. Мочульський в «Літературно-науковому вістнику» написав, що ця вистава стала справжнім іспитом для театру, який трупа витримала з честю.

У другій половині сезону, тобто у 1918 р., в репертуарі УНТ виявилась інша тенденція — із семи нових вистав три були здійснені за історичними творами: «Богдан Хмельницький», «Оборона Буші» М. Старицького, а також «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської. Разом із тим, цілком зрозуміло: наслідки першого сезону діяльності

⁵⁴ Антонович Д. Відкриття першого Українського Національного театру // Робітничая газета. — 1917. — 19 верес.

⁵⁵ Маленькая хроника // Театр и искусство. — 1917. — № 40. — С. 697.

цього колективу не відповідали очікуванням української культурної громадськості і театральних діячів. Відтак, критичний момент у житті УНТ настав у середині травня 1918 р. за часів Гетьманату, коли його реорганізація стала невідворотною.

Реальною мистецькою постаттю для України початку ХХ ст., людиною, яка реформувала і модернізувала вітчизняний театр та ввела його здобутки в світовий контекст, став Лесь Курбас. Він був наступником Мар'яненка в театрі М. Садовського, оскільки саме його запросив Садовський вступити до свого колективу восени 1915 р. Принаймні, так про це сповіщав журнал «Киевский театральный курьер» 16 жовтня 1915 р., хоча насправді Курбас з'явився у Києві значно пізніше — 28 березня 1916 р.

За півтора року перебування у трупі Садовського, де Курбас перебрав на себе практично всі ролі І. Мар'яненка, він встиг зіграти тринадцять ролей, переважна більшість з яких — персонажі класичного українського репертуару. Частину цих ролей Курбас уже виконував на сцені театру Товариства «Руська бесіда», а до нових долучилися ролі Хлестакова у «Ревізорі» М. Гоголя, Збігнева у «Мазепі» Ю. Словацького та студента Антося в «Брехні» В. Винниченка.

Саме із драматургією Винниченка, а не І. Франка чи Лесі Українки, пов'язані перші реальні сценічні метаморфози, здійснені Курбасом. Адже серед усіх вітчизняних драматургів, причетних до модернізму, Л. Курбас співпрацює лише з ним, і, фактично, спираючись на його творчість, починає модернізувати вітчизняний театр. Якби тандем Винниченко—Курбас реалізувався повною мірою в річищі естетичних шукань і саме тоді, коли Винниченкові п'єси тільки-но з'являлися, український театр міг би досягти реальних, а не спорадичних модерністичних параметрів.

Крім природної зацікавленості актора і режисера п'єсами Винниченка, Леся Курбаса з драматургом іще в юнацькі роки звела доля. Рідний дядько Леся — Роман Курбас, фактично його перший вчитель, вперше пов'язав майбутнього видатного режисера з майбутнім видатним драматургом. Будучи студентом юридичного факультету Львівського університету і живучи у Старому Скалаті, де, приблизно з 1900 року, мешкала родина Яновичів, Р. Курбас підтримував тісні зв'язки з революціонерами із Російської імперії. Саме Р. Курбас мав допомогти Винниченкові влітку 1903 р. перейти з нелегальною літера-

турою австрійсько-російський кордон, і тому Винниченко деякий час переховувався в обійсті Курбасів, про що досить іронічно згодом написав у галицькій пресі⁵⁶. У спогадах про події в Старому Скалаті і Львові Винниченко, зокрема, писав: «Таким рутенцем ми вибрали товариша Контрабаса (Курбаса). Він охоче згодився. Навіть не охоче, а з ентузіазмом, з серйозним діловитим запалом, з надзвичайною для рутенця енергією і відважністю. Правда, не можу промовчати, ми дуже цікавились, як він себе почував після нашої пропозиції у себе дома, на самоті. Ми думали, що в його на лиці повинно бути трохи сумної задуми й очі, заповишені тривогою. Але то були його особисті справи, нам же ходило тільки про згоду»⁵⁷.

Агентурні дані російської жандармерії, опубліковані Йосипом Гермайзе в статті про РУПівську діяльність Винниченка 1903 р., дають можливість встановити походження першого літературного псевдоніму Курбаса⁵⁸. Псевдонім Зенон Мислевич, яким він підписав свою невеличку новелу «В горячці», видруковану 1906 р. в «Науково-літературному вістнику», очевидно, походив від назви села Мислеве біля річки Збруч, де мав перетнути кордон Винниченко і де його заарештували, та від другої частини подвійного імені самого Леся Курбаса.



Леся Курбас

Цей твір, написаний у діалогічній формі, перейнятий революційною експресією і змістовно насичений революційними подіями, був першою літературною пробою Леся Курбаса, тоді ще учня передостаннього класу тернопільської гімназії. Відтак, можемо припустити, що коли В. Винниченко опинився знову у Львові, де в університеті навчався Л. Курбас (1908–1910 рр.), вони не оминули спілкування.

⁵⁶ Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. — Л., 1995. — С. 68.

⁵⁷ Гермайзе Й. Епізод 1903 року: Справа В. Винниченка // Хроніка '2000. — К., 1998. — Вип. 21/22. — С. 188.

⁵⁸ Там само. — С. 186–213.

Ім'я Романа Курбаса ще раз фігурує у слідчій справі Винниченка: коли вже над Винниченком тривало слідство, Р. Курбас зі Львова надіслав до київської жандармської управи листа, яким намагався переконати, що заборонену літературу для перевезення Винниченкові дав саме він і просив зняти всі обвинувачення з майбутнього відомого українського письменника⁵⁹.

Обнадійливий для розвою українського театру творчий тандем Винниченка і Курбаса реально утворився лише 1914 р., коли на сцені театру Товариства режисер С. Чарнецький поставив «Чорну Пантеру і Білого Медведя» В. Винниченка з Л. Курбасом у головній ролі. Для аналізу зробленого Курбасом у своїй першій Винниченковій ролі є підстави послугуватися книгою І. Волицької, де вона пише, що «вистава «Руської бесіди» «Чорна Пантера і Білий Медвідь» захоплювала передовсім акторськими роботами Катерини Рубчакової і Леся Курбаса. ...В ролі Білого Медведя Курбас тяжів до психологічного ускладнення образу. Але на перших порах, детально розробляючи психологічні процеси, виявляючи нойтонші душевні порухи і звиви персонажа, актор перестарався. В мотивуваннях поведінки курбасівського героя проявлялися риси психічної аномалії»⁶⁰.

Як вказує російський дослідник В. Максимов, М. Євреїнов вважав, що «в театрі існувало два типи масок: психологічна — «така, що забов'язує до перетворення самого стрижня лицедійської душі», і прагматична — коли лицедій «залишається адекватним самому собі» (*Н. Евреинов. О новой маске (Автобио-реконструктивной)*). — Пг: Третья стража, 1923 р.). Звідси два типи акторів: ті, що зображують інших, «тобто особистості, протилежні їм за характером», і такі, що представляють «на сцені самих себе»⁶¹. Ймовіріше за все, Лесь Курбас належав до акторів «психологічної маски», але послуговувався своїм життєвим досвідом, що, власне, притаманне більшості виконавців. В усякому разі, його трактування ролей у Винниченкових п'єсах доволі часто збігається з особистими життєвими колізіями.

Зокрема свідчення, наведені І. Волицькою стосовно виконання Л. Курбасом ролі Білого Медведя в галицькому театрі, доводять, що в

⁵⁹ *Гермайзе Й.* Епізод 1903 року: Справа В. Винниченка // *Хроніка* '2000. — К., 1998. — Вип. 21/22. — С. 201–201.

⁶⁰ *Волицька І.* Театральна юність Леся Курбаса. — С. 136, 138.

⁶¹ *Максимов В.* Век Антонена Арто. — СПб, 2005. — С. 152.

цьому образі він спробував розкрити деякі риси характеру, і загалом, «божевільну», з точки зору суспільної моралі, поведінку свого батька: його юнацьку фанатичну любов до театру, задля якої він залишив гімназію і порвав із ріднею. «Курбас грав роль Білого Медведя в такий спосіб, щоб представити його ненормальним, яким не хотів певне мати його Винниченко, — писав Ілля Кокорудз. — Ненормальний чоловік не відповідає за свої вчинки, отже цим самим не може до себе викликати ні озлоблення, ні образи, а тим більше не може викликати відразу до ненормальності»⁶².

Ймовірно, неординарна і буремна батькова вдача була подана Л. Курбасом у ролі Корнія і через абсолютне поклоніння мистецтву, і через нехтування обов'язками чоловіка й батька, і через психічну неадекватність. «Флегматичний темперамент, якого вимагає роль Білого Медведя, не характерний, щоправда для п. Курбаса, та не зважаючи на це зумів він переможно опанувати роль, а в зображенні сліпої ... пристрасті до мистецтва дав нам артист досконале втілення образу»⁶³, — писав інший рецензент.

Окремі елементи власного життєвого досвіду проявилися і в Курбасовій інтерпретації образу студента Антося, якого він зіграв на сцені театру М. Садовського. Після його перших київських виступів П. Коваленко записав: «Леся Курбас, двадцятип'ятирічний обдарований і темпераментний актор лірико-драматичного характеру, мав струнку постать і гарне смугляве обличчя з синіми, як волошки, променистими очима, отороченими довгими віями, з густими чорними бровами, зрослими на перенісці, і непокірною чорною чуприною. Він володів вправним голосом баритонального тембру, який при певній напрузі звучав навіть басовими нотами, набираючи якогось циганського забарвлення. Ці властивості давали йому змогу виконувати різнохарактерні ролі з більшим чи меншим успіхом. Більше Курбасові вдавалися ролі з життя інтелігентів і менше — з життя селян, особливо наддніпрянських українців та запорожців. Через досить помітний галицький акцент Курбас трохи програвав у тих ролях, які виконував раніш Мар'яненко в театрі Садовського, але в ролі Хлестакова він був не гірший за Мар'яненка, а може, навіть і перевершував його своєю наївною безпосередністю

⁶² Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. — С. 138.

⁶³ Там само. — С. 139.

та легковажністю. Це був справді хлопчисько з надзвичайною легкістю думок у голові»⁶⁴.

Датою поновлення «Брехні» в театрі Садовського із Курбасом в ролі Антося В. Василько називає 5 жовтня 1916 р., хоча із повідомлень київської преси відомо, що тоді вистава не відбулася. Очевидно, вона була зіграна дещо пізніше, і саме тоді, прибувши на початку листопада в складі військового батальйону до Києва, її побачив Василько. «Цього разу Наталю Павлівну грала Малиш-Федорець, а Тося — Лесь Курбас, — писав він. — Решта — старі виконавці. Малиш-Федорець з роллю зовсім не справилася. Психологічний стан — це все її покликання. Логіка мислення зовсім не розроблялася, через це і образ, і навіть п'єса в цілому дуже багато втратили. Що ж Лесь Курбас в ролі Тося блиснув новою гранею свого обдаровання. Він добре володів психологічним планом. Його Тось — це інтелігентний студент, молодий бунтар, ... справжній юнак-вогник»⁶⁵.

Характеристика «інтелігентний студент-бунтар», надзвичайно підходить до особи самого Леся Курбаса періоду його навчання у Львівському університеті. Але матеріалом для створення образу Тося, могла бути ще й історія його першого романтичного кохання до пані К., яку описує в спогадах про друга Хома Водяний. Реальна пані К., як і Наталя Павлівна, була заміжною і старшою за бідного студента жінкою та мала велике коло залицяльників. Про фінал романтичних стосунків Курбаса і пані К. Х. Водяний пише: «Та вийшло те, що я передбачав і що було для Леся найбільш болюче й образливе, а саме, що вона кинула його перед шлюбом! Може, через два тижні по тім, як ми з Лесем розмовляли, вона несподівано для всіх виїхала з чоловіком зі Львова»⁶⁶. Так окремими своїми фрагментами «Брехня» дуже нагадує особисту любовну історію Курбаса, яка спонукала його до першої спроби самогубства, і яку він відтворив на київській сцені 1916 р.

Наступне творче осягнення Л. Курбасом драматургії В. Винниченка відбулося уже в якості режисера при втіленні «Базару» Студією Мо-

⁶⁴ Коваленко П. Шляхи на сцену: Спогади актора. — К., 1964. — С. 94.

⁶⁵ Василько В. Театр Миколи Садовського. — Арк. 236.

⁶⁶ Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ // Рукопис: Український альманах спогадів, шоденників, листів, документів, світлин: У 2 т. — Т. 1. — К., 2004. — С. 296.

лодого театру. Ця Студія, утворена фактично в лоні театру Садовського і за участю студентів Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка, стала предтечею Молодого театру. Як свідчить В. Василько, підготовча діяльність Студії розпочалася ще в червні 1916 р. і, власне, заради неї Курбас мав намір залишити театр Садовського, хоча окремі ролі він продовжував тут грати аж до червня 1917 р. «Штабом» студійців, — пише П. Коваленко, — була квартира подружжя Й. Шевченка та П. Самійленко, а роботу провадили вечорами в лимарній майстерні Земського союзу, де цілий день шили шкіряні речі для військових потреб. Після кількогадинних занять студійці виходили наскрізь пропахнуті дьогтем і сирицею, та це не заважало молодим ентузіастам удосконалювати свій мистецький хист для майбутнього нового театру»⁶⁷.

Обрана Л. Курбасом для нового київського творчого утворення назва Студія наводить на думку про ймовірний вплив польського мистецького загалу. Адже 1915 р. під враженням від діяльності Першої студії МХТ, де провідну роль відігравав поляк Р. Болеславський, у Києві відкриває свій театр «Студії» видатна польська актриса Станіслава Висоцька⁶⁸. Восени 1916 р. до міста прибуває ціла когорта провідних польських театральних діячів, як-от: Ю. Остерва, С. Ярач, В. Драбик, які складають кістяк театру, керованого Ф. Рихловським. Якщо ж до цього додати перебування у місті танцівниці польського походження Броніслави Ніжинської та постійні гастролі провідного актора польської сцени Александра Зельверовича, то стає зрозумілим надзвичайна потужність польського театального контексту Києва. Значний вплив польського театального загалу на українську мистецьку молодь ще потребує всебічного й докладного вивчення, зазначимо лише його багатовекторність: йдеться і про формування репертуару, і про інспірацію новітніх театральних форм, і про засвоєння нових театральних тенденцій.

За вказівкою В. Василька, організаційні збори Студії Молодого театру відбувалися безпосередньо в час буремних революційних подій на початку березня 1917 р., а перші мистецькі результати були оприлюднені в травні 1917 р. Про цей час Ю. Остерва написав: «У страшному Києві. У березні 29.ІІ нічого не грали — відбувався похорон жертв ре-

⁶⁷ Коваленко П. Шляхи на сцену. — С. 94–93.

⁶⁸ Пилипчук Р. Театральні зацікавлення Ярослава Івашкевича в українському періоді його життя (до 1918 р.) // Ярослав Івашкевич і Україна. — К., 2001. — С. 281.

волюції»⁶⁹. Можливо тому, Курбасова Студія відкрилася прореволюційною Винниченковою п'єсою «Базар». Саме наполягаючи на революційному характері вистави, Ю. Блохін описав початок роботи студійців так: «Революційне піднесення, визволення з-під царату, визволення української культури з-під жандармських утисків не обминуло й студійців. Студія, підготувавши «Базар» Винниченка, віддала весь збір з вистави на користь утворюваного тоді «національного фонду»⁷⁰.

«Базар» В. Винниченка мав дуже обмежену сценічну історію. Лише 1912 р. її поставив на сцені аматорського театру при українському соціал-демократичному товаристві «Воля» у Львові сам В. Винничен-



Польський режисер Юліуш
Остерва

ко. «Вистава здобула визнання серед громадськості Львова, — зазначає І. Волицька. — Успіх значною мірою зумовлювався ще й тією обставиною, що Винниченко залучив до праці над спектаклем відомого уже в той час художника Михайла Бойчука, котрий, за словами рецензента М. Лозинського, створив для «Базару» «гарні декорації»⁷¹. Що таке «гарні декорації» зрозуміти доволі важко і можна лише припустити, що М. Бойчук, який під час навчання в Краківській Академії мистецтв у роки активної діяльності «Молодої Польщі» зблизився з її учасниками, особисто познайомився з С. Виспянським, Т. Міцинським, С. Жеромським, С. Віткевичем⁷², орієнтувався на театральні-сценографічні здобутки краків-

ських митців. Насамперед йдеться про творчість С. Виспянського, з яким особливо зблизився М. Бойчук, бо той цікавився українською культурою⁷³, у чиїх сценографічних роботах поєднувалися архітектурні

⁶⁹ Цит. за: *Szczublewski J. Żywot Osterwy*. — Warszawa, 1973. — S. 119.

⁷⁰ Блохін Ю. Молодий театр // Життя і революція. — 1930. — № 4. — С. 157.

⁷¹ Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. — С. 136.

⁷² Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки / Вступ. ст. та упорядник каталога О. Ріпко. — Л., 1991. — С.6.

⁷³ Соколюк Л. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини ХХ ст. // Мистецтвознавство України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 110–126.

принципи, модерністські елементи оздоблення інтер'єрів, міфологічні й народні мотиви.

Впродовж травня 1917 р. Студія Молодого театру кілька разів представляла Винниченковий «Базар» на різних сценічних майданчиках Києва. За різними відомостями, його мали зіграти 9 і 13 травня в Лук'янівському народному домі, 11 травня у літньому театрі в Святошино (вистава не відбулася), а 15 і 21 травня у театрі Садовського⁷⁴. Достовірних свідчень, крім спогадів безпосередніх учасників, про цю виставу практично не збереглося. Але цілком можливо, що до київської прем'єри «Базару» також долучився М. Бойчук, який уже через кілька місяців виступив як сценограф першої молодотеатрівської прем'єри «Чорна Пантера і Білий Медвідь».

Новий етап розвитку українського сценічного мистецтва розпочався, власне, завдяки принциповим політичним змінам, які сталися в житті України після лютого 1917 р. В естетичному ж плані, новації у сфері театраль-ного мистецтва обумовила діяльність Леся Курбаса і очолювана ним Студія, згодом Молодий театр, члени трупи якого мали на меті досягнути театральну модель модерністського мистецтва.

Фактично, ця трупа, що складалася переважно з молоді, дала поштовх творчому зростанню більшості провідних театральних діячів України ХХ ст.: Г. Юрі, М. Терещенку, В. Васильку, Н. Ужвій, П. Самійленко, П. Долині, П. Няtko та багатьом іншим митцям, як то художнику-сценографу А. Петрицькому, кінорежисерові О. Довженку, українським поетам П. Тичині та М. Семенку.

Можна без перебільшення твердити, що кожна вистава, здійснена Лесем Курбасом з колективом однодумців, була принципово новим кроком в досягненні модерністської театральної естетики. Насамперед, це стосується постановки «Царя Едіпа» Софокла, з етюдної роботи над яким почалися заняття студійців. У цих студійних тренінгах



Сцена з вистави Жака Даль-кроза в Хеллерау

⁷⁴ Коваленко П. Український театр часів громадянської війни в Києві // ЦДАМЛМ. Ф. 263, оп. 1, спр. 28, арк. 42–43.

1916–1918 рр. Курбас активно використовував музично-ритмічні розробки швейцарського композитора і педагога Жака Далькроза, застосовував його вчення про евритмію, яке безпосередньо вплинуло на формування модерністської та авангардної театральної форми й надзвичайно плідно використовувалося театральними експериментаторами початку ХХ ст. Тотальне захоплення діячів театру далькрозівським вченням позначилось навіть на творчості американського письменника Е. Сінклера, який в одному зі своїх романів описав знамениту школу Далькроза в Хеллерау.

Вихідною точкою думок Далькроза про евритмію було те, що нюанси музичної структури повинні віднайти адекватне тілесне втілення, в тому числі нюанси мелодичні, динамічні та агогічні. Інакше кажучи, музика не лише повинна бути почута, а й побачена. «Для мене роль танцівника полягає в тому, аби втілити пластичне у музиці, це пластичне начало перетворити у фразу, яка має єдиний ритм, єдині мелодичні контури, гармонічний розвиток; танцівник повинен кожним м'язом відгукуватися на динамічні зміни в музиці і намагатися зробити їх видимими оку»⁷⁵.

Принциповим для Далькроза став поліфонічний принцип об'єднання «голосів», який видавався йому вирішальним у пластичному втіленні музичної драми. Усі паузи, зупинки в русі Далькроз розглядав як невід'ємну частину розвитку пластичного образу. Будь-яка зупинка повинна бути вписана у розвиток дії в цілому. У цей самий час зупинка або пауза наділяється багатьма функціями і принципово розглядається як внутрішня дія. Зупинка набирає також іншого змісту: вона обов'язково готує початок нової активності. Фіналом внутрішнього переживання має стати виникнення нового образу або нової дії. Важливою частиною далькрозівського вчення був також пластичний аналіз. Повноцінний синтез, за Далькрозом, виявляється неможливим без майже механістичного володіння тілом, коли руки, ноги, голова, торс можуть одночасно робити або різні рухи, або в різний час відзначати метричні наголоси, або, нарешті, просто рухатися одночасно в протилежних напрямках. Цілісність пластичного образу, за Далькрозом, може ґрунтуватися лише на неперервності мислення. Аналогом

⁷⁵ Бобылёва А. Непрерывное мышление Жака Далькроза // Московский наблюдатель. — 1995. — № 5/6. — С. 87.

неперервного мислення є у нього рух, що триває, тобто такий рух, у якому уява передує дії. Ідея триваючого руху пояснюється та ілюструється Далькрозом за допомогою таких термінів, як *стакато* і *легато*.

Наприкінці 1910-х рр. вчення Далькроза мало багато прихильників в Україні, які або особисто побували в Хеллерау, або перейняли це захоплення від завзятого проповідника далькрозівської системи С. Волконського, чи від польських театральних діячів. Зокрема, польський драматург Т. Міцинський був тісно, через дружину, пов'язаний зі співробітником Далькроза Вольфом Дорном і до початку Першої світової війни часто бував у колонії його послідовників в Хеллерау.

Вельми важливим є також і те, що наприкінці 1910-х рр. у Києві працювала випускниця хеллерауського Інституту Далькроза Адольфіна Пашковська⁷⁶. Вона викладала ритмопластику в Музично-драматичній школі ім. М. Лисенка⁷⁷, а також мала окрему групу учениць, разом з якою доволі активно популяризувала це вчення, про що свідчать програмки та афіші принаймні кількох мистецьких вечорів, на яких демонструвалася система Далькроза, що збереглися у фонді київського театального критика Г. Шварца.

14 квітня 1919 р. у Другому театрі УРР ім. Леніна (колишній театр «Соловцов») відбувся Вечір мистецтв, театральне відділення якого було присвячено теоретичним розробкам Далькроза. Доповіді на ньому робили голова Всеукраїнського театального комітету П. Ільїн та режисер К. Марджанов, пластичні ілюстрації демонстрували А. Пашковська та її учениці, а декорації підготували Н. Шифрін та вихованці студії О. Екстер. 12 травня того ж року відбувся Вечір ритмічної пластики за системою Жака Далькроза за участю А. Пашковської та її учениць Блюменталь, Маркіної, Вірської, Міркіної, Мошалової.

Першою прем'єрою новоствореного Молодого театру став мистецьки експресивний спектакль «Чорна Пантера і Білий Медвідь» за В. Винниченком, презирливо названий тогочасною критикою «касовим». Беручись за «Чорну Пантеру...» 1917 р., Л. Курбас, з одного боку, вступав у безпосередній діалог з інтерпретацією п'єси О. Полевицькою в антрепризі М. Синельникова, з іншого, — прагнув «реабілітуватися»

⁷⁶ *Россихина В. Н.* Г. Александрова и ритмика Далькроза в нашей стране // Из прошлого советской музыкальной культуры. — М., 1982. — Вып. 3. — С. 244.

⁷⁷ *Самійленко П.* Незабутні дні горінь. — К., 1987. — С. 15.

новим прочитанням драми після галицької постановки 1914 року режисера С. Чарнецького. Як зазначає І. Волицька, і в театрі Товариства «Руська бесіда», і в Молодому театрі «Чорну Пантеру...» тлумачили як драму психологічну, тільки код психологізації був принципово різним. Можливо, через повагу до В. Винниченка, державного діяча, особи вельми шанованої, Л. Курбас вирішив продемонструвати причетність цієї драми до ібсенівської скарбниці психологізму, що надавало ваги кожному тогочасному сценічному втіленню.

Одностайними рецензенти були, як правило, коли описували молодотеатрівське творіння на тлі спектаклю російських артистів, зокрема, за участю київської прем'єрші О. Полевицької. Вперше О. Полевицька зіграла Риту, роль, як писала вона, «величезної фізичної важкості»: «біснується вона з першої появи до останньої, все на нерві, на людей кидається», на сцені театру «Соловцов» восени 1916 року. Цей соловцовський спектакль, досить неоднозначно сприйнятий критикою, став майже легендарним. В усякому разі він закарбувався у пам'яті багатьох глядачів, серед яких був і Василь Василько. Вочевидь тоді ж, у вересні 1916, готуючись до прем'єри «Брехні», його побачив і захопився дуєтом Полевицька—Ходотов Л. Курбас.

Київська критика відзначала, що переможцем у змаганні з соловцовцями таки вийшов Молодий театр: «Взагалі вистава пройшла з безперечним успіхом і, не зважаючи на деякі дефекти, показала, що Молодий театр стає осередком нашої артистичної молоді...»⁷⁸. Натомість поруч знаходимо інше: «не дивно, коли подібного ж роду п'єсу, власне «Чорну Пантеру...» Винниченка, навіть по старанних студіях, не зрозуміли і «спалили» у Курбаса на сцені Молодого театру»⁷⁹.

Головні ролі в першому київському україномовному втіленні «Чорної Пантери...» виконували П. Самійленко, Л. Курбас, О. Добровольська. Один із рецензентів молодотеатрівської вистави 1917 р. «Чорна Пантера і Білий Медвідь» починає викладати свої враження зі спогадів. На думку йому спали спектаклі Товариства нової драми, трупи, очолюваної О. Кошеверовим та В. Мейєрхольдом, яка кілька сезонів грала в Херсоні та Миколаєві. Поставивши поруч із Товариством нової драми Молодий театр, Григорій Гетьманець (Коваленко) ніби

⁷⁸ Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 250.

⁷⁹ Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 369.



1



2



3

Вистава київського Молодого театру «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка. Молодий театр. 1917 р.

1. Сцена з вистави. 2. Афіша. 3. П. Самійленко в ролі Чорної Пантери

фантастично передбачив майбутню долю курбасівського дітища. Воно, як і мейєрхольдівська антреприза, проіснувало недовго — близько двох років, і подальшому його розвитку завадили не чужі й Товариству нової драми матеріальна скрута, війна, відсутність можливостей студійної роботи. Утім, загалом про «Чорну Пантеру...» в Молодому театрі залишилися надто суперечливі свідчення, тому остаточні висновки про те, чого не врахував і чого все ж таки досяг Л. Курбас, потрібно робити вкрай обережно.

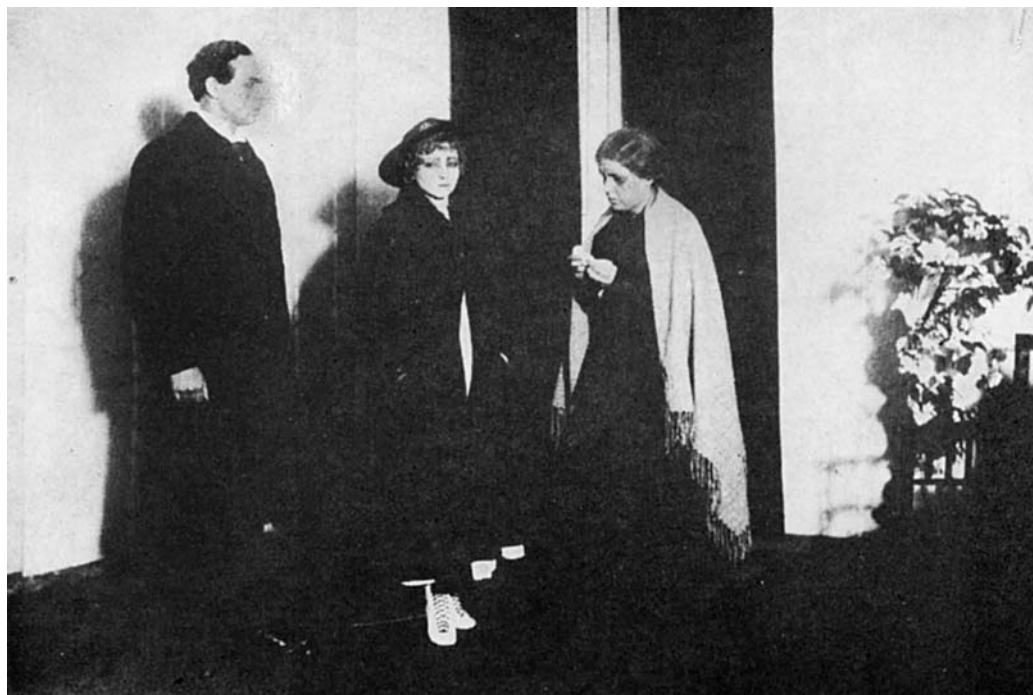
Свідчення рецензентів 1917–1918 рр., які бачили виставу, дають можливість уявити спектакль більш-менш об'ємно. Л. Курбас, тоді один із кращих молодих київських акторів, створив образ і зіграв роль усупереч драматургові, всупереч цілому сонмові Винниченкових критиків, шукаючи для Корнія пояснень не в сфері аномальної психіки (як у галицькому спектаклі), а в душевних боріннях героя. «Л. Курбас (Каневич) показував, що у нього є досить смаку для того, щоб уникнути мелодраматизму, вести роль у стриманих тонах ..., важкий монолог Корнія про сім'ю в третій дії був зроблений так пластично і природно, що показує високий рівень артистичної культури»⁸⁰.

Як режисер Курбас висунув на авансцену спектаклю постать Рити—Поліни Самійленко. Актриса величезного темпераменту, що з'єднала в своєму виконанні пристрасть, ніжність і любов, Чорна Пантера якої була «символом мученицької боротьби двох начал: жінки, як вільної та сильної істоти, і ніжно-люблячої матері, здатної стати рабою в ім'я любові до дитини»⁸¹, мала перемогти своєю душевною відкритістю та відвертістю технічно довершену гру О. Полевицької. Розмірковуючи вже в «березільський» період над досвідом Молодого театру, Лесь Курбас майже ніколи не обходив увагою виставу «Чорна Пантера і Білий Медвідь». В її етюдному, життєво-психологічному мереживі формувалась експресивна сценічна образність, де поєднувалась глибинність і масштабність, конкретика пекучого людського болю й катастрофи всесвітньої руйнації.

Задум поставити драму «Йолю» Є. Жулавського на сцені Молодого театру у Курбаса, за різними свідченнями, виник під враженням гри у цій п'єсі видатного польського актора Юліуша Остерви, який, як за-

⁸⁰ Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — С. 250, 251.

⁸¹ А. М.-а. «Молодий театр» // Театральная жизнь. — К., 1918. — № 17. — С. 12.



Вистава київського Молодого театру «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка. Молодий театр. 1917 р.

1, 2. Сцени з вистави.

3. О. Добровольська в ролі Сніжинки



значалося, перебував на той час у Києві⁸². Водночас, не можна забувати, що і сам Є. Жулавський вважався серед киян популярним драматургом: з великим успіхом на сцені театру «Соловцов» йшли його «Гра», «Ерос та Психея», «Йоля», «Миртовий вінок».

Здійснена у сценографічному оформленні М. Бойчука «Йоля», на думку рецензентів, стала яскравим прикладом саме модерністської вистави. «Поставлена п'єса старанно, з притаманними молодим силам любов'ю та енергією. Приємно відзначити стильні декорації, написані за ескізами проф. Української академії мистецтв Бойчука. Стильні костюми і в окремих виконавців доволі хороші, характерні грими. У виконанні ролей проникливість та внутрішня єдність. Сценічний тон, хоча не завжди витриманий, не має тієї зіграності, до якої ми звикли в театрах, але відчувається весь рух у кожного виконавця і, головне, думка кожного яскраво світиться і вочевидь звернена на пошук нових шляхів. Дуже хороші Курбас (Арно), Терещенко (ключник), Шевченко (інквізитор). Останній з великим піднесенням та експресією виголосив звинувачувальну промову на суді. Граф (Ватуля) ретельно стилізував свою роль і цього разу навіть позбувся провінційного резонерського тону, яким він дуже грішив в попередніх ролях. Талановита Добровольська зачіпала теплотою, щирістю в невеличкій ролі Труди. Пані Самійленко — актриса, безсумнівно, великого темпераменту. Трохи незграбна, але завжди чіткий малюнок, глибокі драматичні тона і яскравість експресії — такі риси її обдаровання»⁸³.

Хоча постановка «Йолі» Є. Жулавського в новому, спеціально зробленому Курбасом перекладі, дістала досить схвальні відгуки, сам режисер вважав постановку невдалою. Можливо тому, замість П. Самійленко, яка надзвичайно ретельно готувала свою роль, а через десятки років із ніжністю згадувала виставу⁸⁴, Курбас мав намір увести до спектаклю прем'єршу московської сцени Ольгу Гзовську. Ймовірно, Курбасові здавалося, що ця ексцентрична характерна актриса надасть нової експресивної якості постановці.

Безперечно, театральні стратегії Л. Курбаса формувалися не лише на основі сценічної практики. Принципово важливою для тогочасного ста-

⁸² Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — С. 245; Чистякова В. Листування з Валерієм Гаккебушем // Український театр. — 2006. — № 3. — С. 18.

⁸³ А. М-а. «Молодий театр». — С. 12.

⁸⁴ Самійленко П. Незабутні дні горинь. — К., 1970. — С. 23–32.

новлення Курбаса-митця стала його участь у різноманітних художніх об'єднаннях, таких як символістське угруповання «Музагет» і Нарбутівський гурток. Адже, за вказівкою Ю. Тинянова, у перехідні мистецькі епохи, а саме такими були 1910–1920-і рр. для культури України, в умовах вичерпаності старої художньої домінанти і незрілості нової, так званий художній побут займає місце власне мистецтва, акумуляючи та синтезуючи елементи різноманітних видів духовного досвіду. Саме художнім побутом була надзвичай насичена тогочасна мистецька реальність в Україні, й саме такі мистецькі осередки, як згадані «Музагет» та Нарбутівський гурток, гурток М. Жука в Чернігові і знаменитий київський ХЛАМ, продукували винятково плідні артистичні ідеї, активно сприйняті авангардним мистецтвом 1920-х рр.

Унікальне літературно-мистецьке угруповання, що увійшло в мистецтвознавство під назвою Нарбутівський гурток, було широким культурницьким зібранням поетів, художників, літературних критиків, театральних діячів, музейників, журналістів, архітекторів та істориків. Ініціатором його створення став відомий український митець Георгій Нарбут, міцно пов'язаний із російським символізмом, акмеїзмом і, певною мірою, з футуризмом. Живучи разом зі своїм старшим братом Володимиром у Петербурзі, де той навчався в університеті, Георгій Нарбут зазнав значного впливу російського модернізму, передовсім завдяки художнику І. Білібіну, у якого мешкали обидва брати. Нарбути приятелювали з діячами угруповання «Мир искусства», а після того, як 1908 р. старший Нарбут надрукував свої перші вірші, його поезії сприйняли в середовищі символістів. Володимир Нарбут відвідував зібрання поетів у Городецького, долучився до так званого Цеху поетів, захоплювався акмеїзмом, а 1912 р., за сприяння М. Гумільова, аби уникнути суду за видання збірки «Аліллуя», брав участь в етнографічній експедиції до Сомалі та Абіссинії.



Афіша вистави київського Молодого театру «Йоля» Є. Жулавського. 1917 р.

Після Лютневої революції 1917 р. через різні політичні уподобання шляхи братів розійшлися: Володимир увійшов до Глухівської Ради, пристав до лівих есерів та більшовиків, а навесні 1918 р. виїхав до Воронежа організовувати революційний друк і, зрештою, став партійним діячем, якого пізніше репресували. А Георгій 1917 р. переїхав до Києва, де йому запропонували очолити графічну майстерню новоствореної Української академії мистецтв.

Гурток Нарбута збирався протягом 1918–1920 рр. у нього на квартирі у Георгієвському провулку, навпроти брами Рафаїла Заборовського, де він мешкав разом із музейником та архівістом В. Модзалевським. «У жажливий час зоологічного самозахисту у невеличкій групки людей, до якої належав і Г. Нарбут, виникає думка про створення особливого колективу, мистецької родини, щоб об'єднати працівників різних галузей мистецтва на ідеологічній платформі, — згадує художник Ю. Михайлів. — Мета такого гуртка була визначена самим тодішнім життям. Одриваність від мистецького світу, а звідси — обізнаність з новими винаходами з техніки в галузі мистецтва, відсутність спеціального журналу, що висвітлював би мистецьке життя, і будь-якої критики, що потрібна не лише для мистецтва, а й для кожного живого діла, — усе це привело до об'єднання названої групи людей, що не хотіли нидіть в присмерку обивательського животіння. ...Гурток мусив бути нечисленим і мав об'єднувати людей принципово погоджених між собою. Намічено було дев'ять осіб, що мали скласти ядро гуртка. Така обмеженість членів мусила надати гурткові тривалої монолітної форми і бути запорукою його працездатності й рухливості. В склад намічених осіб входили: Г. Нарбут, Ю. Михайлів, П. Тичина, Мих. Семенко, Ол. Чапківський, Лесь Курбас, П. Козицький. Названі семеро членів приймали активну участь в «сходинах» гуртка, що відбувалися по черзі, то в мене на квартирі, то в Нарбута і носили характер зборів ініціативної групи. До «дев'ятки» ухвалено було закликати Ф. Ернста і ще одного з чотирьох інтересних кандидатів: В. Модзалевського, М. Зерова, Я. Степового або М. Бурачека»⁸⁵.

Артистизм буденного життя був прикметною рисою самого Г. Нарбута й більшості гуртківців, які час від часу придумували театралізовані

⁸⁵ Михайлів Ю. Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута // Бібліологічні вісті. — 1926. — № 3. — С. 47–48.

імпрези та акції. Гуртківці, серед яких були художники, причому з доволі різними мистецькими уподобаннями, як-от випускник Московської школи малювання, скульптури та архітектури символіст Юхим Михайлів та випускник Краківської академії мистецтв Микола Бурачек, режисер Лесь Курбас, та два українські поети — любителі мистецьких ескапад футурист Михайль Семенко і символіст Павло Тичина, наче об'єдналися в барвисте мистецьке гроно. Строкате, на перший погляд, зібрання де зустрічалися мистецтвознавці-історики В. Модзалевський, О. Чапківський, Ф. Ернст, композитори П. Козицький та Я. Степовий, літературні й мистецькі критики М. Зеров, П. Зайцев, А. Ніковський, насправді існувало за принципом доповнюваності та самодостатності, що позначилося на проекті портретування його учасників засобом різних мистецтв.

Артистичність атмосфери виявилась і в способі поведінки, і в манері одягатися, і у виданні самвидавівського часопису «Діаріуш» та журналу «Наше минуле». Особливо ж театральність позначилась на усному спілкуванні — бесідах, які проходили під патронатом нафантазованого гуртківцями Лупи Грабуздова. «Інтимний гурток зробив собі за кумира міфічну постать Лупи Грабуздова, і 89-ті роковини урочисто святкувалися за два місяці перед смертю Нарбутовою, — згадував Ф. Ернст. — Твори «пійти» Грабуздова й усю літературу про нього вміщено було в щоденнику «Діаріуш». Нарбут ілюстрував цю книгу; «Лупа» став його улюбленцем, і для останнього банкету Нарбут створив в золоченім медальйоні «орден Лупи» і начепив його собі на шию»⁸⁶. Для повноти картини тієї гумористичної театральності, яку продукував Георгій Нарбут, варто додати ще й спогади М. Зерова, який пише: «Я пам'ятаю на цьому бенкеті Нарбута — в жупані, в старосвітських кольорових чоботях — пародійні реферати про рід і особу Лупи, веселі оповідання А. Ніковського та П. Зайцева...»⁸⁷.

Більшість артистичних ініціатив, як то церемонія посвячення в члени гуртка із врученням особливих перстнів, йшли від самого Нарбута чи Михайліва, а не від Курбаса, який згідно спогадам учасників не був тут ключовою фігурою. Курбас же своєю присутністю на таких

⁸⁶ Федір Е. Георгій Нарбут та нова українська книга // Бібліологічні вісті. — 1926. — № 3. — С. 23.

⁸⁷ Зеров М. Мої зустрічі з Г. І. Нарбутом // Бібліологічні вісті. — 1927. — № 1. — С. 102.

У. С. С. Р. Управление Государственных Театров

СРЕДА 7-го АПРЕЛЯ

Оперный Театр У. С. С. Р. ИМЕНИ ЛИБНЕХТА. в 7 час. веч. Гастроль Премьеры Московск. Госуд. Балета Михаила МОРДКИНА, Маргариты ФРОМАН артистов Государствен. балета Б. Пожицкой М. Фроман при уч. арт. Госуд. балета имени Либнехта Гавриловой, Романовского, Чистякова, Аполланского ЖИЗЕЛЬ балет в 2-х действиях, сюжет Тесфаль Гольдмюллера, Адама Декорации и костюмы худ. А. Петрицкого Выполнены автором и худ. Гречинский Танцы поставлены М. М. МОРДИНЫМ Роль исполняют: Жизель — Фроман, Мать Жизель — Пожицкая, Альберт — Мордкин Санта-Альберта — Чистяков, Батальон — Романовский, Пожицкая, Гриф — Фроменко, Фрикс — Гольдман, Лисинский — Романовский, Стефан — Романовский, Пастораль — Пожицкая, Гаврилова, Доктор — М. Штеин II. ЗТЮДЫ ХОРЕОГРАФИИ в постановке М. Мордина Комиссар театра артист А. Д. Коротов Начало спектакля в 10 ч. Спектр до 2 ч. дня и от 5-9 ч. в. Билеты на все обозначенные спектакли по билетам	1-й Театр У. С. С. Р. ИМЕНИ ШЕВЧЕНКА Мерингская 8. о 8 год. веч. Лесь Українка ЛІСОВА ПІСНЯ драма феєрія на 3 дії і пролог Уч. бер. Виш. Каргаліський С., Іванів О., Терпюк П., Гаскельбуш Л., Кривенко В., Паньківський С., Тинський М., Замітківський І., Дорошенко Н., Ровинський Д., Полошко В., Маринич Г., Воробейко Г., Горет С., Махавська М., Кожиц С., Антонович І., Свірида Л., Ханна К. Декорации по мотивам худ. Михаила Михайловича Режиссура Бориса Кривецкого Четвер 8-го Травня ТНА ЧІ Готуватись до постановки: Мольер „Тартюф“, Андреев „Савва“ Комиссар театра артист Ровинський	2-й Театр У. С. С. Р. ИМЕНИ ЛЕНИНА о 9 час. веч. Лопе де Вега ФУЭНТЕ ОВЕХУНА (Овечий Источник) драма в 3-х актах, перевод с испанского С. А. Юренев Участвуют: Деева, Паскалова, Разважеская, Симонова, Юренев: Азров, Андерс, Булатов, Баранов, Вурманский, Горюхиский, Котиков, Кузнецов, Левинский, Нелли, Пучков, Рафи- илов, Родзевич, Светловидов, Мурский, Сос- нин, Цветков, Уринов, Хаджи, Юрий Яковлев Постановка К. А. Марджанова Декорации и костюмы художника И. М. Родзевича Музыка В. Е. Родзевича Зах. часть Г. Ф. Тенге Вступительное слово и пьеса ФУЭНТЕ ОВЕХУНА Прочтет т. БОСТУНИЧ Исполский театр и драмы ВАЛЕНТИНО: I. Творец художественных ценностей II. Драматизатор народа, как коллектива III. Соборное творчество Комиссар театра арт. Алмазов Тит. ВПОХ Караваевская 4.

Зведена афіша київських театрів. 1919 р.

зібраннях підтримував започатковану Нарбутом атмосферу «театралізації життя». В цьому колі, де більшість була знайома від довоєнних петербурзьких і київських часів, або завдяки художньо-творчим професійним зв'язкам, Курбас, тільки-но прибувши з Галичини, був доволі чужою людиною.

Водночас діяльність Нарбутівського гуртка була для Лесі Курбас своєрідним продовженням богемного життя, яке він відтворював на сцені у «Чорній Пантері...» і яке практично минуло його під час перебування у Відні та Львові. Принаймні, навіть зовнішній вигляд Георгія Нарбута «в сірій, артистично покроєній блузі, високого і ставного»⁸⁸, сімейна драма цього художника та його безмірне поклоніння мистецтву нагадує створений Лесем Курбасом сценічний образ Корнія Каневича.

⁸⁸ Зеров М. Мої зустрічі з Г. І. Нарбутом // Бібліологічні вісті. — 1927. — № 1. — С. 103.

⁸⁹ Михайлів Ю. Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута. — С. 48.

Як зазначав Ю. Михайлів, конкретною метою об'єднання було ще й «спрямовувати мистецтво певним шляхом; координувати і синтезувати окремі його галузі; по-товариському допомагати порадами в моменти зневір'я або знесилення під час праці; спільно оглядати проекти, шкіци, етюди з малярства, вислуховувати нові літературні твори та музичні композиції і разом з цим обговорювати принципи мистецтва сучасного»⁸⁹. Ця інспірація новітніх творчих ідей мистецьким осередком Г. Нарбута мала принципове вітальне значення не лише для режисера Курбаса, а й для українського театру в цілому. Адже більшість гуртківців були на той момент так чи інакше заангажовані театральним мистецтвом: А. Ніковський був авторитетним театральним критиком, П. Тичина, М. Семенко і П. Козицький співпрацювали з різними театральними колективами, серед яких були театр М. Садовського, Молодий театр Л. Курбаса і утворений трохи пізніше театр ім. Гната Михайличенка.



П. К. Саксаганський

Г. Нарбут сам мав намір безпосередньо попрацювати в театрі, плануючи зробити декорації для новоутвореного Державного Драматичний театру на чолі з О. Загаровим. 1918 р., за рішенням керівних органів, у Києві замість одного Національного театру утворилося два нові колективи, першим із яких був Державний Народний театр на чолі з П. Саксаганським — сучасний Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, а другий — Державний Драматичний театр — сучасний Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка, що відкрився в листопаді 1918 р. в колишньому приміщенні оперети на вулиці Мерінгівській.

За задумом організаторів, ці два колективи мали уособлювати два напрямки розвитку українського театрального мистецтва — новаторський і традиційний. Так основу репертуару Державного Народного театру, задуманого як театр традиційного, класичного спрямування, складала українська класика: «Наталка Полтавка» І. Котляревського з М. Заньковецькою в ролі Терпелихи, «Суєта» І. Карпенка-Карого і «Ге-

⁸⁹ Михайлів Ю. Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута. — С. 48.

тьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської. Хоча, поруч із цим, однією із кращих вистав Державного Народного театру вважають постановку П. Саксаганським Шіллерових «Розбійників», перше українське втілення цієї драми на київській сцені. 1919 р. цей колектив змінив назву і став називатися просто театром Троїцького Народного дому, за місцем свого розташування. А перелік прем'єр поповнили твори В. Винниченка, зокрема, «Молода кров», де М. Заньковецька зіграла незвичну для себе роль пані Морочинської.

Діяльність Державного Драматичного театру, передовсім, позначилась новітністю репертуару, основу якого складала модерна українська драматургія та світова класика («Ткачі» і «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Примари» Г. Ібсена). Як повідомляв напередодні його відкриття часопис «Театральная жизнь» «почалися монтувальні роботи в Державному драматичному театрі. Пишуться ескізи декорацій художником М. Михайловим. Режисером Загаровим проводяться підготовчі роботи до постановки «Візника Геншеля» і «Франчески да Ріміні». З приводу декорацій «Франчески да Ріміні» ведуться переговори з Г. Нарбутом»⁹⁰.

До початку першого сезону готувалося одразу дві прем'єри: «Лісова пісня» Лесі Українки й «Ткачі» Г. Гауптмана, обидві — перші сценічні втілення цих п'єс українською мовою. Режисер Б. Крживецький в інтерв'ю, зокрема, зазначав: «для початку роботи ми обрали п'єси Гауптмана, Ібсена, Лесі Українки, Олеса, ми далекі від рафінованого та набридлого національного «побуту» старої української сцени»⁹¹.

Поставлену двома російськими режисерами О. Загаровим та Б. Крживецьким «Лісову пісню» в музичному супроводі Б. Яновського преса визнала як винятково вдалу виставу, оскільки «українська сцена до цього часу ще не бачила такої ретельної підготовки»⁹². У «надзвичайно культурній манері» було зроблено сценічне оформлення, спроектоване відомим російським театральним художником М. Михайловим, сподвижником В. Мейєрхольда, хоча воно й наближалось до натуралістичного.

⁹⁰ Театральная жизнь. — К., 1918. — № 26. — С. 19.

⁹¹ Державний драматичний театр. Інтерв'ю с директором Б. Ф. Крживецким // Театральная жизнь (Київ). — 1918. — № 27. — С. 13.

⁹² И. А. [И. В. Александровский]. Украинский державный театр // Театральная жизнь. — К., 1918. — № 34. — С. 16.

Як зазначав учасник спектаклю П. Коваленко, цього разу «вперше на українській сцені застосовувалися об'ємні декорації: стовбури дерев, фактурені під кору, в підлозі були прорізані люки, замасковані очеретом, з яких з'являлися водяні істоти»⁹³. Інший учасник вистави — П. Тернюк також описував її сценографічні достоїнства: «На сцені була побудована раковина, пофарбована в блакитний колір, як повітря. Це поліпшувало, підсилювало акустику і при підсвічуванні робило дуже цікавий перехід тонів. На другому плані, з лівої сторони, була невелика скеля і струмок, який робився, як годиться, газом. Посередині стояла верба. Все оформлення — фактурне. Деревця малювалися на картоні. Листя було наче прозоре і створювало враження глибини лісу, справжнього лісу на Волині»⁹⁴. Водночас, відомий київський мистецтвознавець Є. Кузьмін твердив, що «Лісова пісня» «йде тягуче, нудно, ніби докладено зусилля, щоб і п'єсу і глядача «угробити». Декорації похмуро линючі, безбарвні. Розтикані справжні посохлі очеретини, шарудять як папір. З'являються русалки. Вони простоволосі і в гарних нічних сорочках»⁹⁵.

Зрозуміло, що ні О. Загаров, ні Б. Крживецький, які приїхали до Києва, рятуючись від революційних шаленств, не були режисерами-новаторами у повному сенсі цього слова. Уродженець міста українських корифеїв, режисер мхатівської школи О. Загаров тривалий час працював у Росії, ще в 1900-і рр. співпрацював з т. зв. мало-російськими трупами. Про режисера Бориса Крживецького також відомо, що після закінчення режисерського класу В. Немировича-Данченка, він працював у МХТ, а пізніше ставив спектаклі в пензенському театрі «Музична драма».

Разом з тим, актори, які виступали на сцені Державного театру, що проіснував практично лише кілька місяців, — Г. Борисоглібська, Л. Гаккебуш, І. Замичковський, І. Мар'яненко, були не лише одними з кращих тогочасних українських артистів, а й такими, що прагнули досягнути нову манеру сценічного існування. Зокрема, Л. Гаккебуш на-

⁹³ Коваленко П. Шляхи на сцену. — С. 130.

⁹⁴ Тернюк П. Дев'ять п'єс за сезон (Стенограма виступу на засіданні президії УТТ) // Культура і життя. — 1988. — 31 липня.

⁹⁵ Цит. за: Вериківська І. Становлення української радянської сценографії. — К., 1981. — С. 64.

вчалася в студії московського Камерного театру, а Іван Мар'яненко, обираючи для себе незвичні характерні ролі, самостійно намагався змінити своє усталене амплуа.

Однією з останніх прем'єр цього театру стала постановка Винниченкової драми, написаної 1918 р. під безпосереднім враженням від революційних подій в Україні, «Між двох сил». 27 грудня дирекція Державного Драматичного отримала від тогочасного уряду наказ поставити цю гостро актуальну, політичну п'єсу, а 30 грудня її прем'єра вже відбулася. Це була одна з перших вдалих режисерських робіт О. Загорова в українському театрі, з приводу якої М. Вороний написав: «Враження страшне, жакливе... Ті кошмари, що ми на власні очі бачили торік самі, ми вчора мусили знов пережити у театрі. Це прекрасна ефектна фотографія, точна копія неприкрашеної дійсності... Щодо постановки і гри акторів, то їх можна назвати зразковими»⁹⁶.

Протягом 1920—1922 рр., театр ім. Т. Шевченка, а саме у колектив під такою назвою трансформувався колишній Державний Драматичний, вважався найстабільнішим українським театром Києва. Навколо нього згуртувалися провідні київські митці: художники — А. Петрицький, В. Меллер, К. Єлева, російські режисери, що перебували на той час у місті, — О. Смирнов, О. Смирнова-Іскандер, К. Бережний, актори — І. Мар'яненко, Л. Гаккебуш, С. Каргальський, О. Сердюк та ін. Його знаковими постановками стали вистави О. Загорова «Камінний господар» Лесі Українки в оформленні А. Петрицького і в супроводі музики Н. Прусліна, «Мазепа» Ю. Словацького, втілений К. Бережним у сценографії В. Меллера, «Велетні Півночі» Г. Ібсена в режисурі К. Бережного й оформленні А. Петрицького, драма В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь», здійснена В. Васильком. Але, насправді, київський глядач цей театр так і не полюбив: «Страждає безлюддям театр ім. Т. Шевченка лише через свій репертуар та стриманий тон виконання», — констатував критик⁹⁷. І навіть через десятиріччя ситуація шевченківців в описах сучасника, виглядала не краще: «Хоча і минула громадянська війна, умови праці театру ще були тяжкі. В залі й на сцені ще стояв холод, не було світла, бракувало

⁹⁶ Центральний державний архів вищих органів влади України (далі ЦДАВО). Ф. 1429, оп. 1, спр. 51, арк. 113.

⁹⁷ *Верхотурский А.* Театр им. Шевченко // Пролетарская правда. — 1922. — 11 мая.

сценічного устаткування; стан акторів був важкий, але не зважаючи на це, робота не припинялася»⁹⁸.

Зрозуміла річ, що причини постійних невдач театру ім. Т. Шевченка крилися не лише в повоєнному зубожінні та некомфортних умовах роботи. Після активних модерністських ін'єкцій Молодого театру Л. Курбаса, в сенсі активного експериментаторства в сфері пластичної форми та сценографії, і сам театр і його глядач уже не могли залишатися на попередніх позиціях традиційного продукування та споглядання вистав. Нова мистецька епоха вимагала не лише новітніх тем та ідей, що були заявлені українською драматургією модернізму ще в 1900–1910-і рр., а й принципово інших виражальних засобів, пошуки яких уже розпочалися.

Швидкоплинно переживши модернізм, вітчизняний театр був приречений на початку 1920-х рр. розпочати діяльність у режимі авангардного мистецтва, базові ідеологеми якого були сутнісно відмінні від модерністських. Замість зацікавлення суб'єктивним началом індивідуума, авангард — мистецтво мас — опікувався суб'єктивним началом великих груп людей: цілих поколінь і соціальних прошарків. Відповідно до цього, мистецтву необхідний був зовсім інший формальний план вираження, абстрактний і неконкретний, який творці мусили відшукати, послуговуючись новітньою ідеологічною парадигмою, що в умовах радянської дійсності обтяжувалося більшовистськими політичними інвективами.

Одним із перших авангардних театральних угруповань України початку двадцятих років став експериментальний колектив, що розпочав діяльність як драматична група Всеукраїнської Центростудії в листопаді 1919 р., а потім перетворився на театр ім. Гната Михайличенка. Створений вихованцем Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка і сподвижником Леся Курбаса по Молодому театру режисером М. Терещенком, цей театр проіснував до 1925 р. — моменту своєї директивної урядової реорганізації-знищення. Власне, у творчих експериментах Марка Терещенка, які сьогодні можна охарактеризувати як футуристичні, в Україні найрадикальніше реалізовувалась формула авангардного мистецтва, а саме: вираження суб'єктивного начала мас через роз-

⁹⁸ А. И. До десятиріччя театру ім. Т. Шевченка // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 48.

роблену цим режисером теоретично-практичну програму «мистецтва дійства» та «колективної творчості».

Композиція «Перший будинок нового світу», вперше представлена на сцені Київської опери 10 грудня 1919 р., була прем'єрною роботою Центростудії, сценографом якої виступив А. Петрицький, чий ранні театральні спроби пов'язані з футуристичними постановками російського режисера М. Бонч-Томашевського і експериментальними спектаклями Л. Курбаса, а музику написав композитор А. Буцький — в подальшому автор музичного супроводу до експресіоністичних вистав «Газ» та «Джіммі Гігінс» Л. Курбаса.

Уже перше дійство, режисоване Марком Терещенком, створювалося з використанням так званого колективного методу творчості, тобто на основі окремих самостійних етюдів, підготовлених студійцями. «З часом, — зазначає сам М. Терещенко, — у нас визріла думка про те, щоб від етюдів перейти до створення великої композиції, в якій можна було поетично відобразити дух нашого часу. Це підтримав Тичина. Почали створювати сценарій. У поезії, в літературі, у музиці ми шукали матеріалів, які б допомагали нам поглибити і, головне, втілити наш задум — ораторію революції. Буцький, як прекрасний піаніст та імпровізатор, добирав до спектаклю музику»⁹⁹.

Сценарну основу колективного дійства склали вірші П. Тичини «Плуг», «На майдані», «Псалом залізу», поезії В. Сосюри, В. Чумака, М. Семенка, В. Еллана-Блакитного, а також ряд епізодів з драми Е. Верхарна «Зорі». «Матеріалом для виконання, — як зазначав критик Ю. Меженко, — був рух і образ. Слово як звукове явище не було використане (надто було б психологічним в тому космічному напруженні). Був рух, і головним чином, рух. Образи тексту всі були зв'язані асоціативно з рухом. Актор був елементом руху, й звук був йому потрібний як вигук, що має збільшувати екстаз. Зміст всієї композиції полягав в русі не індивідуальному, а масовому, і шукали мільйони мільйонів мускулястих рук. У комбінації руху і образу не було моменту ілюстрування. Рух не мусив ілюструвати або розвивати образ, так само і слово не було поставлено в положення роз'яснючої частини дійства. Це був спільний екстатичний потяг виявити космічну бурю, руїну світу»¹⁰⁰.

⁹⁹ Терещенко М. Кризь лет часу. — К., 1974. — С. 16.

¹⁰⁰ Меженко Ю. Театр Михайличенківців // Червоний шлях. — 1923. — №9. — С. 163–164.

Подібно до італійської комедії дель арте, вистава «Перший будинок нового світу» не мала повноцінної драматургічної основи, а лише приблизний сценарій, остаточно літературна форма якого склалася завдяки, передовсім, П. Тичині, лише в 1921 р. Власне, в такому вигляді її запам'ятали сучасники та відрецензував М. Ірчан, передаючи свої емоції з приводу новітньої театральної форми. «На сцені ми бачимо не поодиноких героїв чоловіків чи жінок, тільки колектив-масу. По-друге, бачимо в цілій виставі рух мільйонів і завзяття мільйонів. Старий лад і його розклад та повстання мас, соціальна революція представлена в колективному творі надзвичайно цікаво і захоплюють глядача до тої степені, що мимоволі він лічить себе теж членом того колективу»¹⁰¹.

Експерименти з масовими діями, які влаштовував М. Терещенко на площах постреволуційного Києва, привели його до теоретичного осмислення методу колективної творчості, апологетом якого в Україні виступив саме він. 1921 р. в Києві вийшла друком його брошура «Мистецтво дійства», що стала своєрідним маніфестом революційного авангардного театру. Тут йшлося про те, що «актор нового, пролетарського театру мусить визволитися від панування над ним автора, режисера, декоратора і навіть машиніста, щоб стати вільним творцем і організатором свого мистецтва, подібно до того, як робітник з раба машини робиться в комуністичному суспільстві господарем виробництва. Це значить, що актор мусить бути універсальним артистом, ц. т. автором, режисером і всім іншим, що потрібно для театального дійства. Цим універсалізмом не тільки визволяється актор, також радикально перетворюється і сама історія театального мистецтва: актор робиться виразником власних думок і настроїв, бо він сам творить дію, а не лише передає те, що написано автором або композитором і розроблено режисером. Тільки такий актор може бути дійсним артистом, бо він сам накреслює собі завдання, а не підходить до свого мистецтва з чужими думками й образами, як це робиться досі по всіх театрах. І тільки в такому новому театрі артист щиро переживатиме своє дійство і ніколи не буде говорити фальшивими, шаблоновими інтонаціями»¹⁰².

Композиція «Небо горить» 1921 р. за поезіями О. Слісаренка, М. Семенка, Г. Шкурупія стала другою постановкою театру ім. Г. Ми-

¹⁰¹ *Ірчан М.* «Перший будинок нового світу» // ЦДАВО. Ф. 2189, оп. 1, спр. 35, арк. 51.

хайличенка, створеною за методом колективної творчості та спільно з ідеологами й практиками українського панфутуризму. З приводу цієї вистави критик В. Василенко, зокрема, писав: «Небо горить» відбивало невиразно, символістично, але оригінально для того часу уяву про близьку й неминучу загибель старого світу. Колективні рухи, колективна творчість на фоні революційної символіки були засобами михайличенківців до перетворення на театральних підмостках великих сподівань трудящихся мас. Проте й яскравість форм і колективне масове дійство, взагалі нові для українського театру театральні засоби, все ж не відбили того, що захоплювало маси. «Небо горить» це тільки спроба передати тодішні настрої мас. Масове колективне дійство оповите символістичним серпанком, було лише першим щаблем, першим кроком до пролетарського театру»¹⁰³.

Обидві перші композиції готувалися на основі методу «мистецтва дійства» та базувалися на так званій ритмічній фіксації, тобто на фіксуванні у графічній формі різного ритмічного напруження. Виконавці вільно інтерпретували окремі моменти запропонованої ритмічної схеми, а з цих індивідуальних робіт режисер-конструктор вибудовував суцільну театральну композицію вистави. До цієї ж ритмічної схеми пристосовувалась і просторова конструкція: вищі та нижчі конструкції відповідали більшому або меншому напруженню ритму.

Метод колективної творчості, на основі якого творилося «мистецтво дійства», активно реалізувався М. Терещенком і у наступних виставах. На початку 1923 р. трупа театру ім. Г. Михайличенка разом із попередніми роботами «Перший будинок нового світу» і «Небо горить» представила нову композицію «Marche Funebre» — «Печаль остання» на слова А. Любченка, а також дві буфонади, перша з яких була розіграна на сюжет української історичної думи «Козак нетяга Фесько Ганжа Андибер», а друга — сатирично-побутового характеру на вірші С. Руданського. «Нові роботи зроблені в тому ж стилі, що й попередні, — відзначав рецензент, — центр їхній зосереджено на пластичному та мімічному вияві ритму п'єс, які цього разу були взяті вже в готовому вигляді, а не складали актори, як це було раніше. Дві перші речі витри-

¹⁰² Цит. за: Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. — 1926. — № 22. — С. 2–3.

¹⁰³ Василенко В. Шлях «Михайличенківців» // Глобус. — К., 1925. — № 10. — С. 235.

мані у повільному темпі, який гармонував з похмурим настроєм віршів... Із буфонад гарне враження справила друга, на сюжет відомої пісні про Ганжу Андибера. Найвдалішим за задумом є фінал (побиття «дуків-сріблеників»), на жаль, не зовсім зроблений з технічного боку... Цей театр висунув на перше місце «рух» як основний елемент театраль-ного мистецтва, ритм і жест як засіб його виявлення, і «колективізм» як метод роботи»¹⁰⁴.

На думку Ю. Меженка, саме ці сатиричні буфонади визначили ха-рактер наступних робіт михайличенківців — композиції «Карнавал» за п'єсою Р. Роллана «Лілюлі» (переклад Ю. Яновського) та «Універсаль-ний некрополь» за творами І. Еренбурга «Хуліо-Хуреніто», «Життя та смерть Миколи Курбова», «Трест Д. Е.» (сценарій І. Бачеліса). Вперше представлений на сцені Київської опери 8 вересня 1923 р. в оформ-ленні В. Меллера та у супроводі музики М. Вериківського «Карнавал» став, як вважав Ю. Меженко, тріумфальним завершенням трирічної роботи. «Відкинуто психологізм, — писав він, — і його замінив трюкізм, збудований на прекрасній бездоганній техніці. Замість «пере-живання» висунуто «положення». Замість внутрішньої «глибини» по-дано несподіваність, що межує з цирком. Сюжет — як логічна будова дійства відкинуто, дійство складається з моментів, зв'язаних з рухом, а не зростанням фабули. Скасовано героїв і героїнь. В основу дійства по-кладено рух, якого здебільшого взято з виробничих процесів. Це похо-дження руху — доцільність — заступає відкинуту оцінку естетичної краси»¹⁰⁵.

Як бачимо, характеристики того, що відбувалося у сценічній прак-тиці театру ім. Г. Михайличенка, буквально дослівно збігалися з тим, що пропонували ідеологи футуризму, зокрема М. Семенко на сторінках київських часописів, а саме в статті «Мистецтво як культ» у «Червоному шляху» за 1924 рік. Інший рецензент, В. Василенко, напо-лягав, що «Карнавал» став початком наступної, «більш життєвої доби в роботі театру ім. Г. Михайличенка». «В «Карнавалі», — зазначав він, — користуючись тим же, але більш удосконаленим «колективним мето-дом», роблячи натиск уже на гру окремих артистів, М. Терещенко дав

¹⁰⁴ *К-ль Ол.* Открытие театра имени Гната Михайличенка // Театр (Київ). — 1923. — № 7–8. — С. 11.

¹⁰⁵ *Меженко Ю.* Театр Михайличенківців. — С. 166.

гостру сатиру на «небо», на святих, на релігію... Продовженням цієї доби є постановка «Універсальний некрополь». Незважаючи на її до певної міри абстрактність, в ній гостро в гротескових формах висміяне сучасне життя капіталістичної Європи... Ще в «Універсальному некрополі» михайличенківці щільно підійшли до зображення сучасного побуту. Це було початком третьої доби»¹⁰⁶.

Разом з тим, виставу «Універсальний некрополь», яка відбулася на початку 1924 р. в оформленні художника К. Єлеви та в супроводі музики М. Вериківського, можна вважати найскандальнішою прем'єрою театру ім. Г. Михайличенка. Повна назва пародійного і водночас автобіографічного роману І. Еренбурга, що став основою цього спектаклю, звучить так: «Надзвичайні пригоди Хуліо Хуреніто і його учнів: мсьє Деле, Карла Шмідта, містера Куля, Олексія Тішина, Ерколе Бамбучі, Іллі Еренбурга та негра Айші, в дні миру, війни і революції, в Парижі, в Мексиці, в Римі, в Сенегалі, в Кінешмі, в Москві та інших містах, а також різні думки вчителя про трубки, про смерть, про любов, про свободу, про гру в шахи, про єврейське плем'я, про конституцію і про багато що інше». Але вельми вільне поводження Марка Терещенка з текстами І. Еренбурга, яке викликало письменницький гнів і навіть відкритого листа автора до Марка Терещенка, надрукованого в київській газеті «Пролетарская правда», навпаки було підтримано українською критикою.

«Цей кумир неповської молоді, автор бульварних романів, справедливо зазначив у своєму листі, що в «Універсальному некрополі» зовсім змінено зміст його творів. Від Еренбургового вінегрету залишилися лише імена дійових осіб та кілька моментів з сюжетів. Все інше цілком протилежне тій балаканині, що наповнює роман. І це добре, що Еренбурга нема. Зате вийшла правдива, сучасна сатира, підкреслимо — радянська сатира», — писав Ю. Меженко¹⁰⁷. Різкий виступ Ю. Меженка, і не тільки проти І. Еренбурга, можна пояснити тим, що на початку 1920-х рр., цей у майбутньому відомий літописець радянського ладу й офіційно визнаний владою один з кращих публіцистів СРСР мав репутацію авантюриста і підозрілого письменника-«попутника». Він мешкав за кордоном, у Берліні й Парижі, а його роман про Хуліо Хуреніто

¹⁰⁶ Василенко В. Шлях «Михайличенківців» // Глобус. — К., 1925. — № 10. — С. 235.

¹⁰⁷ Меженко Ю. «Універсальний некрополь» // Більшовик. — 1924. — 28 лют.

в Петрограді взагалі був заборонений.

Цього разу Терещенкові знадобилася не просто агітаційна літературна основа, сповнена революційної романтики й патетики, а справжня текстова канва. Адже від часу революційних подій в Україні пройшло близько п'яти років, і режисер мав на меті кинути ретроспективний погляд на революційне минуле й водночас на тлі суспільних катаклізмів представити в сатиричному дусі реалії НЕПу. Очевидно, саме цю постановку можна вважати кульмінаційною у творчому розвитку театру ім. Гната Михайличенка, а, як зазначали рецензенти, метод «колективної дії» спрацював тут найпродуктивніше.

Власне, зі всього комплексу, що представляв театр «мистецтва дійства», основне в цій виставі було збережено: сценарна основа й пластично-колективістське рішення більшості сцен. Але завдання вистави «Універсальний некрополь» були вже принципово іншими, не агітаційно-закличними, а викривально-сатиричними. Користуючись іронічними текстами І. Еренбурга, Терещенко пішов шляхом критичного осмислення революційних досягнень, а головне — пост-революційних реалій. Це були вже принципово нові мистецько-ідеологічні завдання, а, як зазначав з цього приводу Ю. Меженко, «в «Універсальному некрополі» Терещенко вперше вивів героїв в розумінні окремішності особи від колективу. Це на наші часи тяжка річ. Життя саме скасувало героїв. А Терещенко зумів показати життєвих героїв — типи — не переступивши за межу, де починається індивідуальність»¹⁰⁸.

Як бачимо, в своєму аналізі постреволюційної дійсності й творчої діяльності театру ім. Г. Михайличенка Ю. Меженко надто близько підійшов до демаркаційної риски, за якою починалась уже відверта незгода з тим, що робила влада, якій непотрібні були ні руйнівницький запал футуриста Марка Терещенка, ні прозорливість Юрія Меженка. Можна лише здогадуватися, як радикально налаштований Марко Терещенко уник необачної конфронтації з владою, ймовірно, його врятувала інтуїція: в середині 1920-х він не робить жодних гучних заяв, окрім статті в газеті «Більшовик» «Театр і суспільство», а репертуар керованого ним театру кардинально змінюється від агітаційно-сатиричного до реалістично-зображального, від І. Еренбурга до Ю. Либединського.

¹⁰⁸ Меженко Ю. «Універсальний некрополь» // Більшовик. — 1924. — 28 лют.

Так з'являються спектаклі «Насіння» за повістю Ю. Либединського «Тиждень», «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя у переробці М. Терещенка у сценографії К. Єлеви і музичному супроводі М. Вериківського та «Вир» Г. Стабового, чия п'єса була створена за записками В. Затонського з життя Таращанської дивізії.

Вибір для інсценізації саме повісті Ю. Либединського «Тиждень» недвозначно вказує на зміну політичного й творчого вектора театру ім. Г. Михайличенка. У літературному процесі 1920-х рр. колишній червоноармієць і майбутній РАППівець Юрій Либединський був повним антиподом Іллі Еренбурга. Його повість «Тиждень» створювалась як відповідь на книгу Б. Пільняка «Біля дверей» і мала на меті дати «вірне відображення революції та її наслідків, розкрити сутність революції та її змісту», на відміну від того, що зображували письменники-«попутники».

«Справа зображення й перетворення на кону нового радянського побуту стала зараз величезною проблемою для всіх театрів, — писав, аналізуючи останні вистави театру, В. Василенко. — Вирішуючи цю справу, михайличенківці ставлять «Насіння»... В перший раз за революційні часи трудящі побачили революційний провінціальний побут на театральному підмосткові в новій його передачі. «Насіння», як і далішні побутові постановки михайличенківців, мали в собі чимало рис колишньої роботи їхньої, але в них уже помітне велике наближення до реалізму»¹⁰⁹.

Продовжуючи працювати у 1924 р. в Києві, театр ім. Г. Михайличенка формально ще сповідував метод колективної творчості, разом з тим, і «97» за М. Кулішем, і «Вир» Г. Стабового — вистави, позначені прийомами реалістичного театру. Сценічне оформлення К. Єлеви постановки за М. Кулішем становило «дещо умовні павільйони з конструктивними площадками, вжитими для динамічнішої побудови масових сцен»¹¹⁰, але акторське виконання відзначалося індивідуалізацією, побутовими жестами й характерною інтонацією.

Виїзд із Києва на тривалі гастролі Донбасом навесні 1925 р. став початком кінця діяльності театру ім. Г. Михайличенка. Поза намаганнями М. Терещенка йти в ногу з часом і ставити вистави в естетиці побутового реалізму й пропагандистські змістовно, його футуристичне

¹⁰⁹ Василенко В. Шлях «Михайличенківців». — С. 236.

минуле, вочевидь, завадило зберегти театр. Футуризм перестав отримувати дивіденди від влади, оскільки ідеологів радянського мистецтва на етапі індустріалізації країни турбували принципово інші питання, й ідеологеми конструктивізму звучали значно актуальніше. Як зазначав дослідник В. Голота: «М. Терещенко остаточно переконується, що потрібен інший шлях, аніж той, яким він вів театр ім. Г. Михайличенка. Отже, до творчих складових його мистецтва повертаються автор, режисер, актор. Якщо на початку своїх пошуків режисер заявляв, що з професійними акторами революції не зробиш, то перед гастролями в Полтаві про своїх акторів він сказав: «Ось справжні професіонали» і додав: «Наш театр стоїть зараз на повороті до реалізму»¹¹¹.

Наскільки вимушено й свідомо наблизився до побутового театру Марко Терещенко, з'ясувати можна завдяки його постановкам у Одеській Держдрамі, зокрема «Диктатурі» за І. Микитенком 1929 р. Насамперед, саме ідеологія руйнівного футуристичного мистецтва, яку відзначив Ю. Меженко одразу після перегляду вистави михайличенківців «Перший будинок нового світу», — «будинку не було і якщо він мріявся в тій руїні, то безумовно, був далекий, такий нереальний і неприступний. Це було повстання одвічних космічних сил, було нищення старого світу, була всесвітня революція, в якій найменший атом творив революцію та власне це була революція атомів»¹¹², була певний час панівною в авангардних шуканнях й надалі поступилася місцем іншій мистецько-ідеологічній доктрині. В середині 1920-х рр. радикальні футуристичні сценічні форми вже були не на часі, а театр повинен був прямувати до більш життєподібних форм, зрозуміліших масовому глядачеві.

Лише за двадцять років, з 1907 р. — часу відкриття у Києві постійнодіючого театру Миколи Садовського до 1927 р. — початку інспірованого владою першого театрального диспуту, вітчизняний театр зумів надзвичайно динамічно і плідно досягнути колосальну мистецьку дистанцію. Від перших, почасти невдалих апробацій на ук-

¹¹⁰ Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. — К., 1970. — С. 52.

¹¹¹ Голота В. «Мистецтво дійства» в авангардних пошуках театру ім. Гната Михайличенка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Л., 1999. — Т. ССXXXVII: Праці Театрознавчої комісії. — С. 191.

¹¹² Меженко Ю. Театр Михайличенківців. — С. 164.

Модерністичні інтенції українського театру

раїнському кону модерністських форм, через радикальні авангардні експерименти, театр змушений був, зрештою, регресувати до повної денонсації знакових здобутків авангардної культури. Зрозуміла річ, що реалізація цього плідного і відчайдушного мистецького шляху відбувалася завдяки комплексним зусиллям усіх його учасників, як-от: драматургів, акторів, сценографів і т.д., але безсумнівно, що ключовою фігурою цього процесу стала постать режисера-творця, інтерпретатора драматургії, розробника акторських технологій, зрештою автора концептуального рішення вистави.

ФОРМУВАННЯ ПЕРШОЇ УКРАЇНСЬКОЇ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ШКОЛИ У КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАТИВНИХ ПРОЦЕСІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Серед нагальних проблем українського театру ХХ ст. особливе місце посідає проблема педагогічна. Вона актуалізується в момент зміни культурної ситуації межі століть, коли закінчувалася епоха панування «авторського театру», укоріненого практикою І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненки і поновленого згодом М. Кропивницьким та М. Старицьким. Ці керівники і лідери своїх труп, суміщаючи драматургічну, виховну, організаційно-управлінську працю, були, по суті, главами мистецьких шкіл. Гуртуючи довкола себе окремі індивідуальності, вони об'єднували їх естетичними цінностями, спільними для всіх членів мистецького осередку. Театр тут постає авторським «продуктом» свого лідера, реалізуючи програмність його мистецького «я». Виховна функція, яка належить до принципових ознак керівництва таким колективом, фокусує всі головні творчі засади індивідуальності лідера, прямо їх відбиває. Водночас, у цей період український театр продовжує існувати за умов суворой підцензурності, жорсткої регламентації, що його скеровували до звуженого тематичного кола, мінімізованого спектру проблем духовних, політичних, мистецьких.

Все це спонукало національний театр, зосереджуючись на «легітимній» для нього території життя нації, гранично поглиблювати його дослідження й відтворення. З часом подібна ситуація не могла не спричинити певну уніфікацію сценічних рішень, гальмування художнього розвою, «полишаючи» українського актора у затісному просторі творчої реалізації.

У таких трупах керівник—драматург природним чином ставав режисером власних п'єс, послуговуючись характеристичними прийомами мізансценування, вирішення різноманітних постановочних проблем. Окремі прецеденти практики поступово склалися у систему, визначали мистецьку спрямованість театру, його естетику. Можна навіть стверджувати — режисерська культура значної частини національного театру цілком відбивала мистецьку природу лідерів труп, спиралася на єдність етичних та естетичних ідеалів, ними сформульованих, зреалізовувалася, головним чином, у колі їхніх вихованців.

Очевидно, що модель «виробничого театру» мала у цьому випадку свою специфіку і повністю залежала від особи керівника: адже його втрата, практично, руйнувала всю систему. Що і сталося із трупами М. Кропивницького чи М. Старицького. Ті гурти, які працювали під орудою, припустимо, П. Саксаганського чи М. Садовського або І. Мар'яненка, фактично відтворювали саме ці традиції, користуючись із досвіду своїх вчителів, насамперед їхньої драматургічної спадщини, варіюючи у різний спосіб підходи до режисерського розв'язання вистав. Оновлення таких театрів стримувала репертуарна обмеженість і залежний від неї формальний вираз сценічного твору, налаштованість акторів на звичний тип сценічного існування, прийоми творення ролі. Нарешті, попередні десятиліття кричущих цензурних обмежень продовжували стояти на заваді поступу національного театру, лишаючись головним гальмом для вітчизняної сцени, вдосконалення майстерності її митців.

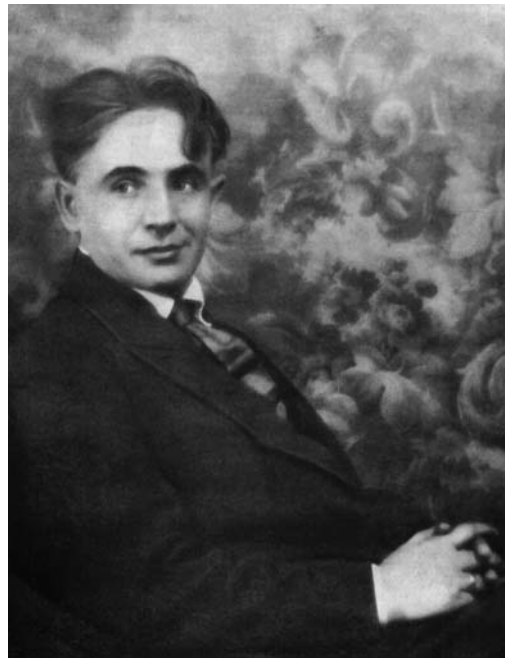
Потреба змін, крім усього, стимулювалася розвитком вітчизняної драматургії, представлені авторами п'єс, чие сценічне втілення потребувало іншого досвіду майже всього корпусу українських театрів. За влучним виразом Д. Антоновича: «Ні Леся Українка, ні Винниченко, ні Олесь безпосередньої участі в конкретному театральному підприємстві ніколи не брали. Це тільки діячі на ниві літератури, їхні п'єси писано не для конкретного театру і не для конкретних акторів; навіть більше того, ті п'єси писано для театру, якого ще не було, але який мусив бути, і ці автори творчою інтуїцією відчували появлення такого нового театру...»¹. Поза сумнівом, о тій порі особливої ваги набуває проблема

¹ Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919. — Львів, 2001. — С. 197.

художнього проводу, здатного суттєво актуалізувати творчий рух, зробити театр придатним формулювати й реалізувати коло нових завдань.

У епіцентр художнього життя потрапляє найбільш нагальна потреба першого десятиліття ХХ ст. — потреба нового досвіду. Його брак найліпше міг бути компенсованим органічно найближчим «резервом», що утворився сценічною практикою театру Західної України, який не зазнав подібної жорсткої «опіки», звик перебувати у значно ліберальнішому режимі, за відсутності вкрай суворих репертуарних заборон. Цей театр постійно сполучався із трупамі Наддніпрянської України, міг впливати на них, не ушкоджуючи життєво важливих функцій останнього.

Питання досвіду, насправді, залежить від налаштованості на зміни, здатності переосмислювати власні набутки, зацікавленості у новітніх «технологіях». Особливими чинниками є різні суспільні, культурні стимули. Тільки так відбувається «переозброєння» театру. Лідер, який віддає перевагу радикальним змінам, спертим на навчання, докорінну трансформацію всіх без винятку підходів до спектаклю, саме такий лідер «приречений» стати виразником необхідної часові педагогічної доктрини. Саме на нього найбільше очікував український театр як на головну рушійну силу.



Лесь Курбас. 1926 р.

Всі ці обставини життя національної культури десятих років ХХ ст. висувають на чільне місце галичанина Леся Курбаса, який у новонародженому Молодому театрі вдається до студійних форм, намагаючись радикально змінити долю вітчизняної сцени. Його набутки дозволяють визнати практику Молодого театру виключно вдалим педагогічним експериментом. Запроваджена Л. Курбасом спроба зробила українського актора значно розкутішим, відкритим до нових віянь. Всі

молодотеатрівці зобов'язані своєму керівникові відчуттям майже кожної окремої роботи як мистецького прецеденту, що потребував нових підходів, змін ракурсу, переосмислення прийомів, чого українському акторству найбільше бракувало. Студійна праця, обов'язковий професіональний тренінг, оновлена мистецька ідеологія підготували українського актора до подальших трансформацій національної сцени. Згодом у МОБі (Мистецькому об'єднанні «Березіль»), театрі «Березіль» Л. Курбас далі вдосконалюватиме свою педагогічну методику, що не лише пришвидчило рух, а й стимулювало започаткування особливого типу індивідуальності, відомої як березільській актор — представник конкретної мистецької школи.

Проте робота Молодого театру не розв'язала, хоча й загострила питання режисерських кадрів, гранично актуалізувавши проблему режисерського театру. На самому початку 1920-х років Л. Курбас у Кийдрамте (Київський драматичний театр) організовує режисерсько-інструкторські курси, чия діяльність не лишила по собі належної кількості свідчень, однак наявні факти вказують на скерованість головним чином до потреб аматорського театру, клубної роботи; але сам факт засвідчив подальшу конкретизацію прагнень виховувати режисера.

У 1922 р. Л. Курбас утворює МОБ, наближаючи вирішення проблеми режисерських кадрів, але вже на принципово іншому рівні. З цього моменту стартує продуктивний процес формування цілого корпусу митців для нового українського театру. Водночас, величезний і мало вивчений досвід МОБу фіксує поставання першої (і поки що єдиної) в Україні режисерської школи (хоча даремно було б вважати здійснювані заходи заздалегідь розробленим й обміркованим планом).

Л. Курбас подеколи рухався навмання. Навіть саму мету — організувати осередок для виховання режисерів — він не одразу прямо визначив, проте, саме цього спромігся. Згодом вся педагогічна праця почала зреалізовуватися у цілком зумовленому порядку дій. Не один рік Л. Курбас здійснював на цій ниві ретельну «селекцію», що йому не завадило стверджувати майже через десятиліття, буцімто робота лишилася методологічно незавершеною і недовершеною, мало фіксованою і тому — приблизною. (І все це на тлі плідної праці тоді вже цілого корпусу його вихованців-режисерів). Подібно до того, як «система» Станіславського за життя її автора продовжувала видозмінюватися, набувати нових ознак, збагачуватися, уточнюватися, так і педагогічні засади виховання

режисера зазнавали у практиці Л. Курбаса змін, були рухливими, щоразу наближеними до актуальних проблем часу. Це з одного боку, а з іншого, — остаточно сформульованим виховний березільський досвід дійсно не став. Нарешті, Л. Курбас вважав незавершеним і складання «науки режисерської», себто, сукупності засад, які «формалізують» та обґрунтовують структуру чинників, з яких вона (наука) і утворюється. Але саме тут складався певний художній ідеал режисера, без окреслення якого марно навіть братися за справу його виховання.

Історія становлення педагогічної методи Л. Курбаса довела, що саме на шляхах її реалізації поставав режисер як професіонал в різноманітних березільських осередках МОБу. Дослідження педагогічної практики Л. Курбаса потребує зауваження його величезної вимогливості щодо оцінки підсумків праці. Він не дозволяв собі вважати власні набутки однозначно позитивними, а, головне — такими, що ставлять крапку у кадровій проблемі. Але ігнорувати цілком очевидні успіхи Л. Курбас також не міг і, власне, робити не збирався, оскільки був здатний належним чином оцінити ступінь власного просування у відповідному напрямку. Недаремно у 1927 р. він з цього приводу висловився у доповіді «Про шляхи розвитку сучасного українського театру: «У всесоюзному масштабі «Березіль» — взагалі єдина організація, де планово виховується новий режисер. Завдяки цій громадській установці «Березіль» завжди знаходив час для проробки і теорії своєї роботи, і принципів своєї майстерності, і тому він має, хоч і в дещо сирому вигляді, в розумінні планової систематизації, свій метод акторської гри, акторського і режисерського виховання, режисерського підходу до ставлення, наскрізь оригінальну, самобутню і своєрідну теорію. Що логічно впливає із всіх послідовних етапів його творчості; більше того, в ділянці вузької техніки він розробляє і опрацьовує навіть свою термінологію»².

До принципів ознак педагогіки Л. Курбаса слід зарахувати його розуміння власної виховної діяльності як окремого випадку значно більш глобального завдання. Педагогічна проблема постає лише окремим чинником реформації всього комплексу національної сценічної культури у її генезі, програмних цілях. Оскільки новий театр, поза

² Курбас Л. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 278–279.

сумнівом, потребував нового творця, його слід було ретельно готувати, насамперед, спроможним радикально оновлювати вітчизняну сцену. Ясна річ, постать режисера — лідера тут набуває особливої ваги і потребує спеціального піклування.

Л. Курбас, будучи прихильником поступу українського театру у напрямку авангардного мистецтва, на момент утворення МОБу перебував під сильним впливом експресіонізму та конструктивізму. Більше того, із текстів його лекцій для режлаборантів МОБу (особливо лекції від 25.02.1926 р.) випливає, що, приміром, доктрина конструктивізму суттєво сприяла виокремленню проблеми режисерського проводу у новітньому театрі, і, що розвиток цього художнього напрямку відбився на змісті режисерської професії. Важко припустити брак впливів всіх тих обставин на педагогічний аспект роботи Л. Курбаса. Сам він пов'язував генезу зазначених процесів із попереднім досвідом Молодого театру — осередку наполегливої виховної роботи. Там, на його думку, відбулася інспірація всіх подальших шукань у виховній сфері. Окрім всього, Л. Курбас визначає ті часи епохою стилізації і тим самим проголошує програмне значення цього феномену як фактора, що розвинув у його учнів стильову чутливість, гнучкість, необхідну для адаптації до новітніх мистецьких течій.

Політикою радянської влади, яка цю проблему (проблему стильового змісту авангардної культури) актуальною не вважала, а розглядала її лише як протипагу побутовізму та етнографічності традиційного театру, — пропагувалася зовсім інша мистецька доктрина, і вона спричинила кореляцію творчої мети Л. Курбаса, його учнів. Режисери нової генерації мали поставати на ґрунті інших (насамперед ідеологічних) цінностей, формуватися як професіонали у гушавині завдань відмінного творчого гатунку. Що стосується авангардних течій, — їхня доля на пряму залежала від того, якою мірою ними могла скористатися для пропаганди різного роду кампаній радянська влада. З часом цей фактор набуває драматичнішого характеру, стає нестерпним і призводить, врешті, до серйозної гуманітарної катастрофи. Відповідним чином складалася доля не самого лише українського театру. Перед схожими проблемами опинилися всі представники, так званого, лівого напрямку радянського театру.

Безперечно, резонанси тих подій позначилися на формуванні режисерських кадрів. Від початку XX ст. їхнє виховання здійснювалося



Режисерська лабораторія театру «Березіль» 1925 р., сидять (зліва направо): Х. Шмаїн, Я. Бортник, В. Василько, Б. Тягно, З. Пігулович, Л. Курбас, Ф. Лопатинський, Ю. Лішанський. Стоять: П. Береза-Кудрицький, І. Крига, А. Ірій

поза межами театральних шкіл. Режисер скрізь зростав безпосередньо у театрі. Це стосується кола К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, Є. Вахтангова, Вс. Мейєрхольда. Останній суттєво корегує ситуацію, навчаючи режисурі в театральному учбовому закладі, коли у 1921 р. за його ініціативою створюються Державні вищі режисерські курси, з 1922 р. — театральні майстерні, згодом — складова частина Державного інституту театального мистецтва. Практично, перша чверть ХХ ст. — час оформлення головних методичних принципів підготовки режисерів. Функція розподіляється поміж театрами і першими учбовими закладами із спеціальним відділенням для виховання режисерів.

В Україні Л. Курбас саме тоді організує МОБ, який був і не школою, і не театром, — а мистецькою організацією із специфічною метою і відповідними засобами її розв'язання. Режисерська освіта набуває в

цьому експерименті оригінального вияву і лишається дотепер безпрецедентною і, що головне, відбиває ідеологію будівництва нової культури, яку Л. Курбас намагається реалізувати в Об'єднанні.

Було б помилкою розглядати підготовку режисерів у МОБі справою лише якогось мистецького осередку, що з них, власне, і складалася організація. Зовсім не йдеться про те, що режисерська лабораторія, а пізніше режисерський штаб наділяються виключними повноваженнями для «зрощування» режисерів, хоча саме їм і належала ключова роль у відповідному процесі. Так само бракує підстав вважати незмінними форми, етапи педагогічної практики упродовж всього часу існування керованого Л. Курбасом колективу (1922–1933 рр.). Немає однозначної відповіді і на питання про те, кого слід вважати режисабівцем, а кого — ні. Лишаються нез'ясованими й інші принципові позиції.

Але, мабуть, найпроблематичнішим є окреслення «меж», власне, березільської виховної практики. Не були документально сформульованими всі параметри педагогічної методи Л. Курбаса, які б дозволили легітимізувати поняття «система Курбаса». Він, дійсно, її не проголошував не те що у викінченому вигляді, але навіть не подавав, бодай, у головних аспектах. В усякому разі, на сьогоднішній день таких свідчень не виявлено.

Що ж тоді дозволяє говорити про цілком певні педагогічні засади підготовки режисерів у «Березолі»? І, взагалі, чи можна зауважити поставання не лише режисерських особистостей, а й цілої режисерської школи, створеної Л. Курбасом?

Підстави так ставити питання уможливорюють реальні результати педагогічних зусиль Л. Курбаса, які підкріплюються плідною роботою в театрах (і не лише України) цілого гурту режисерів, об'єднаних виразними рисами березільської школи. Успіх цього педагогічного експерименту мав професіональне визнання від самого початку, що, приміром, відбулося у пропозиції керівництва Музично-драматичного інституту запровадити в МОБі обов'язкову півторарічну практику випускників перед отриманням державного диплому.

Умови навчання, культивовані Л. Курбасом, не робили режисерів схожими один на одного, чи на їхнього вчителя, але озброювали конкретною мистецькою ідеологією та технологіями. Справа у тім, що Л. Курбас виховував не самих лише постановників. Останні формува-

лися на спільних для всіх березильців методологічних та методичних засадах, започаткувавши фундаментальний принцип педагогіки Л. Курбаса, — базову передумову співпраці режисерів-березильців із своїми мистецькими «єдиновірцями», були вони акторами, сценографами чи іншими учасниками театрального процесу.

Будь-які спроби дослідити й осмислити шляхи становлення режисерської школи Л. Курбаса вимагають від дослідника наступного: чіткого окреслення позицій щодо складу, головних засад педагогічного методу, найсуттєвіших ознак посталої школи.

Вивчення історії, керованих Л. Курбасом колективів, де якраз і народжувалася березильська генерація вітчизняних режисерів, переконує, що для виокремлення, власне, педагогічної «складової» діяльності Л. Курбаса необхідно врахувати, практично, весь шлях «Березоля». Відсутність документально оформленого «педагогічного методу Л. Курбаса» вимагає від дослідника висунути необхідним чином умотивовану і фактологічно підтверджену, власну орієнтовну модель. Вона не може входити у протиріччя із подіями виробничо-творчого життя колективів, керованих Л. Курбасом, потребує прямого чи опосередкованого підтвердження у різноманітних свідченнях їхньої діяльності.

Трохи більше як десять літ березильської історії унаочнюють еволюцію педагогічної практики Л. Курбаса, яка могла у різні часи бути більш чи менш постійною чи навіть систематичною, але ніколи не переривалася, просто, щоразу видозмінювалася. Період із 1923 до 1933 р., з точки зору саме педагогіки, умовно можна поділити на дві частини, коли стає особливо відчутною різниця у підходах до виховання режисерів. Перший період припадає на роки київського перебування і втілюється у діяльності МОБу (1923—1926 рр.). Другий — харківський період — є часом існування не творчої організації, а театру «Березіль» (1926—1933 рр.). Власне, слід, певним чином схематизуючи, говорити про педагогічні експерименти за умов студійної роботи у Києві і виробничого театру у Харкові.

Серед причин, які утруднюють чи навіть унеможливають осмислення проблеми із необхідною вичерпністю і повнотою, головною лишається брак документальних свідчень всіх фактів діяльності Л. Курбаса. Очевидно «непаритетними» є документально підтверджені події та, приміром, мемуари. Досліднику доводиться весь час стикатися із чималими «білими плямами» в історії цього питання. Однак, попри брак

інформації, нагальна потреба окреслити педагогічну працю Л. Курбаса змушує «конструювати» цю методу на «перехресті» реально підтверджених чинників практики майстра.

Одним із наріжних каменів педагогіки Л. Курбаса лишається генеза самої ідеї виховання режисерів. Учень майстра — актор, режисер, педагог — професор Р. Черкашин з цього приводу зазначав, що вихідним є сам факт приналежності Л. Курбаса до режисерського театру і створення ним першого такого театру в Україні. Головними ознаками нового для національного сценічного мистецтва принципу була «масштабність і широка різноманітність *образних узагальнень* — надпобутового, філософського, поетичного змісту; театральність суто сценічних, надлітературних образних перетворень, в яких широкої асоціативної образності набирали умовні форми сценічної дії, що розгортається в складній естетичній єдності — слова, інтонації, пластики, руху, ритму, світла, створюючи неповторну в кожній виставі художню образність дії в умовному, поетичному перетвореному сценічному просторі й часі, не тотожному з життєвими реаліями повсякдення. Уся естетична система, яку новаторськи утворював і розробляв Курбас — режисер, виходячи з утвердження головної соціальної функції мистецтва як активного засобу естетичного усвідомлення, переживання і, головне, перебудови дійсності, — залишалася в усіх своїх складових частинах (теоретичних і творчих, практичних) *динамічною*, рухливою, розглядалася самим Курбасом насамперед як живий творчий *процес*, а не як результат. Оволодіти внутрішньою динамікою, логікою, закономірностями історичного *розвитку* новітнього, сучасного мистецтва, а не засвоєнням вже готових, перевірених і усталених зразків, результатів, — оволодіти передусім творчим, образним *мисленням* режисера, який має вільно користуватися всією широтою історично вироблених образних засобів сценічного мистецтва — від античності до сучасності, — оволодіти внутрішніми закономірностями процесу практичного переходу від початкового, соціально активного режисерського *задуму* до його творчої реалізації в художній цілісності сучасної, образно багатопланової театральної вистави, — цьому навчала режисерська школа Леся Курбаса»³.

³ З листа Р. О. Черкашина до автора від 10.11.1989 (підкреслення, передане курсивом, — Р. О. Черкашина).



Колектив театру «Березіль» за політнавчанням. 1924 р.

Судження Р. Черкашина знаходять пряме підтвердження у розвідці Н. Кузякіної «Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 1930-х гг.)», де розглядається еволюція режисерського театру України з точки зору місії Л. Курбаса в започаткуванні такого типу культури. Дослідник його педагогічного методу, зауважуючи приналежність митця до режисерського театру, якого українська сцена раніше не знала, змушений виходити із законів цього театру, розглядаючи будь-які прояви творчої діяльності Л. Курбаса, із педагогічним аспектом включно. Безпосереднім першопочатком відповідного процесу стає практика МОБу, а окреслення структури організації унаочнює водночас масштаб і спрямування педагогіки.

Мистецьке об'єднання Березіль (МОБ) характеризувалося насамперед гнучкою та широко розгалуженою програмою. Це була система із шести театрів-майстерень (у Києві, Одесі, Білій Церкві, Борисполі, та кількох сільських агітмайстерень), численних станцій і комісій, які досліджували основні аспекти театральної роботи. У МОБі було запо-

чатковано режисерську лабораторію (режлаб), режисерський штаб (режштаб). Організацію утворювали також численні комісії: музейна, термінологічна, психотехнічна, видавнича, бібліотечна, клубна (окремо робітничих та червоноармійських клубів); лабораторії: слова, голосу, хореографічної. Окрему ланку становили станції: НОПу, фіксації та систематизації досвіду. Крім майстерень-театрів, були у МОБі ще й майстерні іншого типу: макетна, фоно-фото-кіно. Об'єднання видавало свій журнал «Барикади театру». Ліга часу опікувалася роботою всієї організації. Працювали у різний час й інші осередки.

Самий лише (далеко не вичерпний) перелік ланок МОБ вказує на наміри ревізувати важливі сфери мистецького життя України, спрямовуючи його розвиток до створення художніх цінностей, раніше у вітчизняній культурі не представлених, або накопичення реліквій минулих мистецьких епох, чия висока вартість не тільки не викликала у березильців найменших сумнівів, але й сприймалася як гідна збереження. Очевидним також є бажання створити «інформаційне поле», щоби оприлюднювати результати власного творчого пошуку і тим впливати на мистецький рух в Україні, стимулювати актуальні інтеграційні процеси у вітчизняному театрі. Поза серйозними заходами педагогічної, освітньої роботи, програма, формалізована у структурі МОБ, навряд чи могла бути виконаною. Доводиться визнати, що запроваджена у МОБі виховна діяльність фокусувала у собі всі найважливіші вектори мистецьких шукань організації, була її «сублімованим» виразом.

Уся робота майже 250 осіб (за підрахунком Ю. М. Бобошка) певним чином «резонувала» у гаслах і заявах Радянської влади, забарвлених лексичним футуризмом більшовицько-агітпропівського гатунку. Проте не варто лише цим впливом обмежувати програмний зміст діяльності Об'єднання. Документи Театрального відділу Генерального Секретарства Центральної Ради засвідчують — витоки багатьох складових МОБу треба шукати серед осередків, запланованих урядовими інституціями самої Центральної Ради та неурядовими інституціями, що підтримували її політику. Сам Л. Курбас безпосередньо залучався до цих процесів напочатку 1917 р. Отже недаремно, попри всю більшовизацію українського театру, ідеї, програмні для періоду будівництва національної держави, і за нових умов активізувалися й втілювалися у формах, адаптованих до іншого історичного часу. Цей момент має ви-

ключне соціально-культурне і політичне значення, потребує ретельного вивчення і зауваження його впливу на характер багатьох мистецьких процесів вже за радянських часів.

Починаючи із 1922 р., особлива атмосфера мистецького товариства, членів якого згуртувала спільна мета і творчі ідеали, лідером якої є визнаний духовний авторитет, — усе стимулює концентрацію надзвичайно потужної художньої енергії. Водночас проблематичним видається реалізація накреслених планів: бракує ефективних методик, вмотивованої методології, чітко визначеної системи дій, яка б враховувала конкретні умови поточного театрального життя. Запровадження Л. Курбасом нової моделі національної сценічної культури потребувало не самого лише радикалізму мистецьких намірів, але й розуміння того, яким чином це може бути зреалізованим, якими практичними заходами втіленим у життя. Ситуація початку 1920-х актуалізувала студійний досвід Молодого театру, оскільки студія «невідворотно» єднає експериментально-лабораторні спроби із навчанням та виробництвом.

Взагалі цей період в українському театрі — час активізації студійних форм театральної праці. Студія на генетичному рівні синтезує виховання й мистецький пошук, вона живиться динамізмом молодіжного руху, апріорі не обтяженого стереотипами сталих творчих формацій. Мобільні, динамічні за принципом організації і складом студії надають перевагу можливості експериментувати. Оперативність, з якою ці (часто напіваматорські) гурти відгукуються на нові творчі віяння, забезпечували їм популярність у найрадикальніших театральних осередках. У такій царині витворюються особливі художні феномени — «багатовалентні», творчо провокативні. Митець, особливо коли він не надто скутий суворою виробничою необхідністю, здатен зреалізувати найсміливіші завдання. Тим більше, що подібне спрямування діяльності стимулює жанрову та стильову свободу, дозволяє експериментувати з ними, витворюючи нові естетичні моделі.

У МОБі Л. Курбас програмує єдність навчання, експерименту та виробничої роботи, що складатиме методичний ґрунт його педагогіки. Березільська школа формувалася на цій основі та на принципі виховання режисерів, акторів, художників, інших творців вистав у єдиному мистецькому середовищі, на спільних творчих засадах, єдиній художній ідеології, обов'язковому для всіх навчанні.

Ідея започаткування саме творчої організації із ширшими, ніж у театру «повноваженнями», кристалізувалася у свідомості Л. Курбаса не одразу. Свідок цих подій О. Дейч згадував: «Повернувшись із Москви, не впізнав Курбаса... Згусток енергії і волі! Які задуми! Я чекав усього, та висловлені ним плани мене вразили. Мова йшла не про що інше, як про ...організацію єдиної Всеукраїнської Театральної Академії, причому слово «Академія» тлумачилося дуже широко. На її факультетах мали народжуватися театри: драматичні, оперні, сільські, дитячі, пересувні, малих форм, масових видовищ і т. п... Передбачалося відкрити студії: танцю, пантоміми, фізичної культури, декламації; музеїв: театального, музичних інструментів, давньої української книги, живопису і скульптури; шкіл: наприклад, нових драматургів, інституту української режисури; бібліотеки: наприклад — зібрання світової драматургії — українською мовою, до перекладацької роботи мали бути залучені письменники, які знають мови і люблять театр, і багато чого іншого»⁴.

Програма вимагала ґрунтовної підготовки, солідної фахової бази, кваліфікованих викладачів. Чекати, поки все це з'явиться, Л. Курбас не хотів. Його стратегія полягала у мобілізації наявних сил, самостійному забезпеченні теоретичного й практичного підґрунтя роботи. Серед нечисельних свідчень початкового періоду життя МОБу виділяються щоденникові записи літописця й учасника подій — В. Василька. 16 листопада 1922 р. він нотує: «Постала думка (ініціатива Курбаса) утворити режисерську студію-організацію, яка б не тільки виховувала нових режисерів, але й мала завданням керувати театальною політикою на Україні. Тепер вже... впливати на існуючі театри. Ця організація має носити назву «Кермо». В складі «Керма» поки що Терещенко, Лопатинський, Ігнатович, Курбас, Бондарчук, Василько, Долина»⁵. Тут чітко визначено наміри, надзавдання і сфера зацікавлень майбутньої організації. І, що особливо важливо, — зацентрована провідна роль режисури. З листопада 1922 р. починається бурхливий процес фундації окремих ланок МОБу, що як конкретна організація існувала у Києві до весни 1926 р.

Київський період в історії «Березоля» — час розгортання широкого фронту робіт. Відсутність попередників, прецеденту, матеріального

⁴ Дейч О. Людина, яка була театром // Жовтень. — 1982. — № 6. — С. 99.

⁵ Василько В. Щоденник // ДМТКМ України. — Фонд В. Василька. — Од. зб. 56586.

заохочення робило цей шлях абсолютно непередбачуваним. Недаремно березильці так прагнули фіксувати винайдені форми своєї багатогранної діяльності. Адже йшлося про утворення саме системи — фактично, єдиного «гаранта» залучення й врахування набутого досвіду у подальшому мистецькому русі. Принцип системності стає наріжним каменем організації.

Перебіг подій свідчить, що структурна організація МОБу відбувалася у доцільних, продуктивних формах, а програмність усіх заходів забезпечувала прозорість надзавдання — створити новий тип української сценічної культури. Кожна ланка Об'єднання, маючи власну мету, існувала у безпосередніх зв'язках із іншими складовими як певна цілісність. Звичайно, лише деякі проблеми тоді пощастило розв'язати, інші — сформулювати, чи зауважити. Але кожний позитивний результат великою мірою залежав саме від системності підходів, їхньої внутрішньої зумовленості. Відповідно до генеральних методичних принципів, усі творчі завдання в організації підпорядковувалися загальній програмі, а станції, комісії, майстерні, що, власне, і були МОБом, її конкретно реалізували.

Всіма ділянками Об'єднання керували режисери — учні Л. Курбаса.

Отже, цю засаду слід вважати однією із вирішальних у системі виховання режисера в «Березолі». Соціальна спрямованість визначалася орієнтацією на ідеал творчо відповідального митця, лідера процесу, а не постановника окремої п'єси, — така програмна мета опікування ланками МОБу і сьогодні багато що може пояснити у педагогічному надзавданні, покладеному Л. Курбасом в основу організації. Піклування про комісію музейну чи наукової організації праці, репертуарну або клубну станції змушували режисера відповідати численним вимогам, водночас стимулювало набуття фахової зрілості, формувало мистецьку особистість кожної молодої людини так само як і, власне, творення вистави. Причому, історія МОБу не засвідчила жодного примусу до тієї чи іншої праці — тут діяло правило особистої зацікавленості, прихильності до різних сфер художньої культури. Приміром, для В. Василька — ретельного збирача матеріальних свідчень мистецького життя, вправного театрального фотографа, людини, чия юність була пов'язана із театром М. Садовського, для нього очолення музейної комісії, започаткування першого в Україні театального музею виявилось справою вкрай близькою. Або керівництво станцією сільських клубів і агітмай-

стерень, яке покладалося на Я. Бортника; воно зробило його згодом одним із найефективніших фахівців у цій галузі, автором ґрунтовних розвідок, визнаним авторитетом.

Лишається принципово важливою проблема, сказати б, визначення діяльності режлабу як певної виховної інституції. У середині 1920-х рр. Л. Курбас говорив із цього приводу: «Слухачі, учні режштабу, адепти режштабу повинні пам'ятати, що вони тут не в школі, і не в такій установі, де їх штовхають і показують: вони повинні рости самі, пробивати собі шлях до пізнання мусять самі; тут у нас немає і не допускається такої постановки справи, щоб був професор, авторитет, який пригнічує самостійну думку, — у нас усе робиться шляхом вільного обміну думок»⁶. Недаремно серед першорядних засадничих моментів Об'єднання слід виділити обов'язкову освіту і самоосвіту, яка теж поширювалася не лише на сферу професіональну, але й загально гуманітарну. Умовно можна поділити подібні приклади на здійснювані у «аудиторії»: студіювання різноманітної літератури з питань мистецтва, філософії, історії, психології та ін. ; і на «практичні» спроби у різних галузях культури: від роботи у кіно до започаткування власного театрального журналу. Ясна річ, всі різновиди постановочної роботи знаходилися у центрі практики МОБу, складали її ґрунт.

Творче навчання вважалося у МОБі обов'язковим для всіх березильців. Як правило, заняття об'єднували представників різних театральних професій, про що, приміром, свідчить допис канадського журналіста М. Шатульського, який у серпні 1923 р. цілу добу спостерігав за життям Об'єднання. Він окремо перераховує дисципліни, взагалі, освітні заходи — об'єкти спеціальної уваги березильців: «1. Плястика. 2. Акробатика. 3. Гімнастика. 4. Спорт. 5. Постановка голосу. 6. Дикція декламацій. 7. Система виховання актора, в яку входять: мімодрама, міміка, вправи монологічні, рисунок ролі, композиція ролі. 8. Теорія малярства. 9. Наукові екскурсії по філософії, експериментальним наукам (інтелектуальне виховання). 10. Риторика. 11. Постановочна і експериментальна праця. Крім того, при «Березолі» є ряд комісій: а) по постановці голосу; б) психотехнічна; в) видавнича; г) музейна (ціль її — оснований першого театрального музею на Україні) і г) бібліотечна (ціль — створення на Україні загальної театральної бібліотеки). Лекції

⁶ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 42, од. зб. 20.

по різних питанням читають у «Березолі» визначні люди науки. Устроюються дискусійні вправи для того, щоб кожний питомець цієї інституції умів не тільки грати на сцені, не тільки шукати нових шляхів у театральному мистецтві, але й щоб умів також при всякім випадку боронити те, чому він служить»⁷.

Спостережливий погляд журналіста виділяє різнобарв'я творчих інтересів, які переконують: у Об'єднанні ретельно культивувалося прагнення вчитися. Насамперед із наведеного допису постає картина систематичних занять. Вцілілі фрагменти 1-го і 2-го зшитків щоденників 4-ї майстерні за період між 5.III–5.IX.1923 р. дозволяють дещо додати та конкретизувати свідчення М. Шатувського, розсуваючи межі уявлень про навчання березильців. Записи щоденної праці вказують, головним чином, на сполучення різних форм професійного вдосконалення із інтелектуальним студіями, зустрічами з широким колом фахівців. Обов'язкові акробатичні вправи (керували в різний час П. Береза-Кудрицький, Ф. Лопатинський, Б. Балабан) чи розвинення голосу (керівник Л. Гаккебуш), хореографічні класи (керівник Н. Шуварська) або оволодіння «системою Куніна» (керувала З. Пігулович чи І. Авдієва) чергувалися із відвідинами галереї Б. Ханенка (28.III, показував колекцію художник А. Середя), екскурсією до «Олександрівського музею» (знайомив із експозицією Д. Щербаківський), зустріччю із наркомом В. Затонським (25.III). Особливе місце належало спілкуванню із видатними митцями, коли на запрошення Л. Курбаса, вони виступали із доповідями перед березильською молоддю; так, приміром, робили М. Семенко (27.VII) чи В. Меллер (31.VIII). Окреме місце посідають лекції з історії, філософії, культури, для яких запрошувалися знавці у різних галузях знань (на жаль, прізвища не завжди фіксувалися записами), але тематика окремих виступів здатна вразити і сьогодні. Приміром, коли йдеться про спеціальний курс з філософії середньовіччя.

Великого значення набували колективні читання і обговорення п'єс. Вибір авторів — промовистий. Це були не просто сучасні опуси, інколи — новинки, але й зразки новітніх мистецьких напрямків. У зазначені місяці — експресіонізму. (Невдовзі одну із обговорюваних п'єс буде поставлено на березильському кону, що зайвий раз підтверджує

⁷ *Пролеткор*. Мистецьке об'єднання «Березіль» на Україні // *Голос праці*. — Вінніпег, 1923. — Грудень. — С. 20.

послідовність, осмисленість запровадженого в Об'єднанні художнього пошуку). У червні 1923 р. до центру уваги потрапили німецькі експресіоністи Г. Кайзер («З півдня до півночі», 1916 р.) та Е. Толлер («Еуген нещасний», 1923 р., «Людина маса», 1921 р.). Але вголос читали і обговорювали не тільки драми. Це могла бути резонансна стаття Б. Фердінандова «Сьогодні театра» чи дослідження Г. Граціє з історії Реформації. Із записів щоденника 4-ї майстерні постає вражаюча картина наполегливих штудій творів Платона — 2 заняття, Ю. Баба — 4 заняття. Особливе зацікавлення викликали теми художньо актуальні: на тижні затягнулося читання й обговорення монографії О. Вальцеля «Імпресіонізм та експресіонізм». Нарешті з лекціями виступали і самі березільці. Практика МОБу потребувала виголошення власних рефератів з принципових для сценічного мистецтва тем. У зазначені місяці 1923 р. слухали і обговорювали доповіді про систему Станіславського (23.IV) та театральний експресіонізм (28.VII)⁸. Але темами могли бути різні актуальні мистецькі проблеми, як-от виголошений Г. Воловиком реферат «Символізм в українській та європейській поезії». Такий режим існував довгий час. Приміром, трохи раніше О. Магат виголосила доповідь про Камерний театр О. Таїрова, а О. Дейч прочитав лекцію «Про постановку «Великодушного рогоносця»⁹.

Звіт бібліотечної комісії того ж таки року підтверджує серйозне прагнення до отримання різнобічних гуманітарних знань. Так характерною ознакою цього документу є сусідство із суто театральною літературою, припустимо, «Історії філософії» Фарлендера (вимога на 2 примірники!)¹⁰. Взагалі, бібліотека була для Л. Курбаса об'єктом щоденних клопотів. Відомо, що сам він постійно оновлював корпус книжок власного зібрання, подаючи своїм учням повчальний приклад. Книгу у МОБі було піднято на «п'єдестал». Звернення до згаданих чи цитованих Л. Курбасом літературних джерел, здатне вразити навіть дуже інтелектуально розвиненого читача. Майже у всіх спогадах учнів Л. Курбаса йшлося про значення, яке їхній вчитель надавав книзі і самоосвіті. «Курбас виховував у нас інтерес до всіх нови-

⁸ Всі факти наводяться за Щоденниками 4-ї майстерні, які зберігаються у ДМТМКМ України. — Фонд театру «Березіль», од. зб. 8598.

⁹ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 42, од. зб. 4.

¹⁰ Звіт бібліотечної комісії. ДМТМКМ. — Фонд театру «Березіль», од. зб. 8600.

нок, що виходили з друку. Із появою філософської книги Шпенглера «Закат Європи»..., Олександр Степанович зібрав весь колектив і сам проаналізував зміст цієї книги... З'явилася книга «Теорія відносності» Ейнштейна, і Олександр Степанович запрошує фахівця із Академії Наук, який у популярній формі розтлумачує нам це складне наукове відкриття»¹¹.

Інформацію щоденників 4-ї майстерні могли б суттєво розширити матеріали, які містяться у рукописній «стінівці» МОБу. Крім того, що у віцілому примірнику сповіщається про внутрішні справи Об'єднання, — представлено цікаві факти культурного життя України, Німеччини, Франції, Австрії, Швеції, Іспанії, Бельгії, Америки. Для Л. Курбаса будь-які спроби здобуття чи поширення знань визнавалися принциповими, незважаючи на їхню форму. «Стінівка» була ще одним кроком до оволодіння інформацією і тому посідала у системі цінностей МОБу своє «законне» місце. Недаремно керівник Об'єднання знайомить із нею іноземного журналіста-візитера. «Курбас підвів мене до стінки і показав ... газету «Березоля» «Наш фронт» та познайомив з її редактором Йоном Шевченком. Газета ця, писана на машинці, була розліплена на чорній дошці. Своїм змістом досить багата»¹². Очевидно, що, у відповідності до Курбасівської концепції нового українського театру, митець не повинен був знаходитися у духовній ізоляції, поза широким культурним контекстом. Така настанова, окрім всього, переконує у прискіпливій увазі керівника МОБу до інтелектуальних підвалин творчості майбутніх діячів національного театру, свідчить про його стурбованість духовним, інтелектуальним змістом праці в українському театрі, його перспективами, які саме у цьому сенсі виглядали для нього досить проблематичними.

Наведені приклади із практики МОБу першої половини 1923 р. надзвичайно промовисті та вочевидь безпрецедентні. У самому Об'єднанні ставлення до освіти, навчання було однозначно позитивним, що підтверджується приватними щоденниками режисера-лаборанта В. Василька: «Праця в майстерні йде під знаком філософії. З ранку до 4 години сидимо в холоді і студіюємо історію філософії!! Це все ж

¹¹ Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе (рукопис) // ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

¹² Пролеткор. Мистецьке Об'єднання «Березіль» на Україні. — С. 21.

факт, який щось значить. Іменно цілий день над філософією. Актори, які щось уміють, мали поспіх у публіки по 5—10 літ на сцені... і все ж все покинули і сіли на шкільну лаву! Чи багато таких є не то на Україні, а й у Росії. Ми знову серйозно учимось» (20.I.1923 р.)¹³. Звертає на себе увагу уперта налаштованість вчитися, усвідомлення великого значення цих штудій для мистецького зростання.

Набутки МОБу і «Березоля» у педагогічній сфері мали неабиякий резонанс, вплинули на програмні заходи державних учбових закладів. Підстави для таких тверджень надає Навчально-методичний план для Музично-драматичних інститутів, затверджений у Харкові 1928 р. Народним комісаріатом освіти. У цьому документі відчувається наслідування березільських підходів, насамперед, принципу поєднання фахових студій із курсами гуманітарних дисциплін. Приміром, поруч «Системи виховання актора і режисера», «Драматургії», «Режисури», «Аналізу сучасних театральних течій» та ін. зустрічаємо Історії театру, музики, літератури, «Театральну етнографію», «Вчення про поведінку людини», «Анатомію і фізіологію людини»¹⁴. У роз'ясненнях міститься обґрунтування основних позицій плану викладання. І тут важко не помітити перегуку із березільським педагогічним досвідом, який почав складатися за 5—6 років. Найперше у цьому плані акцентується момент єдності художніх засад праці режисера і актора, що уможливорює «в живому органічному сполучанню синтетичну побудову сценічної дії, як такої»¹⁵. Поставання творчої індивідуальності режисера відбувається в результаті спеціально скоординованих дій. «Курс під назвою «режисура» повинен дати теорію режисерського майстерства і спеціальну естетичну критику сучасних режисерських шкіл і напрямків. При викладанні цього курсу окрему увагу потрібно звернути на виявлення і оформлення творчої індивідуальності. ... Практикум, що за навчальним планом проходить через всі курси, є органічна частина обох вищезгаданих основних курсів; це години, де опрацьовується в практичній і синтетичній оформленні все, що набули студенти на основних і допоміжних фахових курсах»¹⁶.

¹³ Василько В. Щоденники // ДМТМКМ України. — Фонд В. Василька, од. зб. 56586.

¹⁴ Навчальні плани Музично-драматичних інститутів. — Харків, 1928. — С. 30.

¹⁵ Там само. — С. 20.

¹⁶ Там само. — С. 21.

За найменшої нагоди у МОБі практикувалася ще одна форма художнього виховання, яка існувала упродовж всієї березільської історії. «Щоби підняти культуру майбутніх режисерів, їхній кругозір О. С. Курбас влаштовував творчі поїздки молодих режисерів до Москви для ознайомлення з театральними течіями, які тоді там були... По поверненні з Москви вони робили доповіді й звіти на колективі про свої поїздки. Добре пам'ятаю, яка велика суперечка розгорілася на засіданні режисерської лабораторії з приводу ідейного спрямування Пролеткульту... Як режисери, ми мусили дивитися всі вистави, які відбувалися у нас в театрі та постановки всіх театрів, що гастролювали у місті. На засіданнях режисерської лабораторії ми розбирали ці вистави, аби мати своє, березільське судження про них. Олександр Степанович не дозволяв зледащити нашим мізкам, що він вважав порочним та згубним для людини-митця»¹⁷.

Освіта та самоосвіта визнавалися вирішальними чинниками мистецького руху. Поза відповідною духовною, моральною мотивацією ця ідея навряд чи могла практично зреалізуватися у належному масштабі. Рідкісна самовідданість березильців в усьому, що стосувалося діяльності МОБу, знаходила не лише розуміння, але й гідну реакцію з боку керівництва Об'єднання, яке, дійсно, відчайдушно намагалося поліпшити умови праці, налагодити побут майстерняків. «Об'єднання в цілому виглядає значно краще, більш організовано. Адміністрація поставлена добре. Більше організованості. Об'єднання має вже контролю і діловода. Є телефон, є інтернат, на невеличку кількість столовка, душі, ванна, і все це цілком безплатно — це дає можливість цілком віддатися справі і роботі» (21.VII.1923 р.); «Вчора у IV майстерні уперше виплатили заробітню платню по 5 рубл. Старим березильцям (в розумінні довгого перебуванні в Об'єднанні). Це на нашому голодному бюджеті величезна подія!»¹⁸. Величезними були й намагання фізично зміцнити березильців. Влітку Л. Курбас організував для своїх учнів відпочинок разом із навчанням в Одесі, де молоді люди «на дачі 16 станції... відпочивали, займалися спортом (теніс, волейбол), приймали сонячні ванни та купалися у морі, а також займалися майстерністю

¹⁷ Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе (рукопис) // ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

¹⁸ Василько В. Щоденники // ДМТМКМ України. — Фонд Василька, од. зб. 56586.

актора та слухали лекції Курбаса з режисури,.. робили етюди, пов'язані із трьома законами Н'ютона, як члени режлабу, так і актори»¹⁹.

Змальовані побутові умови однаковою мірою стосуються всього МОБу, а саме вони дозволяють по-справжньому оцінити етичні підстави творчих здобутків. Духовна наснаженість закладає основи для більш радикальних перетворень, без неї найяскравіші творчі ідеї можуть залишитися деклараціями. Нажаль, нам лишилося надто мало свідчень про матеріальну сторону існування березильців. Але й найменша інформація інколи дозволяє скласти відчутні враження про суттєві реалії життя Об'єднання. М. Шаткульський, наполягаючи на тому, що МОБ найперше є «театральним університетом», спеціально сповіщає: «будинок для приміщення своїх трьох майстерень... «Березиль» винаймає. Плата, розуміється в порівнянні до величини будинку і його льокації (центр міста), є дуже маленька. Та, попри це, є інші великі розходи на ріжний потрібний реманент, декорації і на утримання самих артистів. Про матеріальне забезпечення всіх цих вимог з прибутків, які приходять від виставлювання штук, не може бути й мови. ... Держава безпосередньо також не дає матеріальних средств, за виїмком ріжних привілеїв в зв'язку з рентуванням будинків, тощо. ... над «Березілем» має шефство 45-та Червоно-Прапорна дивізія. І ця дивізія є головним джерелом матеріального забазпечення «Березіля»²⁰. Ця теза знаходить підтвердження у спогадах режисера-лаборанта З. Пігулович: «Керівництво 45 дивізією... допомагало нам матеріально. Щоденно ті, хто цього потребував, отримували півлітра молока, нас забезпечували картоплею, годували обідами за дуже низькими цінами. Крім того, допомагали нам матеріально — лісом, фанерою — для оформлення вистав»²¹.

Наведені факти дозволяють уявити характер панівної моральної атмосфери. Вона — об'єкт постійних зусиль Л. Курбаса. Цей бік мистецького життя зауважувався березильцями, як особливо значущий, звичайно, головним чином, у сенсі професійної етики. Л. Курбас дбав про цю, поза сумнівом, важливу передумову становлення особистості режисе-

¹⁹ Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе (рукопис) // ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

²⁰ Пролеткор. Мистецьке об'єднання «Березиль» на Україні. — С. 21–22.

²¹ Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе.

ра-початківця. Прямий зв'язок етики із реальним станом вітчизняного театру був для нього абсолютно очевидним. Йому не один раз доводилося спинятися на етичних проблемах у навчально-виробничому процесі, так би мовити, принагідно. Але подеколи таке звернення ініціювалося більш складною мотивацією — гострим відчуттям особистої відповідальності за майбутнє національної культури в цілому.

Характерним випадком можна вважати, відтворене у щоденниках В. Василька, спілкування вчителя із учнями-режисерами, датоване 6.X.1925 р. «Сьогодні Курбас запросив до себе додому «активну режисуру», себто мене, Тягна, Кудрицького й Бортника, і між нами відбулася двогодинна шира і дуже цікава розмова на тему «камо грядеші?»... Курбас зробив широку батьківську сповідь про те, що на Україні всі процеси, які відбуваються в Росії, цілій Москві в багатьох театрах, у нас на Україні все в одному. Згущена ситуація. Революція не дала поки що іншого керівника. Всі вийшли з рук Курбаса — і Юра, і Терещенко, і всі Предславичі, Болобани, Воловики і К°. Народився тип театрального діяча, що коротко можна схарактеризувати — КАР'ЄРИСТ. Ці люди хворі на «манію величності». Курбас боїться за майбутнє українського театру, в чиїх воно руках?! Така самовпевненість є і між нами, її база — некультурність. Далі Курбас розбирає кожного з нас окремо. Особливо відчитував Тягна за його хлопчачу самозакоханість. Щодо мене, то він сказав так: саме цінне в мені, це шире служіння ідеї, але у мене ідеологія розходиться з психологією. Поспих «Зайців» мені закрутив голову. Я вже ставлю собі бала... А взагалі на нас його надії, і він боїться за нас, аби ми теж не стали фейверковими кар'єристами. Надалі буде нас суворіше виховувати. Утворить ад, в якому тільки і можливе виховання людини з міцним характером»²².

Хто ж був учнем Л. Курбаса у режисерській професії часів МОБу? Насамперед відповідь на це запитання необхідно шукати у протоколах режлабу, де подається поіменний список учасників засідань (сумарно до 50 прізвищ). На загальний слід було б зарахувати до категорії осіб, що «знали» виразного педагогічного впливу Л. Курбаса, а, власне, вважатися режисерами-вихованцями майстра всі вони не могли. Не кожен згодом буде пов'язувати своє життя із цією професією, мало хто безпосе-

²² Василько В. Щоденники // ДМТМКМ України. — Фонд В. Василька, од. зб. 56589.

редньо у Об'єднанні чи театрі «Березіль» здійснить власні постановки. Частина цих людей пізніше увійде до режисерського корпусу українського театру, реалізуючи набуті у МОБі знання, чи творчо «відбудеться» у кіновиробництві, педагогіці або театральній критиці. Окреме місце належить списку режисерів учнів Л. Курбаса, наведеному В. Васильком вже у 1960-ті рр. Нарешті не слід ігнорувати і перелік учасників перших зборів режлабу (4.III.1923 р.), представлений Л. Курбасом, Г. Затворницьким, Ф. Лопатинським, Г. Ігнатовичем, А. Бучмою, В. Васильком, П. Долиною, С. Бондарчуком, Й. Шевченко, О. Перегудою.



В. Склярєнко. 1920-ті роки



Б. Тягно. 1920-ті роки



Л. Дубовик. 1920-ті роки

Показовим є те, що перелічені особи здебільшого були колишніми молодотеатрівцями, себто людьми «генетично» пов'язаними із студійною роботою, щоденним навчанням, розумінням його першорядного значення; вихованими за часи поставання самої ідеї режисерського театру — вирішальної для поступу вітчизняної сценічної культури. Крім того, дехто з присутніх раніше мав режисерські спроби, але більшість лише згодом зможе їх здійснити.

Якщо звернутися безпосередньо до зібрань режлабу, то впадає в око їхня відкритість для бажаючих посприяти у цій роботі, що, власне, могло суттєвим чином розширювати коло учасників. Симптоматичними, у цьому сенсі, були зауваження Л. Курбаса, які він зробив на одному із засідань режлабу влітку 1925 р.: «Молодші товариші вважають себе

²³ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

вільними слухачами — це добре. Дехто вважає себе ближче причетним до режштабу. Такого вільного слухання, котре виражається тільки в тому, щоб посидіти, послухати, записати і піти додому — ми собі не уявляємо, це недобре. Треба щось робити, і от, по-перше, треба так зробити, щоб ви поступово прилучалися до режисерської роботи, — можливо, половина з вас не захоче, чи не зможе, чи не буде акторською працею заангажована, чи не виявить режисерських здібностей, але, можливо, я твердо знаю, що є між вами товариші, у яких переважає організаторський, режисерський хист»²³. Зрозуміло, — шанс надавався кожному, хто цього прагнув.



«Комуна в степах» М. Куліша. 1925 р.

Разом із тим, і режлаб і режштаб мали, сказати б, постійний склад «дійсних членів». За В. Васильком, існувало чотири набори. «До складу першого набору.. увійшли: С. Бондарчук, В. Василько, П. Долина, Г. Затворницький, Г. Ігнатович, Ф. Лопатинський і Й. Шевченко; до складу другого — Я. Бортник, Г. Воловик, П. Кудрицький, З. Пігулович, Б. Тягно, Х. Шмаїн²⁴; третього — К. Діхтяренко, О. Магат, В. Онацька, В. Чистякова; четвертого — Б. Балабан, В. Воронов, Л. Дубовик, В. Склярєнко, М. Верхацький»²⁵. (Водночас сам Л. Курбас на

²³ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

²⁴ В. Василько помилково не називає А. Ірія та Ю. Лішанського, які увійшли до другого набору.

²⁵ Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 24.

одному із засідань зауважив, що єдиним «випускником» режлабу є Ф. Лопатинський.)

Як утворювалися ці «набори»? Що складало базовий принцип «селекції» претендентів? І чи, взагалі, такий відбір впроваджувався за певним «стандартом»? Вивчення цього питання поки що ніякого обов'язкового правила не виявило. Швидше за все, «вступ» був актом достоту символічним, а подальший перебіг подій залежав виключно від таланту, наполегливості самого претендента. Існував ще й такий фактор: початківець, крім того, що мав вчитися, ставити вистави, керувати яко-

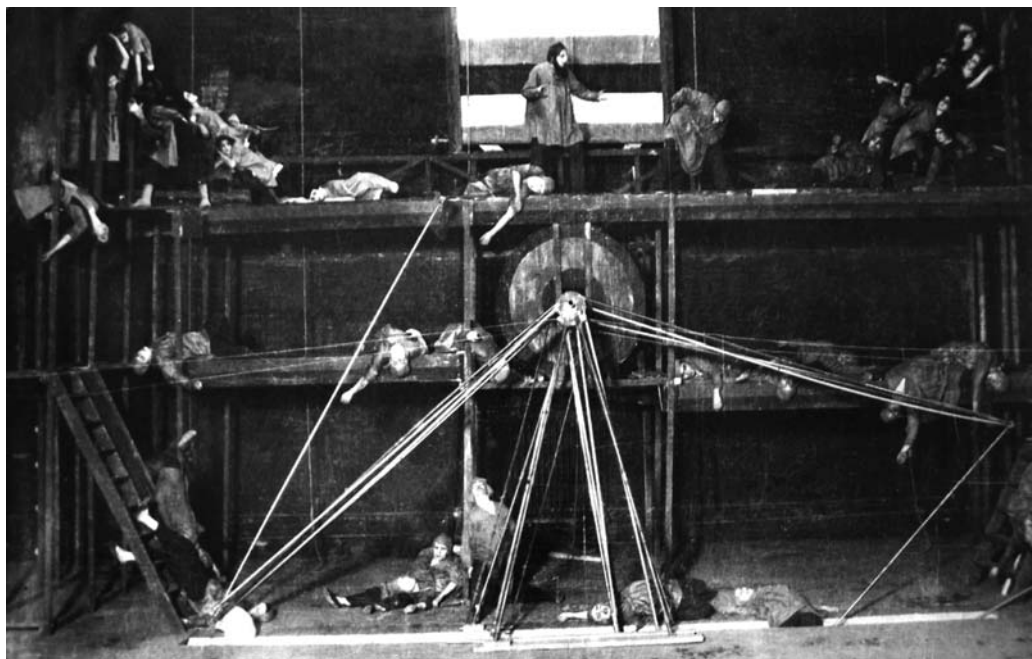


Я. Бортник. 1920-ті роки

юсь із ланок МОБу, брати участь у науково-теоретичних дослідженнях, він повинен був себе матеріально утримувати. Не кожен на це зважувався. Проблематичною працю у режлабі робили й інші вагомні причини. Не дивно, що перебування у його складі могло для когось стати епізодичним. Через удержавлення і переїзд до Харкова дехто з перспективних режисерів змушений був усунутися від такої діяльності, або просто міг не встигнути до літа 1926 р. здійснити власної постановки. Нарешті цілий гурт березильців, що часто відвідував режлаб, віддав перевагу акторській професії, приміром, М. Крушельницький чи Л. Гакке-

буш. У київський період серед найретельніших учасників засідань слід згадати також Ю. Лішанського, Х. Шмаїна, О. Івашутича, І. Гавришка, А. Макаренка, М. Савченка. Цілком очевидно є потреба ґрунтового аналізу складу режлабу і скурпульозного дослідження подальшої долі всіх його членів як представників конкретної мистецької школи, носіїв художньої ідеології «Березоля».

Безперечно, найважливішим відображенням виховної роботи МОБу лишаються режисерські дебюти, так би мовити, наочні фахові «підсумки» педагогічних зусиль Л. Курбаса. Але й участь кожного з його учнів у роботі осередків Об'єднання теж по-своєму відбивало етапи їхнього професіонального становлення. Хоча, звичайно, режисер фахово себе реалізує насамперед у створенні вистав. У Києві учні Л. Курбаса здійснили дев'ять постановок: три — Лопатинський («Нові йдуть» за Ю. Зозулею, 7.XI.1923 р., «Машиноборці» за Е. Толлером,



«Машиноборці» Е. Толлера. 1924 р.



А. Бучма. «Машиноборці»

6.I.1924 р., «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким, 8.XI.1924 р.), дві — Б. Тягно («Секретар профспілки» за Л. Скоттом, 25.XII.1924 р., «Жакерія» за П. Меріме, 12.XI.1925 р.), по одній — Г. Ігнатович («Людина — маса» за Е. Толлером, 14.II.1924 р.), В. Василько («За двома зайцями» за М. Старицьким, 25.II.1925 р.), П. Береза-Кудрицький («Комуна в степах» М. Куліша, 17.X.1925 р.) та Я. Бортник («Шпана» В. Ярошенка, 19.III.1926 р.). Ф. Лопатинському на час першої прем'єри виповнилося 24 роки, Б. Тягнові — 20, Г. Ігнатовичу — 26, В. Васильку — 32, П. Березі-Кудрицькому — 31, Я. Бортнику — 29 років. Поза межами Києва, у 3-ій Білоцерківській (керівник Я. Бортник), 5-ій Бориспільській (керівник В. Онацька), 6-ій Одеській (керівник С. Бондарчук), Мокро-Калигірській (керівник О. Грабовський), Березнянській (керівник Г. Сташук), кількох сільських майстернях ставили спектаклі й інші березільці: В. Чистякова, Л. Гаккебуш, С. Бондарчук, О. Магат, А. Ірій, В. Дробинський. Лишилися свідчення про постановку ними «Чудотворців» за «Героем» Дж. Сінга, «Царів» за Т. Шевченком, «Джиммі Гігінза» за Е. Сінклером, «Царя Едіпа» Софокла, «Жовтня», «Рура» (лібрето і тексти 1-ї майстерні за участю Л. Курбаса), «Гайдамаків» за Т. Шевченком (інсценізація Л. Курбаса), «Останнього дня Паризької Комуни» (автор невідомий).

Учні Л. Курбаса отримували право на постановку не у кінці певного ряду освітньо-педагогічних заходів, а, так би мовити, паралельно із ними. Власне, березільські базові принципи виховання режисера — навчання, експеримент, виробництво — «застосовувалися» — одночасно, що виявилось дуже продуктивним. Підхід, зумовлений великою мірою нестачею часу, фахівців, досвіду, активно стимулював всю творчу діяльність, демонструючи чималу педагогічну ефективність. Згодом у МОБі виробляється досить сталий корпус чинників, які всіма учасниками процесу визнаватимуться обов'язковими, такими, що практично втілюють ідею режисерського виховання. Є підстави згадуваний комплекс розглядати майже одразу посталим у вигляді певної системи.

Те, що процеси підготовки режисерів швидко набувають у МОБі системного вигляду, опосередковано підтверджується у документі, підписаному адміністративним керівником Об'єднання М. Дацковим, — листі до Наркомосу, де він звітує про стажування режисерів, які, швидше за все, з'явилися у МОБі у відповідь на прохання керівництва

Музично-драматичного інституту (про це йшлося вище). «План використання надісланих до нашого театру стажерів-лаборантів цілком приноворлений до міркувань педагогічного характеру. Стажери мають, по-перше, закінчити в Режштабі, що при нашому Об'єднанні, свою режисерську освіту, і відтак їм дається змога (дедалі — тим більше) в практиці театральної роботи перевірити свої знання і уміння і доповнити її всім цим, що можуть вони набути тільки в продукційному колективі. Як працівники Режштабу вони, перш за все, мають прослухати курс режисури, крім того, працюючи в станціях МОБу, вони тільки входять в курс всього комплексу театральної справи з боку її організації, але отримуючи там же конкретні завдання, вони безпосередньо знайомляться з всіма елементами техніки театру і техніки ведення і керівництва театральною організацією взагалі. Праця в станції фіксації та систематизації досвіду і обов'язкова їх присутність на всіх спільних засіданнях останніх станцій дає їм змогу бути весь час в курсі і слідкувати за справами художньо-ідейного порядку, питаннями режисури, клубної роботи, роботи сільдрам гуртків, театральної журналістики і т. д. В продукції театру «Березіль» вони приймають зараз участь як лаборанти по технічним завданням. В найближчих постановках мають бути зайняті як лаборанти-режисери і також до кінця їхнього стажування, коли за півтора року їм буде дана змога дебюту. Всі стажери поки що виявили себе дуже діяльними і дисциплінованими»²⁶.

Звіт М. Дацкова, крім усього, відбиває ситуацію існування в Об'єднанні різних «статусів» режисерів-початківців. Один із березільських режисерів-лаборантів Б. Балабан згадує, що Л. Курбас запровадив, таку собі номенклатуру стадій, обов'язкових для здобуття реального права власної постановки. Називаються п'ять таких етапів: «Перший етап — технічний лаборант: режисер знайомився в театрі буквально з усім, мусив досконально знати внутрішню структуру, механіку театральної справи. Другий етап — творчий лаборант: перед режисером ставили хоч і невеликі завдання, але він мав розв'язувати їх цілком самостійно. Третій етап — технічний асистент: разом з Курбасом режисер проходив увесь процес створення спектаклю, фіксував усю роботу постановника. Четвертий етап — творчий асистент: режи-

²⁶ Лист М. Дацкова до Наркомосу України // ДМТМКМ. — Фонд театру «Березіль», од. зб. 8926.

серові доручалось самостійно розробити окремі сцени спектаклю, в основному, масовки. П'ятий етап — співрежисер, або режисер-постановник. Таким чином, у процесі навчання молодий режисер поступово вводився у святу святих режисури Курбаса. Пройшовши таку школу, він ставав повноправним членом режисерського штабу і брав участь у всіх роботах по керівництву театром»²⁷.

Навряд чи накреслені у листі М. Дацкова етапи проходження практики студентами Музично-драматичного інституту суттєво відрізнялися від тих, які було впроваджено у МОБі, сказати б, для «власного вжитку». Хоча, звичайно, слід робити поправку на окремі обставини внутрішнього життя Об'єднання, що корегували окреслену М. Дацковим програму. Але генеральні принципи виховання режисерів у «Березолі» цей звіт, поза сумнівом, цілком відбиває.

Особливу роль у педагогічній системі, запровадженій Л. Курбасом у МОБі, відігравала режисерська лабораторія (частіше трапляється назва режлаб), яка із 11.X.1924 р. була перейменована на режштаб. Місце осередку у структурі МОБу визначив сам Л. Курбас: «режштаб не є якоюсь керівною установою при «Березолі», а є наполовину лабораторією, наполовину школою, наполовину допоміжним органом при правлінні МОБу»²⁸.

Режлаб як конкретна, рухлива у своїх цілях та завданнях інституція постала 4.III.1923 р. На першому ж засіданні було розроблено план її діяльності, розподілений на дві частини: «шкільну» і «лабораторну». Перша частина передбачала дослідження й вивчення найважливіших фахових аспектів професії. Із тогочасних записів секретаря лабораторії В. Василька випливає, що такими аспектами були визнані: «Теорія музики, матеріальне оформлення вистави (малювання), сценознавство, сиситема (педагогічний метод), композиція вистави (драматургія), хореографія, театральна машинерія, електротехніка»²⁹. Лабораторну роботу розглядали як спробу узгальнення і теоретичного обґрунтування досвіду, що поставав у власній сценічній практиці, практиці інших театральних митців. Нагальною проблемою було: «наукове пророблення

²⁷ Балабан Б. На науку театральному потомству // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — С. 203.

²⁸ ІМФЕ ім М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

²⁹ Василько В. Щоденники// ДМТМКМ. — Фонд В. Василька, од. зб. 56587.

театральної вистави (аналіз мізансцени, руху, звуку, сценічних ефектів; дослідні постановки уривків в різних стилях, індивідуальні експерименти); розробка питань теорії театру (виробництво і фантазія); проблеми синтетичного театру; будова сценічної площадки; театральна технологія»³⁰.

На першому етапі своєї діяльності (весна—літо 1923 р.) режлаб існував при 4-ій майстерні, виконуючи принагідну до її потреб роль. Відповідно вся діяльність здійснювалася «у двох напрямках: а) студіювання техніки композиції вистави та б) вироблення репертуару для майбутнього сезону четвертої майстерні»³¹. Тут важливо наголосити на вихідному принципі — підпорядкуванні будь-якої пошукової, теоретичної роботи реальній театральній потребі, живленню власних аналітичних студій нагальними проблемами сценічної практики. Саме тому репертуарні завдання розглядалися на першому етапі як головні. Але пошуками придатних п'єс справа не обмежилася, і, крім запропонованих «Вільгельма Теля» Ф. Шіллера та «Вавілонського полону» Лесі Українки, обговорювалась можливість переробки для сцени «Царів» Т. Шевченка. Отже, найперше завдання режисерам-лаборантам стосувалося драматургії, її трансформації щодо конкретних потреб 4-ї майстерні.

З цього моменту відбувається «нарощення» вимог, чинників, засад, які поступово, але дуже швидко набувають ознак постійно діючого механізму із чітко артикульованою програмністю, а головне з метою — сприяти поставанню нової генерації вітчизняних режисерів.

Найперше учбове завдання складалося із трьох позицій. «На першому етапі Олександр Степанович запропонував нам зробити п'єсу з Шевченкових «Царів», проаналізувавши її зміст, визначити принцип і стиль постановки, оформити її як художники, підібрати музику»³². На другому етапі передбачалося складання плану постановки за самостійно обраним літературним матеріалом. На третьому — «режисер мусив написати п'єсу або переробити недосконалу в драматургічному відношенні п'єсу іншого автора, розібрати її, оформити сценічний кін,

³⁰ Василько В. Щоденники // ДМТМКМ. — Фонд В. Василька, од. зб. 56587.

³¹ Режисерський штаб мистецького об'єднання «Березіль» // Більшовик. — 1923. — 4 березня.

³² Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе (рукопис) // ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од. зб 10032.

підібрати або написати музику. Написати характеристики на всіх дійових осіб»³³. Робота відбувалася у досить жвавому темпі. Влітку вдалося суттєво зрушити справу у підготовці персональних проєктів. «21.VI.1923 р. Активно працює режлаб, уже всі майже здали постановку «Вавілонського полону» і «Царів» за Шевченком. Це означає, що всі здали: докладний текст, монтіровку, план мізансцен, виліпили макети, словом все, що мусить дати режисер правлінню якогось театру»³⁴. Далі наводяться короткі характеристики окремих проєктів, що вказує на оприлюднення, можливо — обговорення робіт. Спрямованість цієї розвідки цілком очевидна, вона полягає у практичному ознайомленні початківців із навичками самостійної роботи режисера над майбутньою виставою. Це, крім усього, — і спроба опрацювання експлікації, без якої неможливе поставання режисерського театру.

Те, що режлаб на момент заснування був «прив'язаний» до репертуарних проблем 4-ї майстерні, принципово важливо не лише тому, що необхідність координувати свою діяльність із конкретною театральною практикою, було засадничим принципом цього осередку. Будівництво нового театру, виховання режисерів для праці в ньому виглядало проблематично через істотні репертуарні проблеми. Експресіоністична «хвиля» потроху згасала, переробки творів класичного репертуару вирішальної ролі у будівництві нового театру не відігравали. Натомість загострювалася потреба у сучасній п'єсі, брак якої виглядав вже майже «скандально», про що О. Білецький висловлюється у такий спосіб: «І день іде, і ніч іде» — а революційний наш репертуар і досі в стадії народження. Підручники української літератури, що обіймають творчість наших днів, говорять про повість, про віршовану поезію, лірику: про драму ні слова»³⁵.

Ситуація виглядала критичною вже за кілька років перед тим. Л. Курбас це прекрасно усвідомлював. У його концепції виховання режисера місце драматурга було далеко не останнім. Воно виявляє себе у кількох іпостасях. Одна з них — репертуарна. Формування репертуар-

³³ Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе (рукопис) // ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од. зб 10032.

³⁴ Василько В. Щоденник // ДМТМКМ. — Фонд В. Василька, од. зб. 56386.

³⁵ Білецький О. Українська драматургія після Жовтневої доби // Нове мистецтво. — 1926. — № 28. — С. 12.

ного обличчя «Березоля» на роки лишається вагомим чинником діяльності режлабу. У цьому сенсі функція режисерського «молодняка» є очевидною. Інша справа: робота режисера із п'єсою як методологічна та методична проблеми.

Власне, об'єктивні умови стану української драматургії та суб'єктивні прагнення «плекати» новий тип українського режисера, який відповідає засадам березільської школи та творчо реалізується у системі режисерського театру, — такими були реалії, що на них Л. Курбас спирався, формуючи педагогічні засади своєї мобівської практики і завдання режлабу. Взагалі, за В. Васильком, процес «виховання режисерів Олександр Степанович починав з вироблення в них «драматургічної хватки... Від майбутніх режисерів Курбас вимагав майстерності аналізу драми не лише в її дієвому аспекті, в її сценічних можливостях, але й з погляду впливу її на психіку й емоції, можливості організувати через цю виставу розум, почуття і волю глядачів у потрібному напрямку, настроїти їх на потрібний сучасний життєвий тонус»³⁶. Остання позиція прямо вказує саме на березільські мистецькі установи, є виявом базового принципу школи.

Що стосується «драматургічної хватки», то тут слід розділити аспекти «теоретичний» та «практичний». Протоколи засідань режлабу (близько 50) та протоколи СФСД (11) відбивають безперервну увагу до зазначеної проблеми. У роботі станції фіксації та систематизації досвіду не бракує прикладів теоретичного осмислення різноманітних складових драми, її самої як цілого. Однак Л. Курбас не робив жодних обмежень для подібних спроб і поза СФСД. Він енергійно спрямовував своїх учнів до самостійних досліджень драматургічних проблем. Характерними були його рекомендації уважно проштудіювати монографії: «Драматургія» Гессена, «Драматургія» Волькенштейна, «Біля витоків драматургії» Кляйнера, «Мистецтво драматургів» (без вказівки автора). Навіть більше: він доручив Т. Усенкові «переписати і перекласти книжку Фрейтага «Техніка драми»³⁷.

Сам Л. Курбас не один раз пропонував своїм учням оригінальні ідеї щодо різних проблем драми. Це могли бути роздуми про Шекспіра, Мольєра, Лессінга, окремі п'єси, представлені у гранично широкому

³⁶ Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас. — С. 25.

³⁷ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

діапазоні, чи про жанрову природу драми із дуже цікавими пропозиціями, припустимо, замінити в аналізі п'єси категорію жанр категорією аспект (із відповідною мотивацією такої заміни). Взагалі він був переконаний, що «режисеру треба бути дуже хорошим драматургом по відношенню до композиції вистави»³⁸. І цей вислів Л. Курбас вживав не тільки у фігуральному, але й у буквальному розумінні слова: режисеру вкрай потрібен був хист драматурга, інсценізатора. Вивчення техніки драми вимагалось цілком практичними потребами: у МОБі здійснювалися спектаклі за літературними творами, співавторами чи інсценізаторами яких були самі постановники.

Приклад, як завжди подавав сам вчитель: «Гайдамаки», «Джінні Гігінс», «Напередодні», що її літературну основу Л. Курбас створив разом із своїм учнем — режлаборантом С. Бондарчуком. Підготовку «Джінні Гігінса» взагалі слід було б визнати виняткової ваги «практикумом» створення інсценізації. Насправді технологічні прийоми, застосовані Л. Курбасом для переробки роману Е. Сінклера, складають особливий феномен в історії не самого лише українського театру. Із щоденникових записів секретаря режлабу В. Василька постає ситуація радше створення не інсценізації прози, а сценічного «тексту» вистави разом із текстом словесним. Самі обставини, не кажучи вже про зміст, цієї роботи, вразили дописувача. Курбас, згідно із записами, у перший же день «почав ходити ритмічно кругом по кімнаті і диктувати нам саму дію, ритм її і текст з ремарками... П'єса одразу ж виходила написана ритмічною прозою. Курбас диктував поволі, але зовсім без помилок: за 1,5 години з 9-ї до 10.30 вечора він продиктував на 6 писаних сторінок тетрадки — ніяких матеріалів під рукою у нього не було. ... Сьогодні скінчили писати 6-ту сцену 1-ї дії. Мали писати і 7-му, але Курбас сказав: «Ні, краще сьогодні за ніч я подумаю, а завтра напишемо. Як кінчити дію я знаю, але ще деталі не пережиті». Тепер сцену пишемо тільки удвох: я і Курбас»³⁹. Цей рідкісний прецедент пересвідчив режисера-початківця у необхідності бути не лише добре обізнаним у тонкощах аналізу драми, але й володіти баченням «сценічного потенціалу» літературної основи: прозової, поетичної тощо. В. Василько мав таку нагоду вже наступного сезону, коли із В. Ярошенком вони пе-

³⁸ ІМФЕ ім М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

³⁹ Василько В. Щоденник. — ДМТМКМ. — Фонд В. Василька, од. зб. 56386.

реробляли «За двома зайцями» М. Старицького, перенісши події п'єси у епоху НЕПу і модернізувавши героїв відповідно до посталоного часу.

У цьому випадку відбувалася трансформація не прозового матеріалу, і характер його опрацювання був дещо відмінним. Сам Л. Курбас широко використовував епічну літературу для потреб сцени. Задля засвоєння «молодняком» необхідних у цьому процесі прийомів, він пропонував виконувати спеціальні завдання. Припустимо, скориставшись сюжетом фейлетону у газеті «Більшовик» — «Це треба припинити» (4.IV.1925), де йдеться про незадовільну роботу лазні, — створити із цього газетного матеріалу п'єсу. Або, на пропозицію Л. Курбаса, ще два дописи із «Більшовика»: «Профробота і тромбон» та «Дальні печери» — колективно розглядалися на режлабі з точки зору організації на їхній основі «ескізів» майбутніх п'єс, із визначенням жанру, конфлікту, розподілу протидіючих сил, ідеологічного аспекту тощо. Аналогічне завдання могло стосуватися навіть не газетної замітки, а окремого життєвого випадку. Так Л. Курбас пропонує режисерам звернутися до «бійки на бульварі Шевченка. Встановити: ідею, план, аспект, конфлікт, тему. Фабули не треба»⁴⁰. Всі ці лабораторні екзерсиси спрямовувалися на розвинення вміння адаптувати реалії літературні, життєві до вимог сцени. У професіональному становленні режисера вони відігравали неабияку роль. Власне у МОБі було «винайдено» формулу «сразкового» березільського режисера, який «в ідеалі повинен бути драматургом, художником та музикантом. Таким режисером був сам Олександр Степанович Курбас»⁴¹. Радше за все, цю думку поділяли всі учні Л. Курбаса. В усякім разі, її було підтверджено всією педагогічною практикою майстра.

Здається, Л. Курбас не шкодував ніяких зусиль для повсякчасної виховної роботи. Задля того він створював своїм учням «режим безперервного творчого процесу». Навіть на період літньої відпустки всі режлаборанти отримували від нього індивідуальні програми роботи над драматургією. Від учнів вимагалось зробити літературний аналіз п'єси та її режисерську експлікацію. У В. Василька це була п'єса І. Дніпровського «Любов і дим», З. Пігулович — «Сава Чалий» І. Кар-

⁴⁰ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

⁴¹ *Пігулович З.* Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе (рукопис) // ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

пенка-Карого, П. Берези-Кудрицького — «Довбуш» О. Федьковича, І. Криги — «Вій» Остапа Вишні за М. Гоголем, Ю. Лішанського — щось із Мольєра, Х. Шмаїна — роман «Ойс-Бройс» і т. д. Водночас режисери мали загальні для всіх завдання: «взяти одну з шекспірівських п'єс і зробити драматургічний розбір, з'ясувати там усю будову п'єси, що в цій п'єсі є конфліктом, темою, який сюжет, чого цим можна досягти у глядача, як вона на нього може впливати, де там є зав'язка, кульмінаційна точка, розв'язка і т. д. — всі ці етапи побудови драматичного твору. Якими особливими прийомами користується Шекспір у п'єсі для виявлення свого задуму? Коли ви візьметесь до п'єси, впливуть усі питання, на які ви мусите дати відповідь... ! нарешті — ...взяти будь-який твір Івана Франка і зробити сценарій на тему цього твору; сценарій, який би задовольняв потреби нашого репертуару.. Можна брати його поеми, оповідання чи щось інше. А може, хто вміє й більше зробити, зробити п'єсу — ще краще»⁴².

Деякі із вищенаведених прикладів належать компетенції, так званого, драмсемінару, який мав активізувати процес розвинення у режисерів техніки опрацювання драми, творення п'єси із недраматургічного матеріалу. Згадки про його роботу стосуються весни 1925 року і, на жаль, кількісно обмежені. Але очевидним є його надзавдання. Воно вимагає більшої ретельності й локалізації зусиль довкола проблем драматургії. Влітку цього року вже постає питання про окрему станцію МОБу, яка б цим опікувалася. Л. Курбас, аналізуючи діяльність режлабу, виділяє кілька принципових (для тодішнього стану МОБу) станцій, що їх конче потрібно зберегти, і наголошує на необхідності утворення ще одної — драматургічної: «Драматургічна станція — практика минулого року нам показала, що вона необхідна і просто є криком даного моменту... Драматургічну станцію ми зможемо заснувати десь у жовтні місяці, тоді, коли повернуться з відпустки всі літератори»⁴³. Остання фраза переконує: Л. Курбас ясно відчуває необхідність розділити процес стимулювання у режисера вміння працювати з драмою, чи, навіть, створювати її та уможливлення його постійних контактів із професійними драматургами, які, на взірець макетної майстерні, будуть пов'язані з МОБом творчо та організаційно.

⁴² ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

⁴³ Там само.



«Хазяїн» І. Карпенка-Карого. 1932 р.

«В наступному сезоні ми мусимо піднести інтенсифікацію праці, більше налягати на готові п'єси, ніж на саморобні. Погані з нас драматурги»⁴⁴.

Траба зауважити, що у Об'єднанні здавна існувала репертуарна станція (керівник Л. Френкель). Її зусиллями створювався репертуар для різноманітних клубів. Автори п'єс — режисери-березильці. Їхній кращий доробок: «Операційний план» (З. Пігулович, Л. Френкель), «Сількор Головка» та «Ленін» (Ф. Лопатинський, Л. Френкель) — був виданий «Книгоспілкою» і отримав схвальний відгук Ю. Смолича на шпальтах популярного «Нового мистецтва». «Сількора Головка» Ф. Лопатинський мав намір поставити на березільській сцені, але від цієї ідеї згодом відмовився.

Репертуарним пошукам, як цілковито прагматичному процесу, Л. Курбас надає педагогічного «забарвлення», для чого, насамперед, створює у режлабі режим постійного пошуку потрібних МОБу драм.

⁴⁴ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

Завдання такого гатунку належить виконувати всім членам режлабу. Літературний матеріал шукають скрізь, але, головне, — подеколи системно. Л. Курбас культивує спеціальні репертуарні завдання і формулює їх методично чітко: «Пропоную Василькові, Лішанському та Ірієві взятися до складання списку п'єс, які так чи інакше являють для нас інтерес. Я маю на увазі, перш за все: 1) всю нову продукцію драматургічну, що є на ринку; 2) продукцію, яка іде в театрах, але її немає на ринку; 3) переглянути «Правду» та «Известия» за останній рік, переглянути всі засідання драматургічної асоціації; 4) переглянути бібліотеку Ленінського театру; 5) переглянути публічну бібліотеку»⁴⁵. Нові п'єси звідусіль привозять, виписують, позичають і жваво обговорюють.

Але подібними пошуками у МОБі не обмежувалися. Відповідно до керівного принципу Об'єднання, необхідно було шукати творчо близьких «Березолу» митців серед літераторів. Л. Курбас доручає цю відповідальну справу режлаборантам. П. Березу-Кудрицького, приміром, відряджають до Харкова для безпосереднього знайомства із предметами різних мистецьких угруповань: «Гарту», «Плугу», «Комункульту». Або Л. Курбас доручає І. Кризі розшукати Ю. Яновського й познайомитися із ним як перспективним й талановитим письменником, у майбутньому можливим березільським автором.

Системного характеру набувало читання та обговорення п'єс, які мали стати основою наступних прем'єр. І сьогодні ретельність і принциповість цієї роботи справляє сильне враження. Молоді режисери потрапляли у ситуацію, яка вимагала граничної концентрації сил і великої відповідальності. Загальна увага та зацікавлення у їхній роботі були водночас і стимулом і випробуванням. Досить ознайомитись із презентацією та обговоренням «Жакерії» П. Меріме, «За двома зайцями» В. Ярошенка та В. Василька за М. Старицьким, «Комуни в степах», «97» М. Куліша, п'єси «Любов і дим» І. Дніпровського, «Кар'єри» Ф. Лопатинського за «Вовчими душами» Д. Лондона, «Вія» Остапа Вишні за М. Гоголем, «Учителя Бубуса» О. Файка, щоби відчутти конструктивність педагогічної методи Л. Курбаса.

Дуже швидко березільці встановлюють тісні дружні контакти із ваплітянами, а М. Куліш, І. Дніпровський, М. Йогансен, М. Хвильовий, Остап Вишня стають їхніми авторами. Ця обставина виявилася

⁴⁵ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

доленосною для Л. Курбаса та його учнів у мистецькому, культурному, політичному сенсах, відіграла величезну роль у окресленні основних характеристик школи, яку вони представляли. Цей етап сформується вже у другій половині 1920-х рр. і матиме найбільший вплив на, так звану, «харківську» генерацію березільських режисерів.

У першій половині 1920-х рр. Л. Курбас працює над встановленням певних закономірностей, етапів, належної послідовності руху від задуму вистави до її втілення, оскільки на цих шляхах відбувається закладання «підмурівку» режисерської індивідуальності. Саме «закономірності» були тоді його найбільшим клопотом. Бо, попри оригінальні прояви творчих навичок якоїсь конкретної особистості, існують загальні принципи, що є не менш важливими, і нерозуміння цього призводить до скочування у «аматорщину». Така установка — вихідна для кристалізації системи, власне, фаху. Секретар режлабу В. Василько фіксує у своєму щоденнику момент словесного «оформлення» цієї ідеї: «2.IX.1923 р. Вчора на засіданні режлабу уперше було порушене питання про утворення своєї науки режисерської — себто записати те, чого ми вже досягли, що ми маємо, аби було що передати прийдешнім поколінням»⁴⁶. Спробою узагальнення стає у середині вересня 1923 р. по суті перший теоретичний практикум — накреслення «планів роботи над виставою». Збереглося дев'ять таких планів: В. Василька, П. Долини, З. Пігулович, Ф. Лопатинського (решта без підписів). З них постає картина цілковитої самостійності бачення кожним із авторів процесу творення вистави, але, водночас, засвідчується поділяння усіма деяких спільних важливих позицій, насамперед, ідеологічних. «Нериторичність» цих студій знаходить підтвердження у найпершій постановці — дебюті Ф. Лопатинського. Прем'єра «Нові йдуть» відбулася через два місяці після подання ним такого «плану роботи над виставою».

Так само оперативно виокремлюються складові певної процедури, що дозволяла регулювати процес просування задуму до його реалізації. Спочатку готували і обговорювали план постановки. Проект подався у вигляді спеціальної доповіді, яка «мала складатися із двох частин. Перша — глибокий аналіз п'єси без домішки особистого ставлення доповідача. У цій частині режисер досконально розбирав п'єсу з погляду драматурга і його епохи. Друга — аналіз п'єси з погляду самого режи-

⁴⁶ Василько В. Щоденники // ДМТМКМ України. — Фонд В. Василька, од. зб. 56587.

сера. Виходячи з власних уявлень, він мав чітко визначити ідею твору. Залежно від розуміння режисером структури твору, міг змінитися і жанр — наприклад, мелодрама могла перетворитися на справжню драму. Все залежало від того, як сприймає режисер п'єсу, як він її трактує. Ці дві частини доповіді встановив сам Курбас. Він говорив, що, не зрозумівши до кінця природу твору, художник не може «прикластися до неї своєю трактовкою»⁴⁷.

За рік, що минув від першої постановки Ф. Лопатинського наприкінці 1923 р. до кінця 1924 р., відбулися дебюти Г. Ігнатовича та Б. Тягна, а Ф. Лопатинський встиг поставити ще дві вистави. Власне, п'ять прем'єр невідомих українському глядачеві режисерів лише за рік — річ досі нечувана. Серйозний прецедент створила і жанрово-стильова спрямованість постановок: дві експресіоністичні вистави («Машиноборці», «Людина — маса»), політичний детектив («Нові йдуть»), переробка класичного водевілю у цирковому плані («Пошились у дурні»), соціальна драма «профспілково виробничої» тематики («Секретар профспілки»).

На особливу увагу заслуговує й своєрідна творча атмосфера, що супроводжувала не тільки народження, але й побутування цих спектаклів. Йдеться про інспірований самою програмністю МОБу контекст мистецького життя Об'єднання. З 20.X.1923 р. починає виходити березільський двотижневик «Барикади театру», зі шпальт якого можна було, серед іншого, дізнатися про роботу над новими виставами, познайомитися з позицією постановника (режисер мав часопис за трибуну для різних форм творчого висловлювання: від закликів до пояснень творчих намірів щодо нових постановок), глядацькою реакцією, навіть полемікою довкола прем'єри. Безпрецедентними були й впроваджені у МОБі анкети для публіки (і посьогодні вони становлять чималий інтерес не для одних лише істориків «Березоля», хоча ніколи не були предметом спеціального дослідження); анкети, що вперше в історії вітчизняного театру надавали режисерам можливість в особливий спосіб відчувати резонанси власних творчих інспірацій. Непересічного характеру інформацію вони отримували і від звітів своїх колег щодо безпосередньої реакції залу. Вона щовечора спеціально фіксувалася і становила безцінний матеріал для подальших корекцій спектаклю, стимулюю-

⁴⁷ Балабан Б. На науку театральному потомству. — С. 203–204.

чи «діалог» митців і глядачів. Початкуючий режисер потрапляв за всіх цих умов в ситуацію постійного та різнобічного «контролю», він весь час перебував в «епіцентрі» уваги і публіки, і колег, і вчителя, що підтримувало його постійну налаштованість на вдосконалення будь-яких творчих прагнень і спроб.

Активна постановочна діяльність, що розгорнулася у 1923–1924 рр., стає поштовхом для більш регулярних теоретичних студій режлабу, які значно частішають наприкінці 1924 р. Можна говорити, що тоді настає другий етап діяльності режлабу із характерним спрямуванням пошукової роботи. Вона впливає із усвідомленої необхідності локалізувати всі теоретичні спроби у галузі режисури, взагалі театру. Постає ідея спеціального осередку, де могла бути сконцентрована вся дослідницька (навіть наукова) робота. З іншого боку, такий осередок абсолютно відповідав одній із двох базових позицій, визначених утворенням режлабу: «шкільної» та «лабораторної». В усіх сенсах спеціальна інституція, що постала наприкінці 1924 р., втілювала програмність настанов саме «лабораторної» складової праці режлабу. Осередок, отримує назву станція фіксації та систематизації досвіду (поширеною є абревіатура СФСД). Я. Бортник у часописі «Життя й революція» наголошував на перспективності такої роботи, що у безперервних дослідженнях наявного досвіду ставить собі за мету перетворити його (досвід) «в певну науково розроблену систему»⁴⁸.

Збереглося одинадцять протоколів засідань (від 9.XII.1924 р. до 4.IV.1925 р.), що з них постає картина інтелектуальної роботи великої інтенсивності. Насамперед, важко не помітити серйозний педагогічний ефект від спроб режисерів-початківців узагальнити й науково витлумачити базові категорії театральної культури. Саме лише звернення до них, намагання теоретичного осмислення, фіксування певних визначень — все це є безпрецедентним не тільки в історії українського театру. Кожна окрема особистість у цьому процесі здобуває рідкісну можливість на початковому етапі фахового становлення долучитися до найскладніших процесів наукового осмислення головних засад театрального мистецтва, «перетравивши» їх у творчій свідомості.

⁴⁸ Бортник Я. До прийдешнього сезону Мистецького Об'єднання «Березіль» // Життя й революція. — № 8. — С. 75.

Молода людина під проводом Л. Курбаса, за його активної участі, самостійно визначала сенс таких принципових категорій як «режисер», «актор», «композиція», «матеріал», «драматургія», «п'єса», «ідеологія», «ідея», «сприймання», «метод», «цільова установка», «сценарій», «мізансцена», «фактура», «тектоніка», «фабула», «тема», «сюжет», «конфлікт», «монолог», «діалог», «сценічність». У цій станції далі продовжується опрацювання, так званої, схеми побудови вистави. Як першочергова — розглядається технологія режисерської праці.

Якщо вдатися до предметного окреслення праці СФСД, то вона виглядала наступним чином. Спочатку хтось із членів станції (це був, практично, весь склад режлабу) викладав заздалегідь підготовлений виступ з певної проблеми, припустимо, «мізансцени». А після того всіма учасниками обговорювалося виголошене. Як правило, оприлюднені дефініції відкладалися на «дозрівання», аби бути розглянутими ще не один раз. Обговорення щоразу перетворювалися на жваві дискусії. У такий спосіб, не лише чимдалі більше уточнювалися різні параметри якоїсь проблеми, але й загострювалося теоретичне мислення режисерів-лаборантів, паралельно карбуючи полемічні таланти, зовсім не зайві у цій професії.

Аналіз всіх одинадцяти протоколів допомагає краще зрозуміти специфічні особливості березільської школи у їхньому естетичному та ідеологічному сенсах. Фактично, у тих студіях набували узагальненого вияву основні характеристики школи, самого березільського напрямку. Причетність молодих режисерів до цих принципової ваги процесів важко переоцінити, оскільки водночас стимулювалася здатність теоретичного мислення, культивувалася систематична інтелектуальна праця. Робота у СФСД суттєво впливала на «кристалізацію» мотиваційних аспектів творчості режисера. Нарешті, відбувалося налаштування індивідуальності початківця на особливий тип «виробничо-мистецької» діяльності. Словом, виховний процес поставав у нерозривних зв'язках із теоретичними і практичними спробами режисерів- березільців.

Протоколи СФСД фіксують чимало важливих цілей, що їх перед собою висували молоді режисери. Завдання мали різнобічний характер, але, на загал, всі скеровувалися до узагальнення багатогранної театральної практики. З часом вони могли б скласти основу для теорії (або, як тоді казали) системи режисури. І хоча говорити про завершення цієї праці бракує підстав, не можна не зауважити активного просту-

вання до цієї мети. В усякому разі, певний «прообраз» такої системи постає у результатах діяльності СФСД, інших осередків МОБу, «Березоля». Колективна мистецька «свідомість» фіксує у цих спробах характерні риси березільського художнього мислення, небезпідставно спонукаючи Л. Курбаса говорити про поступове витворення «науки режисерської», що відбиває естетичну сутність саме березільських здобутків.

Вкрай важливим і характерним практичним чинником для теоретичних студій станції фіксації та ситематизації досвіду, взагалі, внутрішнього життя МОБу були повсякчасні спостереження учнів за працею вчителя, причетність до його робіт, як правило, здійснюваних за безпосередньої участі режлаборантів. З початку 1923 р. до кінця 1924 р. Л. Курбас поставив «Рур», «Газ» Г. Кайзера, «Джиммі Гігінз» за Е. Сінклером, «Протигази» С. Трет'якова, «Макбет» В. Шекспіра, відновив «Гайдамаки» за Т. Шевченком. Всі його учні працювали поруч із ним і могли не лише спостерігати за реалізацією постановочного задуму, але й безпосередньо за його народженням і розвитком. Саме таку ситуацію, пов'язану із постановкою «Джиммі Гігінса», розкривають щоденникові записи В. Василька, де подається і перебіг репетиційних подій, і їхнє осмислення автором записів. Ситуацією відтворені не лише оригінальні режисерські підходи майстра, але також його гранична відкритість — мистецька, моральна, психологічна. Л. Курбас створює перед їхніми очима не тільки художні, але й етичні прецеденти. Недавні В. Василько після кількох записів репетицій «Джиммі Гігінса» слідом нотує свої враження від умов і ритмів життя вчителя, як явища абсолютно унікального.

Для В. Василька сама життєва ситуація становить виключний інтерес, стимулюючи утворення цілком певного ідеалу режисера-лідера. «21.X.1923 р. Цікаво відмітити, в яких умовах працює Курбас, якої він працездатності. Скажімо, 21.X. з ранку були до третьої години репетиції, дев'ятої години вечора писали до одинадцятої вечора⁴⁹. З одинадцятої вечора до четвертої ночі було засідання правління МОБ. А після засідання Курбас, скинувши черевики, щоб не будити сім'ї, яка давно вже спала, почав о четвертій годині ночі диктувати IV дію «Джиммі

⁴⁹ Йдеться про текст інсценізації «Джиммі Гігінса», який Л. Курбас надиктовував прямо під час репетицій.

Гігінса» далі. Але перевтома виявила себе, і нічого з того писання не виходило. О четвертій тридцять ночі прийшлося йому погодитись, що треба лягти спати. О дев'ятій тридцять ранку 22.X. Курбас уже приймав секретаря по справах журналу, Меллера по справах костюмів та різних драморобів, що приходили з вимогами прочитати і поставити їх останні «твори»⁵⁰.

Принагідно спливає у пам'яті вираз О. Мацкіна, що Є. Вахтангов тому був головою мистецької школи, що мав революційне розуміння завдань мистецтва і беззастережний моральний авторитет. У цьому сенсі особистість Л. Курбас цілком відповідала наведеному імперативу. Сам Л. Курбас демонстрував своїм учням і послідовникам приклади високої вимогливості до себе і відданості мистецтву, що впливало на духовний, виробничий і освітній режим діяльності створеної ним організації. Як безперечний мистецький авторитет, він, здійснюючи власні постановки за участі своїх молодих послідовників, тим закладав базові основи своєї школи, школи режисерського театру. Недавнім із 40 вистав за всю березільську історію 13 здійснив він сам, 25 — його учні і тільки 2 — В. Інкіжинов, який не належав до березільської генерації.

Аналогічним чином складалася в МОБі (пізніше театрі «Березіль») праця художників і, відповідно, їхня співпраця із режисерами. За весь час існування березильці лише одиний раз «зрадили» сценографа своєї школи, коли запросили Н. Шифріна для постановки «Змови Фієско в Генуї» (1928)⁵¹. Решту 39 спектаклів здійснили учні В. Меллера, які виховувалися на одних із режисерами творчих засадах.

Для реалізації цього винятково важливого вихідного пункту програми Об'єднання було організовано, так звану, макетну майстерню під орудою В. Меллера, зі студентів його власного курсу в Художньому інституті. До складу майстерні увійшли М. Симашкевич, В. Шкляїв, Д. Власюк, Є. Товбін, М. Панадіяді, М. Ашкеназі, А. Проценко. Перша четвірка із цього списку і В. Меллер були упродовж більш як десяти років художниками всіх 39 березільських вистав. У МОБі В. Меллер

⁵⁰ Василько В. Щоденник // ДМТМКМ. — Фонд В. Василька, од. зб. 56587.

⁵¹ Н. Шифрін належав колу близьких Л. Курбасу митців. Він, подібно до свого родича В. Меллера, вчився у О. Екстер і був представником того самого художнього напрямку.



«Шпана» В. Ярошенка. 1926 р.



«Шпана» В. Ярошенка. С. Шагайда, М. Крушельницький

працював як із Л. Курбасом, так і з режлаборантами. До відїзду до Харкова обоє майстри встигли здійснити постановки «Жовтня» (1922 р.), «Руру» (1923 р.), «Газу» (1923 р.), «Джиммі Гігінса» (1923 р.), «Макбета» (1924 р.). Трійко перших у МОБі режисерів-дебютаантів починали свою самостійну діяльність у співпраці із цим визнаним художником, що відіграло чималу роль у їхній досить швидкій професіоналізації. В. Меллер був художником «Нові йдуть» (1923 р.) та «Машиноборців» (1924 р.) Ф. Лопатинського, «Людини маси» (1924 р.) Г. Ігнатовича та

«Секретаря профспілки» (1924 р.) Б. Тягна. Над іншими спектаклями київського періоду найчастіше працював теж художник-дебютант — В. Шкляїв. Він першим серед учнів В. Меллера мав нагоду брати участь у спектаклі Л. Курбаса («Напередодні», 1925 р.). В. Шкляїв і Б. Тягно у парі здійснювали постановку «Жакерії» (1925 р.). Художником решти вистав режисерів-початківців В. Шкляїв був разом із М. Симашкевич: «Пошились у дурні» Ф. Лопатинського (1924 р.), «За двома зайцями» В. Василька (1924 р.), «Комуна в степах» П. Берези-Кудрицького (1925 р.), «Шпана» Я. Бортника (1925 р.).

Сама лише інформація про тип стосунків режисерів і сценографів у МОБі виокремлює чільну ознаку березільської школи, яка постає разом із березільською мистецькою традицією. Непересічні обставини співпраці Л. Курбаса та В. Меллера із початківцями мали серйозний педагогічний ефект, значення якого не можна переоцінити. «Ініціація» режисерів і сценографів за участі видатних майстрів робить таке «посвячення» у професію безпрецедентним, разом із тим, визначаючи головні засади березільської педагогічної методи. Очевидно, що ця специфіка відбилася й на характеристиках Театру Л. Курбаса.

Макетна майстерня започатковується в унікальній культурній ситуації витворення першого в Україні режисерського театру, і сама стає першою (в історії не лише національної сцени) сценографічною школою. Вона народжується в гушавині експериментального, освітнього і виробничого процесу. Режисерський театр Л. Курбаса потребує активної участі просторових чинників у моделюванні сценічної дії, чого не можна досягти поза спільністю вихідних естетичних принципів для режисерів і художників. Інколи навіть виникає враження, що Л. Курбас саме сферу співпраці режисера і художника вважав головним тереном для фахового становлення режисера. Приміром, один із режлаборантів — Х. Шмаїн, згадуючи роботу П. Кудрицького та М. Симашкевич над «Комуною в степах» М. Куліша, зауважує характерний момент педагогічного втручання Л. Курбаса у репетиційний процес, коли стає очевидним значення, яке ним надавалося просторовим проблемам: «Курбас звернув нашу увагу на те, що дуже придушено сцену в квартирі середняка Кошарного... За схемою все спланували начебто добре, але справжнього життя на сцені не було... Курбас, вислухавши режисера П. Кудрицького, зразу поставив точний «діагноз»: причина невдачі — в неправильному вирішенні сценічного простору. Вигородка інтер'єру

(хати Кошарного) займала лише невелику частину сцени, і всі мізансцени були сплановані на цій обмеженій площі... Звідси — придушеність, відсутність масштабу і втрата динамічності»⁵². Аналогічний приклад наводить учень В. Меллера — Д. Власюк про корегування Л. Курбасом їхньої з Є. Товбіним та Б. Балабаном роботи над «Плацдармом» М. Ірчана (1932 р.): «Під брудною облупленою стіною... сиділи жовніри-пілсудчики. Ближче до першого плану стояв столик, на якому лежала карта України. Навколо цієї карти зібралися офіцери, намічаючи маршрути дальшого вторгнення... Сцена якось не рухалася. Дебютант-режисер Б. Балабан міняв мізансцену, пересував з місця на місце столик з картою — нічого не допомагало.... Раптом з залу почулося плескання долоні і красивий баритон Курбаса:

— Хвилиночку, хвилиночку! — гукав він і вже біг через оркестр на сцену.

Постояв, подумав, оглянувся навкруги:

— Винесіть звідси цього столика. Карту залишіть. Дайте мені вашу шаблю.

Курбас надів на себе портупею з шаблею в піхвах, з легкою огидою взяв двома пальцями карту України... — і ось уже офіцер-завойовник випустив з пальців карту і переможно став на неї ногою. Далі якимсь по-своєму граціозним, делікатним рухом вийняв шаблю з піхов і дуже картинно, але по-діловому почав розгортати план майбутніх операцій, проводячи шаблею по карті... І треба було бачити, чути реакцію глядачів на цю сцену, яка стала стрижневою в усій виставі»⁵³.

Обидва приклади вказують на глибоко усвідомлену Л. Курбасом необхідність розвинення просторового мислення як важливої передумови становлення режисерської індивідуальності. З цього прямо випливають особливості організації сценічної дії, які передбачають єдність художньої мотивації режисера і художника у її побудові. Звичайно, тільки спільна школа закладає належний рівень внутрішньо узгодженого естетичного порозуміння всіх учасників творчого процесу. Недаремно для режлаборантів сповідування художниками — учнями В. Меллера — ідей авангардного театру, звертання до конструктивістичних принципів мало значення фактора власної творчої ре-

⁵² Шмайн Х. Режисер, педагог, учений // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — С. 140.

⁵³ Власюк Д. Сторінка минулого // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — С. 231–232.

алізації і професійного становлення. Але це однаковою мірою стосується і сценографів-початківців.

Л. Курбас у ці роки послідовно позиціював себе прихильником конструктивізму. Його висловлювання з цього приводу абсолютно недвозначні. Приміром: «Декорації не прикрашають, вони не є ілюзорною картиною обстановки — це трамплін для актора. Декорації, станки мають метою обслуговувати актора, себто — давати йому такі умови на сцені, щоб він міг якнайзручніше провадити свої завдання»⁵⁴. Сповідуваним ним мистецькі принципи спонукають відповідним чином окреслювати простір самої режисерської практики: «Ми розуміємо світ не інакше, як матеріал, який komponується по самому завданню»⁵⁵. З цього логічно постає педагогічна настанова щодо виховання певного типу митців і відповідного типу методики його виховання: «І вся наука театру мусить звестися: а) до вивчення матеріалу — гайок, винтиків, що у нас розкидані на столі; б) до вивчення технології, законів конструювання — спеціальних законів, що вони є у фізиці, хімії, чи інженерії... В цьому відношенні зовсім нормально, що при певному загостреному нашому світовідчужанні моментів індустріальної романтики, мусила постати аналогія, про яку говорив Мейерхольд: режисер — те саме, що інженер»⁵⁶. Спрямованість пошуків учнів В. Меллера свідчила про абсолютне творче суголосся із практикою березільської режисури, що згодом спонукає Д. Чукіна зауважити вироблення у їхньому спільному процесі навчання-творчості цілком конкретної естетичної моделі: «Сукупність засобів, їхня добірність наближує березільське оформлення цього часу до робіт конструктивістів»⁵⁷. Авторська обережність в оцінках стильової сутності березільської практики видається надмірною, оскільки сам Л. Курбас тоді ж наполягає: «Що стосується форми, яка є фіксованим в матеріалі завданням, ми залишаємося конструктивістами»⁵⁸.

Необхідного ефекту спільної роботи режисерів і художників у МОБі вдалося досягти повсякчасним творчим спілкуванням. Тому в

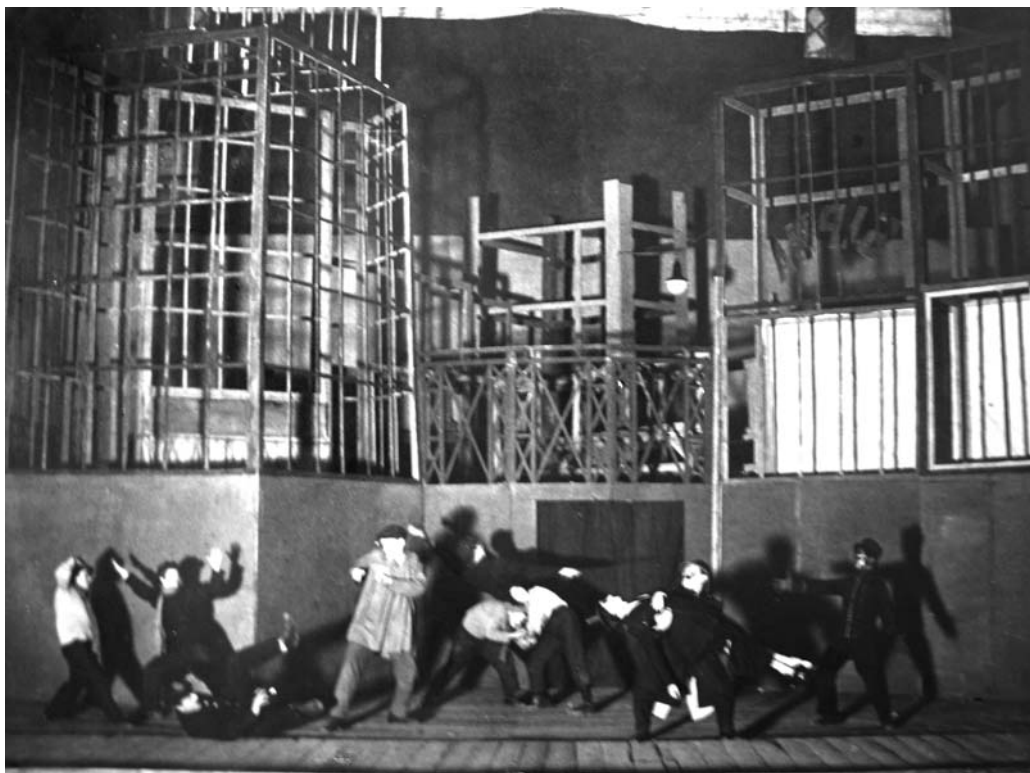
⁵⁴ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42, од. зб. 21.

⁵⁵ Там само.

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Чукін Д. Художник у «Березолі» // ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42, од. зб. 15.

⁵⁸ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42, од. зб. 21.



«Секретар профспілки» Л. Скотта. 1924 р.

різноманітних матеріалах до історії Об'єднання не бракує прямих і опосередкованих вказівок на щоденну співпрацю учнів обох майстрів. Приміром, характерною для практики МОБу є відтворена В. Васильком ситуація його роботи з художником В. Шкляєвим над постановкою «За двома зайцями», ситуація, що була нормою для учнів Л. Курбаса та В. Меллера. «Валентин Шкляєв часто сидів на репетиціях, спостерігав, як рухається актор, вивчаючи його фігуру, ходу, і тільки після цього робив ескіз костюма»⁵⁹. Ця репліка відтворює систему, яка унаочнює звичні обставини постановання певної мистецької школи. Відповідно, спільними у всіх березильців були освіта, експерименти, постановки, практично — все життя Об'єднання, що згодом, у свою чергу, створює підстави для М. Верхацького визначити всі різновиди буття МОБу поняттям «інституту на виробництві».

⁵⁹ Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 242.

В такій формі співробітництва була пряма потреба. Задля гранично тісного контакту В. Меллер і переніс всю працю-навчання із Художнього інституту до МОБу. Повний склад третього курсу його учнів приєднався до лав Об'єднання у статусі макетної майстерні — інституції із досить широкими творчими повноваженнями та обов'язками. Серед нагальних проблем, які мали спільно розв'язувати режисери і художники МОБу, чільне місце належить радикальному перегляду параметрів сучасного театрального приміщення. Л. Курбас у 1925 р. стверджував, «що оздоблення сцени не відповідає своєму призначенню. Я говорив з Меллером, він згоден з тим, що треба міняти,.. треба щоб кожен зокрема режисер приніс свої «соображення», що потрібно на сцені, який потрібний вид сцени, бо такий не годиться, виглядає наче сарай. Що потрібно режисеру, що заважає. Який принцип покласти в основу, як упорядкувати задник з декораціями... Притягнути макмайстерню, дати завдання: що нам треба, щоб було на сцені, де який балкон, де яка лампа, чи потрібна нам ця рампа, просценіум — щоб все було зручно»⁶⁰. На жаль, лишається невідомим — чи було таке завдання здійснене тоді ж, але у 1930 р. у Харкові нова генерація режисерів-лаборантів розробляє, так звані, «Вимоги до побудови нового типу театру».

Про деякі інші важливі аспекти праці березільських художників у макетній майстерні можна довідатися із часопису МОБу «Барикади театру», вся візуальна частина якого робилася саме учнями В. Меллера. До речі, ці «студії» з книжкової графіки так само свідчать про сильний вплив конструктивізму як, власне, і постановочна робота. Вона почалася із налагодження творчих контактів із режлабом. Навіть більше: початкова «лабораторна» робота молодих режисерів і була першим щаблем «входження» художників до МОБу. Всі рівні виховання сценографів знаходилися у прямій залежності від мистецьких надзавдань Об'єднання. І як результат, — зауважені Д. Чукіним на початку 1930-х рр., цілком окреслені риси березільської сценографічної школи. Мистецьку своєрідність її представників визначало «не просто блискуче виконання режисерських завдань або самостійних, мало пов'язаних з виставою експериментів, але й крок уперед у цілому, цілої філософсько-мистецької концепції театру. Таке становище художника в театрі полег-

⁶⁰ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42, од. зб. 24.

шує його роботу, і нова робота виростає з попередньої, підготовлюється нею. Художник не потребує всяк раз перебудовуватись, пристосовуючись до нових постановників і, головне, це робить його активним учасником побудови вистави»⁶¹.

Березільський тип сценічної культури адекватно відбивався у педагогічній сфері і передбачав поетапне поставання художників нового типу, при чому — в усіх стадіях обов'язково орієнтованих на взаємодію із режисерами. З цього приводу недвозначно висловився сам В. Меллер, коли наголошував у одному із своїх нечастих публічних виступів: «Оформлення сцени і вбрання повинні бути строго координовані з роботою режисера»⁶². Наскрізна ідея митця знаходить підтвердження вже у перших згадках про діяльність макетної майстерні. Менш як за півроку з моменту заснування вона висвітлювалася на шпальтах «Барикад театру» у такий спосіб: «За час свого існування майстерні виконала інсценізацію завдання режисерської лабораторії «Березоля» — макети до інсценізації «Царів» за Шевченком у постановці режисера-лаборанта П. Долини. Роботи були переглянуті і обговорені цілою режисерською лабораторією на чолі з Лесем Курбасом і в більшості були визнані гідними для вжитку на сцені. На цьому тижні було закінчено макети до «Вавілонського полону» у постановці Г. Ігнатовича. Крім праці для виконання завдань Режлабораторії, в майстерні проводиться практикантська праця на сцені. Макетній майстерні доручено зарисовувати акторів у різних ролях для утворення альбому постановок майстерень «Березоля»⁶³.

Виховання В. Меллером театральних художників методологічно збігалось із тим, що Л. Курбас впроваджував у власній педагогічній практиці. А разом все це ніби сягало епохи середньовічних ремісничих цехів із працею біля майстра, під його наглядом, через досягання таємниць фахової майстерності у спільній роботі. Адже саме так відбувається якнайкраща адаптація до вимог конкретної художньої традиції. Навіть суто технічна робота у цей спосіб допомагає збагнути логіку мистецького пошуку, його вектори й мету. М. Симашкевич, згадуючи ро-

⁶¹ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42, од. зб. 15.

⁶² Меллер В. Макетна майстерня «Березіль» // Глобус. — К., 1925. — № 4. — С. 163–164.

⁶³ Макетна майстерня «Березіль» // Барикади театру. — 1924. — № 2–3. — С. 19.

боту В. Меллера над «Газом» Г. Кайзера, фактично пише про співпрацю художника із режисером, що позначена рисами саме березільської школи. А опис М. Симашкевич, окрім художніх вражень авторки, фіксує також початковий процес кристалізації її власного мистецького світогляду, цілком опертого на березільські принципи.

У цьому епізоді крізь зображення конкретних дій постановників проступає картина осягання художницею досвіду вчителя-майстра, який у неї на очах разом із режисером Л. Курбасом будує зоровий образ вистави. Власне, — це, сучасною мовою, ніби «майстерклас» із акцентованими головними ознаками березільського режисерського театру. Середовище утворюється художником різними візуальними чинниками, але (і це ясно постає із тексту) інспірується й «анімується» саме режисером. Логіка сценічної дії, яку вибудовує Д. Курбас, потребує від В. Меллера тих чи інших підходів, реалізуючись у конкретних художніх рішеннях. Фактури, конструкції, об'єкти, простір, актор, здається, потрапляють у «магічне коло» взаємодії режисера і сценографа, зумовленої спільною творчою мотивацією. У М. Симашкевич, починаючи від зауваження того, що учні додавали ошурки до фарби аби конструкція мала шершаву, більш «брутальну» поверхню, і до розмірковувань з приводу емоційної «функції» стовпа, біля якого звучали найдраматичніші монологи, — все відбиває як природу творчого контакту режисера і сценографа, так і особливості становлення «березільського» типу художнього мислення у художниці-початківки.

Авторка, керуючись «підказаними» постановниками уявленнями про причинно-наслідкову сутність дії, виокремлює художні феномени, які створюють той чи інший настрій, акцентують різні ідеї чи стани. Окресленням деяких пластичних рішень М. Симашкевич фактично вказує на специфіку режисерських підходів Л. Курбаса до побудови мізансцен чи сценічного виявлення жанрових характеристик «Газу». І всі зауважені сценічні об'єкти осмислюються нею з точки зору образної природи дії.

Особливо це помітно у описі конструкції, що була, за її словами, «міцною спорудою з великими сходами, підйомами і заглибленнями, які були дуже цікаво скомпоновані — не симетрично і хвилююче. Перед вами була холодна конструкція, але в ній все було так обмірковане обома майстрами, режисером і художником, все пасувало до розгортання масових сцен і до трагедії, яка відбулася на сцені. На конструкції

з правого боку було невелике підвищення зі стовпом, дуже вдало вмонтованим в загальну композицію всієї конструкції. І цей стовп став у спектаклі символом найвищої людської трагедії; коло цього стовпа три актриси: мати (А. Смерека), сестра (Р. Нещадименко) та дружина (Н. Титаренко) — говорили монологи, чулися ридання, надгробний плач за загиблим від вибуху газу робітниками. Це був незабутній момент вистави, бо режисер майстерно обіграв цей стовп, зворушливо побудував коло нього монологи жінок, так різноманітно, індивідуально для кожного характеру, що і глядач і ми завжди дивилися на цю сцену з хвилюванням до сліз. В цій виставі у Вадима Георгієвича були ще цікаві трикутні завіси, які динамічно падали на тросах і завершували своїм падінням надзвичайно міцно і трагічно зроблену Курбасом масову сцену загибелі робітників від вибуху газу. Ця сцена, зроблена на високому художньому рівні, хвилювала своєю пластикою та образом найвищої трагедії»⁶⁴.

Згодом у Д. Чукіна досвід «Газу» визнавався радикальним для зміни курсу українського театру, роблячи найменшу участь у цій роботі режисерського та сценографічного «молодняка» безпрецедентно важливими: «Оформленням «Газу» був нанесений рішучий удар безпринципному декораторству.. Активність, узгодженість дій з акторами характеризують вже цю першу спробу. Дальша робота над «Машиноборцями», «Новими йдуть», «Джimmy Гігінсом» є конкретизацією наміченого в «Газі. Крім виконання режисерських завдань щодо конфігурації та динаміки кону (переставлення елементів, зміни обсягу, глибини кону («Машиноборці») перед художником стояли завдання ритмізації вистави»⁶⁵.

Звертає на себе увагу послідовність зв'язку окремих вистав МОБу, що еднаючи спектаклі Л. Курбаса та його учнів, аналогічним чином відтворювалася у практичних студіях В. Меллера та макмайстерняків. А з іншого боку, — останнє зауваження прямо вказує на, сказати б, «просторову режисуру», до якої вдавався В. Меллер, саме цією особливістю власної практики виявляючи характерні ознаки режисерського театру. Він виховував молоде покоління художників якраз на таких

⁶⁴ Симашкевич М. Спогади про мого вчителя //ДМТМКМ. — Фонд театру «Березіль», од. зб. 10042.

⁶⁵ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42, од. зб. 15.

засадах. Про ідеал театрального художника В. Меллер на сторінках «Барикад театру» висловився досить категорично: «В старому реалістичному театрі декоратор був ремісник. В умовному — дилетантом. Сучасність потребує майстра»⁶⁶. Ідеологія конструктивізму провокувала саме таку постановку питання. Приналежність до цього напрямку березильців — і учнів Л. Курбаса, і учнів В. Меллера у період закладання основ березильської школи, відігравала принципову роль. Взагалі, значення конструктивізму як базової естетичної ідеї для формування спільної для режисерів і сценографів березильської школи було винятковим. На лекції для режлаборантів про етапи розвитку сучасного театру Л. Курбас виділяє досвід «Газу» як гранично важливий насамперед через те, що саме у ньому наскрізний для режисерської творчості момент komponування форм, об'єктів знаходить опору в художній ідеології конструктивізму.

Еволюція конструктивістичної доктрини у мистецтві «Березоля», згодом певне «вщухання» її впливовості зовсім не призводить до рішучої відмови від її установок чи знарядь. Опосередковані ознаки цього знаходимо у спогадах В. Галицького, який на початку 30-х років здобував режисерську освіту у Харкові і мав викладачем сценографії Д. Власюка. «Власюк привчив нас шукати об'єми, вскриваючи площини. З картону та пластиліну ми створювали композиції геометричних фігур. Здавалося, це далеко від реальності. Але Власюк переконливо доводив, що будь-який життєвий об'єм ховає у собі як першооснову прості геометричні форми, треба лише навчитися їх вишукувати. Цілий розділ занять він присвятив використанню фактури на сцені. Це був час фактур та об'ємів... На заняттях ми переглядали й підбирали фактури, складаючи з них композиції на запропоновану тему. Власюк відкривав нам закони пластичної побудови вистави, не оминаючи живописної системи оформлення з її принадами і вадами. Все своє театральне життя я знаходив спільну мову з театральними художниками, міг підказати потрібне рішення»⁶⁷.

Такі непрямі свідчення «уроків» березильської школи, яка могла справляти серйозне враження на митців іншої естетичної «приналежності», вони (ці свідчення) допомагають зрозуміти, наскільки методич-

⁶⁶ Меллер В. Сучасність потребує майстра // Барикади театру. — 1924. — № 2–3.

⁶⁷ Галицький В. Театр моей юности. — Л., 1984. — С. 188–189.

ний аспект березільської діяльності активно впливав на театральний процес України, не кажучи вже про його роль у формуванні власної мистецької школи. Характерно, що і Д. Власюк, будучи сценографом відповідного естетичного «походження», не лише позиціює через десятиліття свою художню приналежність, але й пропонує підходи до розв'язання сценічних проблем із очевидним конструктивістичним «ухилом». Нарешті, слова В. Галицького наштовхують на думку про своєрідну універсальність березільської методи, методи режисерського театру Л. Курбаса, яка стимулювала взаємодію режисерів і художників, створюючи продуктивну базу для їхнього творчого порозуміння. Режисери — учні Л. Курбаса отримували від свого вчителя «системне знаряддя», принцип дії якого відлунював у плідній практиці інших митців.

Вкрай суттєвими для становлення березільської режисерської школи і, відповідно, методики виховання режисерів були проблеми музики у виставі і співпраці режисера з композитором. Добре відомо, що Л. Курбас надавав величезного значення музиці у драматичному театрі. Його власні експерименти у цій галузі недаремно визнані безпрецедентними (особливо це стосується «Диктатури» за І. Микитенком). Багато про що свідчить і пізніша специфікація деяких режлаборантів як діячів саме музичного театру. Так, наприклад, зреалізовували себе В. Скляренко та Ю. Лішанський — як режисери опери. Л. Курбас саме у період активної педагогічної праці сформулював програмні ідеї української оперети, а його учень — Б. Балабан став першим керівником Харківського театру музичної комедії. У цьому жанрі здійснювали свої постановки інші режлаборанти.

Березільська концепція режисури на перший план висувала такий елемент професіоналізму, як високий рівень музичної культури. Це спонукає лідера Об'єднання з моменту заснування МОБу запрошувати до співпраці багатьох талановитих українських композиторів. На відміну від художників, вони не гуртувалися в окремому відділку березільської організації. Дехто долучався до експериментів Л. Курбаса чи його учнів час від часу, але коло постійних співавторів швидко стабілізується і стає постійним та довготривалим. Всі вони — чільні діячі вітчизняної культури: А. Буцький, М. Вериківський, П. Козицький, М. Коляда, Б. Крижанівський, Ю. Мейтус, Н. Пруслін, Л. Ентліс. Спробу узагальнити їхній березільський досвід зробив на початку 1930-х рр. П. Козицький. Серед висновків цього композитора та теоретика-музикознавця найваж-

ливішим є твердження, що «композитори в «Березолі» завжди мали підпорядковувати свою роботу задуму і плану авторів постановки. І, треба сказати, «Березіль» зміг знайти потрібних йому, співзвучних його творчості музикантів і зміг найкращим чином організувати їхню роботу. Тому музика у виставах «Березоля» не просто «театральна», вона завжди гармонійно поєднується з цими виставами в єдине ціле, тим самим поширює багатство і різноманітність своїх в ній (виставі) функцій»⁶⁸.

Для Л. Курбаса, з педагогічної точки зору, серйозну проблему становило підвищення рівня музичної культури режисерського «молодняка» та щеплення їм культури грамотної та плідної співпраці з композиторами. Перший аспект потребував постійної уваги до явищ музичного життя, культу музики у Об'єднанні, чого там, врешті, ніколи не бракувало. Інша річ, питання взаємодії постановника із композитором. Такій співпраці, як правило, заважає не лише брак музичних талантів, належного занурення у специфіку музичної культури, але й елементарне невміння правильно поставити задачу композитору. Один із постійних співавторів березільських вистав — Ю. Мейтус (11 спектаклів із 1927 до 1932 рр.) наголошував, що сам засновник МОБу віртуозно точно формулював завдання щодо музичного плану вистави. Йому, на думку Ю. Мейтуса, пощастило розвинути цю здатність у власних учнів, чим ця когорта суттєво відрізнялася від загалу: «У творчій практиці мені довелося зустрічатися з послідовниками Курбаса, видатними акторами й режисерами, чудовий талант яких нагадував мені Олександра Степановича і його вміння працювати з композитором. Це були Мар'ян Михайлович Крушельницький і Василь Степанович Василько. Вони розуміли, любили музику і з великою винахідливістю й майстерністю використовували її у своїх постановках»⁶⁹.

Тим, що у МОБі ніколи не вщухав інтерес до музики, треба завдячити самому Л. Курбасові, який «дуже добре грав на роялі. Часто вечорами, після занять і репетицій, він приходив до майстерні і довго грав — здебільшого твори Рахманінова, Скрябіна, мазурки Шопена, етюди і ноктюрни Лисенка, але особливо часто — «Пори року» Чай-

⁶⁸ *Козицький П.* Музика в «Березолі» // ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 16.

⁶⁹ *Мейтус Ю.* Спогади про Леся Курбаса // Музика. — 1972. — №2. — С. 19.

ковського... Затамувавши подих, ми, як заворожені, слухали його гри і придумували свої етюди»⁷⁰. Така постійна налаштованість вчителя на музичну «хвилю», перебування у відповідній духовній атмосфері справляли сильне враження на його учнів. Г. Ігнатович згадував, що відчув принциповість культу музики для педагогічної методи Л. Курбаса ще за часів Молодого театру. «Не раз, пригадую, Лесь Степанович, прийшовши на лекцію в студію, сідав одразу за піаніно, і починалися години імпровізації під музику... одного разу, пам'ятаю, Курбас повідомив, що він домовився з Павлом Тичиною вести у нас хоровий спів. Це було нам потрібно не для вивчення якихось хорів, бо тоді ми не готували жодної музичної вистави. Ні, в нашому творчому житті, працюючи з Лесем Степановичем, ми просто ніколи не розлучалися з музикою»⁷¹.

Послідовники Л. Курбаса не могли не зауважити, що їхній вчитель являв собою тип особливим чином організованої особистості. Зі сторінок спогадів В. Василька поставав митець, який «мислив музичними образами й категоріями, питанню ритму у виставі й у творчості кожного актора надавав великого значення. Усіх своїх учнів привчив відчувати ритм, уміти користуватися ним як одним з найвпливовіших засобів. Курбас був музикантом з покликання, добре грав на роялі, міг вільно імпровізувати на потрібну тему. Були випадки, коли він сам складав музику до вистави або навіть виступав як диригент оркестру. Під час моєї останньої зустрічі з Р. М. Глієром, який свого часу написав на замовлення Курбаса більшу частину номерів до «Гайдамаків», видатний композитор з захопленням говорив про музичну обдарованість Олександра Степановича.

— Ми з ним розмовляли однією мовою. Курбас мислив музичними образами, був прекрасно обізнаний із законами композиції, навіть контрапункту»⁷².

У цьому сенсі характерним є зауваження тодішнього актора, а згодом — режисера Й. Гірняка, який підкреслював: «Ще з Молодого театру Курбас розглядав кожну драматичну виставу, навіть, коли вона йшла

⁷⁰ Свашенко С. Учитель юності моєї // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — С. 160.

⁷¹ Ігнатович Г. PRO FUTURO // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — С. 124.

⁷² Василько В. Народний артист України О. С. Курбас // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — С. 34.

без музики, як симфонічний твір»⁷³. Власне, народження у МОБі типу режисера, який є «композитором» вистави, з одного боку, інспірується характерними особливостями обдарування лідера Об'єднання, а, з іншого, — пов'язане із процесом поставання режисерського театру в Україні, також саме йому забов'язаного своїм виникненням. Згодом Л. Курбас з великою переконаністю стверджуватиме: «Треба драматичний твір будувати як музику, тобто в цифровій частоті співвідношення. Драматичний твір, як факт, — це явище музичного порядку»⁷⁴.

Отже, мистецька ідеологія «Березоля» висувала музику, композитора на чільне місце у процесі творення нової школи. Водночас педагогічні підходи Л. Курбаса спрямовували постановника-початківця до цілком певного ідеалу режисера-деміурга, здатного за законами контрапункту будувати сценічний твір. Недаремно серед літератури, яку Л. Курбас рекомендував своїм учням проштудіювати у першу чергу, представлена музикознавча праця «Вчення про мелодію» Е. Тоха⁷⁵; він сам на засіданнях режлабу розтлумачував позиції цієї праці, вважаючи їх принципово важливими для усвідомлення природи законів будови сценічної дії. Але найбільшу увагу Л. Курбаса привертав ритм, оволодіння яким для нього означало започаткування специфічних форм режисерського мислення. Він послідовно скеровував навчання у бік спеціальної уваги своїх учнів до проблем ритму, закликав їх до ретельного вивчення монографій, присвячених цьому феномену: «Работа и ритм» Бюхера, «Ритм в архитектуре» Гинзбурга. Проблеми ритму стають предметом спеціальних лекцій упродовж всієї педагогічної практики Л. Курбаса. Як правило, ці лекції режисери слухають разом із акторами, що логічно впливає із концепції єдності школи, яка потребує абсолютного взаєморозуміння всіх творців вистави.

Спеціальною педагогічною проблемою для Л. Курбаса стає виховання у режисерів органічної здатності «мислити музичними образами» і вміти передати композитору власні інтенції відповідного гатунку. Цей момент особливо наголошував Ю. Мейтус — найпослідовніший автор музики до березільських вистав. На його думку, «багато режисерів,

⁷³ Гірняк Й. Спомини. — Нью-Йорк., 1982. — С. 182.

⁷⁴ Курбас Л. Філософія театру. — К. — 2001. — С. 254.

⁷⁵ Тох Е. (7. 12. 1887, Відень — 1. 10. 1964, Лос-Анжелес) — композитор і педагог. Монографія : *Melodielehre* — Відень, 1923. Переклад російською — М., 1928.

зустрічаючись з композитором, не мають точного плану щодо використання музики. Тому деякі покладаються на винахідливість і смак композитора, інші ж намагаються пояснити щось, що не зрозуміло ні композитору, ні їм самим. Чи дасть користь спектаклеві така музика, якою б мелодійною й виразною вона не була? Зрозуміло, ні... Олександр Степанович точно знав, яка музика йому потрібна в спектаклі»⁷⁶. Привертає у цьому плані виголошена на одному із засідань режлабу оповідь П. Берези-Кудрицького про розмову із Н. Прусліним — автором музики до вистави «Вій» у театрі ім. І. Франка: «Пруслін нарікає, що не може писати музики: «Коли треба було писати музику до «Вія», Юра сказав мені: «пишіть»; що писати — невідомо, і Юра теж не знає; коли я побачив після першої репетиції, що твориться на сцені, побачив, що це зовсім не те, що я написав, довелося змінити музику зовсім, і все одно вона тепер ще не відповідає тому, що треба: режисер сам не знає, чого він хоче»⁷⁷.

Л. Курбас у своїм прагненні допомогти молодим постановникам оволодіти мистецтвом співпраці із композитором шукав засоби певної методичної послідовності. І, як це не раз вже бувало в історії МОБу, він сам створює необхідний прецедент власною практикою. До нашого часу зберігся єдиний у своєму роді документ, де він висуває перед композитором конкретні вимоги щодо характеру музичного матеріалу із точними вказівками на тип, тривалість, інструментальну «фактуру» звучання. Причому, він не лише не уникає розкриття мотивацій, а й всіляко їх наголошує та роз'яснює. Таким документом є звернення Л. Курбаса до М. Вериківського з приводу музики до спектаклю «Напередодні». Постановник пропонує наскрізну «музичну ідею» із поясненням своїх резонів; вказує на таку бажану особливість музичних характеристик окремих сцен, якою події не «виявляються», а «наголошуються» через ставлення до них театру. Різні епізоди, на думку Л. Курбаса, потребують відмінних стилістичних і жанрових підходів. Він пояснює, якою має бути тембральне забарвлення тих чи інших сцен (інколи із вказівкою на конкретний музичний інструмент, певний шумовий прийом). Цілком вірогідно, що і сам цей документ, і принцип формування завдання композитору були відомі учням Л. Курбаса, слугували їм за зразок для власних спроб.

⁷⁶ Мейтус Ю. Спогади про Леся Курбаса // Музика. — 1972. — №2. — С. 19.

⁷⁷ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

Результати відповідних зусиль Л. Курбаса виявилися не марними. Приміром, коли Ф. Лопатинський вирішив поставити «Пошились у дурні» М. Кропивницького у «цирковому плані», то музичне рішення вистави переконувало у свідомій налаштованості постановника інтерпретувати через музичні форми стилістику всієї вистави. На сцені знаходилася «група «циркових прислужників», які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребенях, укарінах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах. Збережено музику і пісні Кропивницького, тільки оркестрування було змодифіковане відповідно до згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри»⁷⁸. Зрозуміло, що музичний план був цілком адекватний загальній жанрово-стилістичній програмі вистави, а засоби реалізації дотепно вказували на надзавдання — спародіювати першооснову, брутально не втручаючись у її тканину. Чималу роль у розв'язанні циркового плану вистави відігравала саме музика, особливо її шумовий шар, специфічна «оркестровка», автором якої був тоді ще студент Л. Ентліс. Цей музикант виявився обдарованим педагогом, що видається цілком закономірним для кола митців, приналежних до березільської культури. Він на той час викладав у Київському муздраміні і у спогадах Р. Черкашина виступає як людина, що мала «навчити нас музичній грамоті, але замість цього цікаво, у доступній нам формі розкривала хід історичної еволюції ладо-тональної системи музики ХХ сторіччя. Дякуючи Ентлісу, я із захопленням сприймав твори Стравінського, Бартока, Прокоф'єва, Шостаковича»⁷⁹.

Ф. Лопатинський, створюючи «Пошились у дурні», «грає» із вихідною сценічною моделлю, прищеплюючи їй елементи цирку, а музика «бере участь» у цій «грі» на рівні з іншими образними чинниками. Стильова єдність всіх засобів творення спектаклю вказує, насамперед, на ознаки спільності художніх мотивів.

Конструктивістична доктрина, вкрай важлива для педагогічної практики Л. Курбаса середини 1920-х рр., відбилася й на підходах до музичної складової вистави, на керівних принципах застосування музики у моделюванні сценічних образів. П. Козицький, досліджуючи ці процеси у

⁷⁸ Гіряк Й. Споми́ни. — Нью-Йорк, 1982. — С. 211.

⁷⁹ Черкашин Р. Ми — березільці. — Рукопис (Зберігається у М. Р. Черкашиної-Губаренко).

спеціальній розвідці, зауважує народження суттєвих чинників, які вплинули на поступ всього українського театру. Його спостереження за перетвореннями в національній сценічній культурі, розглянуті крізь призму функціонування музики у драматичному театрі, вирізняють особливий ефект саме МОБівської практики: «Зрушення, злам, нищення минулого, поступ нового перетворювалися в їхній уяві на образи ходи стихії велетенської, могутньої, грандіозної, монументальної, але не диференційованої, не конкретної, без тих рисок, що властиві життю. Хо́да історії відчувалася, але її життєве обличчя, її «побутовість», її конкретність ще не впізнавалися. Звідси одмовлення від особистого (від індивідуального голосу, від образу індивідууму) і переключення роботи колективу на мову «масових інтонацій», одмовлення від мелодій і перехід до ритму великих процесів, в яких губилося ліричне (такою була музика до «Газу», «Джиммі Гігінса»). Новим несподіваним війнуло од музики до цих вистав, до досить добре знаної звичної музики ще додалися звуки від зображення руху машин («Машиноборці», «Газ»), стрекіт друкарських машинок тощо. ...Коли шукати перших проявів урбаністичності, індустріальної музики на Україні, — то безумовно розшуки приведуть до «Газу», «Джиммі Гігінса» ...Найголовніше, що ця музика була органічно поєднана з цілою виставою. Вона не була ілюстрацією, вона була звуковим компонентом єдиного сценічного образу. Задум режисера знайшов у композитора відповідні фарби»⁸⁰.

Найбільш варте уваги твердження про взаємозумовленість всіх виражальних засобів, що утворюють сценічний образ, коли музичне і



*«Пошились у дурні» М. Кропивницького.
1924 р.*

⁸⁰ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 16.

пластичне, звукове та візуальне постають у неподільній єдності. Дія розвивається не завдяки окремим самодостатнім чинникам, а через їхню взаємопідпорядкованість. Березільська школа спирається на ці принципи — базові для її естетичної природи, а конструктивістичні засади, не перешкоджаючи вибудові дії у складній «фактурі» пов'язаних між собою просторових і звукових планів, — енергійно їх структурують. Синтетизм подібних культурних зрушень був незаперечним. «Газ» неспростовно доводив перспективність саме такого спрямування пошуку. Л. Курбас у «Газі» зреалізовує програму синтетичної вистави, демонструючи своїм учням характер і рівень осмислення і організації музичних, просторових шарів сценічної дії у нерозривності їхніх зв'язків.

Композитор «Газу» — А. Буцький якнайкраще відповідав поставленому Л. Курбасом завданню, оскільки у власній викладацькій практиці (був на той час ректором Інституту ім. М. В. Лисенка) орієнтувався саме на такий тип театру, часто вдавався до методичних засобів, які стимулюють синтезування візуальних і звукових образів. Так, приміром, він пропонував студентам ілюструвати малюнками свої музичні імпровізації під час аудиторних занять, себто шукав органічної єдності й спонтанності зорового і звукового⁸¹. Він добре відчував природу позиції Л. Курбаса, про що свідчить програмність музики до «Газу», її органічне сценічне відтворення. «Музика А. Буцького... це гул машин у нескінченних її відтінках. На тлі струнних інструментів — дрібних частин машини, все сильніше й сильніше, вливаючи життя у їхні монотонні звуки, стають ритмічні удари музичних інструментів-ричагів. Їхня стрімкість зростає, так само, як росте розвиток заводу до величезних розмірів. Але газ в отворі починає забарвлюватися, у ритмі машин перебої, у окремих інструментах наростає гроза; колір газу вже яскраво червоний, і не приголомшуючий вибух, і не рясний дощ дрібних осколків віконного скла, як говорить автор п'єси, а соковита картина абсолютного нищення перетворена на театральну переконливий образ»⁸².

Л. Курбас по-різному в різний час ставився до музики у драматичній виставі. Вже приклад «Газу» був дуже промовистим у сенсі

⁸¹ Савченко М. «Романтики» (спогади). — ДМТМКМ України. — Фонд М. Савченка, од. зб. 12572.

⁸² Лазорішак А. К сегодняшней постановка «Газа» Кайзера // Пролетарская правда. — К., 1923. — 27. IV.

змін такого роду орієнтирів. Але для розуміння установчо-педагогічних принципів не зайве буде зауважити думки Л. Курбаса про те, що на початку 1920-х рр. у побудові масових сцен він спирався на закони побудови музичного твору. Недаремно у роботі над «Газом» ці принципи утворення драматичної дії ясно зафіксувалися у свідомості учнів Л. Курбаса як визначальні ознаки його режисури: «Дієві сцени із масою людей звучали радше за все, як оркестр, що виконує симфонію, оскільки їх було ніби зсунуто у інший шар сприйняття — ближчий до музичного»⁸³. Час орієнтації на естетичні установки авангардного мистецтва тоді позначався особливо відчутним впливом музичних форм на організацію сценічної дії. Те, що Л. Курбас спонукає своїх учнів до роздумів над означеним процесами, не тільки опосередковано виявляється у практиці режисерського «молодняка», а й прямо фіксується, приміром, В. Васильком. Оцінка Л. Курбасом музичного аспекту «Газу» вияскравлює значення цього предмета для становлення образного мислення режисера. «Ця постановка є вершиною в плані масової ритмопластичної поліфонії у рухові людини на сцені... В будові маси в «Газі» є свої дуети, тріо, квартети, акорди і мелодії, асонанси і дисонанси»⁸⁴. Відповідним чином зазначений підхід позначився і на праці режисера із акторами, про що згадували учасники вистави: «Ми робили вправи, тренаж, рухаючись по музичним нотам, виконуючи у русі цілі ноти, чверті, восьмі, синкопи, триолі та інші музичні знаки. Всі ці вправи виховували в нас як музичні, так і сценічні ритми та використовувалися Курбасом у «Газі», але не механічно, а органічно»⁸⁵.

Ф. Лопатинський, працюючи над «Машиноборцями», перебуває під сильним впливом «Газу», культивованих Л. Курбасом принципів звернення до досвіду саме музичної культури. Він вдається до схожих принципів сценічного розв'язання якраз колективних реакцій. Йому щастить створити «довершені масові сцени, яким надано виразної і красивої скульптурності. Великої похвали заслуговує чітка багатоголо-

⁸³ Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. — Рукопис. ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

⁸⁴ Курбас Л. Про особливості постановки «Газу» Г. Кайзера // Філософія театру. — К., 2001. — С. 572.

⁸⁵ Пігулович З. — Там само.

са декламація»⁸⁶. Симптоматично, що В. Василько, який грав у «Машиноборцях» дві ролі, описуючи основні прийоми творення образів, вдавався до музичних термінів і саме у музичному аспекті окреслював особливості обох персонажів: «За основу я взяв тонально контрастні ритми. Голосоведення старого на півтонах високого регістру, ритм кволий, тягучий. Ритм молодого шахрая — наступальний, ударний, уривчастий. Голосоведення мажорне, на низькому грудному регістрі»⁸⁷. Л. Курбас — українець уважний до точності й вмотивованості інтонаційного забарвлення мови — прискіпливо ставився до цього аспекту твореного образу. Культура інтонації ним цінувалася дуже високо. Режисери-березильці часто могли почути від нього зауваження на зразок: «Образ має претензії до тембру і регістру»⁸⁸. Цей момент ним вважався принципово важливим як вираз певної стильової регламентації, оскільки точність і послідовність відтворення належних інтонацій сприяє збереженню єдності стилю цілого сценічного твору.

Приклади використання музики для формування образу вистави, культивовані Л. Курбасом у МОБі, на роки визначили підходи його учнів до створення відповідних планів сценічної дії. Відчутна корекція стильового змісту творчості, приміром, певна ревізія засад конструктивізму та експресіонізму у березільському мистецтві пізнішого періоду, жодним чином не зруйнувала основних прийомів співпраці режисерів із композиторами, започаткованих у часи панування саме цих стилів. Це стає особливо помітним на прикладі останньої постановки Ф. Лопатинського у «Березолі» — «Саві Чалому» за І. Карпенком-Карим (Харків, 1927 р.). Композитор вистави П. Козицький писав, що за зразок їм обом слугували «Гайдамаки» Л. Курбаса з музикою до них Р. Глієра, К. Стеценка, Н. Прусліна. П. Козицький спеціально зауважував, що працював за безпосередніми й конкретними вказівками режисера. Особливо це стосувалося прийомів підготовки кульмінації, коли сама програмність музичного рішення передбачала поступове накопичення драматизму і цілком відповідала завданню «контрапунктного» виявлення найвищої трагедійної точки вистави.

⁸⁶ А. Г. Гастроли мастерской «Березиль». «Машиноборцы» // Харьковский пролетарий. — 1924. — 22.V.

⁸⁷ Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 232.

⁸⁸ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 26.



«Сава Чалий» І. Карпенка-Карого. 1927 р.

Найбільш послідовно режисерське завдання здійснювалося у 4-ій дії. «Музична фактура цього акту була така: починалася вона старовинною українською колисковою піснею, що повторювалася кілька разів і тим самим творила настрій сімейного затишку. Антитезою їй виступала пісня про Саву Чалого, яка створила передчуття небезпеки для героя, тривоги, народжувала у глядача почуття неминучої трагедії, нещастя. Драматизм цього контрасту досягає найвищої кульмінації в сцені покарання Сави на смерть його колишніми товаришами по повстанню. Під час цієї сцени оркестр виконував на *pianissimo* гопак. Тут вжито знайомого по «Гайдамаках» засобу протиставлення драматичної ситуації танцювального мотиву і досягнуто тим самим аналогічних із відповідною сценою у «Гайдамаках» наслідків»⁸⁹.

⁸⁹ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од зб. 16.

Важливим пунктом педагогіки Л. Курбаса (стосовно засобів розвитку музичної культури режисерів) стала програмна ідея підготовки постановників для майбутнього українського театру музичної комедії. У МОБі ставилися музично «потужні» вистави, які прокладали шляхи для поставання такого театру. Їх авторами були, якраз, учні Л. Курбаса: Ф. Лопатинський — «Пошились у дурні», Я. Бортник — «Шпана», В. Василько — «За двома зайцями». У Харкові режисерські біографії Б. Балабана, В. Скляренка, Л. Дубовика теж почалися постановкою саме ревію «Алло, на хвилі 477!» (1929 р.) — першої в Україні вистави такого типу. Ю. Мейтус, який писав до нього музику, оцінював роботу як дуже винахідливу; сам, за підказкою Л. Курбаса, оригінально використав як форму для куплетів «коломийки», що стало «новим словом» у цьому жанрі.

Всі режисери-початківці виявилися добре підготовленими для роботи, що вимагає ґрунтовної музичної бази. Більше того, такий висококваліфікований критик, як Ю. Меженко, порівнював «Алло, на хвилі 477!» із постановками Московського Мюзікхолу вочевидь не на користь останнього⁹⁰. Цілком очевидно, що, приміром, своєю майбутньою успішною кар'єрою оперного режисера один із постановників березільського ревію — В. Скляренко — багато у чому був забор'язаний і цьому конкретному досвіду, і режисерській школі Л. Курбаса. Постановками музичних вистав рясніють біографії й інших колишніх режисерів. Культивованій у «Березолі» тип режисерського театру передбачав у його представників наявність певної музичної культури, апеляції до її природних елементів як до важливих джерел режисерських ідей, прийомів, підходів.

За ситуації формування на березільських теренах українського режисерського театру, окрему і, вочевидь, найбільшу проблему для Л. Курбаса-педагога становило все, що мало відношення до співпраці режисера з актором. І, як кожна фундаментальна річ, — вона (ця проблема) фокусувала у собі безліч нерівнозначних мотивів, що окреслювали її саму, її позиціонування у загальному театральному ландшафті. Водночас Л. Курбас продовжував вважати постать актора в своєму театрі центральною. А якщо його точка зору зазнавала найменших змін,

⁹⁰ Див. : Меженко Ю. «Алло, на хвилі 477!» // Пролетарська правда. — К., 1929. — 18.V.



*«За двома зайцями» М. Старицького — В. Ярошенка.
1925 р.*



«Алло, на хвилі 477!». 1929 р.

— вона відбивала еволюцію загальних уявлень про сценічне мистецтво як таке, а зовсім не корекцію ставлення до акторської професії.

Сьогодні, коли доводиться мати справу з уривчастими свідченнями педагогічної практики лідера «Березоля», поодинокими висловлюваннями чи зауваженнями, — повністю відновити перебіг подій, більш-менш адекватно представити, що і як він прищеплював режисерам, виховуючи вміння працювати з актором, — це здійснити майже неможливо, а особливо — у вигляді цілісної системи. Тим не менш, вцілілі документи, мемуари, листи дозволяють виокремити доволі

стабільні погляди Л. Курбаса на місце актора у театрі, який він сповідував, а з іншого боку, — визначити сенс взаємодії режисера і актора і, відповідно, наголосити педагогічні цілі.

Принциповою для Л. Курбаса у всі часи лишалася вимога граничної виразності актора, який мусив, насамперед, бути майстром із розвиненою психофізикою, гнучкою пластикою, довершеним мовним апаратом. Недаремно ще за Молодого театру ним ретельно культивувалася ідея постійного самовдосконалення актора, а згодом вона тільки формально ускладнювалася. Попри всі зміни мистецьких стратегій, естетичне переозброєння театру, керованого Л. Курбасом, праця актора над собою, своїми можливостями завжди вважалася обов'язковою і актуальною. В ідеалі — вона мала відбуватися регулярно, засвідчуючи превалювання студійних засад у березільській практиці, підтримуваних за найменшої нагоди. Причому, переважання експресіоністичної чи будь-якої іншої художньої ідеології не «відміняло» жодних вимог до такої діяльності: тренінги, вправи, заняття могли варіюватися, але ніколи — скасовуватися.

На другому році існування МОБу спроби суттєво оновити, навіть переглянути сам підхід до акторської професії набувають несподіваного вияву. Бажання систематизувати головні ознаки людини-актора трансформується в створення оригінальної дослідницької ланки, що саме це поставила собі за мету. Ким є актор? У чому полягає природа, так званої, сценічної виразності? Які органічні якості спонукають розвиток особистості у необхідному напрямку? Чи можна їх прогнозувати, передбачати, виявляти на різних, у тому числі, початкових стадіях професійної роботи?

Відповіді шукали в одній із чисельних комісій МОБу, очолюваній лікарем-психіатром В. Гаккебушем. Він виступав із позицій, так званої, психотехніки, що виникла приблизно 15 літ перед тим «потребами ускладненого економічного життя Америки й Європи. Ціль її — встановити форми зв'язку поміж особливостями кожної професії і психофізіологічними особливостями кожного зокрема індивідуума у даній професії. Завдяки досягненням психотехніки, у нас сьогодні пробують судити про здатність тої чи другої людини до професії, яку вона обирає, на підставі здібності її до даної праці»⁹¹. В. Гаккебуш був переконаний,

⁹¹ *Гаккебуш В.* Психотехніка в театрі // *Барикади театру*. — 1923. — №2–3. — С. 13.



«97» М. Куліша. 1930 р.

що згодом МОБ зможе «підійти до правильно наукового підбору учнів в наші майстерні»⁹².

Спроба, інспірована самим Л. Курбасом, лишилася безпрецедентною не тільки для українського театру: у 1923 р. подібних лабораторій не існувало ніде. В. Гаккебуш у «Барикадах театру» виклав все, що зараз відомо про цю спробу. «Ідучи на зустріч цій до краю назрілій потребі майстерень «Березоля», я, запроханий Л. Курбасом, в липні біжучого року прочитав в «Березолі» ряд лекцій про психотехніку і раціоналізацію праці на потреби театру. Тоді склалася комісія, в яку увійшли, крім Л. Курбаса й мене, режисери і деякі артисти з майстерень «Березоля». Упродовж літа й осені комісія виробила схему картотки професії актора. Тепер має відбутися перевірка її, спроба примінити її в майстернях до учнів і всіх працівників «Березоля»⁹³. Можливо, ці започаткування не отримали розвитку, а можливо, — про-

⁹² Гаккебуш В. Психотехніка в театрі // Барикади театру. — 1923. — №2–3. — С. 13.

⁹³ Там само.

сто не збереглися інші свідчення, але сама ідея, пропозиції щодо її розв'язання не втратили актуальності і по сьогодні.

Не зайвим тут було б зауважити обов'язкову участь березільського режисерського «молодняка» у дослідженнях лікаря В. Гаккебуша. Власне, те, що спроба «діагностики» придатності до акторської роботи передбачала пряму участь режисера, вказує, насамперед, на розуміння Л. Курбасом ступеня компетенції режисера, «простору» його впливів на особистість актора. Давалася взнаки педагогічна спрямованість діяльності Л. Курбаса, що «відлунувало» на всьому просторі березільських заходів. Він крок за кроком вибудовував стратегію професійних стосунків режисера і актора. Саме тому режлаборант від початку своєї праці у МОБі мусив особисто виховувати актора. Йому доручали керувати різними фаховими станціями чи комісіями, піклуватися про розвиток акторської майстерності. Звичайно, це можна також пояснити браком кваліфікованих викладачів, неспроможністю їх матеріально утримувати. Але це зовсім не перекреслює намагання Л. Курбаса зажадати від своїх учнів-режисерів різноманітних форм роботи з акторами.

Подеколи режисери-керівники відповідних студій обирали помічників з поміж акторів, найбільш обдарованих у певній фаховій ділянці. Так, приміром, Ф. Лопатинський навчав березільців акробатики разом із актрисою І. Авдієвою, яка згадувала про винятково плідну атмосферу, взаєморозуміння сторін у спільних спробах засвоїти складний арсенал із кульбітів, рундат, фордешпрутів тощо. Ці заняття були обов'язковими для всього творчого складу МОБу. В. Василько нотував у своєму щоденнику 26 та 31 липня 1923 р.: «Мар'яненко... проходить з П. Нятко екзерсиси по пластиці, ритму і робить це без жодних амбіцій, солідно і уважно. Бідні малороси, для них це непереборимий факт!!! Бо, коли Курбас «божевільний», то Мар'яненко солідний високоавторитетний актор і репліки покрити нема чим... Історичний день тим, що сьогодні Мар'яненко зробив перший кульбіт вперед. Каргальський теж. Характерно, що обидва забились. Каргальський злякався і не захотів більш, а Мар'яненко зробив удруге і зробив уже значно краще»⁹⁴. Подібні приклади, крім усього, вияскравлюють стиль творчої праці МОБу, демонструють вимоги до професії саме «березільського гатунку».

⁹⁴ Василько В. Щоденник. — ДМТМКМ. — Фонд В. Василька, од. зб. 56587.

Взагалі, Л. Курбас дуже серйозно ставився до проблеми пластичної виразності українського актора. На думку режисера З. Пігулович, він у цьому сенсі «був близьким до Мейєрхольда, але не погоджувався, коли тренування тіла «біомеханікою» ставало самоціллю. А у вихованні в актора музичного і сценічного ритму та у вимозі загостреної виразності, — у цьому він був близьким Мейєрхольду. Ми робили тренаж, рухаючись по музичним нотах, виконуючи у русі цілі ноти, чверті, восьмі, синкопи, тріолі»⁹⁵. Тут звертає на себе увагу методичність та ретельність підходів, використання музичних законів у ритмічному «оформленні» рухів людського тіла. В цілому, ритм, як явище музичної культури, найбільш цікавив Л. Курбаса через свою універсальність, наближеність до природи театру. Недаремно, проблемі ритму у сценічному мистецтві Л. Курбас присвячував численні лекції для режисерів, всього складу МОБу. Постановочна практика його самого, режисерського молодняка Об'єднання може бути найкращим прикладом застосування ритму в театральному видовищі.

Іншою принципово важливою сферою — сферою сценічного слова — теж опікувалися і керували режисери-лаборанти. Приміром, Ю. Лішанський разом із актрисою Л. Гаккебуш «вдосконалювали» голоси березильців регулярними студіями, найчастіше — вправами з мелодекламації, гекзаметрами. В середині 1920-х років, коли набуває поширення запропонована І. Куніним методика розвитку сценічної мови, Л. Курбас пробує застосувати її у МОБі. «На засіданні режлабораторії Олександр Степанович обговорив із нами систему «сфер», запропоновану колективу Куніним і заявив, що у такому вигляді... вона нам не підходить, оскільки побудована на туманних ідеалістичних концепціях. Цю систему можна використати у тому випадку, якщо її буде докорінно перероблено... Олександр Степанович трансформував всю систему Куніна в план практичного застосування для точного використання різними резонаторами та всіма регістрами у постановці голосу. Членам режлабу Курбас дав завдання впорядкувати весь цей матеріал»⁹⁶.

У колі режисерів-початківців особливе зацікавлення досвідом І. Куніна виявила З. Пігулович, чия адаптація системи «сфер» цілком задовольнила Л. Курбаса. Він дозволив вдосконалювати цей метод у 2-й

⁹⁵ Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. — Рукопис. — ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од зб. 10032.

⁹⁶ Пігулович З. — Там само.

майстерні і навіть застосував працю З. Пігулович, готуючи «Макбета». Молодий режисер задов'язана була «налаштувати голосовий апарат акторів відповідно до вимог постановника... Доводилося працювати з деякими акторами, у відповідності до ролі, над розширенням діапазону голосу, над підтримкою високих чи низьких регістрів, не забуваючи про емоційне забарвлення»⁹⁷.

У київському періоді існування «Березоля» тренаж — вокал, акробатика, гімнастика, ритміка, мімодрами — був щоденним і кількогадинним. Режлаборанти робили із акторами всі вправи або виконували



Й. Гіряк. «Король бавиться» В. Гюго

репетиторські функції. Водночас, Л. Курбасом плекалася ідея спеціального осередку для лабораторної праці режисерів і акторів, де вони могли б експериментувати із театральними технологіями. Частково це програмне завдання зреалізувалося у спеціальних заняттях із, так званої, «практики сцени», що від них збереглося кілька протоколів, датованих періодом від початку 1925 до початку 1931 рр.

«Практика сцени» — особливе явище в історії українського театру ХХ ст. Фактично вона була, як тоді казали, вишколом для акторів і режисерів. Об'єкт уваги — ідеологія та технологія театральної творчості. Це — полігон для вдосконалення

культури театру. Учасники на заняттях, які у 1925 р. могли відбуватися через день, штудіювали і ази і «вищу математику» професії. Потребу таких інтенсивних зусиль Л. Курбас пояснив сам, що зафіксовано першим із вцілілих протоколів. Він вважав, що «наша система, оскільки вона була в залежності від шукань у наших постановках,

⁹⁷ Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. — Рукопис. — ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од зб. 10032.

оскільки вона не могла бути до кінця завершеною (система гри актора), через те лишилося чимало прогалин у нашому вихованні»⁹⁸. Себто недостатнім рівнем акторського професіоналізму, на думку Л. Курбаса, МОБ зобов'язаний постійним залученням «недовчених акторів» до все нових (головним чином експериментальних) постановок, що, врешті, спричинило певну стагнацію у професії. Він називає таку ситуацію сумбуром і застерігає, що «зараз експериментальна праця з акторами буде мати значення виключно для системи педагогіки»⁹⁹. Недаремно серед тем «практики сцени» були ритм, темп, імпровізація, інтуїція, мова, метод, жанр, інші суттєві характеристики акторської, загалом, театральної культури.

Режисери на заняттях із «практики сцени», виконуючи спільно з акторами ті чи інші завдання, водночас чітко позиціювалися Л. Курбасом у своїх окремих професіональних «правах і обов'язках». Характерний приклад — екзерсиси на розв'язання просторових задач із опрацюванням можливостей та аналізом ефектів від переміщення у просторі кількох фігур. (Такі вправи викликають аналогії із практикою образотворчих шкіл, де обов'язковим є малювання гіпсових злепків як способу розвинення техніки малюнка). Приміром, режисер М. Верхацький заздалегідь готував і показував етюди із трьома акторами, після чого наставляв час Л. Курбаса аналізувати найдрібніші рухи і жести виконавців у їхній взаємодії, взаємопідпорядкованості і залежності. Потім були відповіді на запитання учасників, пояснення як і чому мусив відбутися той чи інший рух, зміна позицій тіла, окремих його частин. Окремо розглядалася режисерська ділянка праці. Подібні «абстрактні» екзерсиси розвивали просторову «чутливість» майбутнього постановника. А те, що режисер і актор робили їх у належній взаємодії, не лише стимулювало взаємо-



«Король бавиться» В. Гюго. Трибуле — Й. Грняк

⁹⁸ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42, од. зб. 20.

⁹⁹ Там само.

розуміння сторін, але й спричиняло утворення школи. Л. Курбас вважав це обов'язковим для МОБу з точки зору як творчої «технології», так і творчої ідеології та психології.

Він вимагав регулярності і участі у вправах всіх березильців, особливо режисерів, і не тому, що збирався реалізувати цей досвід буквально. Робота мала принагідний, краще сказати, педагогічний сенс. Л. Курбас наголошував: «коли не будете вміти абстрактно організовувати матеріал, то ніколи в дієвому матеріалі цього не будете вміти. Ось для чого це потрібно. Треба дати ось яку річ: імпровізувати просторову фігуру»¹⁰⁰.

У спогадах З. Пігулович знаходимо інші приклади подібного гатунку. Серед них виділяються завдання, що утворювали певну систему. «Ми робили етюди, пов'язані із трьома законами Ньютона, як члени режлабу, так і актори. На сцені великий бутафорський шар вагою 1 кг. Треба переконати всіх, що він важить 500 кг і цей шар потрібно зсунути з місця. І посунути його слід так, щоб глядач відчув вагу шара. Або — людина плигає з вагона потяга чи машини під час руху. За законом Ньютона, він повинен пробігти шляхом руху вагона чи машини, поки його не зупинить тертя ніг об землю. Але якщо на шляху він зустріне несподівану перешкоду, то що повинно із ним трапитися? Вирішення цієї задачі пропонувалося режисеру. Подібних етюдів було багато. Серед них — важкі та цікаві... Ми вчилися володіти предметами як реальними, так і уявними, долати супротив тіл, застосовувати силу під час фізичної боротьби на кону двох або більшої кількості тіл»¹⁰¹.

Не завжди вправи «практики сцени» мали абстрактний характер, були серед них такі, що передбачали застосування певного емоційного, жанрового, стильового плану. Припустимо, вправи на гротеск. Якось Л. Курбас запропонував сюжет жанрового характеру: «п'яничка і злодій». Коли роботу було здійснено, він у своєму аналізі на перший план висунув категорію темпу, що без нього, на його переконання, не існує сценічного часу, а нехтування темпом — є прямий шлях до аматорщини. Власне, Л. Курбас, розглядаючи етюд, де-

¹⁰⁰ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 20.

¹⁰¹ Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. — Рукопис. — ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

монструє на його прикладі дію базових чинників сценічного мистецтва, розгортає на локальному прикладі цілу систему уявлень про механізми театру.

Подібні спільні із акторами студії заохочували молодих постановників зреалізовувати свої ідеї через актора. Всі ознаки співпраці тут поставали у фаховій сутності, унаочнювалися й засвоювалися через конкретні дії. Л. Курбас добре розумів справжню ціну такого досвіду, на одному із засідань Режлабу він спеціально зауважив: «Те, як з актором працювати, — це річ, яку необхідно кожному з режисерів проробити. І ці практичні вправи, етюди, так, як роблять актори, так само буде робити режисер, щоб він міг поступово це робити, щоб він міг виробити собі питомий шлях, свій підхід до актора, як йому це зручніше, — це найкраще засвоювати поступово»¹⁰².

Під час демонстрації окремих завдань вільні від показу режлаборанти мусили уважно стежити за перебігом подій, щоби потім професіонально кваліфікувати побачене. Л. Курбас у своєму аналізі обов'язково зачіпав всі висловлення режисерів і часто розтлумачував зміст етюдів крізь призму оцінок режлаборантів. За приклад такого підходу можуть правити обговорення акторських показів С. Хоткевича та О. Пігулович. Водночас, текст обговорення дозволяє припустити існування певної системи базових оцінок, до яких на заняттях із «практики сцени» мусили вдаватися «рецензенти». В усякому разі, стосовно кожного із згаданих виконавців зазначалися подібні моменти: використання аксесуарів, ритму, темпу, ознак залучення формальних прийомів для впливу на глядача.

Слід зауважити, що за рік перед тим, в одній із одеських лекцій Л. Курбас перелічив засади, поза якими актор не може відповісти на виклики часу. Йшлося про уміння зробити жест, зафіксувати його, володіти ракурсами свого тіла, гру аксесуарами, застосування імпровізації¹⁰³. Отже тут присутні ті самі вимоги, що і на заняттях із «практики сцени», себто творча і педагогічна послідовність педагогічної методи Л. Курбаса і тут здобуває підтвердження. Із подібних прикладів складається система, у якій утворювався феномен березільської акторської школи, взагалі мистецької школи Л. Курбаса.

¹⁰² ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42, од. зб. 24.

¹⁰³ Див. : *Курбас Л.* Філософія театру. — К., 2001. — С. 70.

Сам він на заняттях із «практики сцени», здається, унаочнював перед своїми учнями процес власного «художнього мислення», демонстрував риси специфічної режисерської свідомості. І все це відбувалося одночасно із аналізом акторських і режисерських робіт, осмисленням всіх «рецензентських» суджень. Так, застерігши актрису від надмірного форсування формального прийому («Чесала волосся. Біомеханічну роботу робила. Воно однозначне. Воно не викликало у нас інших асоціацій, процесів, які перетворення мусить викликати»), Л. Курбас водночас звертається до враження режисера П. Берези-Кудрицького, який, відмітивши «превалірування формального моменту», робить висновок, що «це є велика позитивна якість роботи»¹⁰⁴. Вчитель у своїм слові не обмежується запереченням точки зору учня, а розтлумачує сутність помилки виконавиці з позиції вимог березільської школи до актора у посталій творчій ситуації. Наочність прикладу, пояснення Л. Курбаса дозволяють всім присутнім безпосередньо відчутися програмні цілі «Березоля». А Л. Курбас добре вмів, відштовхуючись від цілком локального явища, розсунути перед своїми учнями значно ширші творчі горизонти. Така методика не тільки форсувала зростання професіонального рівня, але й формувала художнє мислення березільського «молодняка».

Л. Курбас опікувався постійним ускладненням процесів взаємодії режисера з актором. Із збільшенням кількості постановок режисерської молоді, зростає його прискіплива увага до цієї найважчої сфери театральної роботи. Протоколам засідання режлабу і режштабу не бракує подібних тем. Причому, зауваження самого Л. Курбаса могли стосуватися вже готової вистави, сцени, епізоду, а могли звертатися до зовсім «ембріональної» стадії постановки. У цьому випадку його думки, як правило, набували стратегічного значення. Приблизно так виглядають слова (адресовані Б. Тягнові, а разом із ним всьому режисерському «молодняку»), виголошені у переддень праці над «Жакерією» (8 травня 1925 р.).

Серед нечисленних документально зафіксованих висловлювань майстра з приводу психології й методики роботи режисера з актором, це, вочевидь, — найбільш показове: «Режисер може запалити актора до роботи або настроїти апатично. Треба вміти говорити з перспективами,

¹⁰⁴ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 20.

з емоціями. Актор — це емоціональна худоба. Він весь тут заражається, в нього працює фантазія — він богом зробиться, його треба оживити, він легко піддається режисерові.... Виховання режисера — це значить уміти говорити з акторами, уміти запалити його творчі здібності... Режисер може говорити найпотрібніші речі, але що з того, коли його не розуміють, не розуміють, чого він хоче. Треба примусити актора робити так, щоб він почував план і так запалився, щоб працював»¹⁰⁵.

Як мала реалізуватися настанова «запалити актора», «примусити його працювати»?

Одне із засідань режлабу у 1925 р. Л. Курбас розпочав словами, що це — «передвступна» лекція до курсу режисури, надаючи тим підстави оцінити окремі положення тексту як засадничі. У них насправді відбиті принципові погляди Л. Курбаса на технологію режисури. І постать актора, як і у інших випадках, визнається ним центральною. Більше того, Л. Курбас висуває на перший план ідею відповідальності режисера перед актором: «Він виховує людей, він впливає на акторів, він веде їх часто цілком на свою відповідальність»¹⁰⁶. Власне, із цього твердження слід виходити режисерові, коли висувається завдання «запалити актора». Теза про відповідальність розглядається Л. Курбасом як вихідний принцип режисури.

Така мотивація праці постановника тоді зовсім не вважалася незаперечною навіть у березільських колах. Через те її наголошення керівником МОБу видається особливо значущим. Сама ця теза логічно розгортається у твердження про необхідність добре розуміти психологію актора, оскільки зв'язок між обома митцями здійснюється саме на психологічному рівні. І тут він виділяє найскладніший момент у професії: здатність режисера «перемогти інерцію, ... викликати певні асоціативні, психологічні процеси, щоб у актора ... запрацювала інтуїція, щоб він створив те, що вам треба, щоб він при цьому думав, що це він сам вигадав»¹⁰⁷. Причому, Л. Курбас радив учням «давати актору необхідне непомітно», запобігаючи всьому того, що «пригашує» ініціативу, неможливу без віри у себе.

До цього постулату наближається твердження про необхідність

¹⁰⁵ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

¹⁰⁶ Там само.

¹⁰⁷ Там само.

адаптуватися до становища актора і саме у такий спосіб пробувати докорінно розібратися у специфіці його фаху. В МОБі дехто із режисерів сам починав із акторської професії. І Л. Курбас бачив у цьому запоруку їхнього більш активного професіонального становлення. Він спеціально наголошував, що «той час, який ви граєте, — це для вас надзвичайно цінна, і необхідна, і важлива школа, без якої ви ніколи добре не зможете режисувати. У дуже невеликих винятках трапляється, що режисер є добрим режисером, не будучи ніколи актором.... Нормальна справа стоїть так, що добрим режисером може бути той, хто на власній шкурі спробував акторського ремесла, хто вник у процес акторської роботи»¹⁰⁸.

Л. Курбас зовсім не ототожнював обидві професії, навпаки, — вважав їх цілком відмінними, головним чином, за ознаками способу мислення. Це при тому, що для нього «справжній майстер-актор — це куди важче, ніж майстер-режисер. Режисером можна бути, не будучи режисером по натурі, а актором не станеш»¹⁰⁹. Керуючись цією настановою, він закликав режисерів навчитися говорити з актором «його мовою», виходячи із гранично можливого занурення у його природу. Ще раз наголосивши: «Вміти з актором говорити — це половина режисера», — Л. Курбас звертається до власної театральної біографії, оскільки «не мав щастя мати режисера, який би мене виховував, ... брав, схоплював, як актор, із цілком незначних речей щось для своєї ролі»¹¹⁰. Цілком ясно — у своїй програмі виховання режисера він вчив опанувати мистецтво втілення сценічних ідей «через актора», шляхом його духовного пізнання.

Певним чином збагатити уявлення про те, як Л. Курбас розвивав у молодих режисерів здатність співпрацювати з актором, міг би аналіз протоколів станції фіксації та систематизації досвіду, чи режлабу, де режлаборанти намагалися теоретично окреслити феномен актора у спеціальних термінах. Окрему галузь утворює практична робота кожного із них над виставою і одночасне набуття безцінних знань про психологію актора, про важелі активізації його творчості. Нарешті у декого із них була можливість «випробувати» режисерську науку Л. Курба-

¹⁰⁸ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42, од. зб. 24.

¹⁰⁹ Там само.

¹¹⁰ Там само.

са через власні педагогічні спроби. Однак охоплення всіх граней педагогічного експерименту, здійснюваного у МОБі, потребує фундаментального дослідження. Тут лише позначаються певні моменти безпрецедентного досвіду Л. Курбаса-педагога.

Про результати його титанічної праці на ниві виховання цілої плеяди українських режисерів свідчить вражаючий перелік акторів-майстрів, які зазнали такого впливу, водночас творчо зростали у безупинній співпраці із режисерським «молодняком» «Березоля»: А. Бучма, М. Крушельницький, Й. Гірняк, Л. Сердюк, Д. Мілютенко, С. Шагайда, В. Чистякова, Л. Гаккебуш, Н. Ужвій, Н. Титаренко, П. Нятко, О. Доценко, С. Федорцева та багато інших видатних майстрів.

Спадщина Л. Курбаса надає певні можливості для ознайомлення із його поглядами на актора, у тому числі і на ті, що постали на шляхах утвердження новітніх мистецьких течій. У своїй сукупності ці погляди створюють досить примхливу картину творчих шукань, поразок і перемог режисера, який започаткував новітній український театр, сформував його ідеологію, технологію, кадровий корпус. Фігура актора у цьому режисерському театрі формувалася на схрещенні різних вимог, принципів, творчих ідеалів і була від них абсолютно залежною, була, достоту, породженням саме такого типу театру. Не останню роль у цих процесах відігравав режисер, який поставав у МОБі за тих самих умов. Рівнем, ступенем їхньої співпраці, творчого єднання всіх митців утворилося особливе явище національної культури, представленої МОБом. Школа режисерів була невід'ємною складовою програмності Об'єднання, фокусувала у собі сутність МОБу як засобу творення нової української сценічної культури.

Всі ці події фокусували процеси переходу українського театру від стадії виробничого до студійного, експериментального театру. Відбувається водночас активний розвиток режисерського театру, доля якого залежала від засвоєння новим поколінням діячів вітчизняного театру досвіду новітніх модерних та авангардних течій. Роль Л. Курбаса у цьому русі неможливо переоцінити. Заснування ним першої в Україні режисерської школи створило базу для всіх найбільш принципових перетворень національної сценічної культури, підготувало загартованих у творчих пошуках митців нової генерації, які були здатними зреалізувати накреслений Л. Курбасом курс, скеровували пізніше власну практичну діяльність до подальшого реформування українського театру.

Модерністичні інтенції українського театру

Політичний тиск, нищення активної національної інтелігенції значно притлумлювали інтенсивність започаткованих Л. Курбасом процесів, але остаточне викорінення всього, що ним було засновано, що стало надбанням мистецького досвіду десятків його учнів, таке нищення було несила здійснити навіть репресивним органам радянської влади. Все, що увійшло «у плоть і кров» представників березільської школи, давалося взнаки у подальші роки, резонувало у практиці послідовників Л. Курбаса, якщо, навіть, не було належним чином «поіменованим», приписувалося іншим чинникам, особам.

Перетворення природи національного театру першої третини ХХ ст. визначили всю його подальшу долю. Педагогічній практиці Л. Курбаса належить у цих процесах ключова роль. Власне, вся історія вітчизняного театру потребує перегляду із позицій конкретних набутків його педагогічної діяльності, з позицій дослідження і аналізу всього того, що Л. Курбас зреалізував як видатний театральний педагог, як одна із найбільших постатей світового театру ХХ ст.

ТЕАТРАЛЬНИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ 1920-х РОКІВ*

Датою появи театрального конструктивізму прийнято вважати 25 квітня 1922 р. — день прем'єри «Великодушного рогоносця» В. Мейєрхольтца. Відтоді в Росії 1920-х рр., мабуть, жодне інше слово не звучало так часто, як слово «конструктивізм», особливо — в театрі.

«Великодушний рогоносець» за Ф. Кроммелінком насправді був спектаклем програмно первісним, і це доводили усі його складові, насамперед, — робота художниці Любові Попової. В ній не було нічого, що нагадувало б тогочасному глядачеві щось знайоме і звичне, ніяких аналогій із відомим. Того, що було раніше, мовби не існувало — треба було все вигадати і відкрити знову. Попова так і вчинила: побудувала все заново, не озираючись на свої перші театральні досвіди, не скориставшись нічим, окрім того, що до того часу їй відкрив живопис.

Попова будувала не декорацію, а конструкцію. Відтак, не було потреби якось пристосовувати коробку сцени, закривати задню цегляну стіну. Її конструкція не мала наміру щось декорувати, а була окремою установкою і могла існувати де завгодно — на вулиці, на майдані чи на підмостках — для неї це не мало значення. Мала значення лише вона сама і те, як і з чого вона збудована.

* Друкується за: *Коваленко Г.* Ступені театрального конструктивізму // Український театр. — 1992. — № 3. — С. 15–21.

Дерев'яна конструкція поєднала в собі двоє вікон і двоє дверей, сходи і площадки, колеса і крила вітряка. Конструкція не означала нічого; в ній не таїлося жодних метафор і прихованих знаків, не було натяків на будь-які асоціації. По суті, це була просторова формула, чий складові абстраговані, доведені до надміру простих виразів, так само, як їхні сполуки, їхня взаємодія.

Гордон Крег говорив, що конструкція «Великодушного рогоносця» нагадує йому годинник зі знятим циферблатом, і мав для цього підстави: конструкція схожа на оголений механізм, у якому ніби зірвані оболонки і перегородки, видалені другорядні деталі, а лишилися найпотрібніші. В ній (конструкції) не залишено нічого, що можна було б забрати, відсікти, змінити, без чого можна було б обійтися. Якщо спробувати проробити таку операцію, вийняти або змістити хоча б один якийсь елемент, одразу стане видно, як руйнується, розпадається вся система.

Зміст конструкції Попової розкривався тільки в спектаклі. І виявилось, що зводиться він до одного: конструкція призначена виключно для дії, ні для чого більше; покликана організувати її, надавати їй простір, віддавати їй себе у повне і неподільне володіння. І «так само, як трапеція акробата не має самодостатньої естетичної цінності, як для циркача байдуже, гарна вона на вигляд чи ні, аби лишень вона була доцільно прилаштована для його роботи, точно так і конструкція «Великодушного рогоносця» цілком призначена для акторської гри, не претендуючи на декоративне значення»¹. Конструкція Попової в дії оживала, ставала рухливою. Здавалося, енергія пульсує у всіх перехрещеннях і площинах, і цією енергією заряджаються, наповнюються актори. І здавалося, що зв'язок тут зворотний: стрімка пластика виконавців відкривала стрімку динаміку конструкції, дозволяла побачити її особливу графічну чистоту, гармонію її лінійних ритмів.

Конструкція «подавала» актора, його ж присутність наповнювала її змістом. Не в тому, звісно, розумінні, що вона ставала схожою на вітряк чи дім. А в тому, що її існування виправдовувалося тільки дією, у злитті з нею, приналежності до неї, у невіддільності від неї. Тобто відчуті в усій повноті зміст і сенс конструкції «Великодушного рогоносця» поза дією неможливо.

¹ Гвоздев А. Театр им. В. Э. Мейерхольда. — Л., 1927. — С. 17.

Конструкція Попової була справжнім винаходом, можна навіть сказати — відкриттям, що приголомшувало, передвіщало неймовірні переміни, відкривало незвідані ще театром шляхи. Але при всій несподіваності, вражаючій новизні й при всьому тому, що установка «Великодушного рогоносця» справді була ні на що не схожою, в ній, як і в будь-якому відкритті, можна все-таки розгледіти певну обумовленість виникнення і те, що це відкриття не могло не звершитись, — воно готувалось, театр йшов до нього, можливо, сам того не усвідомлюючи.

Не буде перебільшенням сказати, що ідея цієї установки вже давно витала в повітрі, її передчували, на неї очікували. Абрам Ефрос — один із найпроникливіших критиків — за рік до мейерхольдівського спектаклю писав: «Театр відчуває потребу не в ілюзії простору, а в справжньому просторі. І не в мальовничому зображенні предмета, а в самій сутності цих предметів»².

Без перебільшення можна сказати і те, що виникнення установки «Великодушного рогоносця» було обумовлене всією логікою спрямування сценографічних ідей у мистецтві не самого лише В. Мейерхольда. До неї неухильно торував шлях Камерний театр, його художники. У спектаклях О. Таїрова принципи кубістичної декорації розроблялися настільки послідовно і цілеспрямовано, що, здавалося, цим художникам дано було знати, куди приведуть їхні пошуки. В російському театрі конструктивістська сценографія багато в чому виявилася підготовленою сценографією кубістичною.

По суті, тут була та сама природність і неминучість, з якими російське кубістичне малярство переходило в малярство безпредметне. Російський конструктивізм легко й просто взяв собі все те, що було відкрито кубізмом. Інакше, здається, й не могло бути: досить згадати кубістичний живопис Попової і зумовленість переходу її до абстракції, яка давала про себе знати навіть в ортодоксальних роботах художника. Досить згадати хоча б ту обставину, що в цьому живописі поряд із «розречевленням» форм відбувалося їхнє «збирання», їхнє поступове орієнтування, в якому народжувалися нові й по-новому стійкі поєднання елементів: око весь час помічало, що виникають якісь утворення, вузли, і що елементи, які знаходили се-

² Эфрос А. Художник и сцена // Культура театра. — 1921. — № 1.

бе, були досить міцно злютованими, майже недеформованими в тому кругообігу, який охоплював геть усе.

За рік до «Великодушного рогоносця» Камерний театр показав «Ромео і Джульєтту» В. Шекспіра в декораціях О. Екстер. На сцені, за словами А. Ефроса, панував «найкубістичніший кубізм у найбарочнішому бароко». Поза тим, і крізь екстерівський кубізм і крізь екстерівське бароко проглядала явно і недвозначно якась грань, якась межа. Це був, либонь, максимум, коли можна так сказати, кубістичної декорації, далі шляху не було, далі був лише один вихід — до конструкції.

Звернімо увагу на інтуїтивні, але досить визначені передчуття О. Таїрова. Від Екстер він вимагав створення на сцені «театральних перепон», «театральних шлагбаумів»³. Тобто пластика «Ромео і Джульєтти» йому бачилась нерозривно зливою з дією, максимально в дію включеною, акторам належало її переборювати, підкоряти собі, відчувати як щось майже невіддільне від них самих. Задум, наголосимо, досить конструктивістського спектаклю.

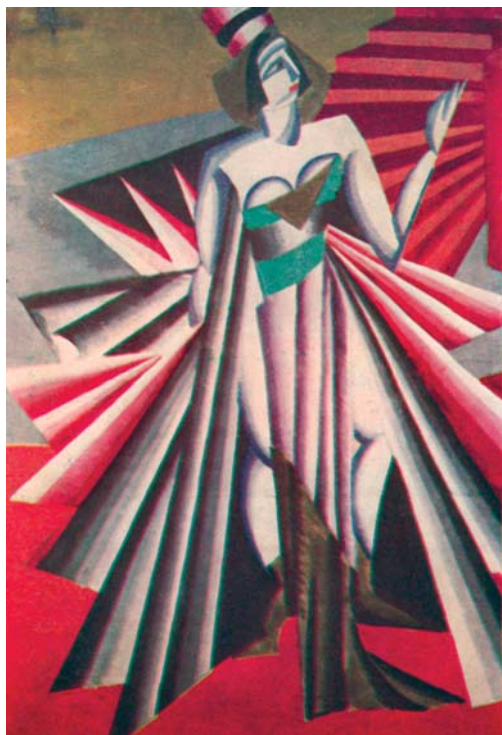
І не випадково, звичайно, що буквально через кілька місяців після «Ромео і Джульєтти» О. Екстер проектує конструкції до «Ballet satanique». Ескіз до нього виявиться одним із найчистіших, найгармонійніших проявів конструктивістської сценографії.

Контури конструктивізму маячили і в декораціях Г. Якулова до «Обміну» П. Клоделя (1918 р.). Художнику «найвищою мірою було притаманне відчуття відповідності моменту; від нього не доводилося в ту пору чекати чудес соковитості, світла, винахідливості, які він дав кілька років потому, коли суворість футуристичної естетики пом'якшала і було несоромно проявити щедрість, багатство і вигадку. Нині ж він поставав стоїком і ригористом. Він був у повній формі 1918 р. Він дав театру перші вирішення конструктивізму. Він будував схеми речей. Предмети обрису зберігались, але вони були доведені до скелетного стану... Світ складався з ребер... Це був перший абрис конструктивізму»⁴.

Упевнено та остаточно конструктивізм заявив про себе у «Великодушному рогоносці», заявив, повторимо, як про початок нової ери в

³ Таиров А. Записки режиссера. — М., 1970. — С. 38.

⁴ Эфрос А. Камерный театр и его художники. — М., 1934. — С. 13.



О. Екстер. Ескіз костюму Іродіади до вистави «Саломея». Московський Камерний театр. 1917 р



О. Екстер. Ескіз костюмів трьох невільниць до вистави «Саломея»

театрі й подав досить переконливі аргументи щодо своїх перспектив і щодо свого новаторства. Але, заради справедливості, все ж не варто забувати, що вийшов він із Камерного театру, де, власне, й закладалися «шаблі театрального конструктивізму». Вони були надто виразними, а головне — настільки ґрунтовними, що не могли виявитися всього лише випадковістю, естетською примхою. Згадаємо: це — зламаний рельєф сценічної підлоги, який наполегливо культивувався в Камерному театрі, це — найрізноманітніші системи окремих ігрових майданчиків і це, нарешті, нестримне прагнення спектаклю розвиватися у висоту, відчувати об'єм сцени не як аморфну порожнечу, натомість як матеріал, на який слід зважати, з котрим належить працювати.

Конструктивістські ідеї, таким чином, стрімко набирають сили, наближаються в усій своїй неспростовності, сливе витають у повітрі. 1921 р. вони стають реальністю — їх не можна не відчувати. Навіть

Мейерхольд, ніяк не поділяючи досвіду Камерного театру, здавалось би, такий прихильний до художників «мирискусників», який ще вчора нестримно насолоджувався живописною стихією головінського «Маскараду», навіть Мейерхольд у двадцять першому році спалює за собою мости. В його «Містерії-буф» (художники В. Кисельов, А. Лавінський та В. Храковський) мало що нагадує про недавнє минуле.

Н. Тарабукіну належить точне спостереження: «Містерія-буф» своєю зоровою видовишною стороною перекидає міст до конструктивізму. Підлога сцени «зім'ята». Сценічний простір має три горизонтальні поверхи, розгортається у глибіню і біжить, піднімаючись вгору, площадки створюють моменти для найрельєфнішої гри актора. Сценічне оформлення «Містерії-буф» можна вважати певним чином конструктивним. Тут наявні елементи «установки». Вона ж містить у собі й моменти архітектурного порядку, її можна розглядати як ядро, з котрого надалі стали розгортатися дві головні лінії театру: конструктивізм і архітектурність»⁵.

Конструктивізм у театрі виявився неминучим. Іншого шляху, справді, не було. До нього природно вела логіка розвитку російського мистецтва, зокрема і те, що наприкінці 1920 — на початку 1921 рр. більшість лівих художників була повністю зайнята проблемою реального поєднання професіональних настанов мистецтва з соціальними завданнями. Недавня революція змістила все — навіть внутрішні моменти діяльності художника: іншими стали цілі, виявилися нові завдання мистецтва, та й сама діяльність митця мусила стати зовсім іншою, змінитися у самій суті. Конструктивізм виявився найбільш придатним, таким, що найповніше відповідав прагненням художників: його постулати немовби визначали соціальну доцільність творчості.

Такі поняття конструктивізму, як «доцільність», «організація матеріалу», «економність засобів», «конструктивність», «конструкція» були поняттями часу, розпізнавальними знаками дня. Їх і належало втілити у мистецтво. Про творчість, про художній твір тоді говорили так, як прийнято говорити про машини, будинки та мости, що будувалися і зводилися. А. Родченко писав: «Конструкція є

⁵ Тарабукин Н. Зрительное оформление в ГосТИМе // Театр. — 1990. — № 1.

доцільним використанням властивостей матеріалу... Конструкцію я не уявляю на полотні, а в самій речі... Конструкція є моментом, який організовує матеріал для виконання певної мети... Доцільне створення нового організму може відбутися тільки за умови конструктивної організації»⁶.

І ще важливо: 1921 р. багатьом російським художникам (К. Йогансон, К. Медунецький, А. Родченко, брати Стенберги та ін.) вже ясно: конструкція може і повинна стати однією з головних — якщо не найголовнішою — основ художньої структури форм. Тобто конструкція мовби розлучається зі своїми функціями технічної, так би мовити, опори форми, і стає в буквальному розумінні її основою художньою. «Нове на межі 1910–1920-х рр. полягало саме в тому, що конструкції стали фактом художнього життя, конструкції експонувалися на художній виставці»⁷. До речі, саме на виставці «5x5=25» Мейерхольд побачив роботи Попової, саме на цій виставці йому примарилися контури майбутнього «Великодушного рогоносця».

Художники-конструктивісти були переконані, що конструктивізм показує ясну і гармонійну систему, що тільки в ній вихід з усіх потрясінь і розчарувань, які випали на долю мистецтва на початку сторіччя. І вони заперечували все, що могло б цю систему затмарити — насамперед яку б то не було декоративність, будь-який, навіть слабкий, натяк на декоративність форми. «Найжаданішим... декоративним елементом є... саме елемент, чистий у своїй конструктивності, і, таким чином, поняття «конструктивного» поглинуло поняття «декоративного», злилося з ним»⁸. Театр виявився надзвичайно благодатною сферою для діяльності художників-конструктивістів. По-перше, тому що мистецтво театру, дійове уже за своєю суттю й природою, дивовижно відгукувалось на дієвість конструктивістської сценографії, підсилювало її, збагачувало, розвивало. А, по-друге, і це, мабуть, головне: конструктивізм на сцені максимально відверто і досить повно заявив про свої ідеї, реалізував їх, зробив

⁶ Хан-Магомедов С. Родченко А. Путь художника в производственное искусство // Техническая эстетика. — 1978. — № 5.

⁷ Хан-Магомедов С. «Конструкция, изобретение, конструктивизм» // Техническая эстетика. — 1980. — №23.

⁸ Гинзбург М. Стиль и эпоха. — М., 1924. — С. 17.

наочними, зрештою, попросту перевіряв їх. Тобто в театрі для конструктивізму відкрилися ті можливості, яких він — з огляду на те, що на реалізацію їх потрібний значний час — був позбавлений у виробничому мистецтві й архітектурі.

Конструктивізм поширюється в театрі з неймовірною швидкістю. Конструктивні установки повсюдно заповнюють сцени. Часом вони виникають там, де в них не було жодної потреби. Через півтора роки після прем'єри «Великодушного рогоносця» поет Вадим Шершеневич написав: «Конструкція віджила своє. Вона стала нав'язливішою, ніж фарбований задник, сукно і павільйон...».

Насправді, конструкція не віджила своє, не могла віджити так швидко. Але її нерідко компрометували — зводили на сцені так, як зводять звичайні декорації, тобто за ознаками чисто зовнішніми. Мабуть, тільки Мейерхольд досягнув у всій повноті метод конструктивізму. В усякому разі, в його спектаклях 1920-х рр. конструктивізм щоразу відкривав себе з нового боку, щоразу виявлявся невичерпним у своїх можливостях.

У «Смерті Тарелкіна» О. Сухово-Кобиліна Варвара Степанова найприроднішим чином продовжила і розвинула багато з того, що було в установці Попової. Здавалося навіть, що «велика і досить складна установка Л. Попової була використана в окремих своїх частинах і окремими своїми частинами як предмет акторської гри. З цією установкою виявилось можливим грати як з віялом або капелюхом. Проте, водночас використовувати всю її як предмет гри можна було тільки в деякі моменти масових сцен або високої кульмінації дії, переважно ж грали окремими частинами: лавочкою, дверима, вікном, сходами, скатом, тою чи іншою стойкою або підкосом станка. Розбираючи вже ці останні деталі установки як предмет гри, конструктивісти виявили, що гра ця була можлива й успішна, оскільки кожна з частин допомагала виконанню певного сценічного трюкового жесту: підйому, падіння, швидкого зникнення тощо»⁹.

Оформлення Степанової, так само як установка Попової, не претендувало на організацію сценічного простору. З коробкою сце-

⁹ Аксенов И. Пространственный конструктивизм на сцене // Театральный Октябрь. — Л.-М., 1926. — С. 51.

ни воно ніяк не було пов'язане, отже вповні могло існувати де завгодно. Пов'язане воно було тільки з дією, злите з нею нерозривно. І «якщо в «Рогоносці» Л. Попова створила нерухомий станок-конструкцію, на якій грає актор, виявляючи свої пластичні можливості, то в «Тарелкіні» в наявності рухомий станок-річ, який обіграє актор, виявляючи свою пантомімічну дотепність»¹⁰.

Станок-річ — звернімо увагу на ці два слова, написані Н. Тарабукіним через дефіс. Річ — у це слово конструктивізм вдихнув новий зміст: ясна й чітка конструкція, реальний матеріал, доцільна форма. Ніякої бутафорії, ніякої ілюзії. Станок означає, що істинна річ стає матеріалом праці художника. В наступному спектаклі Мейєрхольда вже так і було: у «Землі дибом» за С. Третьяковим Поповою створена справжня конструкція-річ, чимось схожа на гігантський підйомний кран. Додамо: в дії брали участь ще справжній автомобіль і справжній мотоцикл, справжні велосипеди.

У «Землі дибом» конструктивізм торжествував, святкував свою перемогу над декоративністю, мальовничістю, бутафорією, над архітектурністю. На підмостках торжествувала і святкувала свою перемогу машина. Тут не було нічого, що могло б називатися предметами мистецтва, але все було предметом для мистецтва. А це означає: для спектаклю, для дії, для актора.

«Великодушний рогоносець», «Смерть Тарелкіна» і «Земля дибом» — найчистіші і найвиразніші втілення ідей та методу театального конструктивізму.

Конструктивізм ще довго буде давати про себе знати в мистецтві Мейєрхольда, в нього вклинюватимуться образи іншої природи, його будуть захльостувати інші стилістичні стихії, натомість стрункі абрисы його просвічуватимуть крізь усе і вабитимуть, ніби нагадуючи про недавні перемоги і триумфи.

Ще раз звернемося до праці Н. Тарабукіна. Дослідником був точно відчутий момент зламу, той момент, коли конструктивізм на сцені ГосТІМу втрачає свою стилістичну чистоту: «З «Лісу» О. Островського в театрі Мейєрхольда починається перелом. «Ліс» в еволюції театру утворює рубіж між двома періодами, як і «Зорі» Е. Верхарна. «Зорями» позначається поворот від живописного ілюзіонізму та багатой

¹⁰ Тарабукин Н. Зрительное оформление в ГосТИМе // Театр. — 1990. — № 1.

декоративності попередніх робіт Мейєрхольда з художниками «ми-
рискусниками» до безпредметництва й утилітаризму в речовому
оформленні. «Лісом» прокладається межа між безпредметним конст-
руктивізмом, чистим утилітаризмом, антиестетизмом, з одного боку,
і тенденціями до архітектурності і, отже, художності в принципах зо-
рового оформлення театрального простору — з іншого»¹¹.

Варто зазначити, що Мейєрхольд не ставився до конструк-
тивізму як до «вічного» стилю, стилю на всі часи. Скоріше відчував
його благотворну революційність, його очисну, оздоровлюючу силу,
тобто його певну проміжність; конструктивізм для нього був далеко
не остаточним втіленням нового театру, а виходом у новий театр. За-
галом, так вважала і Л. Попова: «Не думаю, що форма безпредметна
є форма остаточна. Це є революційний стан форми. Треба зовсім
відмовитися від предметності й пов'язаних із нею умовностей пред-
метного зображення. Треба відчувати себе цілком вільним від того, що
створено раніше, щоб уважно прислухатися до необхідності, яка за-
роджується, і тоді вже інакше поглянути і на форму предмета, яка
вийде з цієї роботи не тільки перетворена, але й загалом зовсім
інша»¹².

Особливий варіант конструктивістської сценографії був висуну-
тий Камерним театром. Висловлювалася думка, що у Таїрова «кон-
струкція ретельно приховувала свій зв'язок зі світом машин і ме-
ханізмів, вона «драпірувалась» святковими тканинами, фарбувалась
у яскраві й ефектні тони, освітлювалась різнокольоровими проме-
нями, була відверто зображальною. Заестетизований конструк-
тивізм Таїрова загалом не раз виявив здатність створювати образи
минулого... Та й тоді, коли образ спектаклю дихав сучасним ур-
банізмом («Негр» О'Ніла, «Людина, котра була четвергом» Честер-
тона), конструкція набувала у Таїрова вишуканої красивості, роз-
коші зображальності»¹³.

«Вишукана красивість» конструкцій «Людини, котра була чет-
вергом» (художник А. Веснін) є нічим іншим, як «красивістю» су-

¹¹ Тарабукин Н. Зрительное оформление в ГосТИМе // Театр. — 1990. — № 1.

¹² Попова Л. Запись начала 20-х годов // Художник, сцена, экран». Сб. статей. — М., 1975.

¹³ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. — М., 1969. — С. 169.

часного урбаністичного мотиву. І якщо підходити до цього спектаклю з критеріями ортодоксального конструктивізму, то, по суті, він близький до нього практично такою ж мірою, як і «Земля дибом»: нема тут ніякої особливої самостійної образності, загалом це — установка для гри актора. Ми бачимо «лінії і площадки, що пересікаються і заплутані, потрібні для заплутаної дії, для погоні, для втечі і т.д. Кожна площадка має бути використана для гри актора: рухомі тротуари для погоні, ліфти, які піднімаються і опускаються, плакати, котрі оголошують те, що треба за текстом, — словом, усі ці хитроspлетіння повинні служити лише підставкою актору для гамірної сучасної п'єси, місце дії якої — сама гуща великого європейського міста. Таким чином, даючи установку для акторів, художник мимоволі дає синтез великого міста, його екстракт, його головну сутність. Реклами, плакати, ліфти, тротуари, прожектори, велосипеди — усе разом має дати струнку какофонію гамірного сучасного міста»¹⁴.

Якщо говорити в цілому, то конструктивізм художників Камерного театру відзначався тим, що вони бачили в конструкції новий декоративний сенс. І тою чи іншою мірою його акцентували. Функція, функціональність, утилітарність — незаперечно, все це було у конструктивістській сценографії Камерного театру. І саме це, безумовно, було головним. Але, плюс до зазначеного, існував, утверджував себе, скрашував собою спектакль і ось цей новий декоративний сенс.

Отже, важко переоцінити ту роль, яку довелось відіграти в театрі конструктивізму. Конструктивізм багато в чому відродив театр, на багато що в ньому змусив подивитися ясным поглядом: на сценічний простір, на сценічну річ, на функціональність пластики, на взаємодію її з акторами, на саму сценічну дію, зрештою.

До того ж він дав надзвичайно різні модифікації. Приміром, український театральний конструктивізм.

Конструктивізм, як загалом й інші авангардні напрямки, бачився його творцям мистецтвом інтернаціональним. Не випадково в багатьох маніфестах і програмних статтях, закликах і зверненнях завжди писали: «людина», «світ», «всесвіт»... — тільки так, без будь-

¹⁴ *Гиляровский Н.* Театрально-декорационное искусство за 5 лет. — Казань, 1924. — С. 24.

яких уточнень і конкретизацій, без найменшої навіть згадки про те, на якій території належало мистецтву здійснити свою перетворюючу місію. Втім, уточнення все-таки були, хоча зводились вони до якості іншого порядку й висловлювались, як правило, прикметником «новий» — нова людина, новий світ, нове мистецтво... Але одна справа — теорії, інша — практика. В реальності конструктивізм, особливо конструктивізм театральний, виявився мистецтвом вельми міцно укоріненим у традиції. Насамперед — у традиції національній.

Колись Н. Пунін, розмірковуючи про російський живопис 1910-х рр., проникливо зауважив: «...кубізм, що здавався інтернаціональною формою нового мистецтва, зламаний національними, а потім й індивідуальними традиціями»¹⁵. Аналогічно можна сказати й про український театральний конструктивізм. Можливо, тільки дещо пом'якшивши дієслово: все-таки — не зламаний, але — обарвлений, перетворений, трансформований традиціями українського мистецтва.

Звичайно, тією формулою, що була запропонована Л. Поповою у «Великодушному рогоносці», в загальних рисах можна описати і твори українського конструктивістського театру. Однак — тільки в загальних. І тільки в тих, які характеризують саму ідею цього театру — ідею конструкції. Що ж до всього іншого, то український варіант сценічного конструктивізму постає — особливо з відстані часу — напрочуд самотутнім і справді, у повному розумінні цього слова — національним.

Безперечно, багато що в ньому пояснюється його генезисом, зокрема, тими спробами і передчуттями, що безпосередньо передували конструктивізму. І першими дослідниками тих, кому невдовзі випало стати творцями нової української сценографії. Вона ж — не буде перебільшенням сказати — своєю своєрідністю, точніше, напрямками своїх пошуків насамперед багато в чому зобов'язана мистецтву Олександри Екстер. Так трапилося, що головні герої українського театального конструктивізму — Анатолій Петрицький, Вадим Меллер, Олександр Хвостенко-Хвостов — так чи інакше були пов'язані з нею. Близьким своїм другом вважав художницю і Лесь Курбас.

¹⁵ Русское искусство. — 1923. — № 1-2.



О. Екстер. Ескіз костюму Сатира до вистави «Фаміра Кифаред». Московський Камерний театр. 1916 р



О. Екстер. Ескіз костюму до вистави «Фаміра Кифаред»

Олександра Екстер і український авангард — це надзвичайно серйозна тема, досі ще не осмислена повністю, все ще не досліджена в деталях. Тут ми приділимо увагу лише одному її аспекту.

У пореволюційному Києві Студія О. Екстер була свого роду лабораторією нового мистецтва — нового живопису, нової сценографії. Важлива, безумовно, й та обставина, що в цей час сама художниця практично повністю присвячує себе проблемам безпредметного живопису. Конструктивістські ідеї поки що тільки передчуваються, реальністю мистецтва вони стануть через два-три роки. Тепер же О. Екстер пише виключно абстракції, називаючи їх «Колірними побудовами», «Колірними динаміками», «Колірними конструкціями». Не вдаючись до розгляду цих творів, зауважимо лише, що своїми живописними якостями вони принципово відрізняються від усього, що можна спостерігати в аналогічних пошуках, приміром, Л. Попової,

Н. Удальцової, А. Родченка, які також зосередились тоді на безпредметному живописі. Відмінності полягали насамперед у сфері колористичного змісту. В основу його у О. Екстер були покладені канони українського народного малярства — його колірний ряд і часто його композиційні принципи. Причому, покладені свідомо і програмно: новий живопис бачився О. Екстер зовсім не «інтернаціональним стилем», а мистецтвом, що логічно розвиває національні традиції попередніх епох. Більше того: саме в такій спадкоємності вона бачила і життєздатність нових форм та перспективи їхнього руху.

Ідеї Екстер мали велику силу впливу, їм не можна було не підкоритися, їх не можна було не поділяти. Особливий відгук вони знаходили у художників молодих. Знову ж таки, з відстані часу очевидно, що у творчості всіх, хто був пов'язаний з нею, — «екстерівський» період чітко помітний. Що, до речі, відзначали буквально всі критики і сучасники. Додамо, що багато хто з тих, хто відвідував її студію, були захоплені ідеєю створення нового українського мистецтва. Мистецтва, що було водночас абсолютно європейським, природно включеним у загальні художні процеси, і в той же час — істинно національним, таким, що не втрачало своєї самобутності, говорило мовою найновіших течій, але — про своє.

Нагадаємо ще одну обставину. У Києві 1918 р. О. Екстер мало працює для театру, тільки зрідка оформляючи балетні номери для Б. Ніжинської. Щоправда, разом із майбутнім усесвітньо визнаним хореографом вона розробляє теорію руху кольору в просторі, перевіряючи деякі її положення саме в «Школі руху» Б. Ніжинської. Але на той час О. Екстер — автор декорації до двох спектаклів Камерного театру. Декорацій, в яких не можна було не відчувати певну межу — межу кубістичної фразеології. Від цієї сценографії був лише один крок до сценографії конструктивістської. Його й зробила Екстер 1921 р. в пластиці «Ballet satanique» К. Голейзовського.

Про все це ми нагадуємо для того, щоб, бодай пунктирно, позначити те коло ідей, якими жила київська студія О. Екстер, і які, власне, були початковими, вихідними для нової української сценографії. Завдяки їм вона, можливо, й заявила про себе відразу так упевнено і так виразно.

Українська конструктивістська сценографія одразу ж, у перших своїх виступах, заявила про те, що конструкція в її розумінні — аж

ніяк не тільки «апарат для гри актора», не якась просторова структура, позбавлена поза дією образного змісту. Українським художникам конструкція на сцені уявлялась досить самостійним об'єктом, наділеним не тільки можливостями функціонального сенсу, але й — емоціональним та образним смислом. Звичайно, в усій повноті й силі він виявляв себе у спектаклі, в спільному існуванні декорації та актора, проте і поза дією давав про себе знати, від нього не можна було відмахнутися, його не можна було не враховувати.

Аскетичній формульності «Великодушного рогоносця» Анатоль Петрицький протиставляє у своєму «Вії» за М. Гоголем (1924 р., театр ім. І. Франка) конструкцію, не менш, якщо можна так сказати, розроблену конструктивно, ніж установка Л. Попової, натомість таку, що ніби вибухає, спалахує кольором, народжує колір; в якій конструктивність (або, якщо хочете, інженерне начало) виступала на рівних із неспинним прагненням до самореалізації колористичного світу; в якій конструкція, здавалося, тільки й існує для того, аби надати цьому світові максимальну свободу проявів.

Принцип об'єднання сильних конструктивних елементів та інтенсивних колірних акцентів після «Вія» стане визначальним і характерним не тільки для творів самого Петрицького. У різних митців він, звісно, втілювався по-різному, але був присутній практично в усіх творах української конструктивістської сценографії.

Критика називала конструктивізм Петрицького «компромісним» — інакше у двадцяті роки, природно, й назвати його було не можна¹⁶. Нині, коли постулати напряду уже належать історії,



А. Петрицький. Ескіз костюму до вистави «Вій». Театр ім. І. Франка. 1924 р.

варто говорити не про ту чи іншу ступінь відповідності творів художника лінії ортодоксального конструктивізму, але й про пошуки свого власного шляху в річищі загальних програм.

Справді, у А. Петрицького багато що виходить за межі естетики конструктивізму. Художник — таке враження — і не прагнув зовсім до її чистоти, до строгості її втілення. Навпаки, всіляко цю естетику розмивав, доповнював, у конструктивістський образ включав елементи іншої природи. Але цікава річ: конструктивна основа його творів при цьому ніколи не руйнувалася, ніколи не ставала чимось другорядним, чисто утилітарним прийомом чи просто даниною ідеям часу.

Говорячи про конструктивізм А. Петрицького, слід сказати про те, що в його рішеннях завжди виявлялась предивна гра: конструкція в них виступала то як щось надзвичайно важливе, основа і принцип всього, то в якісь моменти ніби відмовлялась від своєї провідної ролі, розлучалася з нею без найменшого жалю. Повторюю: це аж ніяк не означало, що функції конструкції були чисто утилітарними, службовими. У спектаклях вона завжди знаходила можливість заявити про себе і продемонструвати естетичну самоцінність: такими виразними були завжди у художника поєднання вертикалей і горизонталей, такими явними й точними були кути, діагоналі, такими дзвінкими, немов пронизаними ясними й чистими звуками, сприймалися усі ґратчасті структури, так тріумфуюче заявляв про себе простір, якому художник, здається, дарував можливість виявити себе в усій повноті. І ось саме така конструкція раптом на певний час ніби забувала про все це, підкорялась, надавала себе нестримним вихорам барв і кольорів, котрі сприймалися абсолютно стихійними, ніким і нічим не стриманими, підпорядкованими тільки одному — своїй свободі й силі.

А. Петрицький взагалі не схильний був фетишизувати той чи інший художній напрямок, стиль чи прийом. За спостереженням В. Хмурого, він «ніколи не виступав на театрі конструктивістом для конструктивізму, і то — з двох причин. По-перше, він не мав справи з театром суто експериментальним за системою роботи, отже ніколи не стояв перед конструктивним завданням, піднесеним до вихідної точки розв'язання сценічного завдання. Жодного разу не

¹⁶ *Хмурый В.* *Анатоль Петрицкий // Життя і революція. — 1928. — N 7.*



А. Петрицький. «Князь Ігор» О. Бородіна.
Ескіз костюму. Державна українська опера.
Харків. 1929 р.



А. Петрицький. «Князь Ігор» О. Бородіна.
Ескіз костюму. Одеська опера. 1926 р.

поставлений у таке становище, зіткнувшись із конструктивізмом як із гаслом часу, художник, цілком зрозуміло, критично поставився до нього з погляду своїх конкретних завдань. Він не уникав користуватися принципом конструктивності у розв'язанні того чи того конкретного завдання, але й не ставив «дружину Цезаря вище за підозри». Він робив експерименти з конструктивними принципами оформлення, оскільки вони йому самому були потрібні, щоб опанувати сценічний куб в усіх вимірах і виявити емоціональну силу різних матеріалів. По-друге, захоплюючись цими експериментами, він не забув однієї аксіоми, що театр — синтезований комплекс із трьома категоріями емоціонально впливового матеріалу: акустичною, моторною й зоровою»¹⁷.

¹⁷ Хмурий В. Анатоль Петрицький // Життя і революція. — 1928. — N 7.

Багато з чим у цьому висловлюванні можна погодитись, насамперед із тим, що А. Петрицький справді не був «конструктивістом для конструктивізму». Натомість, аж ніяк не можна поділити думку критика про те, що художник ставився до конструктивізму критично. В його сценографії принципи конструктивізму не піддавались ніякому критичному переосмисленню, ніколи не компрометувалися. Просто, митець розумів конструктивізм вельми широко, а головне — як явище органічно пов'язане з іншими художніми системами — жодній з яких художник не віддавав переваги. Не випадково, в період його «конструктивістської сценографії» виникають спектаклі, в яких він ніби забуває про те, що виникають вони в момент, коли конструктивістська естетика домінувала, коли вона була прапором часу, його розпізнавальним знаком. Водночас з конструктивістськими декораціями до балету А. Адана «Корсар» (1926 р.) А. Петрицький проектує декорації до опери О. Бородіна «Князь Ігор», в яких конструктивістські принципи ледь-ледь проглядають, приглушені могутньою архітектурною фразою. Дуже швидко після «Корсара» він будує установку для «Вільгельма Телля» Ф. Шіллера (1927 р.), яка ніби відновлює канони експресіоністського театру, викликає в пам'яті просторові рішення вистав Еміля Пірхана і Леопольда Йесснера. І це, зауважимо, момент надзвичайно важливий не тільки з точки зору розвитку просторових уявлень самого Петрицького, натомість українського спектаклю 1920-х рр. узагалі.

Справа в тому, що на українській сцені того часу дуже часто зіштовхувались, а точніше — співіснували одночасно, здавалось би, дві цілком полярні естетики — естетика експресіоністського спектаклю і естетика спектаклю конструктивістського. Причому, як правило, друга слугувала свого роду основою, фундаментом для першої.

Доречно навести щоденниковий запис Леся Курбаса: «Експресіонізм — єдине мистецтво нашого віку. Тільки той, у кого не зосталось місця для переживань, тобто релятивіст, відірваний і від життя, і від космосу назавжди, може скрізь вбачати тільки форму і вражатися її повтореннями... Конструктивізм, оскільки він чисто інтелектуального порядку і походження, — остання непотрібна фаза ученості в мистецтві. Мистецтво — це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю»¹⁸. Цей запис Курбас зробив 4 квітня 1923 р., а 27 квітня він покаже «Газ» за Г. Кайзером — спектакль, сце-



В. Меллер. «Газ» Г. Кайзера. Ескізи костюмів. Березіль. 1923 р.

нографію якого в певному сенсі можна вважати першим конструктивістським досвідом «Березоля». У певному сенсі — тому, що В. Меллер створив установку, яка представляла собою якусь, так би мовити, проміжну пластику: в ній виразні експресіоністські фрази (такі явні й динамічні об'єми та маси), але водночас ці фрази в межах установки ніби руйнуються, оголюючи свого роду каркаси об'ємів, кістяки мас. Це ще далеко не та конструкція, яку утверджував конструктивізм. Але конструкція — вже така, що звільняється, вже передчуває своє нове призначення, вже відчуває своє майбутнє життя на підмостках.

¹⁸ Набринілі болем акорди. З режисерського щоденника Леся Курбаса // Україна. —1986. — № 3.

Курбас поки що супротивиться конструктивізму, хоча перед очима у нього «Великодушний рогоносець» — переконливий шедевр конструктивістського театру. Власне кажучи, не супротивиться навіть, а хоче знайти до конструктивізму свій шлях — через експресіоністський спектакль. Його відштовхує раціональність конструктивізму — «інтелектуальність походження», «вченість». Тим па-че, що за його задумом «Газ» — постановка, сповнена граничної емоційності, граничної метафоричності й символіки. Можливо, Курбаса насторожувало те, що конструктивізм рішуче декларував розрив із мистецтвом минулого, проголошував себе мистецтвом зовсім новим — ні з чим не пов'язаним, нічому не зобов'язаним. Але як би там не було, конструктивістська естетика в «Березолі» віднині дедалі більше утверджує себе, художники театру ніби змагаються в усе нових і нових її втіленнях на сцені, відкриваючи воістину безмежні її можливості й перспективи. Причому у художників Курбаса ця естетика не стає ні самоціллю, ні чимось допоміжним. Конструктивізм В. Меллера — мистецтво рафіноване й віртуозне, готове повністю віддати себе дії, але водночас таке, що відчуває себе основою, стрижнем цієї дії. В якомусь розумінні, навіть його приводним механізмом.

Конструкція у В. Меллера акумулювала в собі ритми спектаклю й не дозволяла цим ритмам у спектаклі збитися, порушитись. Художник часто програмував їх — складні, примхливі, дуже емоційальні. Наприклад, єдині й могутні ритми в «Нові йдуть» за новелами Ю. Зозулі; дрібні, такі, що сперечаються один із одним, накочуються один на одний — в «Джиммі Гігінсі» за Е. Сінклером; виразні просторові синкопи в «Машиноборцях» Е. Толлера.

На відміну від конструкцій А. Петрицького, меллерівські ніколи, навіть ненадовго, не були затіненими, прихованими стихіями іншої природи. Стихії та вихори часто правили бал і на сцені у Курбаса, але це були стихії й вихори пробудженого простору, де максимальній напрузі піддавалось усе — конструкція насамперед. Або можна сказати інакше: це були стихії ритмів конструкції, що безконечно наростали, посилювалися дією.

В одній зі своїх лекцій В. Меллер наголошував: «Лінія має свою просторовість, як і звук. Вона безперечно звучить, як і звук». Конструктивізм В. Меллера був конструктивізмом ліній, таких, що



В. Меллер. «Джиммі Гіггінс», за Е. Сінклером. Березіль, 1923. Сцена з вистави.

справді звучали як власна мелодія. Конструкції В. Меллера — це цілі оркестри, музика, що ні на секунду не змовкає. Тому геометризм пластики у художника ніколи не обертався схематизмом. Це — функціональна пластика, яка навіть зумисне підкреслювала свою спорідненість із будівельними каркасами, наприклад, з механізмами та машинами, завжди звучала вишуканим просторовим акордом.

Усі конструкції В. Меллера завжди надзвичайно цікаво поєднувалися, вписувалися у простір. Навіть тоді, коли вони заповнювали собою лише частину сценічного об'єму, вони об'єм цей структурували, розкривали його будову. На сцені у Меллера ніколи не було просто порожнечі, аморфного простору — він був пронизаний звуками конструкції, незвичайно активними навіть там, де начебто й не існує ніяких матеріальних проявів. У цьому розумінні художник послідовний і відданий учень О. Екстер. Так само, як і вона, він знав: треба зовсім небагато, щоб простір відкрив свою структуру, слід лише допомогти йому в цьому. Тому простір і конструкція у Меллера ніколи не були об'єднані механічно. Конструкція ніби вгадувала закони

простору, робила їх наочними, зримими, неспростовними.

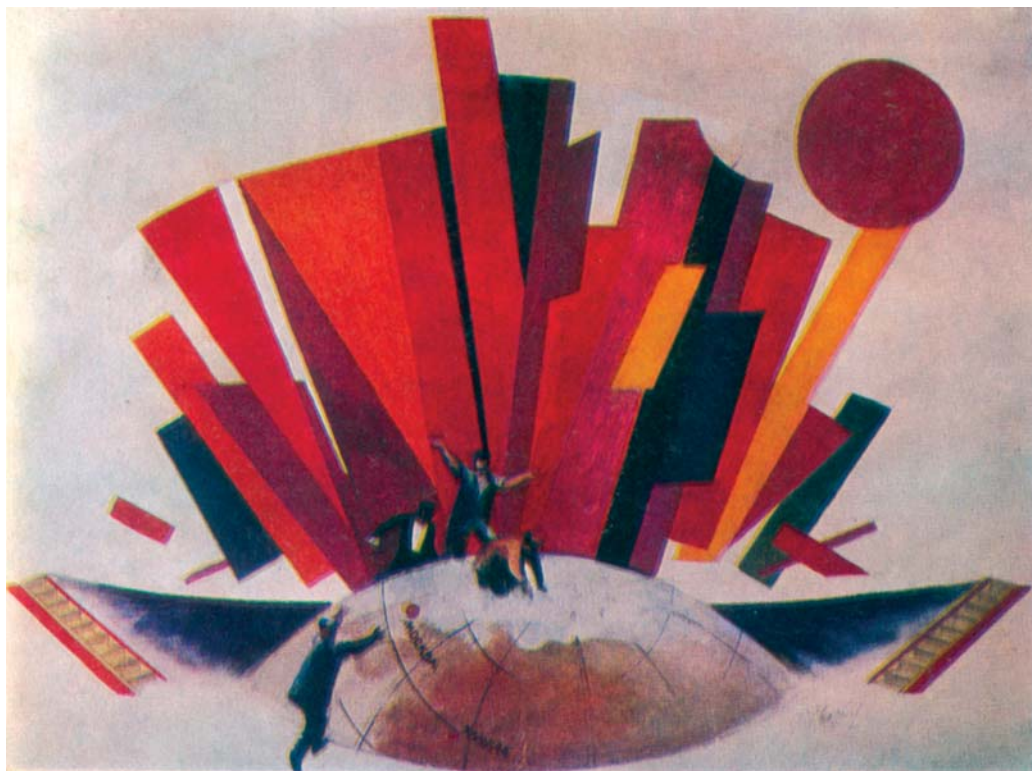
Своєрідним, практично без аналогій у сценографічній практиці, був конструктивізм Олександра Хвостенка-Хвостова. Є значно більше підстав назвати саме його, а не конструктивізм Петрицького, компромісним. Чи навіть — еkleктичним, не вкладаючи тільки у це визначення негативного змісту, а лише відзначаючи в ньому поєднання часто, здавалося б, непокєднуваних, різноприродних начал.

О. Хвостенко-Хвостов був митцем, який умів і любив втілювати у свої рішення все, що спаде на думку. І робив це дуже вишукано, з якоюсь вражаючою легкістю і артистизмом. Конструктивну чіткість він умів поєднувати з розкованим, стихійним живописним письмом — це видно практично в кожному його ескізі. Лінійні ритми у нього завжди одночасні з ритмами спіральними, змієподібними. Геометричні установки із легких перетинок природно переходять у конструкції мас, які не здаються чужорідними на фоні великих об'ємів і м'яких полотнищ, що спадають донизу.

Діапазон його рішень вражає широтою — від суто інженерної конструкції у спектаклі «Моб» за Е. Сінклером (1924–1925 рр.) до осліпляючої своєю пістрявістю живописної фантазії у «Казці про царя Салтана» (1925 р.).

В суміші стилів і манер, у зверненні до найрізноманітніших принципів вирішення простору конструктивістське розуміння сцени, однак, звучить у митця досить виразно й переконливо, тільки в дуже індивідуальному розумінні. А воно у Хвостенка-Хвостова було в тому, що конструктивізм він розглядав не як новий крок у розвитку мистецтва оформлення сцени, а лише як один із проявів цього мистецтва, яке у своїх можливостях ні в чому не перевищувало інші стилі, інші системи. Ба, навіть легко і просто вступало з ними в контакти і взаємодії. І якщо ортодоксальний конструктивізм у своїх маніфестах проголошував неодмінну вимогу пластики економної, доцільної, функціональної, цілком позбавленої будь-якої декоративності, то своїм конструктивізмом О. Хвостенко-Хвостов ніби навмисне порушував ці вимоги.

Його конструкції завжди були кольоровими і поряд з функціональністю, первісною призначеністю для дії — декоративними. А щодо економності виражальних засобів, то, певно, важко назвати іншого митця, який був би у своїх можливостях таким щедрим, таким



О. Хвостенко-Хвостов. «Містерія буфф» В. Маяковського. Героїчний театр, 1921. Ескіз антрактної завіси.

«розтратним», таким невгамовним у прагненні привести на сцену безмежний світ форм і барв.

Повертаючись до початку нашої розмови про український конструктивізм, згадаємо знову Олександру Екстер. Згадаємо, щоб відзначити ще одну спільну рису, що виявляється у багатьох творах щойно названих художників. Як у безпредметному живописі О. Екстер, у чисто лабораторних її пошуках завжди читався образний лад народного живопису, так і в українському конструктивізмі рано чи пізно давав про себе знати світ селянського свята, ярмарків, народних обрядів, зрештою, просто самий «естетизм українського народного життя» (Д. Чижевський). Його не можна було не відчувати навіть у найраціональніших побудовах, він проривався крізь усі конструктивістські заборони і обдаровував це мистецтво високою емоційністю, розкутістю і волею.

Модерністичні інтенції українського театру

Безумовно, мистецтвом трьох названих митців не вичерпується картина українського сценічного конструктивізму. У двадцяті роки він буквально захлюстує театр. Ще належить осмислити це явище, що було зім'яте, зруйноване в момент свого злету, розквіту, в момент торжества своїх ідей. А головне, в той момент, коли український конструктивізм ставав стилем справді національним.

МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР ВИСТАВ ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА

Музика займала чільне місце у мистецькому світобаченні Леся Курбаса, була вагомою складовою всіх його сміливих експериментів: від простих вправ з ритмом до спроб витворення музично-драматичного видовища.

Вивчення музичної справи в театрі Курбаса було утрудненим через відсутність нотного архіву, який багато десятиліть вважався таким, що згорів за часів Другої Світової війни¹. Втім, у процесі ознайомлення з архівами композиторів, які співпрацювали з Курбасом, вдалося віднайти деякі нотні документи — чернетки, чистові фрагменти, плани музичного вирішення вистав. Це уможливило частково реконструювати музичний простір вистав, висвітлити малознані сторінки ук-

¹ Музичний матеріал був дуже розпорошений і зберігся переважно у рукописах та чернетках. Питання про місцезнаходження нот вирішувалося у кожному випадку по-різному: одні рукописи було віднайдено у державних архівах (ДМТМК, ЦДАМЛМ, ІМФЕ), другі були здані до Центральної наукової бібліотеки ім. В. І. Вернадського, інші зберігаються в архівах музею того чи іншого театру, ряд матеріалів залишився в особистих архівах композиторів. За таких умов часто ноти виявлялись втраченими частково або ж і цілком. Так, назавжди вважається втраченою музика Ю. Мейтуса: нотні матеріали згоріли разом з музичним архівом «Березолі», а копії та чернетки композитор не зберігав. Не вдалося знайти музику А. Буцького, Л. Ентеліса, Б. Крижанівського, чистові варіанти музики П. Козицького.



Афіша до вистави «Гайдамаки». Перший
державний український драматичний театр
УРР ім. Т. Шевченка. 1920 р.

раїнської театральної музики — співпраці з театром Курбаса композиторів Михайла Вериківського, Пилипа Козицького, Юлія Мейтуса та ряду інших.

Першим композитором, який співпрацював з трупною «Молодого театру» на постійній основі, був Наум Пруслін. Початкова спільна робота Курбаса і Прусліна — інсценізація «Івана Гуса» Т. Шевченка. Про музику до цієї постановки згадував Л. Болобан: «В рамках суто драматичної сцени він сміливо залучав оркестрову симфонічну музику та хоровий спів, створивши, отже, дивовижний зразок синтетичної вистави. Дивний і, як мені здається, неперевершений ще по сей день»². Н. Пруслін був залучений і до створення музики «Гайдамаків»:

ним була написана музика фінальної сцени; він же диригував оркестром.

Завідувачем музичної частини театру «Березіль» був Анатолій Буцький. Він писав музику до вистав, диригував оркестром; є відомості, що він очолював музичну станцію «Березоля» й читав лекції студіюцям³. Буцькому належить музика до таких вистав, як «Газ», «Джиммі Гігінс», «Макбет».

Постановка «Макбета» Шекспіра була здійснена Лесем Курбасом вперше на українській сцені. За свідченням В. Василька, у ній звучала музика Е. Гріга. Однак в авторському примірнику режисера, що зберігається в рукописному відділі ДМТМК, зазначається використан-

² *Болобан Л.* Від Молодого театру до Кийдрамте // *Леся Курбас: Спогади сучасників.* — К., 1969. — С. 108.

³ Див.: *Сердюк О.* Курбас і традиції театру корифеїв // *Леся Курбас: Спогади сучасників.* — К., 1969. — С. 85.



1



2



3



4

«Газ» Г.Кайзера, «Березіль».
1923 р. Сцени з вистави:
1. Представники
капіталістичного табору.
2. Сцена підневільної праці
робітників. 3. Сцена мітингу.
4. Сцена мітингу. 5. Сцена
катастрофи після вибуху
газу



5

ня музики Ф. Шуберта, Р. Шумана, звучання барабану, дзвону та сигналів труб; у диригентському плані А. Буцького — ще й музика Палестрини.

Музика Буцького у виставі «Газ» не відзначалась мелодійністю, вона відтворювала «гул машин у незліченних його відтінках»: «На тлі струнних інструментів — дрібних частин машин, все сильніше та сильніше, зливаючи в життя їх монотонні звуки, стають ритмічні удари мідних інструментів-важелів. Стрімкість їх росте, як зростає розвиток заводу до величезних розмірів»⁴. Музика створює звуковий образ грандіозного заводу з його галасом і ритмом рухів. Деякі рецензенти називали музику дійовою особою вистави, тим самим підкреслюючи її виключну роль: «Цікава музика А. Буцького являє собою складовий елемент у п'єсі, дійову особу. Вона не лише стимулює, супроводжує і доповнює, але виступає цілком самостійно у тих випадках, переважно коли динамічна база нового мистецтва діє без слів: якщо в рухах відображаються трудові процеси фабрики, то галас, дисгармонію і характерні ритми фабрик відображає оркестр»⁵.

Режисер прагнув абсолютної синхронності музики і пластики — лише за цієї умови можна було «запустити» машину з людських тіл, з математичною точністю рухів вибудувати масові сцени. Пластичний образ машини, створений Курбасом з людських тіл, музики, ритму, вражав глядачів.

Дещо пізніше, працюючи в Ленінграді, А. Буцький в одній зі своїх публікацій — «Музика в драматичному театрі» — зазначає, що музика у виставі «Газ» відігравала роль самостійного персонажа⁶.

Як концерт з елементами азбуки Морзе була вирішена одна із сцен спектаклю «Джиммі Гігінс» — сатиричний епізод діалогу Держав, сварку яких «реалізував оркестр поодинокими чи загальними «врізками» відповідних музичних інструментів»⁷.

Останній сезон «Березоля» в Києві позначений співпрацею з Михайлом Вериківським — одним з яскравих композиторів молодого по-

⁴ Лазорішак // Пролетарская правда. — 1923. — 27 апреля. — № 93.

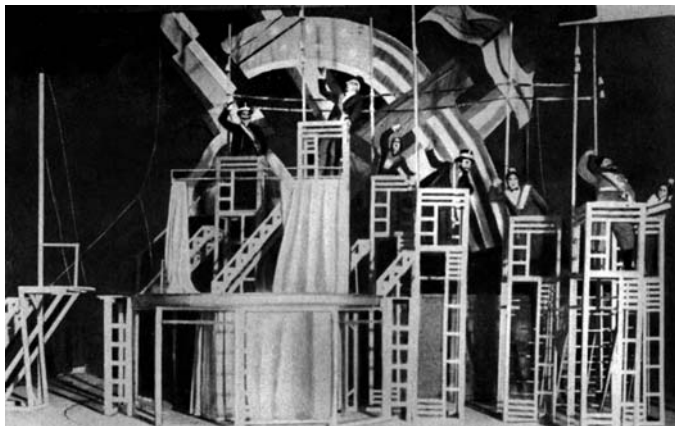
⁵ *Верхотурский А.* // Пролетарская правда. — 1923. — 10 октября. — № 103.

⁶ *Буцкой А.* Музыка в драматическом театре // Большой драматический театр. — Л.: Изд. БДТ, 1935. — С. 247–272.

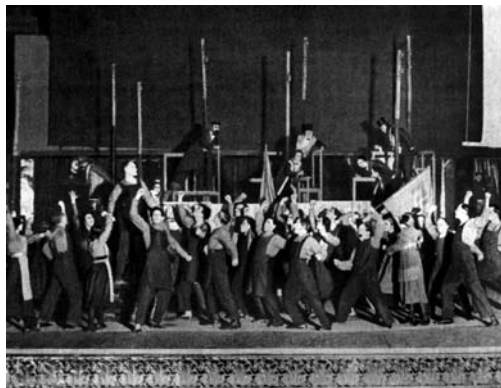
⁷ *Корнієнко Н.* Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1998. — С. 200.



1



2



3



4

«Джиммі Гігінс» за Е. Сінклером. «Березіль». 1923 р.:

1. Джиммі Гігінс — А. Бучма. 2. Сцена «Концерт держав». 3. Сцена в госпіталі. 4. Сцена мітингу

коління. Ним створена музика до таких постановок, як «Прокламація сезону», «Напередодні», «Жакерія» (у співпраці з А. Буцьким).

Для відкриття театрального сезону в 1925 р. березильці підготували інсценізований «огляд сучасних театральних настроїв» («Пролетарська правда» від 13 жовтня ц.р.) — виставу-свято «Прокламація сезону» за текстами В. Ярошенка і Т. Щербатинського. У ній дотепно, з гумором прокламувалася позиція «Березоля» щодо власного положення в контексті української культури взагалі і театру зокрема.

Про це театральне дійство залишилось декілька документів, що допомагають зрозуміти мистецьку позицію «Березоля»: увертюра, написана М. Вериківським, текст промови ведучого (Речника) та прото-

кол режисерської лабораторії, засідання якої було цілком присвячене обговоренню цієї постановки⁸.

Відносно своєї першої роботи у «Березолі» — музики до вистави-свята «Прокламація сезону» — композитор згадував у листі до П. Козицького: «Увертюра до відкриття сезону Березілля — але ж вона написана надто на швидку (за 5 день) і хоч, як кажуть, звучала добре, но, як нашвидку спечений пиріг, може чого доброго зіпсувати репутацію автора, а тому хай трохи полежить, поки не зберусь прокоректувати її як слід»⁹.



П. О. Козицький

Герої «Прокламації сезону» — це яскраві представники культурних прошарків, своєрідні типізовані образи; вони прийшли привітати березільців та подарувати їм щось показове, сповнене символічного значення. Музичні характеристики кожного гостя — влучні й дотепні; в їх основу покладені популярні і знані тогочасною аудиторією мелодії. Так з образом Академіка пов'язувалась пісня «Ой, не ходи, Грицю», з Просвітянкою — «Реве та стогне Дніпр широкий», з Революціонером — досить популярна у ті часи пісня «Кирпичики».

Увертюра, створена у формі попури, складалась з низки музичних мелодій-цитат, що подавались у тій послідовності, в якій персонажі з'являлись на сцені. Образи героїв у музиці, як і в сценічному втіленні, подавались у гротесковому плані. Музика тонко підкреслювала характерні риси персонажів, доводячи їх нерідко до гіпертрофованої виразності. Саме такого ефекту Вериківський досягав у характеристиці образу Просвітянки. Використання мелодії пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» — це своєрідна знаковість українських культурницьких традицій. Композитор подає мелодію у скороченні: поєднує початковий зворот, в якому міститься інтонаційна теза пісні, із кульмінаційною зоною. Подібний

⁸ Текст промови ведучого опублікований у збірці «Березіль». — С. 249–251; протокол режисерської лабораторії — у збірці: Лесь Курбас. Філософія театру. — С. 552–554.

⁹ Лист № 6 від 19 жовтня 1925 року // Український музичний архів. Вип. I. — С. 209.

монтаж кардинально змінює хід розгортання пісні, якій притаманний широкий, епічний тип розвитку.

Поступове динамічне наростання змінюється різким зіставленням форте та піано. Акордовий тип фактури кульмінаційної зони нагадує звучання великого хору, що посилює створювану контрастивість зіставлення. (див. нотний приклад № 1).

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano and alto clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the vocal and piano parts. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal line is characterized by a wide range and a dramatic, epic quality. The piano accompaniment provides a rich harmonic support, with a notable section marked 'pizz.' (pizzicato) in the bass line. The overall structure suggests a climactic or contrasting section within a larger work.

Нотний приклад № 1

Ще один приклад — музична характеристика руського революціонера, заснована на популярній у ті часи пісні «Кирпичики». Даний фрагмент — це своєрідна імітація гри виконавця з поганим музичним смаком. Намагаючись досягти особливої експресії, упродовж шести тактів застосовується потактова зміна динаміки — *sf* на *p*. Укрупнений ритмічний малюнок (замість розміру 6/8 фрагмент записаний на 3/4) вуалює неспівпадіння динамічного акценту (*sf*) з сильною долею такту. Така неузгодженість акцентів надає характеризованому образу сатиричного забарвлення (див. нотний приклад № 2).

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hrn. 1

Hrn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

pizz.

Нотний приклад № 2

Для створення «музичних портретів» персонажів вистави Вериківський не завжди використовував цитатний варіант, як, наприклад, для зображення малоросійського поета-ремісника. Композитор використав прості гармонічні сполучення. Обернення тонічного тризвуку в тональності С-dur групуються у дві зустрічні лінії: низхідну (флейта, гобой) та висхідну (скрипка, альт). Фоном слугують різноманітні репетиції, що нагадують вправи на розвиток різних видів техніки гри. Одноманітність та певна примітивність музичного висловлення створює образ бездарного поета (див. нотний приклад № 3).



Нотний приклад № 3

Тріумфальна кода увертюри увінчує «парад» героїв тогочасної культури.

У пресі були повідомлення про роботу М. Вериківського над оперою «Енеїда» за І. Котляревським (хоча сама постановка з невідомих причин залишилась нереалізованою). «Театр «Березіль» інтенсивно готує оперу «Енеїда» за Котляревським, — зазначалось у «Пролетарской правде» (1925, 21 листопада). — Над музичним оформленням «Енеїди» працює композитор Вериківський. Розпочато репетиції співу, окремих партій та танку».



М. І. Вериківський

Додатковим підтвердженням роботи М. Вериківського над музикою цієї вистави є папка, знайдена в його музичному архіві, на якій рукою композитора написано: «Енеїда»¹⁰. Можливо, в ній знаходились ноти нездійсненої постановки. Збереглася лише вже згадана увертюра до святкового відкриття сезону, упродовж якого мала з'явитись вистава «Енеїда».

З появою «Березоля» у Харкові розпочалась співпраця Леся Курбаса з Пилипом Козицьким і освоєння композитором театрального жанру¹¹. Перетин їх життєвих доріг відбувався неодноразово. Вперше — у «малому братстві», в якому об'єднались представники молоді української культурної еліти для координації та підготовки кадрів «дня прийдешнього» — людей, які були б у змозі очолити в майбутньому нові українські громадські та художні організації. До «малого братства» увійшли представники різних видів мистецтв, зокрема Г. Нарбут, П. Тичина, М. Зеров, О. Курбас, П. Козицький (всього 9 учасників). У 1923 р. Козицький написав цикл «Сім прелюдій», присвячений Б. Яворському. Майже всі прелюдії — це своєрідні портрети-посвяти представникам «малого братства»; шоста прелюдія присвячена Лесеві Курбасу.

¹⁰ Особистий архів дочки композитора О. М. Вериківської.

¹¹ Враховуючи розпорошеність та нечисленність вцілілих архівних джерел, залишаємо за собою право «намітити пунктиром» невідомі факти їхньої співпраці.

Творча реалізація Курбаса і Козицького знайшла свій вияв у другій половині 1920-х — початку 1930-х рр. Не зважаючи на зайнятість на відповідальній державній службі, П. Козицький створює у цей період особливо багато театральної музики, публікує статтю про музику в «Березолі»¹². Знайдено ще одну статтю, яка не була надрукована, — «Музика в «Березолі».

Важливе значення має знахідка невідомих доти нотних матеріалів: авторські чернетки композитора до вистав «Березоля», що є на сьогодні вагомими документальними свідченнями про театральну музику Козицького 1920—1930-х рр., зберігаються у фондах П. О. Козицького (ІМФЕ) та О. Т. Дзабанівського (НБУ ім. В. І. Вернадського).

У «Березолі» П. Козицький дебютував у виставі «Седі» (інсценізація Д. Колтона оповідання С. Моема «Злива», режисер В. Інкіжинов); це був взагалі перший музичний опус композитора для драматичного театру. Для донесення ідеї сценічного твору Козицький вдався до застосування лейтмотивної системи, що сприяла композиційній цілісності спектаклю. Основні художні образи, рельєфно виписані у Моема, знайшли музичне вирішення композитором. Це лейтобрази Седі, Девідсона, туземців та дощу. Їх експонування подано у вступі до першого акту.

Яскрава, енергійна, пружна, сповнена невинного руху тема туземців відкриває виставу і сприяє створенню піднесеної атмосфери. На фоні пульсуючого басу проводиться танцювальна мелодія у кларнета, що ніби наслідуює примітивістський засіб музикування. Поступово варіантно повторювана тема збагачується новими оркестровими барвами (*див. нотний приклад № 4*).



витончена; використання в ній пентатоніки створює особливий екзотичний колорит. Характерний для фокстроту синкопований ритм додає цій темі легкості й граціозності (мелодію ведуть струнні та дерев'яні духові інструменти) (див. нотний приклад № 5).



Нотний приклад № 5

Центральне місце у музичному вступі посідає тема Девідсона — хоральна, що контрастує попереднім танцювальним темам. Композитор застосував всі найтипівіші ознаки жанру протестантського хоралу: фактурні, темпоритмічні, гармонічні. Підкреслюючи належність теми до сфери церковної музики, Козицький використав звучання фісгармонії. Дотримуючись жанрових особливостей хоралу, композитор створив музику, позначену власним авторським стилем, що виявилось передусім у гармонічній мові за рахунок «порушень» правил класичної гармонії: ненормативне затримання голосів, нетипова альтерація акордів. Все це народило дисонансні багаточислові співзвуччя, гармонічні послідовності, притаманні музиці ХХ ст. (див. нотний приклад № 6).



Нотний приклад № 6

Структура побудови даної теми теж має свої особливості. У другій її половині вступає тема туземців, провідна роль якої у цьому контрапункті поступово призводить до нівелювання теми хоралу, яка ніби розчиняється в загальному оркестровому звучанні. Зіставленням цих двох протилежних образів Козицький не тільки передбачив завершення подій п'єси, а й створив музичну концепцію режисерського трактування фіналу, опис якої подано в статті Я. Полфьорова: «Кінець музики й усієї дії — весільні танки та грища тубільців із острова Паго-Паго — є вдалий музичний момент, що ним композитор увійшов в загальний режисерський задум «Седі»¹³.

Одним з головних художніх образів, який супроводжує розвиток сюжету в оповіданні С. Моема, є образ дощу, що символізує то невідворотність долі, то сльози очищення, то самотність і сумні почуття. Образ дощу, яскраво відтворений в музиці П. Козицького, відіграє важливу роль і в драматургії вистави.

Образ дощу створювався у виставі як шумовими, так і музичними засобами виразності, більш складними й багатоплановими. В інтродукції до другої та третьої картин чутно шум тихого дощу. Одночасне звучання різноманітних повторюваних мелодичних фігур (восьмими, тріолями та шістнадцятими) на піанісімо нагадує звучання збігаючих дрібних струменів води (*див. нотний приклад № 7*).

На тлі цих репетицій в низькому регістрі у контрабаса проводиться низхідна мелодична лінія по хроматичному звукоряду. В ремарці композитора цей хроматичний хід називається «гама дощу та вітру». В музиці вистави він з'являється неодноразово і набуває символічного значення.

Наступні театральні роботи П. Козицького — «Сава Чалий» за твором І. Карпенка-Карого і «Король бавиться» за В. Пюго.

Основне режисерське завдання щодо музичного вирішення вистави «Сава Чалий» (режисер Ф. Лопатинський) полягало в поглибленні ідейно-емоційного змісту п'єси. Саме про це писав композитор у не надрукованій статті, присвяченій «Березолу». У ній висвітлена не тільки спільна праця режисера і композитора, але й основні моменти побудови музичного ряду вистави. Викладення авторського бачення дає ключ для розуміння чернеткових фрагментів музики спектаклю.

¹³ Полфьоров Я. Музыка в драматическом театре // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 29.



Нотний приклад № 7

Музичний образ Сави Чалого — складний і суперечливий. Внутрішній конфлікт героя, що виявляється на музичному рівні, знайшов вираз в контрастному поєднанні двох протилежних інтонаційних сфер. З одного боку, він характеризується як народний герой — це лейтмотив Сави Чалого, побудований на мелодії народної пісні про нього; з другого, — як один з придворних польської шляхти. Щодо фрагментів, які відображають придворне життя шляхтичів, то це танцювальна музика — полонез, мазурка. Козицький прагнув створити не лише дивертисментні номери, а й відобразити в музиці, за словами композитора, «страждання поневолених селян (кадр болю прорізується кадром плачу селян)». Співставлення двох контра-

стних планів (зовнішнього ефектного і внутрішнього психологізованого) зумовило подібність будови танців: крайні частини танців — стилізовані полонез та мазурка, у середніх розділах переважають секундні інтонації. Повторюваний рух мелодії у вигляді багаторазового оспівування устою, складні гармонічні сполучення з використанням альтерацій — ці музично-виражальні засоби спрямовані на створення образу страждання поневолених селян (*див. нотний приклад № 8*).



Нотний приклад № 8

Особливо ретельно композитор працював над фінальною частиною вистави, де сполучалось трагічне і розважально-танцювальне. В чернетках — три різні фрагменти під назвою «Кара» (вірогідно, вони включались у різні драматургічні моменти фінальної сцени). Всі вони відрізняються силою емоційного напруження. Перша «Кара» — типовий жалобний марш, з притаманними йому суворістю й зосередженістю висловлення (*див. нотний приклад № 9*).



Нотний приклад № 9

Сильні внутрішні емоції першого фрагменту ніби вириваються назовні і бринять трагічним пафосом у другому фрагменті «Кара». Композитор імітує звучання церковних дзвонів, використовує найбільш напружені інтонації: «розгойдування» басового голосу на відстані тритону, на тлі якого звучать акордові ходи з використанням збільшених тризвуків (*див. нотний приклад № 10*).



Нотний приклад № 10

Третій фрагмент «Кара» безпосередньо пов'язаний із смертю Сави Чалого; його більша частина — це гопак, що створений в стилістиці традиційної народно-танцювальної музики. У поєднанні зі сценічною дією — смертю Сави — музика набуває трагічного забарвлення (*див. нотний приклад № 11*).



Нотний приклад № 11

Невпинний рух гопакової музики непомітно змінюється хоральним епізодом — відбувається «емоційна модуляція»: музика передає почуття скорботи і жалю (*див. нотний приклад № 12*).



Нотний приклад № 12

Позитивну оцінку майстерності Козицького у фінальній сцені вистави дав музичний критик Я. Полфьоров: «У цьому уривкові подано не тільки напружений емоційний стан героя, тут одночасно подано й

викриття конструктивних таємниць тлумачення усього образу в цілому: якась спазматична, напружена гримаса, якісь непевні танкоподібні стрибки, якийсь своєрідний рух у статиці, начебто неспроможність перейти якусь мету — все це підносить на велику височінь цей короткий музичний епізод, що становить одне з найкращих досягнень музики до «Сави» і посідає в цілому творчому активі Козицького не останнє місце»¹⁴.

Лише шість чорнових фрагментів музики вистави «Король бавиться» за драмою В. Гюго (режисер Б. Тягно) збереглося в архіві П. Козицького. Вони містять музичні характеристики трьох персонажів: Бланш (пісня, романс, «виклики Бланш»), Трібуле (пісня), Могелон (куплети) та початковий фрагмент вступу до вистави.

Музика фрагментів, присвячених образу Бланш, багатогранно відображає багатство прекрасних і світлих почуттів героїні. Вокальна партія романсу «Любов — це сонце» записана композитором у трьох варіантах (можливо всі вони були використані у виставі). Перший з них — мелодизований речитатив, що тонко відтворює зміст поетичного тексту; він вільно, ніби уступами, піднімається угору до звуку-вершини, передаючи світлі почуття героїні. Інші два фрагменти сповнені пружних танцювальних ритмів. У третьому варіанті тексту є слова: «Так, мила Бланш»; це дає підстави припустити, що цю мелодію міг співати й Король або обидва герої (на зразок оперного «дуету згоди») (див. нотний приклад № 13).



Нотний приклад № 13

Фрагмент «виклики Бланш», вірогідно, належить до фінальної дії, де вона разом із батьком спостерігає із схованки за Королем, який залицяється до Могелон. Пасажі хвилеподібного руху, скандовані секундові інтонації в пунктирному ритмі — всі ці засоби виразності спрямовані на розкриття напруженого душевного стану Бланш.

¹⁴ Полфьоров Я. Музыка в драматическом театре // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 28.

У пісні Трібуле з третьої дії передані змішані почуття героя: блазнівське кривляння, зле глузування, батьківська тривога. Вокальна партія — декламаційного типу, в ній переважають стрибкоподібні рухи, підкреслені синкопованим ритмом. Танцювальність у супроводі, мелодизована декламація у вокалі розкривають сутність подвійних почуттів Трібуле — передчуття помсти і щирі людські переживання (див. нотний приклад № 14).



Нотний приклад № 14

У створенні музичної характеристики Могелон (куплети) композитор уникає інтонаційних та гармонічних ускладнень; проста й витончена мелодія вокальної партії дублюється в інструментальному супроводі. Ці музично-виражальні засоби спрямовані на те, аби підкреслити, що за зовнішньою простотою і безпосередністю криється підступність красуні (див. нотний приклад № 15).

Концентруючи увагу на вияві душевного світу персонажів, композитор майже не використовував музику в сценах з дієвим началом, де вона б (за задумом режисера) могла надати непотрібної сентиментальності.

У подальшому П. Козицький продовжував співпрацю з вихованцями Леся Курбаса: В. Васильком — вистава «Диктатура» у Червоноза-



Нотний приклад № 15

водському театрі (клавір та оркестрові партії, що збереглись в архіві драматурга І. Микитенка)¹⁵, Ф. Лопатинським — спектакль «Козак Голота» у Першому державному театрі для дітей (згодом, на основі цієї театральної музики композитор створив однойменну сюїту).

І хоча П. Козицький активно писав музику для «Березоля», виконуючи разові замовлення, однак проблема пошуку постійного театрального композитора залишалась для Курбаса вельми актуальною і набула особливої гостроти після переїзду театру з Києва до Харкова. Р. Глієр та А. Буцький, що долучилися до спільної праці з Курбасом, як і багато талановитих музикантів, від'їхали до Москви та Ленінграда. Лесь Курбас з прикрістю констатував: «Бо хоч добрих музик у нас не бракує, хоч поміж ними є такі імена, як Вериківський і Козицький, але за часи громадянської війни багато музик виїхали в Москву й Ленінград, завдяки чому і Україна, Київ утратили своє значення важливого центру музичної культури, яке вони мали досі. Харків і Одеса ніколи цим не славились. Про підростаючий молодняк щось мало чутно»¹⁶.

¹⁵ ЦДАМЛМ. — Ф. 657. — Оп. 1. — Од. зб. 177.

¹⁶ Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 271.

Курбас шукав музиканта, композитора, який присвятив би себе його театрові, йому був потрібний однодумець. Зустріч з яскравим молодим композитором Юлієм Мейтусом стала визначальною в подальшому житті театру, а також мала неабиякий вплив на творчу долю самого композитора.

Саме з ім'ям Ю. Мейтуса пов'язують формування нового підходу до створення театральної музики в «Березолі»: «На сьогодні театр виховав свого композитора Ю. Мейтуса, який пройшов з «Березолем» останні роки свого путі. Давши музику до постанов періоду 1927–193[3] рр.,



Ю. С. Мейтус

він зумів відчутти творчу методу театру»¹⁷. П. Козицький у статті «Музика в «Березолі» високо оцінював професіоналізм, свіжість та оригінальність композиторського стилю: «Органічність побудови музично-театрального образу, далекість від еклектизму, насиченість фарбами, виразність, промовистість, високий рівень майстерності, ось основні ролі музики Мейтуса»¹⁸.

За часи роботи з Курбасом Мейтус створив музику до 13 вистав: «Пролог», «Жовтневий огляд», «Народний Малахій», «Алло, на хвили 477!», «Мина Мазайло», «Заповіт пана Ралка», «Диктатура», «97», «1905 рік. Хроніка подій», «Невідомі солдати», «Чотири Чемберлени», «Тетнулд», «Хазяїн». На жаль, під час війни харківський архів «Березолі» згорів, і вся музика Ю. Мейтуса до вистав театру вважається втраченою.

Театр Курбаса для Ю. Мейтуса став великою школою сценічного мистецтва. Курбас відчув у Мейтусі митця з великим театральним потенціалом, він закохав його у театр, захопив сценою. Співдружність режисера та композитора викликала до життя зовсім особливу сценічну образність, синтезуючу виразові можливості музики та театру.

Особливе місце в доробку Мейтуса посідала музика до постановки п'єси «Диктатура» І. Микитенка. Обґрунтоване визначення жанрової специфіки вистави знаходимо у статті П. Козицького: «Диктатура» в

¹⁷ Козицький П. Музика в «Березолі». — ІМФЕ. — Фонд 42, од. зб. 16, С. 22.

¹⁸ Там само.

«Пролог» С. Бондарчука,
Леся Курбаса. «Березіль».
1927 р. Сцени з вистави.

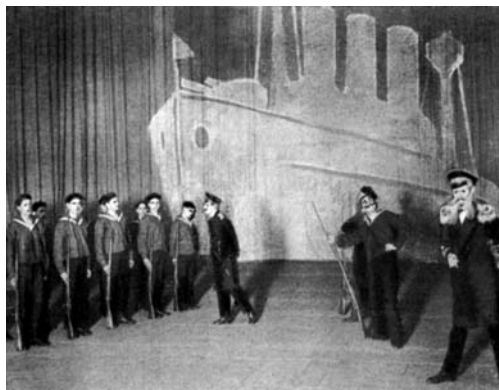
1. Сцена маніфестації
робітників. 2. Сцена промо-
ви провокатора попа Гапо-
на до робітників. 3. Сцена
заворушення серед мат-
росів Кронштадта



1



2



3

«Березолі» є поодиноким явищем в українському театральному процесі. Це не є драматична вистава традиційного типу, це не є опера. «Диктатура» є тип театральної синтетичної вистави, в якій в органічному поєднанні подані всі компоненти театального видовища, починаючи зі слова, фарби, убрання й кінчаючи рухом, кіном і музикою»¹⁹. Незаперечний висновок Козицького — це народження нового театального жанру — музичного видовища.

Курбас, працюючи біля рояля з Мейтусом, підбирав мелодичні ходи речитативів для діалогів. Курбас вважав, що прийом вокалізації, знайдений у «Диктатурі», може бути використаний у майбутньому українською оперою. У цій виставі розкрилась музична винахідливість Курбаса як режисера-новатора. Він разом з Мейтусом вдавався до над-

¹⁹ Козицький П. Музика в «Березолі». — ІМФЕ. — Фонд 42, од. зб. 16, С. 14.

звичайних експериментів у побудові музично-сценічних композицій, використовуючи особливості форм інструментальної музики. Автори «Диктатури» наслідували новачі нововіденця А. Берга в оновленні оперного жанру, здійсненого в опері «Воцтек». Використання різноманітних форм інструментальної музики допомогло надати цільності драматичним сценам вистави. Курбас вирішив п'єсу Микитенка «як музичний сценічний твір (пригадую — партитура музики становила близько 400 сторінок). Першу картину було побудовано у формі сонатного алегро з експозицією, розробкою і репризою. Сцену весілля у



В. Скляренко з акторами «Березоля» після репетиції «Тетнулда» Ш. Дадіані, Харків. 1932 р.

Чирви-Козиря — у формі рондо. Четвертий акт — у формі теми з дванадцятьма варіаціями»²⁰.

Ю. Мейтус брав участь разом з композитором Богданом Крижанівським у створенні музики вистави «Алло, на хвилі 477!», постановку якої (під загальною орудою Курбаса) здійснив молодий березілевець Володимир Скляренко. Спектакль вийшов різноплановий; його складові — це гротеск, буфонада, феєрія, куплети, танки, пантоміма, естрадні номе-

ри тощо.

Як зазначав Лесь Курбас, цією постановкою театр вирішував не лише репертуарні завдання: «Насамперед постановкою ревю «Березіль» я мав на думці підготувати ґрунт до створення українських театрів легкого жанру, як-от: оперети, театру сатири, української естради і українського цирку. Для цього довелося поступитися деякою одностайністю серйозності обличчя театру»²¹.

Ю. Мейтус писав музику до першої та третьої дії, Б. Крижанівський — до другої. Музика, за свідченням Я. Полфьорова, виконувала об'єднуючу роль, скріплюючи «розрізнені кадри картини» на

²⁰ Мейтус Ю. Музика в творчості митця // Мар'ян Крушельницький. Спогади. Статті. — К., 1969. — С. 76.

²¹ Курбас Л. «Алло, на хвилі 477!» // Філософія театру. — К., 2001. — С. 718.



«Хазяїн» І.Карпенка-Карого. Режисер — В.Скляренко. Сцена з вистави. Березіль. 1932 р.

зразок кіномузики: «Музика в «Алло» — це той фермент, що цементує й міцно скріплює усе ревю й робить його суцільнішим, органічнішим, і через те — глибшим»²².

Збереглись два музичні номери, написані Мейтусом, — пісні «Харків, Харків» та «Коломийка». Вони були надруковані завдяки тогочасній практиці музичних видавництв популяризувати улюблені мелодії з театральних вистав.

Музика «Коломийки» — це обробка композитором для голосу та фортепіано низки відомих коломийкових мелодій. Супровід створено в традиціях коломийкового музикування: гармонічна опора — квінтовий бас, що є основою різноманітних акордових сполучень в

²² Полфьоров Я. Музика в драматичному театрі // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 26.

остинатному викладі. Опора на квінту та остинатність — традиційні ознаки, які властиві фольклорній виконавській практиці (див. нотний приклад № 16).

U - bo - lo - to v' - khav viz, pid vo - zom maz - ni - nya,
khoch Pil - sud - skyi i mar - shal, ku - ry - nya ne pti - nya.

The musical score is written for voice and piano. The voice part is in a single melodic line with lyrics in Ukrainian. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a continuous eighth-note pattern and the left hand playing a similar pattern, creating a steady, ostinato-like accompaniment.

Нотний приклад № 16

Використовує Мейтус і деякі елементи джазової гармонії: заповнення проміжку між основними тонами хроматичним ходом.

Використання елементів джазової музики, зокрема фокстроту, більш яскраво виявилось в іншому номері — «Харків, Харків» (див. нотний приклад № 17).

Хар-ків, Хар-ків, де тво - є об - лич - ня, Хар-ків, Хар-ків, у чо - му твій зміст?

The musical score is written for voice and piano. The voice part is in a single melodic line with lyrics in Ukrainian. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a continuous eighth-note pattern and the left hand playing a similar pattern, creating a steady, ostinato-like accompaniment.

Нотний приклад № 17

Джазові прийоми відчутні в каденційних зворотах (паралельний рух акордовими співзвуччями з альтерованими тонами); наприкінці кожної фрази куплету, в момент затримання мелодії на довгій ноті, акорди рухаються по хроматизмах, утворюючи різноманітні оспівування основного тону.

Про значення цих музичних фрагментів, створених Ю. Мейтусом, у виставі «Алло, на хвилі 477!» читаємо в тогочасній пресі: «Справді бо, візьмемо лише два номери, що стали на сьогодні вже загально-відомі, «усправилися»: частівки й «Харків, Харків...». Кожен з них є тло, що на ньому розгортається певна дія, продовжується дія; кожен із них допомагає зоровим враженням, поглиблює й удосконалює їх, кожен із них чудово підкреслює емоції дієвих осіб; і нарешті — кожен із них не позбавлений і самостійного значіння, чому найкращий доказ — окреме видання цих номерів»²³.

Як і Козицький, Мейтус у своїй подальшій творчій діяльності співпрацював з вихованцями Леся Курбаса, зокрема з Мар'яном Крушельницьким над музикою вистави «Арсенал» за п'єсою В. Суходольського (Київський театр ім. Івана Франка). У його режисерських роботах, за спогадами композитора, музика завжди «була значимою дійовою силою, їй був чужий дух ілюстративності, інтермедійності... Кожен вступ оркестру та хору було розраховано на створення потрібного настрою у виставі, він ніс певне емоційне і смислове навантаження». У музики була «... своя, особлива лінія в контрапунктичному сплетінні всіх елементів спектаклю»²⁴.

Музичний простір вистав театру Леся Курбаса не обмежувався лише участю музики у драматичних спектаклях. Він студійно поставив у «Молодому театрі» дві дитячі опери М. В. Лисенка — «Коза-дереза» та «Зима і Весна»²⁵. Введенням музичних вистав до репертуару Курбас

²³ Полфьоров Я. Музика в драматичному театрі // Радянський театр. — 1929. — № 4—5. — С. 25.

²⁴ Мейтус Ю. Музика в творчості митця // Мар'ян Крушельницький. Спогади. Статті. — К., 1969. — С. 78.

²⁵ Очолюючи певний час Державну українську музичну драму, Курбас підготував до постановки опери Лисенка «Утоплена» і «Тарас Бульба» та «Гальку» С. Монюшка (прем'єри двох останніх вистав не побачили світла рампи через тимчасову окупацію Києва денікінцями).

Модерністичні інтенції українського театру

продовжив традиції національного драматичного театру, в якому пле-калась і розвивалась українська опера. Ці постановки мали й дидактич-не значення: режисер привчав майбутніх акторів до відчуття ритміки, лінії голосоведення та інтонаційної партитури спектаклю, до сприй-няття музики як органічного елементу українського театрального мис-тецтва.

ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 1920-х — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1930-х РОКІВ

Впродовж 1920-х рр. головне завдання радянської влади визначилось як закріплення власних засад і підкорення народів колишньої Російської імперії більшовицькому світоустрою. Ціною кривавої громадянської війни, зв'язаних з нею голоду, руїни, жорсткого придушення будь-яких проявів селянської непокори з одночасним підігрівом амбіцій пролетаріату, політичного терору і різкого скасування воєнного комунізму на користь непу цей порядок вдалося встановити на величезній території Радянського Союзу. Відтак, наприкінці десятиліття, в рік «великого перелому», комуністи вже зможуть взяти курс на побудову нового соціалістичного суспільства. Посуті революція вступить у нову фазу докорінної розбудови принципово іншого економіко-суспільного ладу, що у своїх основоположних характеристиках виявиться у наступні 1930-ті рр.

Більшовики поставлять перед країною, здавалося б, недосяжну мету: в дуже короткі строки СРСР з напіваграрної, з переважно сільським населенням, на три чверті неписьменної країни мав зрости у індустріальну державу з високим культурним рівнем. Програма перетворень вражає своїм нечуваним досі у попередній імперській історії розмахом. Одночасно сталінська влада здійснювала індустріалізацію, а заразом урбанізацію країни, колективізацію селянського господарства з механізацією праці та широкомасштабну культурну революцію. Уможливлувалось це виключно за умови дуже суворого централізму

влади та самовідданої праці мільйонів або їх безмежного ентузіазму. Перша умова була виконана Й. Сталіним повністю, друга, наскільки не вистачало ентузіазму народу, підкріплювалась системою безкоштовної праці в'язнів радянських концтаборів. Отже, залізною рукою, всіма доступними засобами більшовицька влада у 1930-ті рр. будувала економічний та суспільний рай «в окремо взятій країні», при цьому не питаючи на це згоди у більшості її народу.

Україна, що у першій половині 1920-х рр. знову стала «окраїною» вже радянської імперії, поховавши будь-які надії на власний устрій, тепер разом з іншими націями СРСР мала виборювати соціалізм. Їй він коштував найперших та неймовірних жертв: збідніння робітництва через індустріальний бум, знищення селянства у його дореволюційному форматі у хвилях урбанізації, суцільної колективізації та голодомору, викорінення дореволюційної інтелігенції та репресії проти інтелігенції нової формації.

Однак, дійсна суть сталінської «культурної революції» унаочнюватиметься поступово, у першій половині 1920-х рр. будучи схованою за гаслами політики «коренізації» — першої тогочасної владної методології вирішення національного питання. Генезис процесу «українізації» можна визначити як двоїстий, пам'ятаючи, що історично цей процес розпочався в Україні після Лютневої революції у часи перших національних урядів і був лише підхоплений, а потім — трансформований більшовиками згідно зі своїми політичними потребами. Вперше про необхідність «довести українському селянинові», що після встановлення в Україні радянської влади він зміг нарешті вільно говорити рідною мовою, заявив Г. Зинов'єв на V Всеукраїнському з'їзді КП(б)У в листопаді 1920 р. Проте, 1923 р. на XII з'їзді комуністичної партії у виступі другого секретаря ЦК КП(б)У Д. Лебеда оформилась протилежна думка у вигляді тези про «боротьбу двох культур». «Ми теоретично знаємо, що боротьба двох культур неминуча, — переконував він. — На Україні через певні історичні обставини культура міста є російська, культура села — українська. Поставити собі завдання активно українізувати партію, цебто й робітництво, це значить стати на точку зору нижчої культури села, порівняно з вищою культурою міста»¹. Але 1923 р. давати хід подібним «теоріям» більшовикам було напевно не вигідно, адже

¹ Комуніст. — 1923. — 23 березня.

вони могли стати на заваді так званому процесові «змички» пролетаріату та селянства, без чого будь-яка влада у переважно селянській країні навряд чи могла укорінитися. Тому, відкликавши особливо завзятих партійців-русофілів до Москви, їх замінили тими, хто, як Л. Каганович, був нібито готовий сприяти проведенню «українізації», або тими, хто, як В. Чубар, О. Шумський, М. Скрипник, ставав рушійною силою її проведення. 1 серпня того ж року, «українізація» була декретована. «Робітничо-селянський уряд визнає за потрібне протягом найближчого періоду зосередити увагу держави на поширенні знання української мови. Визнана до цього часу формальна рівність між двома найпоширенішими на Україні мовами, українською й російською, недостатня. Внаслідок невеликого розвитку української культури взагалі, внаслідок браку відповідних підручників, відсутності достатньо підготовленого персоналу, життя, як показав досвід, спричинює фактичну перевагу російської мови. Щоб усунути цю нерівність, робітничо-селянський уряд уживає низки практичних заходів, які, додержуючись рівноправності мов всіх національностей на українській території, мусять забезпечити українській мові місце, відповідне чисельності та питомій вазі українського народу на території УССР», — йшлося у декреті.

Політика «коренізації» окрім того передбачала зміцнення партійного та чиновницького апарату у республіках Союзу місцевими кадрами, діловодство місцевими мовами, державну підтримку соціального та культурного розвитку всіх народів СРСР. В Україні цей процес відразу ускладнився небажанням «українізуватись» значної частини партійного, чиновницького апарату та населення великих міст, однак, впродовж першої половини 1920-х рр. спущена «згори» «українізація» результувала у дуже відчутних позитивних зрушеннях, першочергово у сфері освіти, культури та у видавничій справі. Середня та вища освіта стають переважно україномовними, цією мовою друкується більшість книжок, часописів та газет, серед новоутворених театрів 90% є українськими.

Водночас, «українізація» дала ефект, якого центральна влада не чекала й відразу злякалась: у середині 1920-х рр. в Україні набирають силу тенденції, що їх історики новітньої доби, зокрема О. Субтельний, визначають як «національний комунізм»². Однак, з езультською спритністю,

² Субтельний О. Україна. Історія. — К., 1992. — С. 340–341.

володіння якою ідеологічні керманічі сталінізму демонструватимуть ще неодноразово, саме його adeptам приписується нібито подальше розгортання боротьби двох культур в Україні, ескалація її такого собі «українського варіанту». Відтак, начебто протистоячи «національному комунізму» в культурі, 1926 р. на червневому Пленумі ЦК ВКП(б), у резолюції якого, зокрема, читаємо: «Партія обстоює самостійний розвиток української культури, виявлення всіх творчих сил українського народу. Партія бореться за широке використання українською культурою, що будується, всіх цінностей світової культури, за її рішучий розрив з традиціями провінційної обмеженості і рабського наслідування, за створення нових культурних цінностей, гідних творчості великого класу», — і поруч: «Але партія робить це не шляхом протиставлення української культури культурам інших народів, а шляхом братерської співпраці робітничих і трудящих мас усіх національностей у справі будівництва міжнародної пролетарської культури, у яку український робітничий клас зможе внести свою частку»³, — партійні урядники фактично поклали край процесу «українізації», натомість, розпочавши боротьбу з її «викривленням» та «ухилами від основної лінії партії в національному питанні». За наступні чотири роки навіть найзавзятіші й послідовні «українізатори» зречуться її ідей, відчувши на своїй долі наслідки самостійного розуміння настанов «центру». Так у прилюдних відгуках на процес СВУ вони вкотре засуджуватимуть тези «теорії боротьби двох культур», заміщуючи їх на програму «боротьби нової української культури зі старою»⁴.

Утім, на думку І. Огієнка, часткова та поверхова «українізація» і не могла мати іншого результату. «Під самою українізацією не було жодної міцної підвалини, політичної чи економічної, а тому вкінці була вона без душі й робилася на сипкому піску, — стверджував дослідник. — Ішла вона справді глибоко й основно, але вперлася в глухий кут: наявно виявилося, що вона без основної бази, сильно обмежена, і всі це зрозуміли й спостерегли, а це неймовірно налякало більшовиків. Стало ясно: або треба дати Україні правдиву волю, або перестати гратися в українізацію!»⁵.

³ Культурное строительство в Украинской ССР. — Т. 1. — К., 1972. — С. 316–317.

⁴ *Скрипник М.* Контрреволюційне шкідництво на культурному фронті // Червоний шлях. — 1930. — № 4. — С. 139.

⁵ *Огієнко І.* Історія української літературної мови. — К., 2001. — С. 336.

Проте, мистецька сфера, де, не дуже входячи в зміст більшовицьких настанов, значна частина митців у другій половині 1920-х продовжувала зв'язувати з політикою «українізації» надії на вільний розвиток національної літератури та сценічного мистецтва, на свободу творчості, на пошук досі не дозволених попередньою державною системою та її політикою нацменшин тем та художніх форм, таки зазнала сильного удару в розпочатій кампанії проти «націонал-соціалізму». І навіть «зміна участі» декого з партійних лідерів та близьких до влади митців, постраждалих у «боротьбі з шумськізмом-хвильовізмом» впродовж 1927–1928 рр., далеко не всьому літературно-мистецькому загалу сигналізувала про небезпеку поверхового розуміння дійсних цілей та засад національної політики нової влади.

Красномовним свідченням подвійних стандартів цієї політики, чий прихований нетришча не відразу розуміли навіть найщиріші партійці, і, водночас, прикладом політичного та ідейного безсилля «націонал-комунізму» служить активна участь у боротьбі з «ухилом» О. Шумського—М. Хвильового та «волобуєвщиною» одного з найрушійніших українізаторів М. Скрипника. Засуджуючи їх разом з іншими провідними партійними лідерами України, визначаючи платформу «націонал-комуністів» «українським варіантом теорії боротьби двох культур», він, вочевидь, уникав розуміння справжнього сенсу позиції О. Шумського чи М. Хвильового і намагався не пов'язувати кампанію проти них зі скасуванням процесу «українізації». У другій половині 1920-х рр. неодноразово викриваючи у численних статтях їх «політичні збочення», він 1928 р. збирає аргументи до купи і вимальовує картину власного розуміння співвідношення російської та української культур в Україні⁶. Вихідним моментом теоретизувань автора є розташування української літератури від кінця XVIII ст. по «триох шаблях її розвитку» та визначення її соціальної орієнтації у кожний період. Відтак, «на першому шаблі, — стверджував М. Скрипник, — під час котляревщини, гулаківщини, артемівщини тощо, українська література була лише провінційною літературою, додатковою до російської; це була література гопака, горілки, дяка й куми. Передові сили українського суспільства переходили тоді до російської літератури й там працювали. Наприклад, Гоголь відзначає свій зв'язок з українською дійсністю лише епіграфами в «Сорочинському ярмаркові».

⁶ Скрипник М. До теорії боротьби двох культур. — Харків, 1928.

Цього характеру українська література не позбулася навіть за Шевченка, Куліша, Марка Вовчка й інших; спроби творити свою літературу ще тут не офарблюють *цілого* життя українського суспільства»⁷.

Не дуже високо поцінувавши національну літературу XVIII — першої половини XIX ст. через соціальну обмеженість її тематики, власне, через її «селянську» орієнтацію, далі автор визначає другий період, як «франківський» — «коли українським П'ємонтom стала Галичина» і національна література, маючи державну владу «проти себе й на терені Росії, й на терені Австрії,... виявила в собі внутрішню силу працюючих мас пригнобленого народу». Саме тому, стверджує М. Скрипник, «коли в перший період українська література фактично орієнтувалася на російську літературу, була для неї другорядною додатковою літературою, то лише в другому, можна сказати львівському, періоді, українська література змогла стати на свої власні ноги». І все ж, хоч і вставши «на власні ноги», українська література, на думку автора брошури, й надалі лишалася безсилою, бо продовжувала орієнтуватися або «на невеличкі гуртки, як то було з Франком», або на «селянство, а іноді невеликі інтелігентні дрібнобуржуазні кола»⁸. За М. Скрипником, значний ривок уперед українська культура робить «напередодні революції 1905 року й остаточно визначається Жовтневою революцією», будучи «підтримана силою пролетаріату»⁹.

Розташувавши українську літературу по шаблях виключно через соціальні орієнтири, а відтак, невпевнено визначивши її національні пріоритети, автор далі викладає своє розуміння співвіднесеності російської та української культур, ув'язуючи його з питанням ставлення нової культури до світової мистецької спадщини. Він визначає вплив російської культури у всі зазначені періоди, як дуже обмежений — «іноді навіть у меншому розмірі, аніж... інших всесвітніх культур» — і заявляє, що нова українська культура ні в якому разі не є спадкоємницею культури російської, але має «коріння у своїй власній попередній історії» і задля власного поступу повинна черпати «багато великих і значних літературних вартостей» зі світової культурної скарбниці¹⁰.

⁷ Скрипник М. Вказ. праця. — С. 46.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само. — С. 47–48.

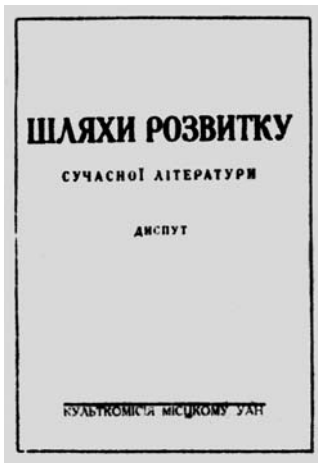
Як бачимо, поки у М. Скрипнику говорить «свідомий українець» та культурно розвинена людина, його базові твердження не суперечать ідеям історичної самостійності української культури та її орієнтації широкого спектру в новітній час, що їх обстоювали М. Хвильовий, Л. Курбас, підтримували українські «неокласики» та частина футуристів. Та як тільки на сторінки брошури виходить М. Скрипник-більшовик, він тотально заперечує все раніше сказане, стаючи опонентом О. Шумського та М. Хвильового. Обстоюючи вагу пролетаріату в будівництві нової соціалістичної культури, орієнтуючи весь її подальший розвиток на обслуговування потреб «правлячого класу», він неминуче приходить до гасла про єднання нового російського та українського мистецтва під єдиним прапором його «більшовизації», а відтак до гасла інтернаціоналізму в культурі, суттєво зменшуючи при цьому вагу «дожовтневої» національної культурної спадщини.

Такий подвійний характер у ставленні до національного питання і шляхів розвитку української культури в його межах, що його мають партійні можновладці в центрі й у республіці, серйозним чином впливає, ба навіть обумовлює мистецький процес в Україні впродовж 1920-х рр. Одним з найяскравіших «документів» цієї тези є боротьба літературно-мистецьких угруповань, які утворюються в Україні у першій половині десятиліття.

Ми не ставимо собі мети досліджувати весь процес формування численних літературно-мистецьких угруповань, але вважаємо за потрібне окреслити його у найсуттєвіших рисах, першочергово таких, що просякали тогочасну театральну реальність.

Вперше існуючі в Україні літературно-мистецькі угруповання гомосно заявляють про себе під час організованого в Києві літературного диспуту в травні 1925 р. Його тема — «Про шляхи розвитку сучасної української літератури» — давала привід кожному з них викласти суто власну позицію й накреслити своє бачення перспектив національної літератури. Однак, насправді дискусія зосередилась довкола полемічних статей Миколи Хвильового, вміщених незадовго до письменницького зібрання переважно на сторінках газети «Культура і побут» та додатку до «Вістей ВУЦВК» — газети «Література, наука, мистецтво» і звернених першочергово до мистецької молоді. Їх пафос був спрямований автором проти «червоного» неучтва, «безграмотного міщанства» та «рідненької просвіти у вишиваній сорочці і з задрипанським світо-

глядом», проти «бойової халтури», проти «масовізму» і «селозування» пролетарської культури, чийм ідеологом Хвильовий оголосив спілку «селянських» письменників «Плуг» та її керівника Сергія Пилипенка¹¹. «Принципові розходження з «Плугом» було подано фігурально так: «— Зеров чи Гаркун-Задунайський? — Європа чи «просвіта»?» (Гаркун-Задунайський — тут не реальна постать із «малоросійських труп» кінця XIX — початку XX ст., а створений Винниченком узагальнений образ претензійної безкультурності й провінційності. І «просвіта» — не конкретна культурницька структура, а традиція обмеженості й несмаку)¹².



Титульна сторінка стенографічного збірника літературного диспуту, що відбувся 24 травня 1925 року в залі Академії Наук у Києві

Цю «традицію» він подовжив до сучасності, звинувативши у її наслідуванні Пролеткульт та ЛЄФ (Лівий фронт мистецтва) — так би мовити, російську частину «всесоюзної просвіти», об'явивши їх мистецькі платформи «барахлом» і «белібердою»; до української її частини він заніс «плужан» і футуристів¹³. Фактично М. Хвильовий виступив проти утилітаризму та «класового» підходу до літературного витвору, проти будь-яких «колективних форм» мистецького процесу, які уgliedів у пролеткультівських гаслах «суспільно корисної творчості» та левітських теоріях «виробничого» мистецтва. Що ж до «ревізійонізму» в марксистській естетиці, яким, на його твердження, займалися «просвітяни» обох національностей, а тим більше, — до начебто дотичних «ліквідаторських настроїв» українських панфутуристів, то, по-перше, у середині 1920-х рр.

«марксизмом» у публіцистичних виступах не клялися хіба що ліниві, називаючи себе при цьому, звісно, «правовірними», по-друге, свій «катафалк мистецтва» панфутуристи все ж таки складали з естетичних

¹¹ Дзюба І. Микола Хвильовий: «Азіатський Ренесанс» і «Психологічна Європа» // Дзеркало тижня. — 2005. — 15–21 жовтня.

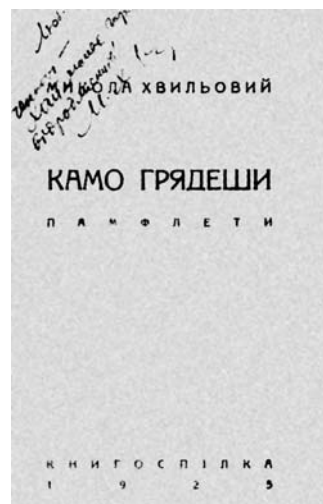
¹² Там само.

¹³ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — Нью-Йорк — Балтімор — Торонто, 1983. — С. 86.

цінностей переважно старої формації, їх суперечки з опонентами своєї генерації в той час не носили «ліквідаторського» характеру.

Проте, на сторінках цих полемічних статей М. Хвильовий не тільки виступив «проти», але й дав намітки програми позитивних дій, які мають сприяти культурному поступові України. Він тоді вперше висунув ідею «азіатського ренесансу», заявивши: «Говорячи про азіатський ренесанс, ми маємо на увазі майбутній нечуваний розквіт мистецтва в таких народів, як Китай, Індія і т.д. Ми розуміємо його як велике духовне відродження азіатсько відсталих країн. Він мусить прийти, цей азіатський ренесанс, бо ідеї комунізму бродять примарою не стільки по Європі, скільки по Азії, бо Азія, розуміючи, що тільки комунізм звільнить її від економічного рабства, використає мистецтво як бойовий чинник»¹⁴. Пророкуючи «могутній азіатський ренесанс у мистецтві», його «предтечами» він назвав українських «олімпійців» — тобто себе і тих однодумців, яких невдовзі збере у Вапліте. За ними, вірив М. Хвильовий, підуть «нові мистці, з колись пригноблених азіатських країн, нові мистці-комунари», що «як в свій час Петрарка, Мікель-Анджело, Рафаель і т.д. з італійського закутка запалили Європу... зійдуть на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською ніччю»¹⁵.

Тоді ж він, здається, з намагання прокласти шлях, яким «олімпійці» і обдарована молодь, що приєднається до їхніх гасел, справдять вищезазначену місію, прокламує своєрідне «гасло моменту» — курс на «Європу», яку М. Хвильовий, щоправда, відразу визначає з необхідними ідеологічними застереженнями. «Європа — це досвід багатьох віків. Це не та Європа, що її Шпенглер оголосив «на закаті», не та, що гниє, до якої вся наша ненависть, — уточнював автор. — Це —



Титульна сторінка памфлету «Каму грядеши» з автографом М. Хвильового. 1925 р.

¹⁴ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 100.

¹⁵ Там само. — С. 98.

Європа грандіозної цивілізації, Європа — Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т.д., і т.п. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу»¹⁶.

Маючи на увазі, що «азіатський ренесанс — це кульмінаційна точка епохи переходового періоду», в кінці якого й настане розквіт всесвітнього «пролетарського мистецтва», автор мислив його «не єдиним художнім монолітом», а розподіляв на «школи» та «напрямки», тобто «етапи, що по них воно буде йти до вершин своєї досконалості»¹⁷. Отже, за М. Хвильовим, «...азіатський ренесанс буде характеризуватись кількома періодами. Періоди буде характеризувати той чи інший головний художній напрямок. Пролетарське мистецтво пройде етапи: романтизму, реалізму і т.д.»¹⁸. І далі він змальовував тогочасний етап становлення «пролетарського мистецтва» як період спрямування до «романтики вітаїзму» під гаслом боротьби з «ліквідаторськими настроями щодо мистецтва». На переконання М. Хвильового, визначений ним напрямок — це «сума — нового споглядання, нового світовідчування, нових складних вібрацій», чия «художня природа — бойовий «ідеалізм» в лапках молодії класи — пролетаріату»¹⁹.

Проте, попри ці елементні означення, з рядків, які письменник присвятив «романтиці вітаїзму», виразно прозирають заперечення «великих» стилів, що сформувались у європейській та російській літературі після доби романтизму. Насамперед дістається реалізму і його виродку — натуралізму, але стилі модерну М. Хвильовий також не вшановує, хіба що погоджується на усвідомлене використання у майбутніх витворах молодого пера «технологій» експресіонізму²⁰. Не дивно, що після того «азіатський ренесанс», за ним, — «це епоха європейського відродження плюс незрівнянне, бадьоре й радісне греко-римське мистецтво», від яких недалеко — руку простягнути — до «неокласицизму»²¹.

В цій точці він, зрозуміло, знаходить привід черговий раз взяти в союзники українських «неокласиків» — М. Зерова і «зерових», адже,

¹⁶ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 110.

¹⁷ Там само. — С. 100-102.

¹⁸ Там само. — С. 102.

¹⁹ Там само. — С. 104.

²⁰ Там само. — С. 102-104.

²¹ Там само. — С. 130.



Київська група письменників і критиків. Сидять (зліва): Олександр Дорошкевич, Самійло Щупак, Юрій Меженко, Н. Н., Фелікс Якубовський, Н. Н. Стоять (зліва): Микола Бажан, Борис Тенета, Валеріян Підмогильний, Борис Антоненко-Давидович, Василь Атаманюк, Михайло Івченко, Микола Терещенко, Дмитро Фальківський

твердить М. Хвильовий, «для романтики вітаїзму неокласицизм так потрібний, як і сама віра в правду великого азійського ренесансу»²².

Утім, нам видається більш гідним уваги не прокламоване тут союзництво «олімпійців» і «неокласиків», а вислів на підтримку вимоги М. Зерова до українських урядників «допустити вільну конкуренцію в літературі» і «припинити протекціонізм пролетарським організаціям, бо все це сприяє кар'єризмові й спекуляції»²³. Поруч з неодноразовими пропозиціями літераторам-«плужанам» зайнятися більш достойною їх знань і вмінь справою, приміром, — поповнити ряди робсількорів, це означало й серйозні претензії до найчисельнішої на той час спільки

²² Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 130.

²³ Там само. — С. 128.

«пролетарських» письменників — «Гарт», фактично, — непрозорий на-
тяк на ідейний розрив та скорий вихід з її рядів.

Утім, теоретичні й методологічні спроби М. Хвильового і його за-
клики лишились поза увагою диспутантів. Вся їх енергія зосереди-
лась на опонуванні його «проєвропейській» тезі. Відповідь посуті
памфлетисту стала наскрізною лінією основної доповіді Ю. Межен-
ка, вже тоді відомого літературознавця й постійного оглядача теат-
рального процесу в київській пресі, й стало темою подальшого обго-
ворення всіма без винятку учасниками диспуту. В залежності від став-
лення до тез М. Хвильового учасників можна поділити на три групи.
Першу, на чолі з Ю. Меженком та С. Щупаком, склали ті літератори
й критики, хто з категоричністю відмежовувався від його тез через їх
начебто «шкідливе ідеологічне підґрунтя». Доводячи, що європейсь-
ка «гуманітарна культура» твориться у «таких суспільних умовах, яких
ми не тільки не приймаємо, ба навіть відкидаємо», літературознавець
та критик визнавали її «чужою і ворожою» для культури української²⁴.
Їм вторили представники «Плугу», «Жовтня», частини «Гарту», заки-
даючи М. Хвильовому тотальне заперечення ідейних переваг проле-
тарської літератури, невизнання ним та його однодумцями очевидних
мистецьких здобутків нової української культури в її поступальній
ході пліч-о-пліч з новою російською культурою. Сергій Пилипенко,
керівник «Плугу», особливо переймався його запереченнями методів
«масовізму», в свою чергу обвинувативши письменника у негативізмі
щодо літературної молоді, зокрема селянського походження. Їх, зро-
зуміло, не влаштовувало нібито погодження М. Хвильового з тим, що
«нове мистецтво утворюють робітники й селяни». Адже поруч він на-
зивав необхідну передумову цього процесу: «вони мусять бути інте-
лектуально розвиненими, талановитими, геніальними людьми»²⁵. З
контексту полемічного виступу було очевидним, що серед «молодня-
ку» селянського походження і тих літераторів, кого він назвав другою
фалангою пролетарських письменників, він буквально по пальцях
однієї руки перелічував здатних піти «тим шляхом, що його вказує
історія»²⁶.

²⁴ Шляхи розвитку сучасної літератури // Диспут в УАН, травень 1925р. — К., 1925.

²⁵ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 86.

²⁶ Там само. — С. 83.

С. Щупак силкувався відсторонити від «ворожих» ідей не тільки «Гарт», а й так званих письменників-попутників, що на своєму ідейному шляху нібито постійно наближаються до «пролетарських позицій»²⁷, наче забувши, яка думка щодо «непролетарської» літературної генерації переважала у тогочасному українському мистецькому довіклі. Її з категоричною відвертістю сформулював зосібна Г. Яковенко: «...Старі літератори (не лише віком) і нові письменники з високорозвиненими інтелектами, далекими від завдань часу, повинні мати при пролетарській літературі місце референтів, технічних радників, яких треба використовувати, головним чином, для оволодіння формою, а не змістом. Зміст — життя, а життя сам пролетаріат творить і не може його не відчувати. Таким чином, ідеологічними суддями вони бути не можуть. Ця справа їх не торкається»²⁸.

Другу, нечисленну, групу на диспуті становили «неокласики», очолювані М. Рильським та М. Зеровим. На середину 1920-х рр. ця кількісно невелика група (М. Зеров, М. Рильський, М. Драй-Хмара, П. Филипович, О. Бургард (Юрій Клен))²⁹, завдяки першорядним талантам своїх членів — авторів поетичних збірок та висококласних перекладів (від поетів античності до французьких поетів-«парнасців»), співробітників нових академічних інституцій, викладачів вищих освітніх установ — помітно збільшувала свій вплив на літературний процес і, не в останню чергу, на його молодих представників, частина з яких студіювались безпосередньо у М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари. Платформу «неокласиків» визначали відвертий деідеологізм, ясність естетичних цілей та конкретність художніх завдань: українську літературу вони бачили невід'ємною частиною європейського мистецького простору й основною настановою на майбутнє висували поступ в тому ж напрямку. Саме тут була «точка перехрещення» з поглядами М. Хвильового, а спільність думок щодо шляхів національної культури

²⁷ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 83.

²⁸ Культура і побут. — 1925. — 25 травня.

²⁹ Пошлемося на В. Домонтовича, який стверджував: «...Не було «неокласичної організації». Не було статута, зборів, засідань, протоколів, президіуму й секретаріату. Не можна було вступити до складу організації...: жадного складу не було. Була *дружба*, і поза цим не було нічого іншого...» // Див.: Домонтович В. Болотяна лукроза // Київські неокласики. — К., 2003. — С. 300.

підкріплювалась ще й спільним розумінням «небезпеки», яку для «неокласиків» також становили пролеткультівські погрози знищити старе мистецтво й літературу, що лунали з «центру», та рідне «просвітянство». На колективну думку членів угруповання, світова й національна «стара» та модерна література становила собою неоціненне багатство, скарбницю, звідки нова українська культура може і має черпати багатий матеріал для навчання, становлення та розвитку.

Зосібна М. Рильський, взявши слово, саме поєднав визначення теперішніх і майбутніх мистецьких орієнтирів української літератури з проблемою засвоєння світової класичної спадщини в якості своєрідного «навчального посібника» для творців нової культури. Критикуючи молоду генерацію українських літераторів, він особливо наголошував на їх мистецькій «неписьменності» та малоплідності внаслідок зневаги до культурних здобутків світової цивілізації — «відмежування від Міцкевича, Гете, від античності»³⁰.

М. Зеров, навпаки, свідомо загострюючи головне питання диспуту, на додаток до формули М. Хвильового доповнював її так: «культура чи халтура?», одночасно визначаючи «Європу» — символом «міцної культурної традиції, суворой життєвої конкуренції, суворого мистецького добору», а «Просвіту» — уособленням «нашої літературної убогості і непоборного міщанства»³¹ (в цій «антипросвітянській» позиції неокласики були солідарними також з «радикально-лівими» футуристами. — М. Г.). Відтак, за твердженням «стійкого неокласика», для «літератора за покликанням» орієнтиром мають служити «верхогір'я духу», а не підхоплені тим чи іншим літературним угрупованням ідеологічні гасла влади. До того ж, саме М. Зеров, чи не першим, у своєму виступі звертає увагу на спідній бік тогочасного художнього життя, на розрив між суттю того, що в ньому відбувається, й парадними закликами та промовами тих, хто брав на себе роль ідейних та методологічних проводирів мистецького процесу. «Всі пролетарські літературні угруповання, — стверджував він, — даремно претендують на роль повноважних представників літературних відділів тих чи інших соціальних груп, — складаються вони здебільшого з людей декласованих, одірваних од свого ґрунту і часто становлять з себе те, що зветься

³⁰ Шляхи розвитку сучасної літератури // Диспут в УАН, травень 1925 р.

³¹ Там само.

богемою»³². Він же говорить і про намагання «щупаків» на кобилі «ідеологічної витриманості» в'їхати на мистецький Олімп.

Приблизно третина виступів на диспуті належала тим літераторам, хто, як Б. Антоненко-Давидович та М. Могилянський, намагалися висловлювати помірковані погляди та примирити ідейних супротивників. Здається, подібні сподівання були марними, і О. Дорошкевич, підводячи підсумки дискусії, зазначав, що кожна з груп лишилася на «старих позиціях».

Полемічна тональність більшості виступів літературного диспуту, їх опонуючий характер затьмарили, відвели на другий план не менш значуще питання, яке таки ставилося в багатьох виступах, — спроби визначення методологічних засад національного «красного письменства» й ширше — української професійної культури в цілому. Щоправда, на середину 1925 р. у цьому сегменті загальнокультурного дискурсу вже не тільки з'явився основний спектр позицій та його носії, а й був уже накопичений чималий корпус публіцистичних та теоретичних дописів, до якого виступи на літературному диспуті лише додали свою частку, не змінюючи при цьому основоположної його конфігурації.

Фактично унормовування художнього процесу в Україні відбувається з початком 1920-х рр., і саме відтоді слід відраховувати різноспрямовані визначення провідних положень радянської мистецтвознавчої теорії та засадничих окреслень для різних видів українського мистецтва. У 1921–1922 рр. культурологічний дискурс нової епохи оформлюється у декількох напрямках теоретичного спектру, серед яких визначаються так звані «психологічний напрямок», що своїм витоком має теорії академіка О. Потебні, «історично-культурний метод», застосований, зокрібно, у працях академіка О. Веселовського, «соціологічна теорія» П. Сакуліна, «казуальний метод» В. Переверзева, «формалістичний метод», розроблений обопільними зусиллями членів Товариства з вивчення поетичної мови (ОПОЯЗ) та Московського лінгвістичного гуртка, та «інтуїтивізм». Імена представників вищезазначених «шкіл» звучать або безпосередньо, або в якості опонентів у дописах та дискусійних виступах українських колег. Зокрібно, з переліку претензій до визнаного глави «школи» та його послідовників стає зро-

³² Шляхи розвитку сучасної літератури // Диспут в УАН, травень 1925 р.

зумілим, що критиці підлягають не філологічні та мовознавчі аспекти їх розробок, а названі «ідеалістичними» філософські підвалини основоположної теорії О. Потебні. Адже він ще у ранній праці «Мысль и язык» спирався на умовиводи «гегельянців» щодо подальшого розвитку гегелівської формули «світового духу», підтримував досліди «народного духу» етнопсихологів В. Гумбольта, М. Лацаруса, Г. Штейнгаля і погоджувався з неокантіанським тлумаченням категорії «істинної сутності», приєднуючись до намагань поєднати раціональне знання («науку про природу») з «наукою духу». Тепер у світоглядних та соціопсихологічних сентенціях представників «потебніанства» акцентується їх начебто ненаукова «суб'єктивно-ідеалістична» сутність, їм закидають інтерпретацію літературної практики з точки зору індивідуалістичного, підкреслено антисоціального психологізму, ігнорування об'єктивного значення літературних фактів, нібито заміщеного особистісним й недетермінованим сприйняттям дійсності окремим автором літературного тексту³³. Відтак, зрослий на основі теорій О. Потебні «психологічний» напрямок в радянському літературознавстві визнається соціально шкідливим та науково неплідним.

Часто йому протиставляється історично-культурна методологія, в той час пропагована «школою» академіка О. Веселовського. За нею, проблематика психології творчості поєднувалась з соціальною типологізацією фактів художнього процесу, що вигідно вирізняло праці представників даного напрямку в очах радянських істориків культури.

Художня теорія так званої «соціологічної школи», представлена передовсім у працях П. Сакуліна, являла собою приклад методологічного еклектизму, що «примирював» історико-культурний та формалістичний методи, об'ямувавши їх основоположні постулати марксистською фразеологією. Однак, вона не врятувала «школу» від критики, яка, першочергово, стосувалася тези глави напрямку про «позакласовість» мистецької інтелігенції, що була в ужитку ще на початку століття. «Соціологісти» неодноразово обстоювали думку про окремий суспільний статус інтелігенції, отже, — про її «неповне злиття» з будь-яким класом та про «істинну свободу», якої митець набуває за умови його «емансипованості» від класу. В основоположній праці «школи» «Соціологічний метод» П. Сакулін намагався ствердити двоєдину місію

³³ Райнов Т. А. А. Потебня. — Петроград, 1924.

інтелігенції — бути одночасно ідеологом класу та «вільним ідеологом», наголошував на її здатності створювати «міжкласову атмосферу» — особливий простір, де начебто відбувається «стик» представників різних суспільних груп задля створення особливого культурного середовища, здатного знівелювати нібито й непотрібну тут суспільну визначеність. Запропонована ним структура вбирала в себе декілька естетично різноспрямованих сегментів, що перебували в постійній взаємодії, результуючи у так званій «рівнодіючій», якою, як вважав автор, детермінована культура епохи в цілому³⁴. Звісно, очевидна розбіжність «соціологічної» культурологічної моделі з марксистським вченням про всеохоплюючий характер «боротьби класів», яке стало альфою й омегою більшовицької ідеології, викликала найбільші нарікання.

Іншим приводом для заперечень ставала пропагована «соціологістами» «еволюційна теорія». За нею, літературно-мистецький процес (як процес розвитку й становлення) детермінувався виключно обставинами життя й особистістю його суб'єктів³⁵. Визнаючи принцип початкового («іманентного») аналізу за основний у вивченні літературного твору, об'єднуючи у ньому два типи аналізу — стильовий та ідеологічний, вони, по-суті, відмовлялися від підпорядкованості формотворчих компонентів — змістовним. В цьому пункті «соціологісти» були близькими до тези формалістів про «самостійний ряд» літературних артефактів і протиставлялися теорії «казуальному розвитку», яку сформулювали «переверзівці». Останні, полемізуючи з ними, найперше, вказували на даний «формальний ухил», щоб потім перейти до звинувачень «соціологістів» у «еклектичному плюралізмі».

«Соціально-генетичний» (казуальний) метод «школи» професора В. Переверзева, базований на соціологічній теорії Г. Плеханова³⁶, не додавав жодного суттєвого, науково ґрунтовного компоненту до вищезазначених теоретичних розробок. Скоріше «заслуги» представників даного напрямку виявились у активному запереченні всіх інших наявних культурологічних методологій: від давнього культурно-історичного метода до новітніх «формалістів». Однак, в свій час (наприкінці

³⁴ Сакулін П. Социологический метод. — М., 1924. — С. 17.

³⁵ Там само. — С. 28.

³⁶ Переверзев В. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения. — М., 1928.

1920-х), коли соціально-політична платформа Г. Плеханова буде об'явлена «ревізією марксизму», відповідні звинувачення будуть висунені В. Переверзєву та його послідовникам.

Принципово відмінну методологію пропонувала радянському літературо- та мистецтвознавству «формалістична школа» (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, В. Виноградов, Б. Томашевський, М. Жирмунський, Ю. Тинянов, Р. Якобсон та ін.), що за свій «початок» мала літературознавчі вправи її членів у Московському Лінгвістичному гуртку та Петроградському Товаристві з вивчення поетичної мови (ОПОЯЗ) у 1914–1919 рр. Увібравши в подальші роботи теоретичні початки, викладені й перевірені у «Збірниках з теорії поетичної мови» (1914 р.), дослідях творчості російських футуристів (В. Хлебнікова, В. Маяковського, Є. Гуро, О. Кручених), вони впродовж першої половини 1920-х в численних книгах з історії та сьогодення російської словесності проробляють фактично всі основоположні питання літературознавства, по-суті, взявши на себе нелегку місію «зсунути з мертвої точки» російську науку про письменство, яка, на твердження Б. Ейхенбаума, в той час являла собою «крізний двір». Визнавши всі попередні теорії, якими користувалася російська наука, застарілими для аналізу «посткласичних» літератури й мистецтва, вони шукають підґрунтя для власних умовиводів у контексті західноєвропейської філософії (Е. Кант та неокантіанці), лінгвістики та літературознавства (А. Гільденбрандт, В. Воррінгер, О. Вальцель, В. Дибеліус, Е. Сіверс).

На середину 1920-х рр. опоязівці та московські лінгвісти стають ядром «формальної» течії в російській гуманітарній сфері. Емблематичними засадами нового напрямку, що з'являє себе на перехрещенні наукових знань про мову й літературу, ми б визначили відвертий антипсихологізм, розуміння мови як особливої матерії, що має свої закони, структуру, параметри, та визнання багатошаровості структури літературного твору. Звідси виростають «теорія відсторонення» В. Шкловського, «антисупільний техніцизм» Б. Ейхенбаума, «героїзація «прийому» Р. Якобсона та апологізація ними категорій стилю і жанру, розуміння еволюції в літературі поза соціальними змінами, декларація самодостатності і самоцінності літератури як виду творчості, пошуки першопочатків та особливостей ігрової природи літературного твору й пошук аналогій — щодо неї, як такої — у інших видах ігрових за природою мистецтв (театр і кіно).

Статусний характер «формального методу» в російській науці та літературно-мистецькому процесі виявиться під час літературної дискусії 1924–1925 рр. Здається, «формалісти» не тільки зашкодили абсолютному — вже на той час — ствердженню в радянському мистецтвознавстві «марксистської» думки про примат змісту над формою, що становила осереддя всіх «соціологічних» теоретизувань, а й довели, на противагу, єдність цих двох найважливіших компонентів у категорії «стилю» й уможливили стильову типологію та історіографію як один з чільних методів сучасного художньо-естетичного аналізу. Однак, обстоюючи позасоціальний розвиток мови, літератури і мистецтва, з категоричністю відмежовуючи еволюцію в культурі від суспільного поступу, розуміючи художній процес як багат шаровий, з неоднозначними взаємоперехрещеннями і взаємовпливами (тут «спадковість йде не від батька до сина, а від дяді до племінника», за образним виразом В. Шкловського), визнаючи залежність автора хіба що від мистецького «побуту» та подій його особистої біографії, «формалісти» у другій половині 1920-х рр. (у приєднаннях літературної дискусії) опиняються у положенні наукових ізгоїв, а в організованій проти них кампанії об'єднують зусилля поборники конкретно-історичного методу, «психологізму» і «соціологізму». Скептичних висловлювань вистачить й від Льва Троцького, який ще недавно пропонував використати «формальний метод» в якості однієї з підвалин марксистської теорії літератури, щоправда, за умови суттєвого його наповнення викладками з соціологічної доктрини марксизму, й від так званої «групи Бахтіна» (П. Медведєв, В. Волошинов, М. Бахтін). Останні виголосили вирок не тільки російському «формальному методу», але й науковому напрямку в цілому. «Формалізм справді розклався, перетворився на трухляве дрантя, ... на трупик, від якого тхне тліном», — стверджуватиме П. Медведєв³⁷.

Російських формалістів звинувачують у прихильності до філософського ідеалізму, у гріх якого вони нібито впали разом зі своїми європейськими (в розумінні «буржуазними») «вчителями»³⁸, та у запереченні домінуючої ролі реалізму в історії світового мистецтва. Дійсно, протоформалісти Г. Вьолффлін, О. Вальцель та В. Воррінгер

³⁷ Медведєв П. Формализм и формалисты. — Л., 1934.

³⁸ Шор Р. Формальный метод на Западе // Arts poetica. — 1927. — № 1.

не визнавали реалізм «великим» стилем, не означали якусь культурну епоху через естетичні виміри цієї художньої системи. Слідом за ними визначні російські формалісти також не бачать у реалізмі «великий» стиль, а лише — мистецьку течію, що оформилась у першій чверті XIX ст. і в XX ст. передала своє гасло «вірності дійсності» футуристам та експресіоністам³⁹. Отже, «формалізм» (як доктрина і метод) входив у наявне протиріччя з основоположними постулатами радянської культурології рубежу 1920—1930-х рр. і був приречений на винищення і забуття.

Подібна доля чекала на російських adeptів західноєвропейського «інтуїтивізму». Теза про деміургічний характер творчості й особистості митця, соціологічний індетермінізм, ліквідаційні настрої щодо літературної історіографії, підхоплені ними з праць провідного теоретика течії Бенедетто Кроче, стають приводом для звинувачень у «реакційності» й «антинауковості», а невдовзі теорія західноєвропейського «інтуїтивізму» буде оголошена «знаряддям імперіалістичної ідеології», а її російським «епігонам» (Ю. Айхенвальд, М. Гершензон, О. Євлахов та ін.) інкримінуватимуть цілий список «гріхів» і «злочинів»: від «попівщини» до «фашизму».

Через очевидний ухил літературної дискусії у ідеологічну площину, питання естетичної орієнтації та художніх методологій, які ставилися в багатьох виступах, лишилися хіба що зазначеними. Проте, як і під час диспуту, вони резонуватимуть з іншими проблемами літературно-мистецького життя до початку 1930-х рр. Водночас, літературний диспут 1925 р. став відправною точкою для перегруповання сил у літературно-мистецькому доквіллі. Невдовзі, під кінець 1925 р., у «Культурі і побуті» з'являється лист групи літераторів з повідомленням про створення нової письменницької організації — Вільної академії пролетарської літератури (Вапліте). На початку 1926 р. В. Поліщук утворює з іншою частиною колишніх «гартованців» літературну організацію, яка прибере назву «Авангард». Спілка селянських письменників «Плуг» переглядає власні кадри, намагаючись позбутися «масовізму», і, в паралель, частина колишніх «плужан» переходить до об'єднання молодих письменників «Молодняк», деякі з них (зокрібно В. Сосюра, Г. Епик, О. Копиленко) стають в числі засновників Вапліте.

³⁹ *Якобсон Р.* Про реалізм в мистецтві // Вапліте. — 1927. — № 2.

Організаційні зміни йдуть в угрупованні українських футуристів. Невдовзі вони торкнуться і ще вчора найчисельнішої літорганізації — «Гарту».

Ваплітяни впродовж трохи більшого за дворічне існування «Вільної академії» відстоюватимуть ту ж позицію, що, власне, вивела найбільш значущих осіб «Гарту» (зосібна, М. Хвильовий, М. Куліш, Остап Вишня, П. Тичина, Ю. Яновський, І. Дніпровський, А. Любченко, П. Панч, Г. Епик, М. Йогансен) до нової літературної організації, а саме, — опікуватимуться професіоналізацією української культури, заперечуватимуть будь-які кількісні критерії у визначенні параметрів та векторів розвитку літературно-мистецької царини. Утім, фактично позиція «академіків» буде від початку діяльності літорганізації засоційована з платформою найбільш активної фігури Вапліте — М. Хвильового, адже саме під час організаційних заходів щодо її утворення він продовжив публікацію памфлетів («Думки проти течії», «Апологети писаризму»).

Тут він знову протиставляв «просвіту» — «Європі», намагався детермінувати обидві «си-ли» як «психологічні категорії» і приходив до маловмотивованих ідеологічних визначень: «...В сьогоdnішній літературі борються дві сили, — заявляв автор, — перша — це та, яка орієнтується на Європу, друга — це та, яку використовує просвіта, інакше кажучи куркуль. Перша продовжує старі марксистські традиції, друга сповідує вульгарний марксизм»⁴⁰. Подібне ідеологічне протиставлення М. Хвильовий проводитиме й надалі, тому не видається дивним, що його тлумачення власної категорії «психологічна Європа» лишиться незрозумілим і стане приводом для подальших закидів. Адже своїм гаданим і не гаданим опонентам він пропонував брати її, «яку хочете: минулу — сучасну, буржуазну — пролетарську, вічну — мінливу», бо ж «гамлети, донжуани чи то тартюфи були в минулому, але вони є і в сучасному, були вони



Перший збірник альманаху
«Плуг». 1922 р.

⁴⁰ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 157.

⁴¹ Там само. — С. 172.

буржуазні, але вони є і пролетарські, можете їх уважати «вічними», але вони будуть і «мінливі»⁴¹.

Насправді, запропонована діалектика «вічності» та «мінливості» мала символізувати той «ідеал громадської людини», який, за М. Хвильовим, «нам дала Європа» і який був «власністю всіх кляс»⁴². Відтак, він з легкістю поставив в один ряд імператора римської імперії Августа і мислителя буржуазії Вольтера, Леніна і Петра Великого, попа Лютера і робітничого ватажка Бабеля... Всі вони, за автором памфлетів, стреміли до «класичного типу», якого він пропонував мислити «в перманентній

інтелектуальній, вольовій і т.д. динаміці»⁴³, доводячи в такий спосіб пріоритет активної і творчої особистості над духовним убозством й розумовою стагнацією натовпу. Поруч він шукав в українському культурному минулому постаті тих, хто сповідував симбіотичну концепцію «європеїзм як передумова вільного розвитку своєрідної національної культури», побачивши емблематичну фігуру «ідеального революціонера-громадянина» у П. Кулішеві, в чийй особі, вважав М. Хвильовий, український характер наблизився до типу західного інтелігента⁴⁴.

Утім, цей поодинокий приклад значно більше важив не сам по собі, а в якості винятку щодо тієї «тенденції на позадництво», яку письменник вбачав за провідну в усій історії

України, для нього — «класичної країни гаркун-задунайства, просвітянства, культурного епігонізму,... рабської психології». «Від Котляревського, Гулака, Метлинського через «братчиків» до нашого часу включно, — стверджував М. Хвильовий, — українська інтелігенція, за винятком кількох бунтарів, страждала і страждає на культурне позадництво. Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати. Він ніяк не може втямити, що нація тільки тоді зможе культурно вия-



Титульна сторінка памфлету Хвильового «Думки проти течії». 1926 р.

⁴² Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 172.

⁴³ Там само. — С. 173.

⁴⁴ Там само. — С. 179.

вити себе, коли найде їй одній властивий шлях розвитку. Він ніяк не може втямити, бо він боїться — дерзати!», — з відчутною долею сарказму змальовував він збірний образ «пересічного» українського митця. І поруч протиставляв йому (як ще один доказ — від супротивного) ті «конкретні постаті з нашого минулого, які захоплювалися естетизмом» (зосібна Ольгу Кобилянську, М. Євшана, М. Вороного, «молодого» М. Семенка), чії долі, на його думку, стали «трагічними моментами в історії нашої культури» саме через перебування письменників в умовах «жахливого позадняцтва», яке він синонімізує з «хохляндією». Тому для нього «славетний «мужик» Франко, який вважає Флобера за дурня, менш дорогий, ніж... естет Семенко»⁴⁵.

Однак, недвозначно ствердивши в одному памфлеті пріоритети естетизму, знов підтвердивши відмову від соціологічних критеріїв в оцінці мистецького витвору, наступний допис він присвячує запереченню єдиної тогочасної «школи», чий метод засновувався саме на цій системі художніх координат. Поставивши у назві памфлету категорію «формалізм» під знак питання, М. Хвильовий з категоричністю відповідав: «Формалізм ми вважаємо за ідеалістичну течію в мистецтві, яка має соціальне коріння. Коріння формалізму лежить у буржуазному світогляді». Тому «олімпійцям» було «не по путі... ані із Шкловським, ані з Якобсоном, ані з Кручених і т.д.» — насамперед, через різницю у «класовому світогляді»⁴⁶. Поруч, заявляючи, що «формалізм, як технічний апарат, має рацію на існування, і його ми використовуємо», він стверджував, що «по циркуляру мистецтва утворити не можна» і що «тільки той письменник має рацію на існування, який здібний пізнати життя, не тикаючись щохвилино в свою «платформу»⁴⁷, унаочнюючи власну більш ніж погану обізнаність у теорії «формального методу» і лишаючи власні теоретизування заразом з усією ваплітівською критикою без твердого методологічного ґрунту, адже не могли ним й справді служити культурологічні викладки російського марксизму, чії цитати рясніють на сторінках його памфлетів.

Покінчивши з претензіями до «плужанських» письменства й методів організації літературної роботи, він зосереджується на стані справ у царині «пролетарської» культури, констатує відсутність тут будь-

⁴⁵ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 190.

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Там само. — С. 190–191.

якого поступу. Адже, на переконання М. Хвильового, основний постачальник її нових мистецьких кадрів та наймасовіший споживач відповідної продукції — українське робітництво — потребувало тотальної «дерусифікації» з одночасною «нейтралізацією російського міщанина», якого автор вважав «головною перешкодою до дерусифікації робітництва» та «не меншим (коли не більшим) ворогом революції за автокефально-столипінський елемент»⁴⁸.

Поруч він визнавав наявність ще однієї — не менш важливої — проблеми — відсутності в Україні «молодої української інтелігенції», оскільки, погоджувався він з С. Щупаком, «інтелігенція в масі своїй і досі служить дрібній, середній чи то великій буржуазії...»⁴⁹. Отже, перспектива творення нової цивілізації в Україні уможлилювалась, за М. Хвильовим, тільки через злиття робітничо-селянської та інтелігентської частин у «молоду історично клясу — пролетаріат», який, «взявши за соціальну базу здерусифіковане робітництво», розв'яже для «партії» велику проблему — надасть їй можливість організувати «ідеологічно літературні сили й саму літературу»⁵⁰.

Зрозуміло, що увесь вищенаведений комплекс програмових засад і дій мав рацію тільки за умови свідомої національної орієнтації його втілювачів. Ось чому поради орієнтуватися на «московське мистецтво», які М. Хвильовий почув від К. Буревія, прозвучали для нього «злою іронією»⁵¹.

Адже «Москва», за автором памфлетного циклу, це — звичка «рабського наслідування», до якої привчило психіку українських митців вікове тяжіння російської літератури над українською як «господаря становища»⁵².

Відтак, застерігаючи національне письменство від долі «московських задрипанців» (і звучить це не менш презирливо, ніж Шевченкове «раби, підніжки, грязь Москви»), М. Хвильовий далі доводив здатність і готовність представників молодого українського нації до самостійного пошуку нових форм та образів, у які вони виллюють «ідеї пролетаріату». «Сьо-

⁴⁸ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 301.

⁴⁹ Там само. — С. 304.

⁵⁰ Там само. — С. 305–306.

⁵¹ Буревій К. Європа чи Росія. — М., 1926.

⁵² Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 315–316.

годні коли українська поезія сходить на цілком самостійний шлях, її в Москву ви не заманите ніяким «калачиком», — впевнював письменник. — Не знайдете ви паралелів в «московському житті» і в нашій дискусії,.... тому що українська дійсність складніша за російську, тому що перед нами стоять інші завдання, тому що ми молода кляса молодої нації, тому що ми молода література, яка ще не мала своїх Львів Толстих і яка мусить їх мати, яка не на «закаті», а на відродженні»⁵³.

З метою більшої доказовості він опирає тезу української культурницької самостійності на економічний базис. «Українська економіка, — заявляв він, — не російська економіка і не може бути такою, хоч би тому, що оскільки українська культура, виростаючи з своєї економіки, зворотно впливає на останню, остільки і наша економіка набирає специфічних форм і характеру. Словом, Союз все-таки залишиться Союзом, і Україна є самостійна одиниця, — вів письменник далі і знову стверджував, — ...ми під впливом своєї економіки прикладаємо до нашої літератури не «слов'янофільську теорію самобутності», а теорію комуністичної самостійності.... Росія ж самостійна держава? Самостійна! Ну, так і ми самостійна!»⁵⁴.



Микола Хвильовий

Звідси логічно випливало питання орієнтирів для літератури, яка встала на шлях самостійного розвитку. «...Перед нами стоїть таке питання: на яку із світових літератур наша література мусить узяти курс? — ставив питання М. Хвильовий і відповідав, — у всякому разі, не на російську. Це рішуче й без застережень. — Не треба плутати нашого політичного союзу з літературою, — уточнював він, начебто заздалегідь розуміючи, як реагуватимуть на його заяви урядники: свої й з «центру». Але все одно наполягав: «Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше тікати!»⁵⁵.

⁵³ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 314–315.

⁵⁴ Там само. — С. 315.

⁵⁵ Там само.

Натомість, «необхідний і неминучий», але проміжний етап в русі «українського Відродження» становитиме, за М. Хвильовим, «наша орієнтація на західноєвропейське мистецтво, на його стилі, на його прийоми». І знову застереження: «Досить «фільмствовати» — «дайош» свій власний розум! Коли ми беремо курс на західноєвропейське письменство, то не з метою припрягати своє мистецтво до якогось нового заднього воза, а з метою освіжити його від задушливої атмосфери позадництва». Отже, «в Європу ми підемо вчитися, але з затаєною думкою, — переконував письменник, — за кілька років горіти надзвичайним світлом»⁵⁶.

Напевно, на підтримку останніх тверджень приблизно влітку 1926 р. М. Хвильовий написав ще один памфлет під назвою «Україна чи Малоросія?», який не пройшов цензуру і відгуки на який автор отримає тільки з офіційних джерел в якості звинувачень в партійному ухилі. Зокрема, А. Хвиля рясно цитуватиме його у відомій публікації «Від ухилу — у прірву» — погромному виступі проти виходу першої частини роману «Вальдшнепи»⁵⁷. На нього посилатиметься М. Скрипник: завуальовано — у вищецитованій брошурі «До теорії боротьби двох культур», відкрито — коли рапортуватиме «центру» про боротьбу з українським націоналізмом та його adeptами у культурній царині⁵⁸. Фактично, як стає зрозумілим навіть з фрагментів, що збереглися через цитування, тепер М. Хвильовий намагався дати історично логічне підґрунтя українській незалежності. За ним, світова цивілізація виявила себе у зміні чотирьох культурно-історичних типів: патріархального, феодального, буржуазного і пролетарського. На першому етапі значну роль відіграв «людський матеріал Азії», а двоє наступних наснажувались енергією Європи. Тепер же, вважав памфлетист, «західна спільнота, природно, йде до стану духовної імпотенції. Творча енергія вичерпана...», а отже — їй на зміну приходить знову Азія, бо, вірить він, «...соціальний патос, яким горить сьогодні Азія, є не тільки перша ознака відродження нових грандіозних сил, але й ознака відповідності цих останніх четвертому типу культури». Позиціонуючи Україну «на грані двох великих територій» — Європи та Азії, відтак, поймаючи її Євразією, Хвильовий з кате-

⁵⁶ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 317.

⁵⁷ Хвиля А. Від ухилу — у прірву. — Харків, 1928.

⁵⁸ Гирчак Е. На два фронти в боротьбі з націоналізмом // Скрипник Н. Предисловіє. — М., 1930.

горичністю відмежовував її культуру від культури третього — буржуазного — типу і пов'язував «пробудження азійської енергії» з новою енергетичною українською хвилею, на якій, вірив він, Україна вийде у авангард «четвертого культурно-історичного типу»⁵⁹.

Тим самим «євразійською» позицією України він узгоджував наявне протиріччя між проєвропейськими орієнтирами і концепцією «азійського ренесансу». Заявляючи, що «саме з південно-східної республіки комун, саме з радянської України й піде те нове мистецтво, що його так чекає Європа», він не тільки оприлюднював власне бачення українського месіанізму, а й накреслював шлях, яким Україна звільниться від російської гегемонії, навчившись самостійності й відчувши національну гідність⁶⁰.

Серед ваплітян палкими прихильниками теорій Хвильового цього разу виступили О. Досвітній та М. Яловий. Проте, вони отримали позитивні відгуки й за межами «академії». Невдовзі М. Зеров у збірці статей «До джерел» кілька розділів присвятить літературній дискусії та платформі М. Хвильового, схарактеризувавши її як «крик серед півночі в якімсь глухій околі»⁶¹. «Близьку йому тему «Європа» він ставить на ширший і конкретніший ґрунт, ніж сам Хвильовий та його опоненти. Говорить про різні її ідеологічні й мистецькі версії в російській суспільності, підкреслює, що ще «київські дидакалки 17 віку не боялися вчитися у своїх ворогів-латинників» і що «з часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської — щоб не згадувати імен другорядних — європейські теми і форми проходять у нашу літературу, розташовуються в ній»⁶².

Затим професор М. Волобуєв, вочевидь наслідуючи приклад М. Хвильового, спираючись на численні статистичні дані, доводить, що московський комуністичний провід веде в Україні ту ж саму колоніально-експлуататорську політику, що й царат, і обґрунтовуватиме можливість для республіки самостійного економічного розвитку⁶³.

⁵⁹ *Хвильовий М.* Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 419–420.

⁶⁰ Там само. — С. 422.

⁶¹ *Зеров М.* До джерел. — Львів, 1943. — С. 258.

⁶² *Дзюба І.* Микола Хвильовий: «Азійський ренесанс» і «Психологічна Європа» // *Дзеркало тижня.* — 2005. — 15–21 жовтня.

⁶³ *Волобуєв М.* До проблем української економіки // *Більшовик України.* — 1926. — № 4.

Значення публіцистики М. Хвильового з точністю встановить тодішній народний комісар освіти О. Шумський: «Літературна дискусія, розпочавшись виступами Хвильового проти графоманії, писаризму, неучтва в літературі, так би мовити, боротьбою за якість, швидко переступила в боротьбу за організаційні принципи поміж «Плугом» (масовізм) і «Вапліте» (академізм) і розгорнулася в площині суто принципів питань (Європа чи Просвіта) за перспективи розвитку української літератури й цілого соціально-культурного процесу»⁶⁴. А потім, користуючись з тверджень письменника, на засіданні ЦК КП(б)У висловить вимоги замінити по всій владній вертикалі українськими комуністами присланих з Москви наглядачів й закликати-ме сконцентрувати всю силу «українізації» на проблемі «дерусифікації пролетаріату».

Однак, виступи М. Хвильового також дали привід для осудливих відгуків, а головне — не на жарт перелякали високе партійне керівництво. Особливо після листа Й. Сталіна «До тов. Кагановича та інших членів Політбюро ЦК КП(б)У» від 26 квітня 1926 р., що його парткерманич надіслав в Україну після зустрічі з О. Шумським, під час якої український комісар освіти висловив своє і частини українських комуністів незадоволення діяльністю в республіці Л. Кагановича та його «команди». У відповідь Сталін досить поважно висловився щодо претензій О. Шумського, але в основному присвятив листа виступам М. Хвильового, які він визнав «небезпечними», оскільки вони суперечили офіційній лінії партії. Найперше Сталіна занепокоїли заклики письменника до «негайної дерусифікації пролетаріату», далі він побачив у них спробу дистанціювати українську культуру від «загальнонародянської», його здивували висловлені М. Хвильовим незрозумілі йому «месіанські настрої» молоді української інтелігенції, і до того ж вождь образився на несправедливе, на його думку, ставлення літератора до московського більшовицького проводу. «У той час, як західноєвропейські пролетарські класи та їхні комуністичні партії повні симпатії до «Москви», до цієї цитаделі міжнародного революційного руху та ленінізму, в той час, коли західноєвропейський пролетаріат із захопленням дивиться на прапор, що майорить над Москвою, український комуніст Хвильовий не має нічого сказати на

⁶⁴ Більшовик України. — 1927. — № 2.

користь «Москви», як тільки закликати українських діячів тікати якомога швидше геть від Москви. І це називається інтернаціоналізмом!», — гнівався він⁶⁵.

Зрозуміло, першому зректися помилок і виступити проти вчорашнього «спільника» пропонувалося О. Шумському. «Шумський не розуміє, що оволодіти новим рухом на Україні за українську культуру можна лише борючись з крайностями Хвильового в лавах комуністів», — писав Сталін. Однак, «правильну» відповідь він швидко отримає не від народного комісара освіти, а від інших українських товаришів по партії. Якщо ще 8 грудня 1925 р. П. Постишев на IX з'їзді КП(б)У звертав увагу на «недостатнє керівництво» культурним процесом і зокрема на некерований характер діяльності деяких українських часописів, то через півроку, на червневому Пленумі ЦК КП(б)У, що мав відповідно сконкретизувати постанови Пленуму ВКП(б), засуджуватиметься неоднозначне ставлення української мистецької інтелігенції до вирішення національного питання і загалом до більшовицької національної політики в Україні. Поза основною доповіддю В. Затонського «Про підсумки українізації» на пленумі виступить практично вся більшовицька верхівка республіки: В. Чубар, Г. Петровський, М. Скрипник, І. Якір, О. Шліхтер та інші. Висновок буде єдиний: в республіці постала небезпека зростання національного шовінізму. Приклад буде один: памфлети М. Хвильового, підтримка його позиції однодумцями серед ваплітян та «неокласиків», а також «в колах вищої інтелігенції» і у «деяких членів нашої партії». Серйозність ставлення влади до небезпеки «націоналістичних збочень» видно за тими визначеннями, що дані у документах пленуму щодо позиції М. Хвильового та його однодумців. Їх звинувачують у «задоволенні потреб ростучої української буржуазії», у прагненні «спрямувати економіку України шляхом капіталістичного розвитку, тримати курс на зв'язок з буржуазною Європою, протиставити інтереси України інтересам інших радянських республік». Мистецькі заклики М. Хвильового «орієнтуватися на Європу і тікати від Москви» схарактеризовано як «прапор для ростучої на ґрунті непу української дрібної буржуазії, що відродження нації розуміє як буржуазну реставрацію, а під орієнтацією на Європу, без сумніву, розуміє орієнтацію

⁶⁵ *Сталін І.* Сочинения. — Т. 8. — М., 1948. — С. 14.

на Європу капіталістичну — відмежування від цитаделі міжнародної революції — столиці СРСР — Москви»⁶⁶.

Ескалації звинувачень, перетворенню незгоди у питанні національної культури у цілу програму відриву республіки від СРСР та її капіталістичної переорієнтації, безперечно, сприяли відгуки на виступи М. Хвильового провідних діячів української еміграції. Пишучи з далекої Праги, де він на той час редагує часопис «Нова Україна», про повстання в Україні «національно-української комуністичної опозиції», колишній міністр УНР, дипломат, відомий публіцист М. Шаповал закликав її сили триматися купи та збільшувати свій вплив, шукаючи підтримки в якомога ширших національних колах, щоб невдовзі ідеї, допоки висловлювані інтелігенцією, стали виявом волі українських робітників та селян. Інший відомий громадський діяч і публіцист Д. Донцов, з близького Львова, на сторінках «Літературно-наукового вісника» висловлював свою віру у те, що від літературної дискусії до її дієвих наслідків шлях буде той самий, що «від ідей Руссо до гільйотини».

Після шквалу недвозначних осуджень та погроз «відлучення» від партії М. Хвильовий обмежив особисту опозицію рамками красного письменства і знову й знову підтверджував свою політичну лояльність. Але ці «півзаходи» можновладців не влаштовують. Тоді, 1 грудня 1926 р. у «Вістях ВУЦВК» О. Досвітній, М. Хвильовий і М. Яловий публікують відкритого листа з каяттям в «ухилі від партійної лінії, що був широко використаний ворожими пролетарській революції елементами», які самовільно «зачислили» літераторів до «єдиного націоналістичного фронту проти партії». Зрікаючись закликів до українських митців «нехтувати Москвою як центром всесоюзного міщанства» і «орієнтуватися на психологічну Європу», трійка авторів обіцяла знову стати на «класову пролетарську лінію інтернаціоналізму».

Цим виступом фактично закінчилась «літературна дискусія», чий сумний і сумнівний фінал дав підстави І. Огієнку стверджувати, що «...оця вся «літературна дискусія» — це була просто московська підступна сітка, щоб у неї зловити всіх національно свідомих українців — і знищити їх. І на українізаційному фронті розпочався явний «відбой», хоч сама українізаційна доба тяглася ще по 1932 рік»⁶⁷.

⁶⁶ Культурне будівництво в Українській РСР. — Т.1. — С. 313–317.

⁶⁷ Огієнко І. Історія української літературної мови. — С. 338.

Проте, коли невдовзі потому Вапліте розпочала активну діяльність у власних друкованих органах — альманасі «Вапліте», де видавалися художні твори її членів, і зошиті «Вапліте», зміст якого складали не тільки мистецькі витвори ваплітян (прозові твори І. Сенченка, І. Дніпровського, М. Хвильового, Г. Епіка тощо, поезія П. Тичини, В. Сосюри, М. Йогансена), а й переклади з турецької, вірменської, єврейської, французької (П. Тичини А. Любченка та ін), публіцистика та критика «своїх» і запрошених авторів, а також оприлюднювалася поточна робота в організації, М. Хвильовий та О. Досвітній будуть серед найактивніших дописувачів. Очевидно, що структура «Вільної академії» та основоположні принципи її роботи також були закладені М. Хвильовим. Фактично він назвав їх два: нове літугрупування відмовлялося, по-перше, від будь-якого секційного розподілу, щоб минула «установка на так звану «комсомольську», «жіночу», «дитячу» та іншу літературу» знов не перетворила професійну спілку на «культурно-освітню організацію»; по-друге, — від секторів, припиняючи, на манер «Гарту», наче «тощі фараонові корови» втягувати до себе представників різних мистецьких спеціальностей, дозволивши членство тільки літераторам та критикам⁶⁸. Очевидно, що реалізація цих вимог дала привід опонентам звинувачувати ваплітян у зверхньому ставленні до колег та у відмежуванні від «пролетарської» української літератури.

Навіть побіжний огляд публіцистичних дописів і звітів про поточну роботу «Академії», надрукованих у п'яти числах зошита «Вапліте», дає уявлення про характер діяльності літугрупування. Паралельно з оприлюдненням власної програми дій, із зазначенням сутнісних аспектів тогочасної української літературно-мистецької проблематики, ваплітяни чим далі, тим частіше змушені відбиватися від нападків колег по професії, згуртованих у інших літературно-мистецьких організаціях, відтак їх статті набувають відчутної полемічної інтонації. Так вже у першому числі «зошита» виклад О. Досвітнім програмових засад подальшої діяльності «Вільної академії» сусідуватиме з опонуючим дописом М. Хвильового. У статті «До розвитку письменницьких сил» О. Досвітній оглядав письменницький доробок «неокласиків» та роз'яснював ставлення до нього ваплітян. Досить високо поцінуючи «неокласичну» прозу та поезію, автор визначав її художньо спорідне-

⁶⁸ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 197.

ною з ваплітівськими, наголошуючи на спільному їх генезисі — на «європейському виборі» з минулого — неокласиками та з сучасного — ваплітянами. При цьому О. Досвітній не забув про «зв'язок з сучасним суспільством» та про «розуміння історії крізь призму революційного марксизму» більшістю «неокласиків», що давали їм, на твердження ваплітянина, незаперечне право зватися «ідейними попутниками» пролетарських письменників⁶⁹.

Багатороздільна стаття М. Хвильового «Соціологічний еквівалент» була посутнім оглядом кількох книг («Калиновий міст», «Організація жовтневої літератури», «Нарис історії української літератури») провідного «гартованця», професора літератури Харківського університету В. Коряка, якого автор визнав за «командира на фронті критики»⁷⁰. Віддавши належне його спробам «дати основи марксістської естетики..., подивитися на українське минуле очима матеріаліста,... одгукнутися на болючі питання нашої сучасності,... дати гостру критику новітньої літератури», провідний творець цієї новітньої української літератури спростовував «вульгарні» оцінки та висновки В. Коряка через те, що зроблені вони були, на твердження М. Хвильового, за методологією «сумаризації» — методом визначення якостей літературного твору за «організаційною ознакою», тобто за приналежністю автора до конкретного літературно-мистецького угруповання. Один з конкретних і красномовних прикладів, наведений тут автором статті, — це проведений В. Коряком порівняльний аналіз поетичного доробку початківців: члена «Молодняка» П. Усенка та молодого «ваплітянина» Г. Епіка з категоричним позитивним висновком на користь першого⁷¹.

Фактично М. Хвильовий вкотре заперечував «вульгарно-соціологічний» гартівсько-вуспівський підхід до надбань та перспектив української «пожовтневої» літератури. Твердження В. Коряка, що найбільшою чеснотою мистецького твору є його тематична «відповідність», намагання ототожнити «художність» з «ідеологічною визначеністю» й відтак заперечити творчу вагу значної частини українських авторів з числа ваплітян і «попутників» та майже повну його відмову від дореволюційної національної спадщини автор допису на-

⁶⁹ Досвітній О. До розвитку письменницьких сил // Вапліте. — 1926. — № 1.

⁷⁰ Хвильовий М. Соціологічний еквівалент // Вапліте. — 1926. — № 1.

⁷¹ Там само. — С. 34.

живав методологією «червоної бульварщини», яка, вважає письменник, «правлячи бал» в критичній царині, встановлюючи критерії, диктуючи шкалу оцінок, зведе нанівець нову українську культуру, що так і не позбавиться ознак «назадництва» і провінціалізму⁷². Повернувшись до цієї теми у п'ятому числі зошита — у черговій відповіді В. Коряку — М. Хвильовий вже говоритиме про «червоно-релігійну ідеологію», дурманом якої сповнена не тільки критика, а й уся література «вуспівсько-плужанського походження», що, на переконання письменника, в кожному разі є отрутою для української пролетарської літератури⁷³.

Природно, повз увагу М. Хвильового не пройшов факт заперечення «гартіванським» критиком національної своєрідності української літератури та мистецтва, яке той висловлював, до діла поминаючи тези «українського варіанту теорії боротьби двох культур» і коротким шляхом приходячи до облудного, за М. Хвильовим, висновку, що національна культура пролетаріату — це «nonsense».

В свою чергу, перше число часопису «Гарт» — друкованого органу реорганізованої у ВУСПП однойменної літорганізації — відкривається відгуком В. Коряка на виступ М. Хвильового — статтею під назвою «Хвильовистий соціологічний компонент». Основний її зміст утворили не заперечення чи пояснення — до них провідний український критик, напевно, вирішив не «опускати-ся», натомість, він «піднявся» до доказів «вторинності» стилістики письменника, що її він нібито утворив з «уламків Пильняка, Чехова, Достоевського і служіння культу безвольності». Далі автор статті переходив до відшукування прикмет цього «культу» і звинувачень М. Хвильового у відверто песимістичному погляді на соціалістичну дійсність⁷⁴.



Альманах «Гарт», Харків.
1924 р.

⁷² Хвильовий М. Соціологічний еквівалент // Вапліте. — 1926. — № 1. — С. 89.

⁷³ Хвильовий М. Одвертий лист до Володимира Коряка // Вапліте. — 1927. — № 5. — С. 158–173.

⁷⁴ Коряк В. Хвильовистий соціологічний компонент // Гарт. — 1926. — № 1.

Спільні закиди М. Хвильовому знаходимо у виданій 1927 р. брошурі «Пульс епохи. Літературні назадники та конструктивний динамізм» керівника «Авангарду» В. Поліщука⁷⁵. Вочевидь не пробачивши й обвинувачень у безграмотності й справді образливих прізвиськ, яких начувся з «персонального» памфлету⁷⁶, він так само називав колегу по цеху «українським пильнячком», картав його за вираз соціального песимізму, звинувачував у «постійному скиданні у містику», чийми мотивами нібито просякнуто більшість оповідань М. Хвильового на тему революції і громадянської війни, та очолював його творчістю ряд так званих українських «епігонів» (тобто «назадників») з різних літгурпувань, де поруч з ваплітянином П. Тичиною опинився футурист М. Семенко, а за ними слідували правовірні вуспівці О. Копиленко та І. Микитенко.

Далі В. Поліщук проводив межу між українським літературно-мистецьким «назадництвом» і «авангардом», за умову естетичного прогресу визначаючи верховенство стилю, пойменованого автором «конструктивний динамізм». Він дає йому таке формулювання: «Конструктивний динамізм — це закономірний й відповідний зв'язок усіх складових частин твору і всіх моментів життя», — стверджує, що дана художня система утворила *main-stream* у світовій культурі від початку ХХ ст.⁷⁷, і доводить, що «у наслідок вселюдської індустріальної епохи має встановитись домінантний вселюдський напрям поезії і взагалі мистецтв із додатком національних зафарблень»⁷⁸.

На брошуру В. Поліщука відгукнуться «академіки» — у статті «Спіралі і петлі» І. Сенченко опонуватиме кожному положенню⁷⁹. Він не тільки спростовуватиме той «бруд», який «авангардист» вилив на «загал попутників», зарахувавши до їх числа і М. Хвильового, для якого (власне, як і для Вапліте, допоки він був її засновником) лишатися в полі «пролетарської літератури» означало мати своєрідну «охоронну грамоту». Він фактично зводитиме нанівець всю «філософію спіралів»

⁷⁵ Поліщук В. Літературні назадники та конструктивний динамізм. — Харків, 1927.

⁷⁶ Хвильовий М. «Ахтанабіль» сучасності або Валеріян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету // Червоний шлях. — 1925. — № 11–12. — С. 309–327.

⁷⁷ Поліщук В. Вказ. праця. — С. 216.

⁷⁸ Там само. — С. 239.

⁷⁹ Сенченко І. Спіралі і петлі // Вапліте. — 1927. — № 4.

В. Поліщука, назвавши її автора «компілятором», який у своїх формулюваннях «повторює зади» апологетів теорії «вірного відображення дійсності». До цієї спільноти І. Сенченко, щоправда без жодних пояснень, зарахує «романтиків, імпресіоністів і футуристів», самого «динамічного конструктивіста» В. Поліщука обернувши у «правовірного натураліста»⁸⁰. На розсуд ваплітянина, якщо українська література у часи громадянської війни і видавала твори, у яких можна відшукати прикмети стилю «конструктивного динамізму», то ними були позначені «гола агітка», «безсюжетні ковбасоподібні поеми», «безхребетні новелки абстрактно-романтичного характеру». Натомість, наполягав І. Сенченко, у «період будівництва радянської держави на основі соціалізму» саме життя «диктує нові літературні форми», найвідповіднішою з яких він назвав «реалізм»⁸¹. А отже, своєрідні «глобалістські» настрої В. Поліщука і проголошений ним стиль «конструктивного динамізму» видаються тепер неприйнятними, вважав І. Сенченко, адже, стверджував він, подібний «напрямок» веде лише до фетишизації «знарядь праці, засобів виробництва» й геть чисто вихолощує з мистецтва «живу людину», яка, на його переконання, була тут «альфою та омегою».

До речі, мабуть, через відсутність ясної теоретичної позиції, через настільки ж нерозбірні означення, якими була сповнена брошура В. Поліщука, І. Сенченко не побачив, що активно солідаризуючись з М. Хвильовим-письменником, він відмежовувався від М. Хвильового-теоретика, який незадовго до цього категорично спростовував плідність «реалістичного» спрямування української літератури.

Поруч охочих з'ясувати ваплітянське розуміння принципової різниці між «натуралізмом» і «реалізмом», а також характеристичні ознаки останнього з зазначених стилів, І. Сенченко відсилав до допису Л. Курбаса «Шляхи «Березоля», вміщеному у третьому числі «Вапліте». Щоправда, стаття Л. Курбаса питання мистецьких стилів і реалізму зокрема з'ясовувала лише побіжно, адже являла собою друкований виклад виступу її автора на театральному диспуті, організованому в Харкові у березні 1927 р. Серед безлічі тогочасних до діла й упору дискусійних заходів цей, першочергово, вирізнявся широтою заявленої теми: «Про шляхи розвитку сучасного українського театру» й відтак кількісним

⁸⁰ Сенченко І. Спіралі і петлі // Вапліте. — 1927. — № 4. — С. 209.

⁸¹ Там само. — С. 206.

складом зацікавлених у її обговоренні учасників. У відповідності до свого статусу художнього керівника «центрального» українського театру Л. Курбас мав на цьому диспуті переднє слово про тогочасний стан і перспективи розвитку національного мистецтва сцени.

Саме в даному контексті у його доповіді йшлося про стиль реалізму, чиє побутування в театральному мистецтві він розглядав в декількох принципово відмінних аспектах. Починав він з тотального заперечення стилів, які, на його думку, були сформовані «філософією ідеалізму». До цього грона Л. Курбас зарахував романтизм та натуралізм, зневажливо поминаючи їх «настановлення» — «пасеїзм, реакційну ідеологію минулого». Вважаючи носієм даної ідеології українського міського обивателя і селянина, орієнтацією на їх смаки він пояснював майже повну стильову індиферентність (фетишизовані етнографічний романтизм і побутовізм) та соціальну меншовартість національної сцени ХІХ століття — її «кайдани та плями... рабства». «Вимушений компроміс» з обивателем, вважав Курбас, «...робить із театру Кропивницького та Садовського не те, що хотіли ці свідомі мети громадські діячі і великі митці, а щось зовсім протилежне: однобокого покруча, на зразок німецьких бауернтеатрів, розвагу на терпимому діалекті (обов'язкові співи й танці), що вганяла думку цілої нації у свій вузький етнографізм, у замкнене коло думок мужицького «соловія»⁸². Констатуючи «смерть цього театру» через «типову упадницьку практику...» численних українських труп рубежу ХІХ—ХХ ст. («Гаркунів — Колесниченків», як він усукупнено їх визначає) «...дати розвагу, відпочинок, дати змогу за всяку ціну поплакати і пореготати...» та через введення до репертуару театру М. Садовського п'єс європейської драматургії, Л. Курбас зв'язує новий етап у поступі українського театру з діяльністю Молодого театру з «його жагою учоби, нової театральної культури та гаслом дня — єдність і чистота стилю!»⁸³.

Саме стильову диференційованість при відсутності будь-яких догм він називає «культурним настановленням, революційною зарядкою» і обстоює для цілого українського театру шлях «еволюції напрямків», «динаміки формальних тенденцій в мистецтві», визнаючи їх «законом, якого уникнути не можна». «Не перетравивши органічно футуристич-

⁸² Курбас Л. Березіль. — К., 1988. — С. 266.

⁸³ Там само. — С. 268.

ного здвигу, наприклад, не можна стати нашому сучасникові конструктивістом. Не переживши конструктивізму у своїй творчій роботі, не можна думати про справжню застрашність художнього продукту», — твердить Л. Курбас. Цю «застрашність» він розумів як «сплав старої буржуазної еkleктики і нашого нового змісту», що дасть «зовсім нову театральну форму, однорідну й цілу, що маячить перед нами в далечині», і накреслював спрямування «революційної течії» в українському театрі: «через вчорашній конструктивізм — до майбутнього монументального реалізму і далі»⁸⁴.

Розуміння «реалізму» як змістовно-формотворчого конгломерату, щоправда, з приматом змісту над формою, і як етапу на шляху розвитку національного театру, що на ньому можна «стабілізуватися», допоки цей стиль відповідатиме «певному політичному та соціальному... стану речей», принципово вирізняє мистецьку позицію Л. Курбаса зпоміж інших декларативних заяв діячів українського театру. У виступах на диспуті 1927 р., у подальших друкованих дописах (зокрема, часопис «Нове мистецтво» віддасть під режисерські декларації частину території кількох чисел впродовж 1928 р.) українські постановники та теоретики мистецтва сцени унаочнюють відмінний погляд на «реалізм» як на принципове досягнення, як на фінальну крапку у пошуках нових методології та стилістики новітнього театру.

Таке одностайне підтвердження керівниками провідних українських театрів «реалістичного» курсу мистецтва сцени дало привід Я. Мамонтову з іронією зазначити: «Хором проголосили вони реалізм



Лесь Курбас. Портрет роботи М. Жука. 1920 р.

⁸⁴ Курбас Л. Вказ праця. — С. 280.

як свій мистецький напрямок. Але кожен з них був по-своєму хитрий і доточував до загального реалізму свій індивідуальний хвостик. Виходило: скільки держтеатрів — стільки й реалізмів»⁸⁵. Проте, попри цю показну різноспрямованість, драматург відчув, а «наступна театральна практика» довела йому, що у другій половині 1920-х в українському театрі наступала ера «стандарту», а відтак, як точно зазначив Я. Мамонтов, в Україні працювали колективи «різного ступеня мистецької культури», але не було театрів «різних мистецьких напрямків». «Під цим поглядом, — констатував далі автор статті, — наша театральна ситуація мало відрізняється від ситуації літературної: там теж багато угруповань (з різними ярликами) і мало напрямків»⁸⁶. Отже, якщо вірити драматургу, а підстави для цього є, стильова уніфікація української літератури і театру унормовується, по-перше, іманентними зусиллями, і, по-друге, за декілька років до проголошення можновладцями від культури «методу соціалістичного реалізму».

Натомість, позиція Л. Курбаса активно перегукувалась з поглядом провідного російського «формаліста» Р. Якобсона, оприлюдненим, зокрема, у статті «Про реалізм в мистецтві», надрукованій у другому числі «Вапліте». Її автор — на той час вже знаний філолог, спеціаліст з лінгвістики, відомий літературному й науковому загалу не лише працями кафедри філології Інституту Масарика (Брно), де він викладає з 1920 р., а й ранніми (у 1915–1919 рр.) роботами Московського Лінгвістичного гуртка та Товариства з вивчення поетичної мови (ОПОЯЗ). Він — той самий Якобсон, з яким, пам'ятаємо, було ще донедавна начебто не «по дорозі» М. Хвильовому та його однодумцям.

В перших рядках автор статті брав на себе нелегку місію — з'ясовував означення стилю «реалізму» теоретиками різних мистецьких напрямів, щоб потім дати власний його інваріант. За Р. Якобсоном, реалізм — це «течія, яка має на меті щонайближче відбивати дійсність, течія, яка прагне до максимальної правдоподібності», що у ХІХ ст. одночасно виокремилась у мистецький напрям та лишалася філософським підґрунтям для романтиків і сентименталістів. У ХХ ст. гасло «вірності дійсності», вважав Р. Якобсон, виявилось не чужим для «модерністів», зокрема для футуристів та експресіоністів, відтак різні мистецькі течії,

⁸⁵ Мамонтов Я. Театральний стандарт. — 1929. — № 1. — С. 32.

⁸⁶ Там само.

виразно представлені у російській художній культурі у першій чверті ХХ ст., на його твердження, ріднить загальний «реалістичний» базис. Що ж до різномірної формотворчої «надбудови», за якою представники інших «шкіл» типологізували художню царину, то автор, перебираючи їх формулювання, нагадував: будь-яка новаційна з'ява у мистецтві починає з того, що ламає старі канони, натомість, ті, хто дотримується, так званих, «консервативних форм», наполягаючи на їх «правдоподібності», обвинувачують нові форми у «відхиленні від правдоподібності». Ось чому, на думку Р. Якобсона, у цих суперечках про «реалістичність» будь-якої з течій варта уваги лише боротьба «справжнього» реалізму (неореалісти, натуралісти) та «приближеного» (модерністи)⁸⁷.

Як бачимо, один з провідних теоретиків «формального методу» не бажав ані бачити історичний розвиток художньої культури як процес боротьби «реалістичних» та «антиреалістичних» течій, ані розподіляти сучасні художні напрямки за «реалістичною» релевантністю, ані вважати «реалізм» стилем, що відповідає ідеологічній (в даному випадку — «марксистській») доктрині. Очевидно, друкуючи допис провідного російського «формаліста» не «в порядку обговорення», редакція «Вапліте» тим самим надавала йому статус декларації, а оскільки інших виступів з даної теми не буде, то можна припустити, що «академіки» використали його в якості своєрідної спільної заяви з ключового питання естетико-художнього дискурсу першої третини століття.

Організаційна діяльність «Вільної академії» також значною мірою складалася із заходів «оборонного» характеру. Приміром, у першому числі «Вапліте» друкується звіт про роботу в Москві пленуму Правління нещодавно утвореної Всесоюзної Асоціації пролетарських письменників (ВАПП), яка дала змогу її російському «департаменту» — РАППу поширити адміністративні та ідеологічні амбіції, зокрема, на Україну через асоційоване членство ВУСППу. У відповідь, Вапліте, боронячи свою окремішність, заздалегідь висловлювала небажання вдруге гуртуватися з колишнім «Гартом», який саме в ті дні реорганізується у ВУСПП під раппівськими гаслами «непримиренної класової боротьби на полі ідеології».

У наступних відгуках на ці реорганізаційні заходи, зокрема, на роботу установчого з'їзду ВУСППу, в ході якого Вапліте отримала недвоз-

⁸⁷ Якобсон Р. Про реалізм в мистецтві // Вапліте. — 1927. — № 2.

начне визначення «організації холоїв в українському письменстві»⁸⁸, Президент «Академії» М. Куліш назвав його чимось подібним до «виступу баб Палажок та Парасок, що лаяли, лаяли, насилу все село перелаяли», з методів роботи письменницької організації, проголошених базовими для ВУСППу, знову заперечив «масовість», наголосивши, що «масова робота письменника — це його твори, а не літературні вечорниці, каганцювання й просвітянщина перед десятками людей замість десятків тисяч читачів»⁸⁹. І хоч на звинувачення Вапліте у «ідеологічних збоченнях» «академіки» відповіли черговими осудливими заявами на адресу вчорашніх «адептів» теорії «боротьби двох культур» — В. Ялового, М. Хвильового та О. Досвітнього⁹⁰, проте, у редакційній статті третього числа «Вапліте» «Наше сьогодні» (О. Шевельов та Ю. Смолич свідчать про приналежність цього тексту М. Хвильовому)⁹¹ новому об'єднанню «пролетарських письменників» буде винесений однозначний присуд: будь-яке гуртування сил не врятує пролетарський літературний загаль від нездарності, графоманства, ім'я якому — «пролетарські писальники»⁹².

Визначаючи загальний стан української літератури на середину 1920-х рр. та окреслюючи шляхи її подальшого розвитку, ваплітяни стверджували: «Розвиток революційної літератури за останній час організаційно визначився двома протилежними шляхами. Перший: шляхом консолідації письменницьких сил для відповідальної творчої роботи з втягненням до неї талановитішої, вдумливої молоді, спрямований в річище української літератури, з вимогою глибшої учоби і письменницької кваліфікації — Вапліте, а трохи згодом стали на нього і кращі київські письменники, зорганізувавши «Марс»⁹³, шлях безсумнівно ре-

⁸⁸ *Коряк В.* Українізація пролетаріату і українська література // Перший всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників. Стенографічний звіт. — Харків, 1928.

⁸⁹ *Куліш М.* Твори: У 2-х т. — Т. 2. — С. 448–449.

⁹⁰ Вапліте. — 1927. — № 2.

⁹¹ *Шевельов Ю.* Про памфлети Миколи Хвильового // *Хвильовий М.* Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 18.

⁹² *П. С.* Наше сьогодні // Вапліте. — 1927. — № 3.

⁹³ «Марс» («Майстерня революційного слова») — літературна організація, створена в Києві 1926 року. До складу увійшли т. зв. «попутники» і члени колишньої «Ланки» (зосібна, Іван Багряний, Т. Осьмачка, В. Підмогильний, Д. Фальківський, М. Івченко,

волюційний. Другий — потоку декларацій, маніфестів — Молодняк — ВУСПП, що є «лівореволюційний», або поворот назад в перші роки по військовому комунізмі, коли дійсно доцільно й необхідно було діяти скопом та маніфестами, оскільки реально в мистецтво ще нічого було класти, отже, об'єктивно шляхом реакційним»⁹⁴.

Здається, саме активна опозиційність Вапліте, самостійницькі настрої «Авангарду» та об'єднання футуристів «Нова генерація» актуалізували необхідність наприкінці 1920-х рр. повторної організації літературної спільноти, у самій назві якої б визначалось пролетарське коріння її членів та їх ідеології. У жовтні 1926 року на нараді у ЦК КП(б)У А. Хвиля, аналізуючи тогочасну літературну ситуацію в Україні, вимагав нової літературної організації пролетарських письменників, що «мусять справу утворення української пролетарської літератури не те, щоб прибрати до своїх рук, а стати рядом з іншими літературними організаціями»⁹⁵. Виконуючи цей «наказ партії», спочатку, при активній підтримці ЦК ЛКСМУ, гуртується молодіжна секція («Молодняк»), а у січні 1927 р. під час з'їзду пролетарських письменників «старші товариші» об'єднуються у Всеукраїнську спілку пролетарських письменників (ВУСПП).

Проте, установчий з'їзд спілки «пролетарських письменників» був використаний тими партійними лідерами, хто, як-от В. Затонський, намагалися, формалізувавши ідейно-естетичні амбіції колишніх «гартованців», припинити літературно-мистецьку ворожнечу. Відтак, вітаючи з'їзд від імені ЦК КП(б)У, В. Затонський накреслював єдиний шлях для того, щоб «із пролетарського письменника пуття було», — шлях навчання ремеслу, професіоналізації⁹⁶. Йому вторив запрошений від Міжнародного бюро зв'язку пролетарської літератури А. Луначарський, чий виступ зосереджувався довкола питання письменників-попутників. Нагадавши про політичну лояльність більшості літераторів «старого» загалу, що є людьми «чулими і чесними», спостерігають

Г. Косинка, Є. Плужник, Я Савченко, Г. Кочура, Б. Антоненко-Давидович); за ідейно-мистецькими поглядами була близькою до Вапліте. Існувала до 1929р., більшість членів загинули у хвилях сталінських репресій 1933–1938 рр.

⁹⁴ Л. С. Наше сьогодні // Вапліте. — 1927. — № 3.

⁹⁵ Культурне будівництво в Українській РСР. — Т. 1. — С. 326.

⁹⁶ Там само. — С. 356.

радянську дійсність у «симпатичній могутньо-принадній формі», а якщо і роблять ідейні помилки, то вони — «несуттєві», і їх можна виправити «критикою», він просив для письменника-попутника права творити, «як він уміє», і не вимагати, щоб «він до нас прийшов і будь-яким способом перехрестився, як запорожці вимагали від кожного хреста, й лише в такому разі визнавали за людину»⁹⁷. У виступі А. Луначарського чулися натяки на ідеологічну кампанію, яку центральна влада розпочала проти всіх «незгодних» російських митців силами РАППу. Завбачаючи, що ВУСПП в Україні, скоріше за все, стане аналогом та послідовником РАППу, він застерігав товаришів по партії від небезпеки роздмухування політичної «пожежі» у мистецькій сфері у супроводі огульної розперезаної критики.

Проте, заключна резолюція з'їзду дасть зрозуміти, що ці застережливі заклики фактично лишилися поза увагою вуспівського проводу (І. Кулик, І. Микитенко, М. Терещенко, Д. Загул, В. Коряк, Л. Первомайський, Б. Коваленко). Завдання літугрупування формулювалися так: «Перший з'їзд пролетарських письменників України, усвідомлюючи класові завдання пролетарської літератури і велику відповідальність, яку покладає пролетаріат, висуває гасло рішучої боротьби за інтернаціонально-класовий союз літератури України проти міщансько-націоналістичного, за вольово активний пролетарський світогляд в літературі проти буржуазного пассеїстичного, за соціальну художність проти індивідуалістично-богемської»⁹⁸.

Затим вуспівська критика нашвидкуруч оформлює мистецьку методику «пролетарського реалізму», чийм найталановитішим втілювачем в практику українського письменства, зрозуміло, визначається І. Микитенко. Відповідно до неї Б. Коваленко невдовзі потому змалюватиме генезис керманича ВУСППу: від імпресіонізму (на кшталт Винниченкового) до реалізму з пролетарським «обличчям»⁹⁹. Не важко побачити у наведених рядках своєрідну ідеологічну «індульгенцію», якої вочевидь домагався І. Микитенко при переході до дра-

⁹⁷ Перший всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників. Стенографічний звіт. — Харків, 1927. — С. 15.

⁹⁸ Там само. — С. 334.

⁹⁹ Коваленко Б. Пролетарський реалізм в українській художній прозі // Гарт. — 1927. — № 6–7.

матургічної царини. Однак, насправді, це спричинить історичну фальсифікацію подій, штучність конфліктних ситуацій та схематизм героїв його драматургічного доробку.

Очевидно, відчувши себе організаційно та методологічно захищеними, вуспівці переходять у рішучий наступ на всіх «незгодних», що перебувають у інших літературно-мистецьких організаціях. У другому числі «Гарту» ВУСПП відповідав Вапліте редакційною статтею з характеристичною назвою «Рецидиви вчорашнього»¹⁰⁰, текст якої крок за кроком унаочнював «метод» спілки у боротьбі з опонентами, що його М. Куліш невдовзі назве «методом карного розшуку»¹⁰¹. У перших абзацах, доводячи «пролетарські» чесноти ВУСППу і, зокрема, «марксівський» характер дописів його критичного загалу, автор звинуватить «академіків» у неетичному ставленні до «пролетарської спілки», у тому, що вуспівський творчий доробок ними оцінюється у «безсоромних лайливих епітетах». Це веде до загострення «ворожнечі в літературному радянському таборі», начебто журився представник ВУСППу і, за виразом М. Куліша, «...не моргнувши навіть вусом, ...із спритністю дамського кравця», звинувачував літорганізацію¹⁰² у «порушенні останньої директиви партії»¹⁰³, нібито логічно стверджуючи «місію» ВУСППу — домогтися, щоб «академія» зійшла зі «згубної» позиції, позбулася рецидиву «антимарксівської розбещеності»¹⁰⁴.

Тепер у «Гарті», «Червоному шляху» та «Літературній газеті» ваплітян називатимуть не інакше, як «холуями та міщанами» в українській літературі (В. Коряк), їм навішуватимуть ярлики «соціальної нестійкості» (С. Щупак), їх звинувачуватимуть в «письменницькій роз-

¹⁰⁰ Рецидиви вчорашнього // Гарт. — 1927. — № 2–3.

¹⁰¹ Куліш М. Виступ на театральному диспуті 1929р. // Радянський театр. — 1929. — № 1.

¹⁰² Куліш М. Критика чи прокурорський допит // Вапліте. — 1927. — № 5.

¹⁰³ Йдеться про партійний наказ українським літераторам припинити ворожнечу й брататися у консолідовану спілку, проклямований у постанові ЦК КП(б)У від 15 травня 1927 року, у якому вуспівці заздалегідь побачили не тільки «керівництво до дії», але й «індульгенцію» своїй подальшій боротьбі за «чистоту рядів» української пролетарської літератури й мистецтва.

¹⁰⁴ Рецидиви вчорашнього // Гарт. — 1927. — № 2–3.

губленості» та у «викладі єретичних ідей індивідуалізму та ніцшеанства» (А. Машкін)¹⁰⁵. І дружнім хором Вапліте картатимуть за нібито зверхнє ставлення до українського письменницького загалу, за нібито накинута собі «академіками» роль «літературних проводирів» чи «мистецьких месій».

В свою чергу, М. Куліш спробує «відгородити партійну лінію» від вуспівських зазіхань на неї, немовби вірячи, що це робиться без владного дозволу, і, водночас, обіцятиме, що ваплітяни й надалі триматимуть «полемічного списа» та діставатимуть «ним грішних місць вуспівських, зовсім не б'ючи й не чіпаючи партійного щита»¹⁰⁶. Розбиваючи претензії ВУСППу на літературну «першість» і на «безгрішність» у взаємовідносинах з українським письменницьким загалом, ваплітяни дорікатимуть вуспівській критиці (М. Доленгу, В. Коряку, А. Машкіну та ін.) в недолугих спробах літературознавчих теоретизувань, іронізуватимуть з вуспівських розмитих визначень категорії стилю в українській літературі та заперечуватимуть в цілому вуспівську незграбну «художню політику». Зокрема, піднімалося на кпини намагання М. Доленга скомпонувати з невизначених елементів та визнати за начебто домінуючий в «передовій» українській літературі «матеріалістичний динамічний стиль»¹⁰⁷, а ремствування вуспівського горе-теоретика з того, що пошуки цього «стилю» нібито змушують письменників «мимоволі прислухатися до лівих кіл європейської та американської літератури», з іронією називалося «протягуванням» гасла М. Хвильового до «ідейного кошика» ВУСППу¹⁰⁸.

Натомість, М. Куліш, можливо, вважаючи, що все потрібне у питанні стилю вже було сказане, оприлюднює ідеологічну програму «Вільної академії»: за основоположний метод «академіків» він визначає їх «професійне» ставлення до тогочасної дійсності, а саме — ніякого «зачісування та прилизування негативних сторін», щоби література не стала «школою літературних парикмахерів», нанизування на «бойові списи всякої масті наволоч: антисемітів, колишніх бандитів, холуїв,

¹⁰⁵ Більшовик України. — 1927. — № 3–4.

¹⁰⁶ Куліш М. Критика чи прокурорський допит // Вапліте. — 1927. — № 5.

¹⁰⁷ Доленго М. До питання про художню політику ВУСППу // Гарт. — 1927. — № 1.

¹⁰⁸ Критика // Вапліте. — 1927. — № 3.

хибних комісарів, міщан із житлокопів і т. ін.»¹⁰⁹. Однак, викладаючи її, він не тільки полемізував з «марксівською критикою» вуспівського гатунку, але й беззастережно лишав поза увагою недвозначну партійну вказівку письменницькому загалу, як треба «описувати соціалістичну дійсність», дану В. Затонським у промові на установчому з'їзді спілки пролетарських письменників: «Життя, ... воно має тисячі, мільйони хиб. Ми маємо скільки хочете зразків навіть розпаду, навіть занепаду на окремих ділянках, але в цілому... ми ростемо, і ростемо швидким кроком... Ми маємо великий зріст культури, велику жагу цієї культури, велике домагання, і треба, щоб кожний письменник, навіть коли він описує ті чи інші хиби, ... щоб гриміла бадьорість, щоб вона просякала все, що він пише»¹¹⁰.

От цією «бадьорістю» щодо радянської дійсності та її майбутнього й не була «просякнута» творчість ваплітян. Натомість, проза М. Хвильового та М. Йогансена, поезія Г. Епіка, драматургія М. Куліша, вистави Л. Курбаса, критика О. Досвітнього демонструвала «опозиційні настрої» їх авторів. Як бачимо, М. Куліш від власного імені та від імені колег по «академії» не обіцяв зміни загальної позиції й надалі. Хоч, об'єктивності заради, скажемо: різко критичне ставлення до соціалістичної української дійсності є видимим у творчості лише частини членів «Вільної академії», більшість літераторів займають, як-от П. Панч, П. Тичина, Ю. Яновський, І. Дніпровський, значно поміркованішу позицію.

Виголошену тоді ще дійсним членом «Академії» О. Досвітнім тезу про «європейський вибір» та заяву про ідейне гуртування з ідеологічно нестійкими «неокласиками» Вапліте незабаром нагадають у Наркомосі та відділі преси ЦК КП(б)У у зв'язку з вищезгаданою постановою ЦК КП(б)У «Політика партії в справі української художньої літератури» від 15 травня 1927 р.

Сама поява цієї постанови підтверджувала активність ідеологічного протистояння мистецьких сил в Україні, оприлюднювала побоювання партійної верхівки щодо його зростаючого антагоністичного характеру, проте, зазначала наявність сили, яка могла прислужитися

¹⁰⁹ Куліш М. Критика чи прокурорський допит // Вапліте. — 1927. — № 5.

¹¹⁰ Перший Всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників. Стенографічний звіт. — С. 9.

можновладцям у припиненні літературно-мистецької боротьби в Україні раз і назавжди. Постанову можна, без перебільшення, вважати не тільки черговим приводом більшовицького проводу ствердити свої «командні позиції» у мистецькому процесі а й початком заходів по знищенню будь-якого розмаїття у ньому. Видавши недвозначну директиву готуватися до «об'єднання у всеукраїнській федерації» і підтримавши в такий спосіб заклики, що прозвучали з трибуни нещодавнього з'їзду спілки пролетарських письменників, можновладці, однак, доводять, що «жодна з літературних груп, існуючих на Україні», нібито «не може претендувати на монополію і на пріоритет»¹¹¹. Щоправда, буквально у наступному абзаці нищівній критиці знову піддавався «хвильовізм» і визнані так само «націоналістично небезпечними» позиції «неокласиків», єдино придатним для творення справжніх літературних цінностей називався шлях «постійного зв'язку з робітничими і селянськими масами» (основне гасло ВУСППу), а боковою стежкою, що веде до «соціального і мистецького занепадництва», відповідно — «відрив поодиноких осіб від цієї бази, розрив з нею зв'язків, самозакохування і самозамкнення, бодай під лозунгом «кваліфікації» (гасло Вапліте)¹¹².

Очевидно, що «півзаходи» початку 1927 р., як-от визнання тез О. Досвітнього за «тенденцію вести відокремлену від організації лінію», далі — визначення «тверджень» М. Ялового, М. Хвильового та О. Досвітнього «ідеологічними збоченнями», констатація розбіжності у поглядах на шляхи розвитку української пролетарської літератури між «трійкою» та рештою членів літорганізації, нарешті — їх виключення зі складу «Академії»¹¹³, не врятували літорганізацію від можновладних претензій. Через рік, невдовзі після загальних зборів «Академії», чиею резолюцією вона була ліквідована, її вчорашній президент М. Куліш у відкритому листі до газети «Комуніст», надрукованому тут 12 січня 1928 р., знову пояснюватиме принциповий характер минулорічного виключення М. Хвильового, М. Ялового та О. Досвітнього, адже «жодна літературна організація, коли вона поклала в основу своєї роботи марксівський світогляд і програмові постулати Комуністичної партії, не може мати таких членів, що їх політичну лінію засудили

¹¹¹ Культурне будівництво в Українській РСР. — Т. 1. — С. 352.

¹¹² Там само. — С. 352–353.

¹¹³ Куліш М. Твори: У 2-х т. — Т. 2. — С. 451.

керівні органи компартії, а зречення їхніх помилок визнали за недостатні», і каятиметься, що одночасно Вапліте «не загородила їм дороги до журналу «Вапліте»¹¹⁴.

Конкретним приводом закрити часописи «Вапліте» й практично відразу розпустити літорганізацію, стало вміщення в п'ятому числі зошита статті П. Христюка «Розпеченим пером», а у альманасі — першої частини роману М. Хвильового «Вальдшнепи». Поява на сторінках друкованого органу літорганізації, що визначала себе «пролетарською» і мала комуністичну фракцію, допису автора, який був одним з керівників проводу українського крила партії соціалістів-революціонерів, у першому уряді УНР обіймав посаду генерального писаря, впродовж 1920-х лишався одним з найвідданіших сподвижників М. Грушевського, сама по собі виглядала необачною, а тим більше, коли взяти до уваги, що порівняльний аналіз повісті Г. Епіка «Восени» і вірша В. Сосюри «Знову місто моє» П. Христюк, у звичній для його публіцистики манері, скерував на прояснення суспільної користі обох творів. Так, побіжно торкнувшись мистецьких якостей «Восени», він звертав увагу на критику Г. Епіком зажерливості, брехливості, підступності нових хазяїв життя — партчиновників високого рангу, вперше почату ним ще у повісті «Непія», вдрукованій 1927 р. у першому числі альманаху «Вапліте»¹¹⁵. Натомість, за змістом та стилем вірш В. Сосюри П. Христюк визначив прикладом «казенного ура-патріотизму найгіршої форми» через малозрозумілий йому сплеск у автора оптимістично-райдужних емоцій, пов'язаних зі скасуванням непу і поверненням в більшовицьких ідеологічних гаслах до ідей всесвітньої революції¹¹⁶.

Останнім каменем на «цвинтар» Вапліте і першим кроком у новій партійній кампанії боротьби з «націонал-уклоністами» стала публікація першої частини нового роману М. Хвильового «Вальдшнепи». На твір письменника навалилися критики всіх мастей; «мистецьку», що її основні закиди три десятиліття потому зібрав і сам до них приєднався Л. Новиченко, наведемо з його монографії: «У романі «Вальдшнепи» знайшли вияв не тільки отруйні ідеї войовничого бур-

¹¹⁴ Куліш М. Твори: У 2-х т. — Т. 2. — С. 453.

¹¹⁵ Христюк П. Розпеченим пером // Вапліте. — 1927. — № 5.

¹¹⁶ Там само.

жуазного націоналізму, але й органічно поєднана з ними невіра в нову соціалістичну людину; свої симпатії недавній «романтик» Хвильовий віддав глибоко ворожим народів, радянській дійсності типам на зразок потенціальної терористки Аглаї»¹¹⁷; партійну — зі статті А. Хвилі «Від ухилу — у прірву», де творчий шлях М. Хвильового характеризувався як «сповзання у прірву націоналізму та фашизму», а роман «Вальдшнепи» був однозначно названий «контрреволюційним явищем»¹¹⁸.

Інша літературна організація, яка попадає під «обстріл» вуспівської критики — це угруповання українських футуристів. Напевно тому, що вони також називали серед своїх цілей пошук конкретних шляхів розвитку мистецтва й літературної майстерності, робили численні спроби у розробці теорії нового українського письменства, театру, малярства й музики у взаємозв'язках з питаннями ідеології і соціології. На кінець 1920-х український футуризм вже ствердив свої творчі позиції у єдиному європейському стильовому річищі та зміцнів як окрема літературно-мистецька спільнота. Безперечної ваги їм додає й той факт, що в окреслений період італійський «протофутуризм» та його російський аналог уособлюють собою весь той естетичний позитив, що лишив по собі європейський «лівий» фронт першої чверті ХХ ст., і є дотичними до тогочасного «авангарду» в літературі, живопису, архітектурі.

Водночас, незважаючи на те, що більшість членів російських та українських футуристичних угруповань не тільки вітали наступ більшовицької ери, а й взяли активну участь в її політично-агітаційних починаннях, взаємини більшовицької влади з футуристами не назвеш безхмарними, й більше того: саме на їх прикладі нова влада дала всім митцям урок того, як треба «служити справі революції». Вже на що В. Маяковський віддавав «всю свою силу поета... атакуючому класу», але, зробивши невірні національні акценти в поемі «150 000 000», буквально відразу отримав відсіч від самого Леніна, для якого на початку 1920-х національне питання було серед найзначущих, можливо, навіть важливішим за припинення голоду. Тим зрозуміліше, що претензії Пролеткульту, де футуристи посідали центральне місце, на впровадження про-

¹¹⁷ Новиченко Л. Поезія і революція. — К., 1956. — С. 153.

¹¹⁸ Хвиля А. Від ухилу — у прірву // Комуніст. — 1928. — 19 лютого.

грами «державного мистецтва», сказати б, в обхід НКО, не могли закінчитися нічим іншим, ніж листом ЦК ВКП(б) «Про пролеткульту» 1920 р.

Як відомо, після розгрому Пролеткульту його футуристичне ядро організовано переходить в нове угруповання — ЛЄФ, продовжуючи й тут обстоювати необхідність «соціологізації форми», витребуючи «літератури факту», позбавленої будь-якого художнього вимислу, і «виробничого образотворення». Проте, в своїй художній практиці лєфівці часто відходять від власних постулатів та канонів і наочно розходяться по двох таборах: тих, хто з гордістю та ревністю виконуватиме «соціальне замовлення», і тих, хто уникатиме його при будь-якій нагоді, як і, власне, самої організованої літературної роботи. Відтак, не буде перебільшенням констатувати: на рубежі 1920—1930-х рр. російський футуризм у первісному форматі остаточно розчиняється в діяльності своїх наступників — Пролеткульту та ЛЄФу, які, в свою чергу, не лишають незацепленим жоден з маніфестованих футуристичних об'єктів, радянізуючи їх й пристосовуючи до потреб нового буття культури в умовах більшовицького режиму.

Український футуризм голосно заявив про себе пізніше за російський — напередодні Першої світової війни. До того ж, йдеться не про колективний виступ, а лише про одинокий голос М. Семенка, буквально вчорашнього неоромантика й лірика: 1913 р. він дебютував в «Українській хаті» віршами, що їх стилістика позначена романсовою елегійністю, мелозвучністю, безпосередністю чуттєвого вияву. Однак, того ж 1913 р. виходить перша збірка його поезій «Prelude», де ним, поки що застережно, але заявляються теми «пошуку краси» та формотворчі ідеї «динамічного лету», що значно активніше й ґрунтовніше будуть зманіфестовані й виявлені у поетичних збірках 1914 р. «Дерзання» і «Кверофутуризм». Тут він називає себе відвертим руйначем дотеперішніх ліній розвитку українського «красного письменства», першочергово, через введення в них, замість традиційних сільських, нових урбаністичних мотивів, через заміну звичної лірико-інтимної інтонації на публічні маніфестації «голосу вулиці» та прози повсякденності, через ущільнення розміреного ритму і мелосу на догоду дисонансу та верлібру.

Одночасно М. Семенко розпочинає й організаційні заходи, збираючи всіх бажаючих приєднатися до виголошених новітніх естетичних

ідей у перше угруповання українських футуристів «Кверо». Цю назву-префікс українського інваріанту європейського стильового напрямку вважаємо характеристичною — неодмінність пошуку, його радикалізм як базовий мистецький орієнтир українські футуристи витребуватимуть у нової національної культури впродовж всієї організованої діяльності.

Принципово новий, яскравіший та плідніший етап життєдіяльності українського футуризму настає з початком революції 1917 р. Повернувшись з військової служби у далекому Владивостоці, член РСДРП і учасник більшовицького підпілля М. Семенко стає одним з репрезентантів новітнього руху національної культури, однією з найбільш помітних фігур її тогочасного ландшафту і продовжує бути «впертим, енергійним ватажком «футуристичної революції» в українській літературі»¹¹⁹. Цьому результату сприяла визначна активність самого М. Семенка та його однодумців кінця 1910-х рр.: у 1918 р. виходять два числа «Універсального журналу», у 1919 р. — розпочинається діяльність угруповання «Фламінго» й вихід однойменного часопису за активної участі А. Петрицького, у 1920 р. — під «Альманахом трьох» свої прізвища поставлять О. Слісаренко, М. Любченко, М. Семенко, у 1922—1923 рр. — один одного заступатимуть «Катафалк мистецтв» («щоденний журнал футуристів-деструкторів»), «Семафор у майбутнє» («апарат панфутуристів»), «Жовтневий збірник панфутуристів». В паралель виходять збірки Семенкових поезій: «Пьєро задається» (1918 р.), «Пьєро кохає» (1918 р.), «Дев'ять поем» (1918 р.), «Дві поезофільми» (1919 р.), «Пьєро мертвопетлює» (1919 р.), «Bloc notes» (1919 р.), «В садах безрозних» (1919 р.), «Проміння погроз» (1921 р.) та «Кобзар» (1924 р.) — перше повне зібрання творів поета, яке оприявило неоднозначність його власного і всього українського футуризму «деструктивного методу», адже в його ідейному корпусі «повстання» проти «культу» Т. Шевченка й пророцтва щодо близької загибелі мистецтва поєднувалися з готовністю всотувати в футуристичну стилістику елементи й прийоми попередніх за часом стилів й індивідуального стилю Т. Шевченка зокрема.

Щодо власне футуристичної естетики, то збірки Семенкових віршів пропонують вже знайому з попередніх італійських та російських аналогів програму безкрайої альтернативи академічним формам поезії,

¹¹⁹ Лавриненко Ю. Українське слово. — Т. 2. — К., 1994. — С. 113.

категоричного вивільнення з-під ідеології форми і гарячкового заперечення індивідуальності та інтимізму на користь «масивності» та «веле-тенності». За очевидним російським прикладом тут формулюються закони «зорової поезії», дотичні до малярських, здатних узгодити «масивну думку з полотнищем».

Так само, як і старші італійські та російські побратими, українські футуристи не мали широкого кола прихильників, їх творчість не поціновувалась тогочасним загальним літературною критики. У супротив М. Семенко та його однодумці, здавалося, пишалися своїм положенням «білої ворони» і намагалися відверто епатажною поведінкою справдити статус «enfant terrible», що був їм наданий у київському мистецькому середовищі. Однак, декілька років потому Гео Шкурупій, пригадуючи давні образи, зневажливість, а, почасти, й презирство, яким нагороджували піонерів-футуристів у 1910-х рр., не тільки дезавує справжнє положення футуристів в той час, але й визначить в тій минулій зневазі генезис їх подальшого шляху на завоювання мистецького й політичного «олімпу»¹²⁰.

Дійсно, харківське буття українського футуризму від 1926 р. характеризується, по-перше, зростаючою активністю до зорганізованості, по-друге, декларативним ствердженням свого права на участь у тогочасному теоретичному дискурсі про шляхи творення «пролетарської цивілізації». 1927 р. літературна організація, прибравши назву «Нова генерація» і почавши видавати однойменний часопис, унаочнюватиме не тільки своє місце у літературно-мистецькій боротьбі, власну офіційну позицію в ній, а й методи, якими досягатимуться поставлені цілі. З першого числа «Нової генерації» (жовтень 1927 р.) форзац кожного наступного номеру, сконструйований В. Меллером, прикрашають виписані у два стовпчики гасла українських футуристів «за» і «проти». Отже, українські футуристи виступали «за»: «комунізм, інтернаціоналізм, індустріалізм, раціоналізм, соціальну витриманість, універсальну політичну установку, ліве мистецтво». Одночасно, вони були «проти»: «національної обмеженості, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства, неукцтва»¹²¹. Йменуючи своєю «базою» індустріалізацію та

¹²⁰ Шкурупій Г. Чому ми завжди на барикадах // Нова генерація. — 1927. — № 2.

¹²¹ Нова генерація. — 1927. — № 1–3.

раціоналізацію, своїм оточенням — пролетаріат, ідеологією — директиви компартії, футуристи обирають шлях пропагандистів та будівничих нової культури, на якому їм було не по дорозі, першочергово, з «занепадниками», що «зневірилися у революції», бо «прийняли її гасла, її порив і її романтику і спіткнулися об її систематику»¹²². Найяскравішими прикладами «занепадництва» визначалися «хвильовізм», що нібито «проходив під знаком абстрактної змички України з «європами», та «велике дилетантство і хуторянський еклектизм» «неокласиків», від шкідливого впливу яких футуристи брали зобов'язання боронити молоду генерацію українського красного письменства¹²³.

Однак, поруч стійкий футурист Гео Шкурупій, проklamуючи місію футуризму «завжди загострювати проблеми, викривати негативні факти і боротися з ними» і найсуттєвішим тогочасним суспільним негативом визначаючи «вплив непу», який, на його переконання, позначився у мистецькому середовищі, в однієї групи (читай — ваплітяни та «неокласики») на її «занепадницьких настроях» та проявах «хуторянської обмеженості», а в іншій (читай — вуспівці) виявився в «ультрачервоній войовничості», в одну мить лишав ліугруповання «безбратченками» в українській літературі і змушував самотньо боронити позиції «лівого мистецтва», твердо стояти «на підступах до соціалістичної культури», щоб незабаром «взяти» її в свої руки¹²⁴.

Розправившись з ваплітянами та «неокласиками» та частково відсторонившись від ВУСППу, футуристи будуватимуть другу лінію свого розмежування: тепер з минулим української культури. Висунувши бойове гасло боротьби «зі старим світом», вони виступатимуть як проти реставрації національних мистецьких традицій — проти «пейзажів в лаптях і вишиваних сорочках», так і проти їх «перекроювання на новий лад» на кшталт «...був Шевченко в рушниках, тепер буде Ленін в рушниках». Дістанеться й нещодавньому модерному минулому української культури — зосібна «Винниченку та Олесю з їх тендітними віршами»¹²⁵.

¹²² Нова генерація. — 1927. — № 1–3. — С. 40.

¹²³ Там само.

¹²⁴ Шкурупій Г. Чому ми завжди на барикадах // Нова генерація. — 1927. — № 2. — С. 30–31.

¹²⁵ Там само.

Втім, паралельна до публіцистики практика українського футуризму швидко розставляла крапки над і щодо питання «національної спадщини»¹²⁶. Ми вже доводили, що повстання проти «культу» Т. Г. Шевченка у М. Семенка у супроводі вигуків на кшталт «Я палю свій «Кобзар», або «Шевченко під моїми ногами» видається нічим іншим, ніж спробами запобігти «канонізації» поета у новітньому художньому просторі, до якого футуристів на рубежі 1910-х — 1920-х вочевидь не запрошували. У творах Гео Шкурупія співець народної долі неодноразово ставатиме символом вшанування самої України, а генезис перемогам сьогодення (Дніпрельстан) автор відшукає у славній минувшині — добі козацтва. Гео Коляда у «Арсеналі сил», начебто забувши про декларований інтернаціоналізм «Нової генерації», виводить рядки, в яких давня й недавня історія України постає полем безкінечних «змагань» загарбників зі Сходу та Заходу: «Тут гуни йшли, татари, турки, поляки, німці і Москва. Тут розпинали всіх за руки, хто за вітчизну, край стояв. Вкраїно! Ти мов скорбна діва стоїш на розі всіх шляхів, де Захід і Схід в змаганні гнівно стріляють в герцях з наганів»¹²⁷.

Але єдиним видимим союзником українських футуристів залишався «всесвітній лівий фронт», його комуністична ідеологія та інтернаціоналізм — настільки ж абстрактні, наскільки невизначеною бачили у літгурпуванні «Європу» М. Хвильового. Однак, саме ці «принципи» вони називали гарантом того, що «ліве» мистецтво не обмежуватиметься власними рамками, а «політика» не скотиться у прірву фашизму¹²⁸.

Водночас, футуристична публіцистика активно пропонувала новітній українській культурі власну програму її творення. Першочергово мова йшла про ствердження «панфутуризму» в якості визначального стилю. Для цього пропонувалося спочатку знищити «старе Велике мистецтво» через деструкцію всіх його художніх елементів, форм, жанрів; далі визначалися базова методологія створення нових мистецьких цінностей — «технократія», тобто конструювання технічно досконалого мистецького твору, не менш пропорційно виваженого, ніж

¹²⁶ *Ільницький О.* Шевченко і футуристи // *Світи Тараса Шевченка*. — Нью-Йорк, 1991. — С. 149–159.

¹²⁷ *Коляда Г.* Арсенал сил: Роман нової конструкції. — Харків, 1929.

¹²⁸ *Шкурупій Г.* Чому ми завжди на барикадах // *Нова генерація*. — 1927. — № 2. — С. 43.

інженерна споруда, «простими робітниками слова», які мають замістити вчорашніх «митців» з їх «божественним натхненням», та відповідні форми — будь-які нові, досі маловживані, або переакцентовані (анекдот, листування, мемуари). Тим самим вони визнавали раціоналізм головним принципом у творчості і за ним розподіляли різні жанри та стилістики за релевантністю, на перше місце, здається, ставлячи сатиру¹²⁹. За точним визначенням О. Ільницького, в кращих футуристичних витворах, як-от у романі Л. Скрипника «Інтелігент», «естетикою» ставало «рекламування своїх структурних і функціональних елементів»¹³⁰.

Очевидно, що творчість українських футуристів за своїми естетичними вимірами була ширшою за критерії панфутуристичної системи, декларованої у публіцистиці «Нової генерації». Незаперечно корисним для вишколу, першочергово молодій генерації українських митців, визнаємо її тяжіння до конструктивності, вагу професійної майстерності, доброго ремесла, мистецької досконалості. Без перебільшення, саме ці «установки» можна визначити вектором, за яким, попри «очне» протиставлення, програмові засади українського футуризму межують з «ваплітівськими», триває близькість футуристів з В. Меллером і з театром «Березіль». М. Семенко був серед прихильників й однодумців Л. Курбаса від часу «Кийдрамте», а при початку роботи Мистецького Об'єднання «Березіль» тодішні переконання його художнього керівника і мистецького ідеолога щодо методів творення «революційного театру», висловлювані ним в численних виступах у пресі, багатьма причетними ототожнювалися з прийомами «вигадників і шибеників» — футуристів, а відтак сприймалися з підозрою, або цілковито заперечувалися. Зокрема, дійсно широко вживаний керівником МОБу термін «деструкція» також повсякчасно використовувався М. Семенком. «Чули і слово «деструкція»: ним охоче користався поет Михаль Семенко, лідер українського футуризму, котрий проголошував щось малозрозуміле, в своїх поетичних опусах «мертвопетлів»¹³¹ й видавав «Катафалк

¹²⁹ Ільницький О. Український футуризм (1914–1930). — Львів, 2003. — С. 9–10.

¹³⁰ Ільницький О. Леонід Скрипник. Інтелігент і футурист // Сучасність. — 1984. — № 10. — С. 7–11.

¹³¹ Одне з тодішніх прізвиськ М.Семенка — Мертвопетлюйко, за аналогією з дієсловом, винайденим ним для означення дій героя своїх поетичних циклів — П'єро.

мистецтва», вимагаючи, щоби зі всіма видами мистецтва покінчили негайно і назавжди», — згадував про ті часи Ю. Смолич¹³².

«Березільське» коло продовжуватиме приятелювати з футуристами і при переїзді у Харків, тим більше цінуючи їх декларативно «ліві» мистецькі позиції, чим, за твердженням Л. Курбаса, самотнішим відчуватиме себе театр на «лівому фронті»¹³³. Зокрема поезії М. Семенка режисер використав у драматургії «Жовтневого огляду» (прем'єра 11 листопада 1927 р.), Ф. Лопатинський, навіперемінно працюючи в театрі і кіно, свій кінодебют 1926 р. — фільм «Синій пакет» зняв за сценарієм Г. Шкурупія та В. Ігнатовича. Й термінологічно виступи футуристів і Леся Курбаса збігатимуться навіть на початку 1930-х років. Проте, вже в час «Нової генерації» унаочниться суттєва відмінність практичного вживання тих самих термінів Г. Шкурупієм, М. Семенком, О. Полторацьким та ін. й керівником «Березоля» та його учнями. Так для футуристів «деструкція» лишиться технічним прийомом нетрадиційного словосполучення й римування, який дозволяв, окрім іншого, наблизити поетичну мову до прозаїчної, що визначалося «новою генерацією» чи не найпліднішим засобом впливу на читача й розширення читацького кола. Л. Курбас вживає поняття «деструкції» в значно ширшому спектрі, з сегментів якого переважними визначимо наступні: як спосіб перетворення реальності авторового тексту у сценічну реальність («боротьба з автором») і як один з пояснювальних заміників самого терміна «перетворення», тобто «деструкція» життєвої реальності та її складників при їх перенесенні на кін для подальшого синтезу в «інореальність» суто театральними засобами.

Так само системною і здатною до внутрішньої еволюції виявилась конструктивістична мистецька доктрина Л. Курбаса та «Березоля». Якщо у перші роки діяльності Мистецького об'єднання «Березіль» він відкрито заявляв цю художню систему відповідною найбільш значущим естетичним завданням сценічної та освітньої практики МОБу, якщо, погоджуючись з В. Мейєрхольдом, ототожнював працю режисера з роботою інженера, якщо конструктивістичний принцип ставив

¹³² Смолич Ю. Леся Курбас // Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. — М., 1987. — С. 211.

¹³³ Курбас Л. З приводу симптомів реакції // Курбас Л. Березіль. — К., 1988. — С. 240–246.

на чільне місце у процесі формальної фіксації сценічного «матеріалу»¹³⁴, то після реалізації вищеперелічених настанов у стилістиці декількох вистав театру, насамперед, — у спектаклі «Газ» за Г. Кайзером, Л. Курбас поступово змінює естетичні орієнтири «Березоля», 1927 р. назвавши конструктивізм вкрай необхідним, але прохідним етапом на шляху «еволюції напрямків», який він визначив за *stream-line* українського театру в майбутнє¹³⁵.

Натомість, подальше ствердження футуристами «технократичності» в якості єдиного методу літературної і театральної творчості, прокламування нової, на їх погляд, справді мистецької категорії — «функціональних віршів», заперечення будь-якої психологічної, емоційної складової літературного твору (що, до речі, суттєво відрізняє їх програму від італійського та російського аналогів), обстоювання жорсткого конструктивістичного принципу вирішення простору вистави, незгода з присутністю на сцені побуту навіть у деталях, ототожнення витворів українських драматургів (передовсім п'єс Я. Мамонтова, І. Дніпровського, М. Куліша) з реставрацією на кону «старого світу» спричинять розрив з ними Л. Курбаса, вихід із «Нової генерації» М. Бажана та В. Меллера.

Розрив з керівником «Березоля» футуристи й їх проводир переживатимуть гостро. За тогочасною традицією М. Семенко друкує в «Новій генерації» віршований «Одвертий лист до тов. Л. Курбаса», в якому звинувачуватиме режисера у нещирому ставленні до футуристів й одночасній зраді справи «лівого мистецтва». «...Ви замкнулися на своєму власному хуторі і уявили собі, що цей хутір — лівий театр, що всім правим театрам шию окрутить, — з відчутно «дитячою» образою скаржився М. Семенко. — Ви оберігали цей свій хутір наче фортецю Генуйську. Ви захищали його від ворогів і живущих гроз. Наші бойові вигуки були для Вас порожнім і неприємним вереском, футуристичний дух був для Вас морозом...». Проте, найбільше гнівितиме керівника «Нової генерації» той факт, що Л. Курбас «шукав і знайшов собі пристойну «кумпанію», яку він назве «ідейним колом гнилих символістичних клікуш», які нібито проklamують «естето-містичну, пасеїстичну ідейку». Він ви-

¹³⁴ Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ. — Фонд № 42, од. зб. 15, 21.

¹³⁵ Курбас Л. Березіль. — С. 266.

магатиме від режисера припинити «обдурювати» мистецький загал, оскільки не може зватися «лівим» той митець, кого веде «під уздечку М. Куліш»¹³⁶.

Л. Курбас мовчатиме впродовж цілого року, і тільки вдруковуючи у часописі «Радянський театр» статтю «На дискусійний стіл», він дасть відповідь «Новій генерації». Основний момент претензій до літутгруповання керівника «Березоля» полягав в тому самому «назадництві», в якому, на свій лад, його обвинувачували футуристи. Л. Курбас стверджував: ті «настановлення», які літорганізація видавала за нову програму для українського театру, насправді були сплагійовані з минулих, вже відпрацьованих методик «Березоля»¹³⁷. Далі він доводитиме шкідливість футуристичних закликів для поступу українського мистецтва сцени, адже замість «генераційних» гасел «кількості, темпів, тематики», в яких можна творити, за виразом автора допису, тільки «імпровізаційне мистецтво в манері «Нової генерації», йому потрібні «тенденції... до учоби, до якості»¹³⁸.

Доводиться визнати, «багато галасу», з яким українські футуристи висловлювали свої ідеї, надмірно полемічна, на межі облудної лайки на адресу опонентів, тональність більшості виступів були не тільки «даремними», а й ставали на заваді розумінню справжнього сенсу їх програм, у яких так само стверджувався пріоритет професійної досконалості, і витребування «темпів» в творчій роботі не означало конвеєрного методу творення мистецького продукту, а лише протиставляло формулу творчого процесу митця радянської формації не любій їм «богемності» українського передреволюційного літературно-мистецького середовища. Так само, як привід звинуватити футуристів у «культменшовизмі», тобто в нібито зневажливому ставленні до української культури, у її приниженні на догоду російській, по-суті, піддати сумніву «свідому українськість» більшості членів «Нової генерації»¹³⁹, Л. Курбасу дало справді неінтелігентне прилюдне користання М. Семенком з приватних висловів режисера давніх часів їх дружби.

¹³⁶ Семенко М. Одвертий лист до тов. Л.Курбаса // Нова генерація. — 1928. — № 9. — С. 137–141.

¹³⁷ Курбас Л. На дискусійний стіл // Курбас Л. Березіль. — С. 320.

¹³⁸ Там само. — С. 320–321.

¹³⁹ Там само. — С. 319–320.

Утім, відносини «Нової генерації» зі спільнотою «пролетарських письменників» також не складатимуться з обох сторін. Прокламований футуристами «бльок» з ВУСППом відразу дасть тріщину через відмежування від адміністративних методів «пролетарської спілки», від прийомів її «марксівської критики» та від «соціологічних теорій», від ідеології «ультрачервоної войовничості», і, нарешті, — від способів вирішення «національного питання» в українській культурі.

Так футуристи розкритикували претензії ВУСППу на «розв'язання національного питання в українській літературі» методом організації в рамках спілки двох інонаціональних секцій (руської та єврейської) зі своїми часописами, відповідно: «Красное слово» та «Проліт», з подальшим об'єднанням «окремих національних загонів пролетарської літератури в Україні» довкола українського письменницького «ядра». Твердження, що «справу організації багатонаціональної пролетарської літератури саме в такий спосіб можна вважати вдало розв'язаною», футуристичний оглядач справедливо назвав «проявом імперіалістичних настроїв ВУСППу», адже деклароване тут «міжнаціональне єднання» на практиці означало примусове писання неукраїнськими письменниками-членами ВУСППу творів української тематики та розвідок про тих «дожовтневих» українських літераторів (М. Коцюбинський, Леся Українка, І. Франко), кого у «пролетарській спілці» визнали єдино «революційними», зобов'язання перекладати й друкувати у секційних часописах витвори вуспівського пера, «проштовхувати» вуспівські твори у друковані органи ВАППу¹⁴⁰.

На сторінках «Нової генерації» футуристична критика послідовно розбивала й теоретичні претензії дописувачів з ВУСППу. Зокрема заперечувалась «мовна теорія» М. Доленга, за якою українська літературна мова поділялася на «ідеалістичну» та «матеріалістичну», а затим світові художні системи від доби середньовіччя до початку ХХ століття розвивалися по двох «таборах»: «ідеалістичні» романтизм, символізм, імпресіонізм детермінувалися спільною «умовною» рисою, натомість «матеріалістичний» реалізм поціновувався за «уміння звати речі їх власними іменами»¹⁴¹. Відповідно, «ідеалістична» мова та її стилі зневажа-

¹⁴⁰ *І. М-то*. Організація пролетарської літератури й національна справа // Нова генерація. — 1928. — № 7.

¹⁴¹ *Доленго М.* До питання про дві системи мови // Червоний шлях. — 1923. — № 8. — С. 208–209.

лися за умовність, абстрактність, схоластичність, символістичність, обмежений лексикон, нахил до певної ритуальності і неможливість безпосереднього підходу до дійсності, а такі собі апологети «гіпертрофованого стилю романтиків» та «догматики пізнього середньовіччя» (зосібна О. Олесь, М. Йогансен, П. Тичина) звинувачувались у культивуванні «старих форм ідеалізму». Навпаки, «матеріалістична мова» й твори реалістичного стилю вважалися здатними констатувати факти і відношення між ними, прямо висловлювати ставлення до дійсності¹⁴².

Вершинним досягненням теоретичної думки М. Доленга, здається, мала стати аспектна диференціація «реалістичного стилю» літературного мовлення, яка чи не вперше в тодішніх узагальнюючих дописах вибудовувала вертикаль «метод — стильові напрямки» й зносила реалізм на базисний — методологічний — щабель. Стильових напрямків в межах «реалізму» автор статті змудрував п'ять: називний, емоціонально-раціоналістичний, описуючий-реальний, графічний реалізм, інтуїтивний реалізм¹⁴³. Щоправда, віднайти їм конкретні приклади з літературної царини він не наважився.

У відповідь О. Полторацький піддавав сумніву монополію вусппівської критики на «марксистський підхід» в літературознавстві й мистецтвознавстві, визнавав «розподіл» М. Доленга за приклад вульгарного соціологізування, однак, пропонував замістити його не менш завузьким і невмотивованим «класовим» підходом до питання мови й художнього мовлення, основну тезу якого становило заперечення доцільності будь-якої сегментації даних просторів. У новому суспільстві, де йде процес поступового злиття всіх верств в один пануючий клас, стверджував дописувач, всі види мовлення й всі стилі також зіллються в єдине ціле «задня формування нової психіки, впливу на людину». Зрозуміло, проводирями цього начебто «природного» процесу він називав представників нової генерації футуристів, у чийй творчості вже нібито формується «мовна стихія» пролетаріату, щоб стати «знаряддям пролетарської культури»¹⁴⁴.

¹⁴² Доленго М. До питання про дві системи мови // Червоний шлях. — 1923. — № 8. — С. 211–212.

¹⁴³ Там само. — С. 222.

¹⁴⁴ Полторацький О. Мова поезії та мова практична // Нова генерація. — 1927. — № 1–3. — С. 56.

Але припинення діяльності Вапліте внаслідок нищівної критики та ідеологічного цькування її провідних членів, майже повне «мовчання» з боку «марсіан» та «неокласиків», але і вельми полемічний тон виступів «Нової генерації» та «Авангарду» сукупно унаочнюють зростання ВУСППу, яку тільки час від часу, коли «пролетарська» активність цепного пса більшовицького проводу стає занадто агресивною, поміркованіші культпартійці злегка похитують.

Нічого суттєвого до розстановки українських літературно-мистецьких сил не додасть їх перегруповання впродовж 1928–1929 рр. Напевно, це були лише маневри перед остаточним злиттям у Спілку радянських письменників.

Так з середини 1928 р. почне виходити у світ «Літературний Ярмарок» — деклароване як позагруповий друкований орган наступне починання М. Хвильового. Попервах левову частку його обсягу займатиме літературна продукція письменників з різних мистецьких угруповань: переважно колишніх ваплітян (М. Йогансен, Ю. Смолич, П. Панч, Г. Коцюба та ін.), але й вуспівців (І. Микитенко, І. Кулик), «неокласиків» (М. Рильський), футуристів (О. Влизько). В критичному розділі сусідуватимуть І. Кулик та О. Досвітній і М. Куліш. Зазнає змін і самий характер часопису, наповненого так званими інтермедіями, чії автори носять ім'я «Сірого чортика Зануди», «Цигана з батіжком», «Золотого півника у синій свитці наопашки», «Зеленої кобили» тощо. Утім, у формах пародії і самопародії, бурлеску, гротесково забарвленого діалогу автори «Ярмарку» інколи висловлюються по серйозних питаннях та проблемах тогочасного мистецького й суспільного життя. Та після вміщення на сторінках альманаху «ідейно-хибних» роману В. Гжицького «Чорне озеро» та п'єс М. Куліша «Народний Малахій» та «Мина Мазайло» вчорашнє нетривале співробітництво знов перейде у різке протистояння, керуватиме яким вуспівський «Гарт».

Тоді ж інша частина колишніх ваплітян ввійде у «Техно-мистецьку групу «А», заснувавши «Універсальний журнал». Її складуть 13 письменників (серед інших Ю. Смолич, М. Йогансен, О. Слісаренко), художники (В. Меллер) та інженери. Змішаний характер угруповання прокламувався, як об'єднання «на літературному полі представників пролетарської науки, техніки й мистецтва» задля «пропаганди засобами розумовими (логіко-математичними) й разом із тим емоціональними (мистецькими),... широкої популяризації досягнень будівничого



Автографи авторів, які друкувалися в «Літературному ярмарку»

процесу, велетенських перспектив майбутніх п'ятирічок»¹⁴⁵. Однак, ні організаційною, ні пропагандистською активністю діяльність техномистецького угруповання не відзначилась, і на початку 1931 р. воно тихенько самоліквідувалося.

1929 р. «Нову генерацію» футуристів заступає Всеукраїнська спілка робітників комуністичної культури (ВУСКК), у якої, окрім нової назви, все інше (програмові цілі, організаційні засади, письменницькі естетичні орієнтири) лишається незмінним.

Тоді ж «Літературний Ярмарок» обертається на нову ініціативу М. Хвильового — Об'єднання студій пролетарського літературного фронту («Пролітфронт»), куди знову увійшла частина колишніх ваплітян (М. Хвильовий, М. Куліш, Ю. Яновський, П. Тичина, П. Панч, О. Копиленко, Г. Епik та ін.), група молодих літераторів, що вийшли з «Молодняка» (зосібна, Т. Масенко, О. Кундзіч й ін.), та гру-

¹⁴⁵ Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури. — Т. 2. — Харків, 1930. — С. 622–623.

па єврейських письменників на чолі з Л. Квітко. Розпочавши свою діяльність з декларації («Повідомлення «Пролітфронту»), нове угруповання запевняло, що основуватиме її на «пролетарській ідеології та програмових постулатах Комуністичної партії», рішуче боротиметься зі «збоченнями в національному питанні», подібними до тих, яких припустилися «кілька бувших ваплітян», а за спрямування літературної роботи висувало «систематичну й безпосередню роботу серед робітництва»¹⁴⁶. Утім, значна частина програмового виступу нового літугруповання зосереджувалась на питанні стилю, яке у минулих ваплітівських деклараціях не ставилося в один ряд з ідеологічними настановами і мало вигляд публіцистичного обговорення. Тепер у «Повідомленні» воно ставало одним зі стрижневих, але за інтонацією викладу лишалося полемічним. «Спробу канонізувати будь-який із стилів попереднього класу, — йшлося у декларації, — хоч би й той же реалізм з додатком «пролетарський» чи «монументальний», ми будемо розглядати, в кращому разі, як спробу штовхнути наше мистецтво не до стилю, а до стилізації, до рабського наслідування прийомів одного із стилів буржуазії»¹⁴⁷. Однак, самим запереченням «канонічності» стилю реалізму наприкінці 1920-х питання естетичної орієнтації було вже неможливо вирішити, як неможливо було цією незгодою припинити процес більшовицького унормовування літературно-художньої царини, який в той час набирив обертів.

Невдовзі унаочниться й надзавдання нового починання М. Хвильового — «Пролітфронт» мав стати об'єднуючим фундаментом для згуртування письменників у Всеукраїнську федерацію радянських письменників. 16 грудня 1929 р. підпис під повідомленням про її утворення поставили представники більшості тогочасних літературних груп: від «Пролітфронту» М. Хвильовий та М. Куліш, від «Плугу» В. Минко, А. Панів, від «Нової генерації» М. Семенко, О. Полторацький, від «Молодняка» П. Усенко, від «Західної України» М. Ірчан; «Групу «А» представляв М. Йогансен, ВУСПП — І. Кулик, М. Доленго. Установчі документи та декларації новоутвореної мистецької спільноти справляють враження рівноправності всіх її учасників, збалансованості вихідних позицій, тим більше, що їх перелік носить відчутний узагальнено ідео-

¹⁴⁶ Повідомлення «Пролітфронту» // Комуніст. — 1929. — 14 грудня.

¹⁴⁷ Там само.

логічний характер і не стосується будь-яких художніх основ. Але декілька моментів вже при утворенні федерації уможливають розуміння її справжнього курсу та перспектив. Головними друкованими органами організації українських письменників стають вуспівський «Гарт» та «Літературна газета», де править бал вуспівська критика, яка тепер отримує право від імені значно ширшого загалу громити представників старшої генерації за те, що вони «здебільшого опинилися в лавах контрреволюції та на смітниках жовто-блакитної еміграції», або виписувати на прапорах нової української літератури виключно імена «перших хоробрих» (Г. Михайличенко, В. Чумак, В. Блакитний), об'являючи їх спадкоємцями єдино вуспівців¹⁴⁸.

Власне, відчутними фальш і тимчасовість об'єднання українських письменницьких сил стали після травневого пленуму ВУСППу. Виступаючи на ньому з доповіддю «За гегемонію пролетарської літератури», керівник ВУСППу І. Микитенко послідовно відмежовується від усіх союзників по федерації, починаючи з «Нової генерації» футуристів і закінчуючи «Пролітфронтом». Впливовості його претензіям на керівну позицію додає М. Скрипник, висловлюючи партійну довіру спілці пролетарських письменників і тим стверджуючи її повноваження у «об'єднанні літературних сил навколо завдань соціалістичного перебудування країни»¹⁴⁹.

Очевидно, що після подібних заяв парткерманичів об'єднання значної частини українських письменників у федерацію керівники ВУСППу спромоглися повернути на свою користь, тим більше, що припинення протистояння в літературній царині й гуртування сил на єдиній «ідейній платформі» так само, як і боротьба з тими митцями, що «мертвіють на своїй стабільній позиції або відмежовуються від... пролетарської ідеології та заперечують її»¹⁵⁰ у другій половині 1920-х рр.



Журнал «Політфронт». 1930 р.

¹⁴⁸ Гарт. — 1930. — № 1. — С. 5–7.

¹⁴⁹ II з'їзд ВУСПП. Матеріали // Критика. — 1929. — № 6. — С. 17–25.

¹⁵⁰ Там само. — С. 21.

більшовицьким керівництвом України неодноразово визнавалося «партійною справою». Вести перед у цьому об'єднанні й означало мати владну підтримку, яку не применшували «застереження» виконувати ці завдання, «виховуючи, а не ламаючи, впливаючи, а не лаючись»¹⁵¹.

Проте, очевидно, що вищеперелічені заходи мали бути проведені, принаймні, щоб відповісти ділом на партійне звернення до українського письменницького загалу припинити «дріб'язкову боротьбу» і перейти до «щоденної упертої товариської роботи над підвищенням якості нашої художньої продукції», яке М. Скрипник оголосив з трибуни чергового літературного диспуту, проведеного у Харкові 18–21 лютого 1928 р. в Будинку літератури ім. В. Блакитного¹⁵². Напевно, першим прикладом спільної «упертої роботи» мала слугувати дискусія про подальше спрямування радянського письменства, негайно розпочата на диспуті. Визначити «генеральний стиль доби» тоді взялися Б. Коваленко та І. Кулик, знову заявивши вуспівський «пролетарський реалізм», В. Коряк, вочевидь, вирішив не пасти задніх і виголосив свій особистий — «конструктивний реалізм», провідний «плужанин» С. Пилипенко доводив, що для «селянської» літератури найбільш придатним буде стиль «неореалізму», В. Поліщук знов обстоював «конструктивний динамізм», М. Семенко — «метамистецький чи лівий» стиль. Отже, для всіх присутніх ставало очевидним — на кінець десятиліття в українській літературі наступала нова ера, адже, попри «екстер'єрну» різницю, за своєю сутністю декларований «генеральний стиль» виявлявся універсальним, бо за базис йому ставала більшовицька ідеологія, ствердження політичних, соціальних та громадянських переваг комуністичного світоустрою, пропагувати які у літературних творах обіцяли представники всіх мистецьких угруповань, що взяли участь у диспуті. Свого часу В. Коряк одним з перших визначив шлях, яким прямувала новітня українська культура, — у альманасі «Жовтень» 1921р. він зокрема писав: «Перегортається нова сторінка історії. Не нова школа, не новий напрям, не течія в рамках старого мистецтва, але цілковите зірвання тяглости з усім попереднім, знищення всіх традицій. Початок нової ери»¹⁵³. 1928 р. ця «ера» вже завершилася, і в свої

¹⁵¹ І з'їзд ВУСПП. Матеріали // Критика. — 1929. — № 6. — С. 19.

¹⁵² Літературний диспут. Стенографічний звіт // Критика. — 1928. — № 2. — С. 20.

¹⁵³ Коряк В. Етапи // Жовтень. — 1921.

права вступала нова — в якій брала гору одна-єдина традиція української культури — традиція стилю реалізму, адже саме ця формотворча система увібрала у свою структуру соціологічний складник, від чого зміст літературного твору з легкістю «поглинав» політичну та суспільну проблематику.

Однак, 31 березня 1928 р. театр «Березіль» дає прем'єру вистави «Народний Малахій» за нещодавно опублікованою у «Літературному Ярмарку» п'єсою М. Куліша. Все, що стосуватиметься нового спектаклю Леся Курбаса: рецензії у пресі, громадські перегляди, спеціальний київський диспут у травні, харківський театральний диспут у червні, спеціальні засідання художньо-політичної ради при управлінні мистецтв НКО, — ще більше роздмухає вогнище протистояння, зчепить український мистецький простір у стані двобою протилежних ідейних позицій. Зовнішньо ці заходи матимуть характер боротьби з «націоналістичними помилками» автора «Народного Малахія» та зі сприянням ним художнього керівника театру і режисера вистави, а за сутністю додадуть вагому частку до ідейно-мистецького дискурсу, до визначення шляхів подальшого існування української художньої культури в просторі більшовицької ідеологічної та культурної систем.

Наведемо кілька красномовних цитат з критичних статей щодо п'єси М. Куліша та вистави «Березоля», щоби виявити спектр претензій та їх векторне спрямування. Приміром, вміщуючи невдовзі після прем'єри «Березоля» у черговому номері «Критики» статтю «Про «Народного Малахія», З. Гуревич у перших рядках оцінює їх, як «жовчну та злосливу іронію з нашого діла, з нашої творчості»¹⁵⁴. «Цей твір скеровано не на виправлення наших хиб та огріхів, — стверджував автор. — В його критичній спрямованості немає нашої соціалістичної критики, що поліпшує та виправляє шлях нашого будівництва. Ці критичні вістря «Народного Малахія» повернуто не проти окремих хиб нашого побуту, не проти окремих негативних моментів нашого життя, а проти самого процесу утворення соціалістичного суспільства в цілому, проти самого процесу розвитку та зміцнення української соціалістичної державності та культури». «На всьому тлі живого життя Союзу, за Стаканчиком не має жодного проміння, який би свідчив за бадьору, радісно-оптимістичну й безмежно-творчу роботу нашої партії та пролетарського

¹⁵⁴ Гуревич З. «Про «Народного Малахія» // Критика. — 1928. — № 5.

суспільства», — вів далі рецензент і заявляв про «прояви тиску буржуазії... по всіх галузях... ідеологічного життя: «Народний Малахій — в драматургії», «Вальдшнепи» — в художній прозі, в теорії — М. Йогансена «Як будується оповідання», де ідейну вбогість поєднано з неймовірним нахабством та претенціозністю, Волобуєв — в економіці... Загальною рисою всіх цих проявів впливу буржуазії є... атака на пролетаріат і його партію..., — заявляв З. Гуревич, — дискредитація... марксизму-ленінізму й перехід... на бік фашизму і націонал-шовінізму»¹⁵⁵.

В «Радянському театрі», від його найактивнішого автора Д. Грудини, 1929 р. М. Куліш удостоївся детального розгляду своєї творчості від «97» до «Патетичної сонати»¹⁵⁶. У розділі, відданому «Народному Малахієві», порівнюючи три авторські редакції п'єси, критик викривав такі собі «улюблені способи» драматурга: начебто «визнавши помилки», відразу повернути на «стару стежку», що робить «засуд лише формальним». Відтак, в «Народному Малахії» Д. Грудину особливо вражало «дивовижне пристосуванство» автора п'єси, «намагання приспати, обдури-ти чуйність глядача й читача», «якась своєрідна, що межує з єзуїтством манера «підшкірних впорскувань» отруйної ідеології». Основний закид драматургу від автора статті полягав в тому, що той не викрив свого героя та його ідеї, не засудив його «негайну реформу людини», натомість зробив його «милим, симпатичним, гідним поваги» не тільки «просто собі по-радянські настроєної людини», але й «пролетарського глядача». А власну «творчу методу», її «різні засоби та стилі», за Д. Грудиною, М. Куліш використав тільки задля того, щоб «як найповніше, якнайпереконливіше «обличить» нинішній лад, усю його систему»¹⁵⁷.

На тлі «вогню з усіх гармат» переважно вуспівської критики, що з нього ми навели мізерну, але виразну частину, поодинокі більш помірковані рецензії п'єси М. Куліша та вистави за нею, звісно, ніякої «погоди» не робили. Якщо вони належали початківцям, як-от М. Корляківу, який називав «Народний Малахій» серед п'єс, «з якими треба числитись», то їх просто не брали до уваги¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Гуревич З. «Про «Народнього Малахія» // Критика. — 1928. — № 5.

¹⁵⁶ Грудина Д. Микола Куліш — драматург // Радянський театр. — 1929. — № 4.

¹⁵⁷ Там само.

¹⁵⁸ Корляків М. Навколо розмов про репертуарну кризу // Радянський театр. — 1929. — № 6. — С. 18.

Серед поважних критиків, що зайняли поміркованішу позицію, був Й. Шевченко, який знайшов аргументи на користь Кулішевого твору, вдало огорнувши його відповідним контекстом¹⁵⁹. За провідною тезою допису, українська драматургія наприкінці 1920-х знаходилася «на зломі» — національна культура відживала «схематизм спрощеного агітмистецтва» і стояла перед потребою «винести на сцену нову проблематику в формі ідеологічної драми — драми ідейних колізій, а не зовнішньої інтриги». П'єсу «Народний Малахій» критик визначав «першою спробою почати цю роботу,... глибше заглянути у суть процесів, що відбуваються в соціальних шарах ущемлених революцією». Однак поряд він закидав драматургові ті ж самі недоліки, що й вуспівці — «не зрозумілі для глядача сценічні узагальнення», «не додержання художньої об'єктивності», «елементи публіцистичного фрондерства». «М. Куліш, — вів далі Й. Шевченко, — взявшись за висушування багн і виловлювання жаб (натяк на «казочку» про Орла та Жабу у другому варіанті п'єси. — *М.Г.*) у всеукраїнському масштабі — від містечка до столиці — показуючи кілька різних суспільних формацій, що живуть у тих багнах, не зміг (чи не через свої критичні настрої?) дати показ їх у рамках боротьби соціальних сил, а показав їх в болоті «всеукраїнського масштабу». Саме тому, на переконання критика, «Малахій... здається істотою відносно позитивною,... викликає до себе певну симпатію з боку глядача», а це й становить найбільшу «небезпеку» твору М. Куліша й вистави Л. Курбаса.

Як бачимо, за тональністю виступи прихильників і противників драматурга М. Куліша та режисера Л. Курбаса відрізнялися між собою, проте, за сутністю претензії вони були тотожними. Й. Шевченко теж говорив про надто похмурий тон п'єси та вистави, про зосередженість у них на дріб'язкових негативних деталях тогочасної дійсності, про відсутність справжнього позитивного героя у драматичному і сценічному творах. Різниця полягала у тому, що через ці «помилки» автора і режисера він не вимальовував з них «образу ворога», як то робили вуспівські «заспівувачі» І. Кулик чи Д. Грудина.

У дискусії після організованого в Києві 28 травня 1929 р. громадського перегляду вистави «Березоля» «Народний Малахій» М. Куліш,

¹⁵⁹ Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові // Критика. — 1928. — № 5.

вже вдруге і втретє переробивши свій твір, почув ті ж самі закиди в ідеологічній невитриманості п'єси, у двозначності авторової позиції щодо головного героя, у критичному ставленні до соціалістичного «сьогодні» і у зневірі в його «завтра». Драматург, взявши слово, вже вкотре назвав серед своїх помилок «не доведення Малахія до конфлікту з пролетаріатом» і пробував виправдати свого героя тим, що він навіть не селянин, а дрібний буржуа, «маленька людина, придавлена подіями» революції¹⁶⁰.

Зважаючи на те, що в більшості критичних статей і під час обговорення звинувачувалась не стільки п'єса М. Куліша, скільки її сценічне втілення Лесем Курбасом (режисером), В. Меллером (художником), М. Крушельницьким (виконавцем ролі Малахія), здається, головною причиною заборони вистави «Березоля» відразу після прем'єрного показу, її дозованого повернення на кін і остаточного повторного зняття стала візуальна та психологічна переконливість цього справді колективного мистецького витвору, ширість та відвертість вболівання авторів вистави за долю «маленької людини», за всіх тих малахіїв, які повірили в революцію, в краще українське майбутнє, в «голубі далі» і дуже швидко опинилися на узбіччі життя, серед суцільної омани тріскотливих більшовицьких гасел і презирливої зневаги нових хазяїв: «гегемонів» та партчиновників усіх рангів.

На театральному диспуті у червні 1929 р. два останні на той час твори М. Куліша «Народний Малахій» та «Мина Мазайло» та їх сценічне втілення на кону «Березоля» Лесем Курбасом знову опиняться у центрі уваги можновладців від культури та театральної критики, ставши відправною точкою ширшої проблематики, зокрема питань мистецького стилю.

На самому початку у центральній промові «Театральний трикутник» М. Скрипник, оцінюючи «картину на театральному терені» з моменту минулого (1927 р.) диспуту, визначить її, як «жорстоку й одверту боротьбу... за соціальні цінності» проти «фашистських шляхів в нашій українській літературі», якими, на його переконання, «летіли» «Вальдшнепи» М. Хвильового, а за ними — «вагітний тінями фашизму перший зразок «Народного Малахія» та «учення Йогансена про те, як пи-

¹⁶⁰ Куліш М. Виступ на диспуті 1929 року з приводу постановки «Народного Малахія» (Київ) // Куліш М. Твори: У 2-х т. — Т.2. — С. 456 — 457.

сати літературні твори». Водночас, він з полегшенням констатував, що «наш театр не дав таких, як література, виразних, чітких і яскравих прикладів боротьби двох шляхів розвитку театральної культури. Там лише виявилися окремі тенденції»¹⁶¹.

Визначену тут «боротьбу двох шляхів» автор «Театрального трикутника» впродовж двох попередніх років неодноразово конкретизовував у численних дописах, а висновки підсумував у відомій тогочасному мистецькому загалу вищецитованій книзі «До теорії боротьби двох культур», де зокрема читаємо: «...Борючись з плужанством і з гартованцями на Україні, з ідеологічними художніми течіями в російській літературі та їх впливами на літературу українську, тов. Хвильовий стоїть на своїй окремій точці зору так званого формалізму й неокласицизму... Але є питання тов. Хвильовому. Чи він проти російських літературних течій що до їхньої літературної форми та стилю й таке інше тому, що це кепський стиль, кепські форми, чи тому, що вони *російські*. Тов. Хвильовий стоїть не на точці зору відмежовування від кепських російських літературних течій, а від російських течій взагалі, тому що вони *російські*... тов. Хвильовий вибирає для себе й пропонує українській літературі певний шлях розвитку, а саме: шлях боротьби з російською культурою і шлях орієнтації на Європу... Ідеологічний одяг лінії тов. Хвильового — це лише призвуки правдивих його думок, буцімто літературних, а в дійсності суто політичної музики, що в її основі є теорія боротьби двох культур, теорія самовизначення і встановлення української культури лише шляхом її протиставлення культурі російській. Це є шлях націоналістичної боротьби, а не шлях, що відкрила Жовтнева революція, шлях братерських взаємовідносин, шлях співдопомоги у будівництві на кожній мові єдиної пролетарської культури, збудування української літератури, як культури окремої, з вищими досягненнями, але не протиставленої культурам інших радянських народів...»¹⁶².

Отже, вищепойменовані твори українських літераторів для М. Скрипника засвідчують необхідність продовжувати боротьбу з націоналістичними ухилами в мистецькій царині. Щоправда, він був готовий прислухатися до покутних заяв М. Хвильового у «Комуністі» і

¹⁶¹ Скрипник М. Театральний трикутник // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 4.

¹⁶² Скрипник М. До теорії боротьби двох культур. — С. 20.

прохань М. Куліша до Головреперткому НКО про «перевірку «Мини Мазайло» (а насправді з проханням захистити наступний після «Народного Малахія» твір і виставу за ним у «Березолі» від нищівної критики офіційної преси¹⁶³), які начебто уможливлювали визнати їх насправді «ідейно-шкідливі» твори радше авторськими «тактичними помилками». Водночас освітній комісар вимушено визнав не результативність своїх спроб «пригасити полум'я» літературної боротьби, щоб вона, борони Боже, не перекинулася у театральну царину. Ніби задля цього М. Скрипник був готовий відокремити виставу «Народний Малахій» у «Березолі» від п'єси у «першій формульовці», якби не уперте намагання Леся Курбаса, засвідчене, на його думку, під час відновлення вистави у Києві, лишити її у цій самій «першій формульовці», не вносячи у текст спектаклю «принципові зміни», що їх зробив у літературному тексті М. Куліш.

Достеменно відомо, що режисер вистави саме відкоригував «Народного Малахія» перед гастрольним показом у Києві. Але претензії до авторів спектаклю, висловлені під час київського диспуту, і пізніші дорікання М. Скрипника свідчили: так звані «зміни» авторів драматургічного і сценічного текстів не тільки не переакцентовували вистави «Березоля», але, здається, радше поглиблювали її ідейний сенс, лише подовжували, додаючи нові кола, пекельний шлях головного героя.

Давши зачин черговому витку звинувачень М. Куліша та Л. Курбаса, М. Скрипник отримує наступника в особі вуспівського проводиря І. Кулика, який на цей раз бере розгін змалювати вже цілу «програму», що її нібито тримався художній керівник «Березоля» разом з провідним українським драматургом. За вихідний її пункт, що нібито був проклямований мистецьким керівником театру, І. Кулик визначив «безсторонність», скориставшись з неодноразових заяв Леся Курбаса наприкінці 1920-х про те, що його театр, відходячи від агітаційної «платформи», буде тепер всебічно аналізувати дійсність, представляти її на кону у протилежних тенденціях, у різноманітності її людських типажів. За Куликом, саме така «орієнтація» спочатку виявилась у неоднозначному ставленні до негативних типів у кількох виставах театру, як-от «Яблуневий полон» за І. Дніпровським та спектаклях за п'єсами М. Куліша, в яких театр начебто примушував глядача їм симпатизува-

¹⁶³ Куліш М. Твори: У 2-х т. — Т.2. — С. 455–456.

ти, затим призвівши до заяв керівника театру про право на власний «присуд нашій дійсності», до відмови «обслуговувати клас-диктатор» і бути одним з «апаратів» його диктатури. Захлинаючись праведним гнівом, критик погрожував Курбасу ворожнечею з боку «панівної класи», а український театральний загальний закликав «рішуче відмовитись від програм, подібних Курбасовій, бо це не наші програми»¹⁶⁴.

Йому вторив Н. Рабічев, закидаючи М. Кулішу та Л. Курбасу відмову виконувати «соціальне замовлення пролетаріату», будувати соціалізм разом з гегемоном. За його твердженням, драматург «цілу політику пролетаріату, всі завдання держави й партії зводить до національного питання», а «боротьбу з міщанством» провадить так, що «смакує його з театральної арени», але показ на кону індустріалізації і успіхів робітництва вважає «цеховою обмеженістю» і «провінціалізмом». На Л. Курбаса керівник Спілки робітників мистецтва ображався за те, що режисер, відмовившись від недавніх програмових засад «Березоля», не бажав, щоб театр надалі лишався «лабораторією для масового театального руху»¹⁶⁵.

У розпал «виробничої» теми в українській драматургії і театрі, немовби відповідаючи численним закидам у «опозиційних настроях», М. Куліш створить п'єсу «Вічний бунт», де використає структуру інтелектуальної драми, щоб розбити вщент одну за одною тогочасні більшовицькі ідеологеми про змичку пролетаріату й селянства, про майбутнє села на шляхах колективізації, про індустріальне чудо в країні, покроково ставлячи під сумнів конкретні методи, якими більшовицька влада домагається своїх «результатів». І гучніше, ніж в будь-якій іншій п'єсі, прозвучить у «Вічному бунті» тема української інтелігенції. Саме їй: її суспільним ілюзіям, «месіанству», інтелектуальним амбіціям, надіям та сподіванням, — він винесе остаточний вирок, й доводитиме долю тріо головних персонажів: в українській інтелігенції немає ні вибору, ні власної долі. Єдине, на що вона може розраховувати, — це обслуговувати панівний клас, що сам «танцює» під партійну «дудку». П'єса, зрозуміло, не пройде «чистилище» Головреперткому, а Л. Курбас,

¹⁶⁴ Кулик І. Виступ на театральному диспуті // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 93–94.

¹⁶⁵ Рабічев Н. Виступ на театральному диспуті // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 93–94.

заявивши її серед прем'єр сезону 1931/1932 рр., не отримає дозволу на її інсценізацію.

Своєрідне вусппівське «тавро» поставив на М. Кулішеві та Л. Курбасові В. Сухино-Хоменко. Він не попереджав митців про загрозу опинитися у ідеологічному вакуумі, але переконував, що вони в ньому вже знаходилися: «...тов. Куліш відірвався від робітничого глядача, — гнівався критик, — ... він став непролетарським драматургом, ... працює він тепер для обмеженого кола й до того ж зараженого, коли не націоналістичними, то занадто націонафільськими почуттями, яких пролетарський глядач не має і ніколи мати не буде». Малахій Стаканчик, за його твердженням, був «творінням тих кіл, які були за проводирів нації у ХІХ столітті, за проводирів буржуазії української», а отже п'єсу «Народний Малахій» не можна було вважати «досягненням пролетарського драматурга», й в кожному разі «такого Малахія» радянський театр «не може ставити і не буде». В свою чергу, Лесь Курбас, сповідуючи, за переконанням В. Сухино-Хоменка, «теорію надкласовості», весь просяк «націоналістичним душком», що нібито виявлялося «в хворобливому переживанні всього того, що не українське»¹⁶⁶.

Начебто не чуючи умовлянь М. Скрипника не роздмухувати полум'я літературної боротьби, В. Сухино-Хоменко за логікою протистояння літературно-мистецьких організацій — на зразок «Вапліте чи ВУСПП», окреслив українську театральну ситуацію так: «за» театр Франка чи «за» «Березіль», розташувавши перший колектив на «правому пролетарському флангу», а другий — відповідно «на лівому буржуазному». Це розташування сил оприлюднювало становище, в якому опинився ще вчора «зразковий», за визначенням можновладців, театр «Березіль», і той «щит», що на ньому знову піднімався театр ім. І. Франка, ще донедавна критикований всіма за «невисоку художню вартість» свого мистецького доробку. Воно виявляло і принципові зміни в українській театральній царині, що сталися за два роки — з часу попереднього диспуту. Тоді, 1927 р., безперечним лідером мистецької ситуації виглядав Лесь Курбас, й перед великі сили, що групувалися довкола театру «Березіль» і його програми соціально активного театру. Тепер і кермо і вітрила взяла до рук більшовицька влада, а право

¹⁶⁶ Сухино-Хоменко В. Виступ на театральному диспуті // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 106—107.

йти мистецьким шляхом отримували ті, хто «слухався керма» і ставав під «вітрила», як Г. Юра, який недвозначно прийняв це керівництво до дії для себе і театру ім. І. Франка, заявивши про це у «декларації», виголошений ним на диспуті.

Перегрупування театральних рядів і зміна ціннісних орієнтирів влади, відверто проголошених у доповіді М. Скрипника, у виступах чинowników НКО і відразу підхоплених вуспівської критикою, у частини мистецького загалу, здається, навіть викликали деяку розгубленість. «Як сталося, — питав член «Пролітфронту», критик Д. Фельдман, — що театр, який протиставився національно-демократичній добі, театр Курбаса, театр, що був співзвучний нашій епосі і нашому часу, театр, що не випадково опинився у Харкові, як Державний театр... і не випадково, що партія, НКО і громадськість вибрали за зразковий театр «Березіль»..., тепер визначають таким, що «не сприймає робітничий глядач»? А «назадницький» театр Франка висуюють на перші позиції. Чому цьому театру пробачають всі недоліки і цінують будь-які, навіть мізерні досягнення, а навкруги «Березоля» створено атмосферу, яка нікуди не годиться, і замість гідного «громадського і державного оточення» він отримує саму лайку і звинувачення»¹⁶⁷.

На початку диспуту Л. Курбасу та М. Кулішеві, здається, вистачило запалу, щоби протистояти обвинуваченням, і сил — спробувати скерувати дискусію в бік вагомих питань тогочасного театального процесу. Леся Курбас, виступаючи у перший день диспуту, заявляє, що для нього не є секретом та ворожа атмосфера, в якій існує «Березіль» з моменту його переведу до Харкова, але він навіть «гордий з того, бо це не дасть нам спати», і доводить, що театр йде «правильним шляхом». Відтак, з упевненістю у правоті своєї справи, він відкидає звинувачення у розриві театру «Березіль» з пролетарським масовим глядачем, натомість пояснюючи, з яких причин його новий театр, що будується зокрема на драматургії М. Куліша, «деяка частина пролетаріату взагалі ще сьогодні не може сприйняти..., друга частина може його сприйняти з поясненням, а третя частина сприймає за просто вже». Причини він називає дві, перша з яких полягає в тому, що «робітнича маса, як і більшість населення ще й досі в інерції... русифікаторського процесу,

¹⁶⁷ Фельдман Д. Виступ на театральному диспуті // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 118.

який був тут цілими століттями». Звідси поверхове, на думку Л. Курбаса, розуміння більшістю глядачевого загалу таких суто національних типів — «збірних символів» — як-от Малахій Стаканчик та Мина Мазайло, чие коріння, зосібна історик літератури може відшукати, на його переконання, «...в письменах наших старих письменників, класиків і романтиків». Другу причину розриву театру з масовим глядачем керівник «Березоля» бачить у різниці рівнів культури. За його твердженням, «широкі робітничі маси» годні сприймати останні вистави «Березоля», зокрема за «Народним Малахієм» та «Миною Мазайлом» М. Куліша, тільки через те, що там «є легка, весела типологія,... легка злободенщина... і певний чисто зоровий видовищний притягальний момент», однак, вони не усвідомлюють «певну ідею», «внутрішній символ» цих спектаклів. Впевненості йому додає порівняння вистав за «Миною Мазайлом» у «Березолі» і театрі ім. Франка: в першому випадку критика винуватила постановника «у затрудненій транскрипції» ідейно-тематичного комплексу п'єси, а у другому вітала його, не зважаючи на те, що «п'єсу пристосовано, принижено, згладжено проблему і переведено її в план побутового водевілю на тему міщанства». Однак, обидва сценічні варіанти, переконував Л. Курбас, робітничий глядач все ж не сприймав «глибоко»¹⁶⁸.

Нагадуючи про небезпеку «оперувати лозунгами «маса, масовий театр, масовий глядач» через те, що, по-перше, так званий масовий глядач є насправді поняттям диференційованим і багат шаровим, а, по-друге, не може бути театрального мистецтва, однаково зрозумілого для всіх верств населення, і будь-який театр, проklamуючи так звану «зрозумілість», скочується насправді до «гри чорним і білим, до гри одностанними масками», що «веде до оглупіння мас,... до хуліганства,... до того, щоб... спрямувати все життя по верхах», Л. Курбас задекларує новий етап у творчості «Березоля», коли «діалектична логіка має прийти на зміну агітці». Саме діалектична логіка вистави, вірить він, привчить її глядача «думати в театрі...», «...поглибить асоціативний процес його думки» і змусить його «ворочати мізками», не боячись, що «негативний тип може викликати симпатії». Зрозуміло, в якості ґрунту цього театру він поціновує п'єси М. Куліша, які можна «перетворюва-

¹⁶⁸ Курбас Л. Виступ на театральному диспуті // Радянський театр. 1929. — № 1. — С. 89–91.

ти» для кону з «поглибленням форми, з поглибленням асоціативного процесу думки»¹⁶⁹.

Ніби апріорно відчуваючи, що його програма театру не знайде підтримки, пам'ятаючи, що положення «Березолю» є хистким у можновладців від культури, він робить своєрідний тактичний хід, пропонуючи владі перебудувати театральну царину за зразком її власної структури, утворивши в Харкові «міцний культурний центр», з якого українська мистецька провінція отримуватиме художні директиви, кадри та творчі зразки. В якості центрального театру він пропонує «Березіль», напевно сподіваючись отримати офіційне право вести в своєму театрі експериментальну, «поглиблену» роботу, творити вистави «утрудненої транскрипції».

Зрозуміло, наївні сподівання Л. Курбаса М. Скрипник відразу звів нанівець, у кінцевому слові поставивши «Березіль» в один ряд з всіма іншими українськими театрами й пообіцявши їм підтримку партії, аби вони були «радянськими». Критерії «радянськості» були визначені керівником НКО гранично чітко: «...завдання партії є нині оцінювання, насамперед, політичного та суспільного змісту літературних творів, цілковито відмовившись тепер зв'язувати себе... з тим чи іншим узятим напрямком.... Ми не можемо визнати пріоритету, гегемонії... ні за ЛЕФом чи формалізмом, Маяковським чи «Березолем» і т. ін...»¹⁷⁰.

Відтак, саме театр Леся Курбаса у кінцевому слові було визначено як найменш «радянський» сценічний колектив після вочевидь непродуманої, з точки зору можливих «оргвисновків», і напевно спровокованої усім ходом диспуту заяви його керівника, що «Березіль» «занадто далеко стоїть від ухилів у партії», а він особисто не хоче кожного разу з'ясовувати, який наступний «ухил» є правильним і керується в роботі театру тільки загальними директивами, до того ж розв'язуючи їх «як вміє»¹⁷¹.

Підтримку своєму курсу керівник «Березоля» знаходить тільки в М. Хвильового та М. Куліша. Переважна частина учасників диспуту стоїть на флангу театру ім. І. Франка, активно підтверджуючи свою по-

¹⁶⁹ Курбас Л. Виступ на театральному диспуті // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 90–91.

¹⁷⁰ Скрипник М. До теорії боротьби двох культур. — С. 43.

¹⁷¹ Курбас Л. Виступ на театральному диспуті // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 90.

зицію у гучних промовах. Дуже незначний загал (зокрема В. Василько, Я. Бортник) намагається тримати нейтралітет, зосереджуючись у виступах виключно на «болючих питаннях» у керованих ними театрах.

М. Хвильовий у своєму виступі конкретизує власне розуміння тогочасної ситуації в українському театрі і тезово визначає шляхи її розвитку. Він також розвів театральний загал по двох полюсах, на одному з яких поставив театр ім. І. Франка і його художнього керівника Г. Юру з його «ідеологічно-витриманими загальниками і плутаними твердженнями», зібраними у «декларацію», від читання якої, на зневажливе враження письменника, мали подохнути «рішуче всі мухи у залі»; на другому — він позиціював театр «Березіль», якого М. Хвильовий як «сучасник культурної революції гаряче вітав»¹⁷². Вітав за творення справді національного («себто українського формою і пролетарського змістом») театру, заснованого на «українській пролетарській драматургії». Серед творів останньої він назвав, поза п'єсами М. Куліша «97», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», тільки «Яблуневий полон» І. Дніпровського, однак, переконував, що навіть такої невеликої драматургічної кількості вже достатньо для утворення повноцінного національного мистецтва сцени. На підтвердження він згадував, як «буржуазний руський театр» свого часу утворили «Лихо з розуму» О. Грибоєдова та «Ревізор» М. Гоголя. За твердженням М. Хвильового, «Народний Малахій» та «Мина Мазайло» М. Куліша були такими само «епохальними п'єсами», й заслугу «Березоля» він вбачав у тому, що цей театр на основі згаданих творів ствердив новітнє національне сценічне мистецтво.

М. Куліш, вторячи М. Хвильовому, говорив про непересічне значення «Березоля» для українських драматургів, зокрема для нього особисто, адже театр, переконував він, «дає колосальний матеріал, колосальну зарядку, дає силу, примушує працювати і т. д.»¹⁷³.

З огляду на критичні виступи в пресі, що не припинялися від першого громадського перегляду вистави «Народний Малахій» в «Березолі», та контекст п'єси й спектаклю, змальований М. Скрипником у «Театральному трикутнику», значну частину свого виступу драматург

¹⁷² *Хвильовий М.* Виступ на театральному диспуті // Радянський театр — 1929. — № 1. — С. 94–95.

¹⁷³ *Куліш М.* Виступ на театральному диспуті // Радянський театр — 1929. — № 1. — С. 100.

мав віддати черговим поясненням щодо свого твору, якого не врятувала від критики й наступна редакція, що її основні моменти Лесь Курбас встиг внести у виставу під час київських гастролей «Березоля». Та виправлення основної «помилки» — «не доведення Малахія до конфлікту з пролетаріатом» — у третій редакції (сцена на заводі) давала йому підстави тепер не каятись, а, навпаки, висунути декілька аргументованих заперечень тим, хто не зрозумів його задуму та ідейного комплексу п'єси. І водночас, все одно вибачатися за свого героя, по суті зрікаючись його: «Минулого року я начепив був на цього Малахія до певної міри опозиційні настрої, у другій редакції я їх відкинув, хоча «Малахій» і малахіанство завжди будуть відбивати на собі опозиційні настрої, політичні або національні. Це їм властиве...», — заявляв драматург, свідомо спрощуючи власну концепцію твору, «замальовуючи» її цитаатами з книг Леніна та розмови зі Сталіним¹⁷⁴.

Можна було б, навіть, і не зупинятися окремо на цій промові М. Куліша, бо вона за сутністю викладених думок принципово не відрізнялася від попередніх його публічних та друкованих виступів кінця 1920-х. Але саме він детально й, сказати б, системно розглядає на диспуті питання, що стало одним з наріжних каменів театрального процесу кінця 1920-х — початку 1930-х рр. Йдеться про репертуарну кризу, яка, за визначенням багатьох причетних, спіткала тогочасний український театр.

Протягом 1928/1929 рр. в декількох українських часописах різної спрямованості («Червоний шлях», «Літературний Ярмарок», «Нове мистецтво», «Критика» та ін.) репертуарна ситуація в національному театральному мистецтві оцінюється як вкрай незадовільна. У пошуках та розумінні причин цього стану так само простежується розмежування критичного загалу на два «табори».

Вусппівська критика (В. Сухино-Хоменко, Я. Савченко, І. Кулик та ін.), як правило, розпочинають скарги з малої чисельності творів нової національної драматургії. А продовжують їх претензіями до «непролетарського характеру» та «антиреволюційності» частини українських авторів, у яких головним героєм п'єси начебто лишався «міщанин...», його плюси й мінуси, його тріпотіння в революції..., його канарочки,

¹⁷⁴ Куліш М. Виступ на театральному диспуті // Радянський театр — 1929. — № 1. — С. 101.

українські рушники ... та м'які меблі». В цьому ж ряду стояла «Княжна Вікторія» Я. Мамонтова, «не гартуючи, а розм'якшуючи класову свідомість» глядача, та «Яблуневий полон» І. Дніпровського, який «ло-скоче його націонафільські почуття». Відтак, головним недоліком української драматургії ці критики вважали відсутність у п'єсах «позитивної тематики будівничих днів», що має «захоплювати, запалювати глядача», натомість «зашморганого та знудьгованого старими п'єсами, «класиками» й не кращим (а в більшості гіршим) від них сучасним відображенням обивательщини»¹⁷⁵.

Позитивні приклади «революційної драматургії» в цих друкованих виступах не йменуються, але обов'язково вказується на той факт, що «постави, збудовані на актуальному сучасному матеріалі, хоч би й невисокої літературної й навіть драматургічної якості, мають величезний успіх у організованого трудового глядача». Однак, не важко було здогадатися, що мався на увазі «наступ», здійснений на український театр І. Микитенком з п'єсою «Диктатура» та Л. Первомайським з «Коммольцями».

Іншу, сказати б, більш помірковану для тих часів, площину розв'язання репертуарної кризи знаходимо у статтях зокрема Й. Шевченка, Я. Мамонтова, М. Корляківа. Тут не ганьблять класиків, хоч і виступають за обов'язкову актуалізацію на кону їх доробку та його ретельний відбір, щоби не «пройшли» «Цвіркуни», «Лікарі Штокмани», «Зимові сни» і т.д. — твори, начебто не корисні молодій культурі «висхідної класи»¹⁷⁶. Тут не лякаються перекладної п'єси, а, навпаки, вважають, що «драматургія обох частин Америки», і тим більше подібна за соціальною та національною проблематикою драматургія союзних республік може використовуватись «значно сміливіше й експансивніше». Але й тут вважають, що драматургія має попадати «в тон добі з її темпами та ідеями», що робітничий клас «у своїй борні за нове життя, за нових людей, за нову працю шукає своїх драматургів»¹⁷⁷.

Загальні оцінки українського драматургічного доробку тут є також невисокими, але причини такого стану шукають в іншій — професійній — площині. Значна частина українських драматургів, стверд-

¹⁷⁵ Сухино-Хоменко В. Нотатки про театр // Радянський театр. — 1929. — № 5.

¹⁷⁶ Корляків М. Навколо розмов про репертуарну кризу // Критика. — 1929. — № 7.

¹⁷⁷ Там само.

жував Й. Шевченко, поки що знаходиться «в полоні примітивної агітформи, або навіть п'єси побутового типу, виплеканої традицією етнографічно-народницького театру», їм ще треба «дорости» до «оформлювання соціальної символіки, що за матеріал свій мала б нашу революційну дійсність»¹⁷⁸.

І все ж загін українських драматургів тут вважають за передовий в національній літературі, адже завдяки сучасним п'єсам театр ставить «повнокровну реальність» під світло своїх прожекторів, дає її в «діалектичному процесі» і в «аспекті соціально-політичних змагань»¹⁷⁹.

М. Куліш під час диспуту також ув'язує в єдине ціле декілька пластів репертуарної проблеми, розглядаючи її з позиції драматурга-практика, «селянські» п'єси якого («97», «Комуна в степах») вже кілька сезонів поспіль лишаються осередням афіші переважної більшості українських театрів. По-перше, на його думку, статус драматургії в загальному розвитку культури є більш значущим, ніж це уявляють партійні керманичі української культури. Культура, «що не вивершиться драматургією, буде квола культура, не мужня культура, не вольова культура», — вважає він. При цьому, підхоплює він вимогу Л. Курбаса, «драматургія мусить весь час непокоїти, збуджувати, загострювати, навіть за іншого разу занадто загострювати деякі проблеми і ніколи не пристосовуватись до міщанських смаків глядача». Натомість сучасну йому українську літературу М. Куліш ганить за «відсутність титанічних поривань» і «великої проблематики», за «вузенькі, розраховані тільки на сьогоднішній день теми» і «літературні твори в масштабі одного дня». Наразі, український драматургічний загал, переконує він, обминає «важливі, пекучі проблеми, як, припустимо, проблема національна». І хоч на власному досвіді М. Куліш переконався, що ця проблема «щодо літературної кар'єри є небезпечною», він «набирається сміливості» і надалі «відбивати й освітлювати національну проблему», розв'язуючи її «не в білих рукавичках»¹⁸⁰.

По-друге, твердив М. Куліш, щоби мати плеяду справжніх драматургів, знавців цієї складної справи, їх треба професійно навчати та ви-

¹⁷⁸ Шевченко Й. Театральний диспут // Критика. — 1929. — № 6.

¹⁷⁹ Мамонтов Я. Театральний стандарт // Радянський театр. — 1929. — № 1.

¹⁸⁰ Куліш М. Виступ на театральному диспуті // Радянський театр — 1929. — № 1. — С. 102.

ховувати. Натомість, на його переконання, в Україні взагалі не стояло питання про «будівництво та вирощування драматургічної культури», але було все гаразд з літературною й театральною критикою, яка, знаходячись в «ембріональному стані», вважала за свій обов'язок бити по театру та драматургії «голоблею». Доля «Народного Малахія», «Шахти «Марії» І. Дніпровського, «Арсеналу» та «Звенигори» О. Довженка дають М. Кулішу підстави назвати методи тогочасної критики «методами карного розшуку»¹⁸¹.

Третій пласт проблеми («найболючіший», за визначенням М. Куліша) складають взаємовідносини сучасного театру і його глядача, що безпосередньо впливають на драматургію. Тут він знову підтримує заперечення Л. Курбаса щодо програми НКО, заявленої у «Театральному трикутнику» М. Скрипника. Він ототожнює «зрозуміле мистецтво» з дешевим компромісом, що загрожує українській культурі скочуванням до «бандуриста «Гамалія», до балалайки з насінням». «Треба підводити масу до рівня великої культури, а не знижувати культуру на рівень елементарного, спрощеного розуміння і смаку мас», — такий однозначний висновок робить М. Куліш¹⁸².

Як бачимо, М. Хвильовий та М. Куліш позиціюють проблему виходу українського театру з репертуарного тупика виключно у площині сучасності. Стверджувальний й, навіть, почасти наступальний тон їх виступів, котрих положення невдовзі відлунюватимуть у декларації «Пролітфронт», розповсюджуючись з царини драматургії на весь корпус української літератури, інспірує адекватне спрямування інших промов з даної теми. Таким чином з «порядку денного» зникає питання національної класики чи ширше — «дожовтневої» драматургії, яке впродовж 1924–1928 рр. фактично дискутувалось в українському літературно-мистецькому довір'ї нарівно з проблематикою «лівої» естетико-художньої системи і неодноразово декларувалось як слушний варіант розв'язання репертуарної кризи національного сценічного мистецтва.

Впродовж 1924/1925 рр. на сторінках додатку до «Вістей ВУЦВК» — газети «Література, наука, мистецтво» друкуються «в порядку обго-

¹⁸¹ Куліш М. Виступ на театральному диспуті // Радянський театр — 1929. — № 1. — С. 102.

¹⁸² Там само.

ворення» статті І. Туркельтауба, Я. Мамонтова, Ю. Смолича, інших критиків, що підсумовують та оцінюють практику роботи нових українських мистецьких колективів. Узагальнюючих висновків тоді було зроблено два: по-перше, «лівий» театр має справжні формальні здобутки, проте, по-друге, його мистецтво — мало зрозуміле глядачу, зали цих театрів — напівпорожні, їх вистави не користуються попитом.

Натомість, шалений успіх, якого сягали спектаклі трупи П. Саксаганського чи гастрольні виступи М. Садовського в гоголівському «Ревізорі» театру ім. І. Франка, доводили: споживач театральної продукції скучив за «старим» українським театром реалістично-побутового напрямку. «Наш пролетаріат ще й досі з більшим задоволенням дивиться на халтурну «сатану в бочці», ніж на курбасівську постановку», — з сумною іронією констатував цю ситуацію М. Хвильовий¹⁸³. Однак, для переважної більшості авторів першої хвилі дискусії вона не давала приводу для сумування, але пояснювала звернення більшості молодих українських театрів до національної драматургії, твори якої у другій половині 1920-х рр. все частіше з'являються в їх репертуарі (зокрема театрів ім. І. Франка, ім. М. Заньковецької, ім. Т. Г. Шевченка), та переорієнтацію естетичних векторів у виставах цих театрів. Ю. Смолич знаходить назву для цієї «нової форми» — «неореалізм» і заявляє про її генетичні зв'язки з «побутовим театром».

Наявної дискусійності ці міркування щодо подальших шляхів українського театру набувають з першими дотичними виступами Л. Курбаса. Називаючи себе єдиним оборонцем справи «лівого» театру, керівник МОБу у статті з дуже промовистою назвою «З приводу симптомів реакції» оприлюднював власне бачення ситуації, в якій перебувало національне сценічне мистецтво. «Лівий театр в Україні зараз весь зосереджений в «Березолі», — заявляв він, переконуючи, що «...бувший «лівий» гартованський театр ім. Г. Михайличенка з феєрверком скотився із Парнасу фореггеро-камерної напарфумованої сюжетності в прірву безнадійного любительського натуралізму. Більше на горизонті лівих нікого не залишилося»¹⁸⁴. Такий стан речей не влаштовував Л. Курбаса через те, що «лівий» театр, на його думку, в «такій відсталій у культурі театру країні, як Україна» мав виняткове значення, адже це

¹⁸³ Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. — Т. 4. — С. 97.

¹⁸⁴ Курбас Л. Березіль. — С. 241.

— театр «експерименту та досліду», який працював на «неораній ниві, ... пробуючи невипробуваний засіб», у відповідності до культури «загартованості, енергії, боротьби і впертого будівництва», тобто культури пролетаріату. Називаючи експресіоністично-конструктивістичні вистави «Березоля» «Газ» за Г. Кайзером, «Рур» та «Жовтень» (обидва за сценаріями Л. Курбаса), «Протигази» за С. Третьяковим, «Секретар профспілки» за Л. Скоттом, «Джиммі Гіггінз» за Е. Сінклером, він стверджував: за своїм змістом вони «куди ближче пролетаріату, ніж «Чорна пантера», «Полум'ярі», «Суєта» і тому подібні «стандарт» театру ім. І. Франка¹⁸⁵.

Поруч, заспокоюючи тих практиків і теоретиків українського театру, які голосували «за» повернення до «реалізму» та «побуту» в драматургії і на кону, Л. Курбас твердив: «лівий театр не цурається побутового матеріалу... І в методах вияву і ділання (воздействия) підійшов він і установився на реальних речах... Лівий театр своїм поступовим розвитком одкидав послідовно ірреальні, символістичні і індивідуалістичного пошибу перетворення, виставляючи те образно дієве перетворення дійсності, що є його сьогоднішнім днем, і що, будучи до кінця умовністю, виявляє саме реальне, те, чим живе революційна сучасність — стремління, воля, динаміка, здвиг, проекція»¹⁸⁶. А повернення до «зразкового побутового театру» доби «корифеїв», за твердженням Л. Курбаса, це навіч — «відродження соловейкових настроїв,... недвозначна пропозиція сентиментальним, мелодраматичним психологізмом створити пролетарську культуру» і «переродити» революційні настрої у «настрої сімейного вогнища, захисту тепліни і м'якості»¹⁸⁷.

Зрозуміло, що всі ці доводи на користь «Березоля» і супротив повернення до форм реалістично-побутового театру, навіть у його вищому виявленні — «театрі корифеїв», Л. Курбасу були потрібні не самі по собі, і його виступ, в даному випадку, не був запереченням задля заперечення, або задля утвердження театру агітації, чи «акцентованого впливу», за його визначенням, яким він бачить в той час мистецтво МОБу. Здається, керівник «Березоля», можливо, навіть інтуїтивно, відчував загрозу своєму шляху пошуку, «досліду», як він його називав,

¹⁸⁵ Курбас Л. Березіль. — С. 242.

¹⁸⁶ Там само. — С. 244.

¹⁸⁷ Там само. — С. 241.

що дозволяв йому вести експериментальну роботу, як в самому театрі, так і у його «майстернях». Тому його дратувала й пригнічувала та одно-стайність, з якою критики і практики українського театру наголошували чи не на необхідності звернення до «старого» типологічно мистецтва сцени, до традиційної музично-драматичної вистави.

Ці побоювання стають більш зрозумілими, якщо пригадати, як за два роки до того — у 1923 р. — Л. Курбас констатував кінець українського театру «дореволюційної формації». У статті «Крах академічних театрів» він перелічував факти, що мали красномовно свідчити — «академічний тип театру зробився вже анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Троїцькому базарі, але навіть для українофілів старого закалу»¹⁸⁸. Серед головних його тогочасних резонів, було, по-перше, переконання в тому, що «академічний театр в принципі ізольований від життя, і коріння ніякого не має», по-друге, що він має за публіку «неп у всяких відтінках, від базару до першокласного магазину, старе чиновництво і їх «домашні вогнища», смак і мистецькі уподобання», а за виконавців — величезну масу «голодного професійного акторства старої школи», яка «не здатна до громадського життя, до якої б не було творчості». Натомість «лівий» театр, запевняв Л. Курбас, навпаки, несе «правду нової традиції», осередком якої є «трактування соціальних тем», він «здорово і тверезо» ставить «свою роботу... в залежність від громадського і життєвого її завдання», орієнтуючись на «передового» глядача — пролетаріат та урбанізоване селянство. Вірить він і в те, що пропонований ним шлях для українського театру є шляхом його справжньої професіоналізації, свідомого опанування мистецтва сцени. Водночас, ознаки «полівіння» у російському «академічному» театрі, які він побачив у спектаклях «4-х студій МХТ», дають йому ще більше підстав вважати, що «гряде, нарешті, новий театр», для якого вже «розчистився плацдарм»¹⁸⁹.

А тепер, через два роки, його тодішні висновки виглядали передчасними, а для багатьох колег з театрального «цеху» й хибними. Виходило, що цими виступами Л. Курбас ставив «Березіль» у протизагальну всьому загалу українських театрів. Адже він вважав, що його театр єдиний, який шукав нових шляхів в мистецтві, в той час, як всі інші — «ви-

¹⁸⁸ Курбас Л. Березіль. — С. 237.

¹⁸⁹ Там само. — С. 238–239.

конували план», «виробляли» спектаклі, обслуговували глядача. При цьому, глядача, що в масі своїй — «звичайний дрібний обиватель і навіть непман», який для Л. Курбаса був «банкротом... як представник культури, як носій певної ідеї»¹⁹⁰.

Протистояння МОБу і всього загалу українських театрів наступного року перейде на столичну територію. У травні тут почне працювати новоутворений державний Народний театр, у жовтні прем'єрою «Золотого черева» Ф. Кроммелінка розпочнеться харківський період «Березоля».

1926 року розпочнеться і другий етап дискусії. Тепер це не тільки театрознавчі міркування і аналіз діяльності українських театрів. В цей період практично всі значні видання мистецького типу, приміром, «Червоний шлях», «Нове мистецтво», «Культура і побут», віддають свої сторінки обговоренню питання про можливість і доцільність створення нової мистецької одиниці, відкриття в столиці державного Народного театру. І власне театрознавчі суперечки будуть тепер точитися на фоні підготовки та початку роботи новоутвореного колективу, що покаже перші вистави у другій половині травня в колишньому театрі «Тіволі».

Як і раніше, тон дискусії задає Яків Мамонтов. 6 червня 1926 р. він публікує в газеті «Культура і побут» статтю під промовистою назвою «Перед новою фазою» та з підзаголовком «До чергових завдань української театральної культури», за своє першочергове завдання визначаючи виклад історіографії національного театрального мистецтва від доби корифеїв до другої половини 1920-х років. Він здійснює розподіл на кілька «фаз», першу з яких власне й становить доба корифеїв. В ній для автора головною рисою українського сценічного мистецтва є його «театральна самотність», на яку з початком ХХ століття «почали лягати присмеркові тіні «Гаркун-Задунайщини», через що вона «робилася синонімом примітивізму, назадництва, ... просвітянства». На наступному етапі — етапі «європеїзації» — український театр, за Я. Мамонтовим, мав переборювати цю «неславу», намагаючись відповідати тим змінам, що відбувалися в «українському житті». З них найголовнішим автор допису вважає його урбанізацію, а тому «молоді генерації українських митців» вбачають своїм гаслом «повалення українофільських (хуторянських) божків і засвоєння культури урбанізо-

¹⁹⁰ Курбас Л. Березіль. — С. 277.



«Газ» Г. Кайзера. Режисер — Л. Курбас. Сцена з вистави. Театр «Березіль». 1923 р.

ваного Заходу». «Європеїзацією» українського театру, зазначав дослідник, спочатку опікується М. Садовський, потім, з часів Молодого театру, її «рішуче» веде Л. Курбас, а «за інших обставин, українське західництво знаходить нову імпульсацію в бойових гаслах М. Семенка, М. Хвильового та ін.». Називаючи цей період проявом «центробіжної» тенденції в історії вітчизняної сцени, Я. Мамонтов наголошує на її неминучості та об'єктивній необхідності, оскільки «історичний розвиток українського народу проходив за таких обставин...», які не дозволяють «посуватися наперед за нормальними вимогами еволютивних теорій...» і змушують «широко користуватися соціальним досвідом (запозиченням), щоб набути віками загублений час...». Але на цьому шляху, не забуває додати він, настільки ж неминучою стає відмова від «театральної самобутності», від «самостійної творчості»¹⁹¹.

Продовженням «центробіжного напрямку» у розвитку української сцени автор вважає і третю його «фазу», що її він визначає як

¹⁹¹ Мамонтов Я. Перед новою фазою // Культура і побут. — 1926. — 6 червня. — С. 9.

«москвізацію», тобто «напряма на революційний театр Москви». Зрозуміло, що починається вона, на твердження дописувача, після 1917 р., а тепер — в середині 1920-х рр., заявляє Я. Мамонтов, — цією тенденцією начебто «наскрізь пройнята наша театральна культура і театральна політика». Єдиним відгалуженням центробіжного напрямку — «репродукування європейського чи московського театру» — Я. Мамонтов називає «творчість Л. Курбаса на його естетичному етапі («Цар — Едіп», «Гайдамаки», «Газ»)). Інші українські театри, на його думку, проводять свою роботу «за певним трафаретом».

І тут, здається, театрознавець робить ту фігуру змісту, що дає перший привід його опонентам заперечувати всі загалом твердження статті. Він збирає в один «кошик» «репертуар, методи та форми лівих московських театрів», які за свідомих зусиль українських режисерів переносяться на національний кін, і «традиційних європейських Фастів, Аїд, Кармен,... Баядерок та Мариць» (вкупі вони становлять «традиційні форми театральності») і заявляє, що про них не можна забувати при утворенні «революційно-пролетарського театру». Лишається незрозумілим, чому «традиційний» європейський театр в Мамонтовському розумінні представляють класична опера та оперета, як не переконують і запевнення автора в тому, що розвиток цих видів театрального мистецтва в Україні не є виявом політики «помилкової, небезпечної чи ліквідаційної (що до лівих театральних течій)». Навіть, якщо взяти до уваги, що одночасно ці твердження є відповіддю, зокрема Ю. Меженку, який наприкінці 1925 р. закликає припинити наступ «буржуазії» в українському театрі, бо в «держдрамах фракком закривають тіло, а в держоперах балерини світять голими ногами, як у справжніх буржуазних театрах». Очевидно, що ці аргументи не тримаються купи, вони просто з різних площин.

Очевидні протиріччя є і у пафосних узагальненнях Я. Мамонтова щодо сучасного стану українського театру. Називаючи «засвоєння українським театром мистецьких надбань західних та північних сусідів» свідомством його «великого поступу та культурного зросту», він стверджує: «Не дивлячись на розмови про театральний кризис, український театр в даний момент переходить фазу такого ж великого піднесення, як і у 80-х роках минулого століття, в золоту добу романтики, побуту та етнографіки». І при цьому не забуває висловити сподівання на ще більші досягнення у скорому майбутньому, коли вступить у свої права

«фаза українізації», що «мусить синтезувати в собі творчу імпульсацію та досягнення двох попередніх фаз». За Я. Мамонтовим, цей новий етап формується в українському сценічному мистецтві «симптоматично» і має так само об'єктивний характер, як і попередні. Саме цим він пояснює той факт, що «на загальному фоні театрального піднесення та захоплення революційними формами театральності все частіш та настирливіш розтинаються голоси за побутовий театр, за репертуар українських авторів, за поворот до реалістичних форм». Автор пропонує бачити в цьому не «ліквідаційні настрої» та «небезпеку на театральному фронті», а «колосальну чергову проблему українського театру» — об'єктивну потребу «через європеїзацію та москвізацію відродити в нових мистецьких формах українську театральну самобутність»¹⁹².

Власне, на обговоренні запропонованих театрознавцем визначень та його висновках і зосереджуються автори наступних дискусійних статей. 27 червня 1926 р. до дискусії приєднується П. Кудрицький, друкуючи в тій же «Культурі і побуті» відповідь під назвою «Обережно з «новими фазами». Своє враження від публікації Я. Мамонтова він висловлює в перших рядках, називаючи «завдання зробити спробу визначення характерних рис розвитку української театральної культури» «більш, ніж вчасним і надто важливим», але розв'язання проблеми театрознавцем «навдивовижу примітивним», висновки «суперечливими», а саму статтю — «шкідливою». Що ж так розлютило П. Кудрицького, при згоді «прийняти «теорію центробіжного і центротяжного напрямків та їх прийдешнього синтезу»? Оскільки всі заперечливі тези він доводить «курбасівськими» прикладами, можемо констатувати, що ставлення Я. Мамонтова до творчого доробку Л. Курбаса та його театру вразило автора найбільше¹⁹³.

Основний сенс висловлювань П. Кудрицького полягає в доведенні: творчість Л. Курбаса ніколи не орієнтувалася на будь-які інонаціональні зразки, не була «запозиченням», особливо «соціальним», а натомість сама є проявом української театральної самобутності. Тому в цій творчості, за автором допису, українська культура спроможна на решті отримати «вид на жительство» на правах самостійного творчого

¹⁹² Мамонтов Я. Перед новою фазою // Культура і побут. — 1926. — 6 червня. — С. 9.

¹⁹³ Кудрицький П. Обережно з «новими фазами» // Культура і побут. — 1926. — 27 червня. — С. 5.

осередку», який «здатний вкласти в скарбницю культурних надбань людства й свою самобутню частку». Як перший доказ він наводить діяльність Молодого театру, де, на його думку, «...поруч з зовнішніми ознаками приєднання до європейської культури... дійсно ґрунтовно й глибоко визначались шляхи до культурних і мистецьких надбань цілого людства...». Другим прикладом стають «етапні» вистави Л. Курбаса «Гайдамаки» за Т. Шевченком та «Газ» за Г. Кайзером — пріоритетні спектаклі українського «лівого» театру та його творця. За П. Кудрицьким, «Гайдамаки» — «...це початок українського революційного театру, перша соціальна п'єса, де виявлена трагедія поневолених мас, це перше на Україні сценічне втілення революційної боротьби...», «Газ» — «...перш за все яскраво соціальна п'єса і цей мотив в інтерпретації постановника проведений з найбільшою гостротою». Немов передбачаючи питання, до чого тут національна самобутність та естетична пріоритетність, автор поспішає узагальнити: «культура двигается вперед не винаходами окремих голів», а «...під впливом певних економічно-соціальних умов...»; «...переможна соціальна революція, запліднивши наші змагання за культуру, дає нам змогу вести перед в напрямку до створення майбутньої пролетарської»¹⁹⁴.

Це упирання на соціальні пріоритети у виставах театру Л. Курбаса, напевно, слугувало запереченню мамонтовського визначення творчого доробку митця кінця 1910-х — початку 1920-х рр. як «естетичного етапу». «Коли ще можна причепити ярличок естетства до «Царя Едіпа» — в інтерпретації якого найбільше позначився момент стилізаційний, характерний для тої доби розвитку укр. театру, то відносно «Гайдамаків» та «Газу» це звучить явним нонсенсом», — переконував П. Кудрицький. Дійсно, для причетних до театральної справи Л. Курбаса подібне визначення прозвучало образливо, унаочнюючи їхнє докорінне нерозуміння тих «засад», на яких художній керівник МОБу та його соратники розбудовують «лівий» театр на початку 1920-х. Достатньо пригадати статтю Л. Курбаса 1923 р. «Естетство», в якій, ставлячи знак рівності між програмою «мистецтва для мистецтва» і «естетством», він писав: «Якимсь грубим дисонансом, зовсім неприємлемим звучало би зараз незамасковано висловлене гасло «мистецтво для мистецтва». І додавав до цього

¹⁹⁴ Кудрицький П. Обережно з «новими фазами» // Культура і побут. — 1926. — 27 червня. — С. 5.



«Гайдамаки» за Т. Шевченком. Режисер — Л. Курбас. Пролог вистави. Перший державний український драматичний театр УРР ім. Т. Шевченка. 1920 р.

цілу низку власних епітетів «естетства» від «пасивності мислі в ім'я активності тільки почуття краси», «ізоляції твору мистецтва від глядача і настроювання його на пасивне споглядання і непотрібне оцінювання» до мистецької «імпотенції». При цьому Л. Курбас заперечував як «академічний естетизм» — «постійні компроміси з принципом і методом в ім'я вчорашнього смаку», так і «лівий естетизм» — «принцип і метод у вузько формальних завданнях». Натомість, програмною настановою для українського «нового» театру, за Л. Курбасом, мала стати «творчість із глибини переконання громадського діяча і із справжнього бажання запалити аудиторію», що дає митцю «...на 50% більше шансів не помилитися в підборі засобів»¹⁹⁵. Прикладами такого «аестетичного» театру й

¹⁹⁵ Курбас Л. Естетство // Курбас Л. Березіль. — С. 232.

мали стати вистави «Березоля», передусім спектаклі самого Л. Курбаса «Газ», «Рур», «Джіммі Гіггінз», відновлені 1924 р. «Гайдамаки» та «Макбет» В. Шекспіра, «Протигази», «Напередодні».

П. Кудрицький тепер, насамперед на прикладі вистави «Березоля» «Газ», яку він поціновує в якості «нового етапу»... в методах побудування сценічного дійства, винайдення нових законів... організації маси на сцені і, саме головне, застосування у всю широчінь на практиці театру певного принципу, що в «Березолі» має робоче опрдеління «перетворення», культивується й поглиблюється в його теорії й практиці...», стверджує саме системний характер творчості Л. Курбаса та його учнів, чия програма сполучала активну соціальність з художніми орієнтаціями широкого спектру, але обов'язково у відповідності до усвідомлених березильцями суспільних векторів.

Давши відповідь Я. Мамонтову «по питанню «Березоля», П. Кудрицький переходить до питання «побутового театру». Тут його точка зору теж не збігається з мамонтовською і, вочевидь, відтворює колективну позицію «березильців». Вказуючи на «обмежені можливості всякого побутового мистецтва, що перед всім є милуванням з побуту і відповідає статиці, а не динаміці суспільного життя», «пасивно відображує», дає фотографію дійсності, автор все ж готовий використати його в «ділі будування нової театральної культури». Для цього він пропонує інакший варіант — «кращий шлях, ніж, відновлюючи «Ганзю», «Суету» та інші перлини побутовщини, задовольняти вчорашні смаки вишиваних громадян» — «сумлінну реставрацію української театральної класики», передовсім зусиллями її останніх чільних представників — П. Саксаганського та М. Садовського, щоби ці вистави стали «певним, хоча б музейним, хорошим зразком». Що конкретно має на увазі П. Кудрицький, наразі лишається невизначеним. Можливо, йшлося про широковідомі в театральних колах пропозиції М. Садовському з боку НКО 1926 р. заснувати в Києві «класичний український театр» на державному утриманні, який об'єднав би кращі акторські сили, що лишилися від попередньої доби. До серпня 1926 р., коли М. Садовський почав грати у виставах спільної з П. Саксаганським трупі, влада мала надію на його згоду.

Слідом за П. Кудрицьким до дискусії приєднується Й. Шевченко. 11 липня в «Культурі і побуті» він друкує статтю «Перед «фазою» міщанізації театру, або Мамонтівська «terra incognita». Як і попередній



«Полум'ярі» А. Луначарського. Режисер — Б. Глаголін. Сцена з вистави. Театр ім. І. Франка. 1924 р.

автор, Й. Шевченко визнає, що Я. Мамонтов у своїй статті взявся за важливе питання — «питання про озброєння наших театрів світовою мистецькою культурою та про вчасність орієнтації на національну самобутність». І так само, як П. Кудрицький, спосіб розв'язання Я. Мамонтовим цього питання він вважає «легковажним», а від того — «шкідливим». Але на відміну від П. Кудрицького, чийм надзавданням було бажання захистити справу Л. Курбаса, Й. Шевченко спробував оцінити стан справ у театральному мистецтві нової формації.

На його думку, в українському «новому» театрі панували дві тенденції: одна — це «шлях органічного й послідовного розвитку театру через засвоєння елементів світової театральної культури (Молодий театр, «Березіль»), друга — «шлях штучного, поверхового й швидкого прищеплення на нашому ґрунті форм європейського й руського інтелігентського театру (кол. Державний театр, театр ім. Шевченка, пізніше театр Франка)»¹⁹⁶. Згідно зі звичною тоді соціологічною риторикою, Й. Шевченко наголошує на «соціальній диференціації» двох

¹⁹⁶ *Шевченко Й.* Перед фазою міщанізації театру, або Мамонтівська «terra incognita» // *Культура і побут.* — 1926. — 11 липня. — С. 5.

вищезазначених шляхів і саме через неї визначає їх творчу сутність. За його словами, якщо «перша тенденція зародилася серед революційно настроєної молоді», другу «пустили в оборот» буржуазні українські діячі в часи Центральної Ради»; «перша культивувалася до останнього часу в закладах студійно-дослідчого характеру й готувала солідних фахівців по всіх галузях театральної культури», «друга утворювала театри ходових п'єс, театри, що ніколи не думали про завтрашній день і не виховали собі ні режисерів, ні визначних акторів». Отже, заявляє автор, якщо в українському театрі й може виявитись самотність, то її привнесе та «1/10 всієї театральної маси», що згрупована в театрі Л. Курбаса. Інші театри або «стають на шлях імпорту — закликають чужих» (йшлося, звісно, про російського режисера Б. Глаголіна, чий вистави справді не мали нічого спільного зі звичною стилістикою спектаклів театру ім. І. Франка. — *М. Г.*), або, як театр ім. Гната Михайличенка, сходять нанівець, бо ніколи не мали «продуманих, глибоко відчутних принципів у своїй роботі».

На його переконання, «революційність» українських театрів, окрім «Березоля», носить «чисто поверховий» характер, це — «здебільшого лише етикетка, начеплена до якоїсь постановки», загальний стан речей в українському театральному мистецтві незадовільний, українські практики сцени не мають навіть «середньої театральної грамотності» і при цьому не хочуть «здобувати засоби, що їх бракує..., вчитись і працювати, щоб уміти винаходити виразні оригінальні, а значить і самотні форми». Зазначаючи, що «наші державні театри саме тепер перебувають у тяжкому організаційно стані та матеріальній депресії», автор побоюється, що звернення до «реставрації гірших форм «традиційного театру» стане найгіршим виходом» з ситуації. Найгіршим тому, що в ньому теж не буде продуманості та послідовності, а лише так само «тактичне, плакатне гасло», яким свого часу була їх «революційність». Як приклад — репетиції вчорашнім «лівим» режисером М. Терещенком «Марусі Богуславки» М. Старицького — «хоч і на конструкціях...»¹⁹⁷.

Впродовж 1927–1928 рр. дискусія про доцільність відтворення драматургії та художньої системи «дожовтневого» українського театру з метафізичної зійде до фізичної площини, оскільки тлом їй слугуватиме

¹⁹⁷ Шевченко Й. Перед фазою міщанізації театру, або Мамонтівська «terra incognita» // Культура і побут. — 1926. — 11 липня. — С. 5.

перший сезон стаціонарного у Харкові Народного театру. Наприкінці сезону Я. Мамонтов друкує статтю «В справі «Народного театру», маючи на меті лише висловити загальне враження від його роботи. Визначається воно двома словами: «сумно і соромно», а далі — ще категоричніше: «Народний театр за минулий сезон не спромігся навіть на реставрацію ліпших традицій доби М. Кропивницького — М. Старицького, бо вульгаризація не є реставрація. А ми ж хотіли чогось більшого, ніж «повторення минулого»¹⁹⁸.

Його виступ стає сигналом для інших, й у подальших дописах дискусія набирає обертів: йдеться знов про типологічне визначення «народного театру», про місце, яке займатиме його художня система серед стильового «роздоріжжя», що визначається теоретиками і практиками тогочасного українського сценічного мистецтва його характеристичною рисою.

Першу групу складають митці старшої генерації (Л. Старицька-Черняхівська, І. Мар'яненко, П. Саксаганський), які бачать у Народному театрі шлях звернення до національного стилю музично-драматичної вистави, що її зразками були кращі спектаклі театру М. Кропивницького та М. Старицького. В статті «Про Народний театр» фахівець з питань організації театральної справи, директор харківського Будинку літераторів ім. В. Блакитного М. Лебідь, опонуючи Я. Мамонтову, обстоює спільну думку, що «зразковий народний театр... повинен бути доброю школою для акторського й режисерського персонажу», і побоюється, що «плекаючи академізм, він такою школою не може бути, бо згубить елементи народної опери, як балет, спів, музику, що входять міцно в народний театр». Саме тому М. Лебідь вважає за необхідне долучити до активної роботи в Народному театрі М. Садовського, П. Саксаганського, Г. Борисоглібську. «Пора б їм кинути працювати з випадковими колективами, як це зараз робиться, щоб взятися за роботу з постійним й художньо підготовленим колективом. Отож утворити в такий спосіб постійний театр із працею цих корифеїв було б добрим виходом із того кепського становища, в якому перебуває народний театр», — пише він. На його думку, творча робота цих «останніх могікан» українського народного театру стане школою для наступного покоління, а відтак самий Харківський Народний театр доведе свою

¹⁹⁸ Мамонтов Я. В справі Народного театру // Культура і побут. — 1927. — 28 травня.

«зразковість» для периферійної сцени, якій така школа, на його переконання, «вкрай потрібна»¹⁹⁹.

«Проводирем» іншого шляху для Народного театру знову виступає Й. Шевченко. У статті «Не треба ходити ва-банк» він спочатку змушений констатувати «живучість» традиції етнографічно-побутового театру і визначити цілий ряд резонів, які обумовлюють високий глядачевий попит на його вистави. Серед них «великий репертуар», «багато його репрезентантів-акторів», «ціла система засобів (і досить сильних)», якот «простота і ясність сюжету та ситуацій, в яких він розгортається, чітка постановка проблеми чи питання, що автор хоче вирішити», «різноманітність засобів, що ними орудує театр»²⁰⁰.

Втім, перелічені високі «заслуги» не примирюють Й. Шевченка з подальшим існуванням народного театру «в своїх традиційних формах і змісті». Першочергово, через «ідейну безсилість» дореволюційного українського театру, чия драматургія і вистави за нею, на переконання критика, були «занадто напоєними трухлявою національною романтикою і неправильним з сучасної точки зору трактуванням історичних подій», просякнуті «ідеалізацією селянського побуту» та протиставляли патріархальне «морально-міцне» село «розбещеному містові», були позбавлені справжнього соціального ідеалу «через буржуазно-народницький ідеалізм» та «вузькість світогляду» його авторів²⁰¹.

Визначений Й. Шевченком «тематично вузьким, виключно селянським своєю ідеологією» репертуар спричинив, за сучасною термінологією, малу історичну продуктивність «традиційного» українського театру. Не виховавши «великого числа геніїв і акторів, і режисерів», вважав автор допису, «після часів розвитку цього театру (кінець минулого століття)» він прийшов «до теми нещасного кохання з гопаком і горілкою, а в грі запанувала вульгарна і бездарна карикатура на міцний реалізм «корифеїв». Як висновок: «традиційне» мистецтво «школою» бути не може. З одного боку, «віджили» форми українського сценічного мистецтва не сумісні з новим драматургічним матеріалом, який, на думку Й. Шевченка, вкрай необхідний для карди-

¹⁹⁹ Лебідь М. Про Народний театр // Культура і побут. — 1927. — 11 червня.

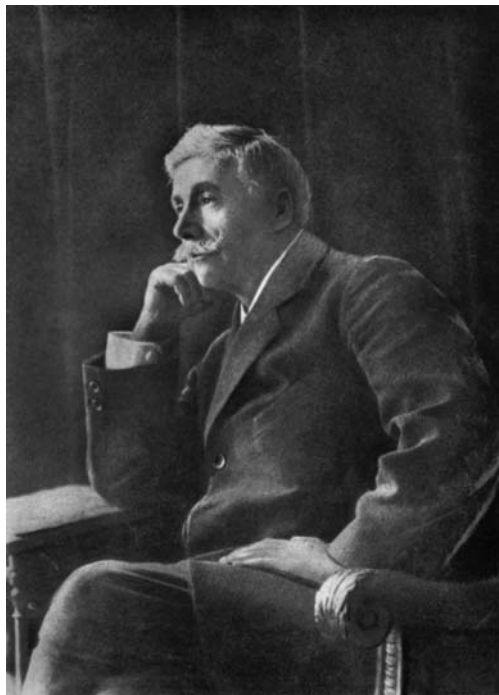
²⁰⁰ Шевченко Й. Не треба ходити ва-банк // Культура і побут. — 1927. — 25 червня. — С. 5.

²⁰¹ Там само.

нального оновлення репертуару Народного театру. З другого, «класичні (неукраїнські) форми» — спадщина «віджилої» ідеології — також потребують «діяльнішого підходу», бо «кому тепер цікава буде у «класичному» виконанні трагедія божевільно-ревнивого Отелло?», — ставить, як на його розсуд, цілком риторичне питання критик.

Отже, принципово не погоджуючись з пропозицією М. Лебедя реставрувати в столиці «театр корифеїв», Й. Шевченко за єдину можливу умову подальшого плідного існування Народного театру вважає активну роботу на його теренах «діячів революційного мистецтва», «ентузіастів цієї справи». Не зайвою, на його думку, буде допомога «партійних кіл, радянського суспільства та відповідних авторитетних інституцій». Згоден він залучити до справи «злосчасного народного театру», щоправда, через «критичний» відбір, і «досконаліших, кращих майстрів» старого театру, носіїв «принципів реалізму школи Кропивницького»²⁰².

Третій шлях для Народного театру визначає Я. Мамонтов. Знов втрутившись у дискусію, він пропонує, щоби Народний театр посів місце «між М. Садовським та Л. Курбасом», ставши «академічним» театром «випробуваних, усталених форм (переважно українських)», репрезентуючи «дореволюційну українську культуру» у такий спосіб, як «руська театральна культура» була представлена у тогочасних московських Малому та Художньому театрах²⁰³.



П. Саксаганський

²⁰² Шевченко Й. Не треба ходити ва-банк // Культура і побут. — 1927. — 25 червня. — С. 5.

²⁰³ Мамонтов Я. Між М. Садовським та Л. Курбасом // Культура і побут. — 1927. — 16 липня. — С. 3.

Я. Мамонтов був згоден з Й. Шевченком в тому, що дореволюційна театральна українська культура, представники «театральної традиції» «не передали молодому поколінню усього того, що мусить бути передано, розгубили скарби на тернистих роздоріжжях театральної Мельпомени». Але він був не згоден уболівати за цими фактами, адже вірив, що можна надолужити згаяне шляхом відродження кращих старих здобутків в «академічному» Народному театрі. Більш оптимістичним був його погляд й на ідейний та художній потенціал української дореволюційної драматургії — незаперечної основи репертуару цього театру. Окрім національної романтики, народницького ідеалізму та анекдотичних хохлів, Я. Мамонтов відшукує тут «п'єси давнього історичного побуту з його соціальними суперечностями та національним гнівом», а також «п'єси, що без жодного народницького сахаріну подають дореволюційний селянський побут з його Бичками, Калитками та Пузирями на одному боці, і з наймицками та селянською голотою — на другому».

Другим «китом» «академізму» він визначає класичну п'єсу в «нормальному вигляді», попит на яку побачив зокрема під час гастрольних вистав у Харкові Малого театру. В цих виставах він угледів також, на його думку, показову для нового «академізму» «диференціацію мистецьких установок», що зросла на ґрунті російської радянської п'єси. Отже, на переконання Я. Мамонтова, українська сцена за визначенням інонаціональним прикладом, поєднуючи у репертуарі «стару» й «нову» драматургію, прокладе «свій творчий шлях між українською традицією і новаторством, між М. Садовським і Л. Курбасом», в такий спосіб «поглиблюючи нашу театральну культуру»²⁰⁴.

Як і на попередніх етапах дискусії, Л. Курбас безпосередньої участі в ній не приймає. Втім, його справа, її «здобутки» та «прорахунки», як бачимо, — серед аргументів всіх її учасників. Й у виступах цих років самого художнього керівника «Березоля» хоча б аспектно зачеплена основна проблематика дискусії. Так у статті 1927 року «У театральній справі» він, зосереджуючись на активній ролі театального мистецтва в суспільстві, вбачаючи в ньому «величезну силу, один з наймогутніших двигунів культури», що має «поглиблювати громадсько-психологічні запосилувачі для встановлення комунізму», вихідною настановою

²⁰⁴ Мамонтов Я. Між М. Садовським та Л. Курбасом // Культура і побут. — 1927. — 16 липня. — С. 3.

своїї театральної політики, прокламуватиме «пролетарську позицію» «Березоля», яку сформулює так: «... мовою і силами українських робітників взяти участь у передових лавах всесвітнього процесу перетворення буржуазного театру в комуністичний»²⁰⁵. Перешкодою на шляху до визначеної мети Л. Курбас називає недбалу та недолугу культурну політику НКО, яка, замість «перетворювати світ», вимагає від нього виробляти вистави на «смак обивателя» задля горезвісної «самоокупаємості». Орієнтація ж «на глядача, що в будні дні (а то і в свята) скривається за офіціальними даними про радслужбовців, студентську молодь, труд інтелігента», який натомість «не має майбутнього», не несе «певних задатків життєздатних форм життя, значить не несе і задатків мистецької форми, певного мистецького стилю», для театру, на переконання керівника «Березоля», є малоплідною й дуже небезпечною.

Окреслюючи паралельно, який же театр «милий серцю» обивателя радянської форми, він буквально повторює ті визначення «народного театру», що їх дав у вищецитованій статті Й. Шевченко. І саме такий театр Л. Курбас називає «сирцем», додаючи сюди ще й мистецтво суто «буржуазних жанрів»: огляд, хроніка, реву, з якими, через глядачевий попит, також вимушений «знайомитися» в той час «Березіль».

Вступивши на цей шлях, український театр, попереджує Л. Курбас, неминуче прийде до «безнадійної провінціальщини». Ознаки цієї «хвороби» він готовий вже констатувати і чекає можливих ще гірших наслідків, коли «ми розгубимо і те відносно велике надбання, яке ми вже здобули в різних елементах театральної культури»²⁰⁶.

Далі, у виступі на театральному диспуті, основні положення якого Л. Курбас викладає у вищецитованій статті «Шляхи «Березоля» для третього числа «Вопліте», він визначає цілий світогляд обивателя як такий,



Я. Мамонтов

²⁰⁵ Курбас Л. Березіль. — С. 259.

²⁰⁶ Там само. — С. 260.

що своїм «прообразом справжньої культурної творчості» розуміє тільки минуле, або, в кращому разі, його «відгомін у явищах сучасності». Тому, вважає він, маючи за «настановлення — пасеїзм, реакційну ідеологію минулого», обиватель вимагає від театру «або натуралізму, або романтики», «робить із старої побутовщини фетиш для себе і для свого глядача»²⁰⁷. Кореневою ознакою українського дореволюційного театру, орієнтованого на «обивателя», Л. Курбас визначає «компроміс», постійний компроміс з русифікаторською політикою царської влади, на одному боці, і з глядачем — на іншому. «Іди докажи тепер обивателю, що актор Старицький не для читання перекладав Шекспіра, що ті ж самі п'єси, навіть українських авторів, що без ніяких суперечок ішли на руській сцені, не дозволялися на українській, що руські водевілі вставляв Кропивницький у свій спектакль не з власної волі!», — зазначає він власне бачення найгірших сторін «дожовтневого» українського театру²⁰⁸.

Поруч Л. Курбас критично ставиться і до свого «початку», називаючи «проклятим компромісом» вистави за п'єсами «Чорна Пантера та Білий Медвідь» В. Винниченка та «Йоля» Є. Жулавського у Молодому театрі, підкреслюючи, що «Кропивницький і Садовський дали однобокий етюд національного театру. Молодий театр — етюд формальної театральної революції»²⁰⁹.

І головна теперішня претензія керівника «Березоля» до діячів українського театру, критиків і чиновництва полягає, по-перше, в подовженні цього шляху компромісу — в потуранні «міщанським смакам», «дикту обивателя»: «Політична малограмотність і брак темпераменту сучасності утворюють з театральних діячів «женственный» медіум, що геніально і безособисто втілює випадкові завдання обивателів, які думають тільки сьогоднішнім днем», — вважає він і знову наголошує, що такий шлях веде український театр або до поверхового, натуралістичного відтворення сучасності, де «комунізм» має бути обов'язково «в червоних чоботах, з червоною колядкою», або до «культу безперспективної виробничості», яку він ототожнює з «синельниківською та соловцовською думкою» в дореволюційній театральній царині²¹⁰.

²⁰⁷ Курбас Л. Березіль. — С. 263.

²⁰⁸ Там само. — С. 266.

²⁰⁹ Там само.

²¹⁰ Там само. — С. 263–264.

Отже, закиди новому українському мистецтву з боку «оборонців» традиційного театру, на твердження Л. Курбаса, спричинені не вболіванням за національну спадщину, а небажанням бачити його мистецьку самодостатність, підвалини якої об'єктивно укладені саме культурною традицією, адже, на його думку, «...із всіх визволених революцією націй одна українська має повсякчасний безперервний зв'язок із великою культурою свого минулого». Відтак, будь-яка: ревізована чи реставрована, національна сценічна минувшина для Л. Курбаса — творчо зайва й ідейно шкідлива для поступу українського театру.

Утім, безпосередня практика Народного театру впродовж сезону 1927/1928 рр. не тільки не змінила ставлення переважної частини практиків «нового» мистецтва до театру попередньої доби, а, навпаки, дала підстави для навішування йому тих само ярликів «етнографізму», «побутовщини», «соціальної пасивності». Однак, як стане очевидним трохи згодом, найгірші наслідки не вирішене питання «дожовтневої» театральної культури мало для підвалини «авторського» театру — його драматургії. Десятки разів ошельмована соціологічними теоретизуваннями, зневажена за свою сумнівну ідеологію та невисокі формальні якості, українська класична п'єса впродовж наступних 1930-х пройде не одне коло «чистилища», щоб у другій половині десятиліття у поодиноких випадках, як от у виставі М. Крушельницького за «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка чи Г. Юри за «Украденим щастям» І. Франка у Київському театрі його імені, її естетичні якості, а з ними і «великий» стиль «театру корифеїв» заговорили в повний голос.

Допоки на червневому диспуті 1929 р. одні били «Народного Малахія» та його творців, а інші перелякано відмовчувались, щоби потім наввипередки звітувати перед НКО про темпи й кількісні показники в обслуговуванні «пролетарського глядача», на другий план тут відійшов звіт про виконання партійного надзавдання літературі й мистецтву, наміченого парткорманичами саме на рік перелому, — завдання «самовизначитись», тобто прилюдно оголосити про методи відтворення пафосу й здобутків «реконструктивної доби». По-суті, йшлося про визначення параметрів, за якими владні структури будуть приймати витвори українського мистецтва, будуть ставити своє «затверджую» на кожній виставі, картині, партитурі тощо. На відміну від численних виступів з цього «питання» представників українських літературних угруповань з

передуючими вуспівцями, не зорганізований театральний загаль міг похвалитися хіба що спорадичними виголошеннями своїх «платформ» у дописах художніх керівників українських театрів. Загальний пафос висловлювань можна означити як погодження українських режисерів забезпечувати втілення на кону більшовицьких гасел художніми засобами й визначення пріоритетним шляхом такого втілення стиль «реалізму». Перед тут вів Г. Юра, зібравши найбільшу кількість означених рис «методу» в «декларацію» театру ім. І. Франка, виголошену ним на червневому диспуті.

Проте, партійні настанови та методики їх образного перевтілення на кону задля впливу на глядача здаються можновладцям все ще неузгодженими. Завдання подолати ці «ножиці» лишається вагомим як для практиків театру, так і для його теоретиків та оглядачів. Так у своєрідній «післямові» — статті «Театральний диспут», вміщеній в 6-ому числі часопису «Критика», за цю справу брався Й. Шевченко, роблячи спробу узгодити тогочасну театральну практику зі «ставленням керівних органів до різних художніх напрямів в театрі». «Питання про головні лінії поділу театрів залежно від їхніх метод роботи» автор називав визначальним й буквально у наступному абзаці констатував, що визначати практично нема чого, адже тогочасні українські театри, ряди яких поповнив тепер і «Березіль», за його спостереженнями, відмовившись від «експерименту», стали «блідими і невиразними» у «формально-художньому забарвленні». Щоправда, оскільки «на експеримент... здатні люди з свіжим світосприйманням, що враженням оком дивляться на світ», а серед українських режисерів Й. Шевченко таких не знаходить, то й відмова від «формально-естетичного експерименту», яскравим прикладом якого він називає минулу практику Молодого театру, тогочасними українськими сценічними колективами його не дивувала²¹¹.

Однак, трохи нижче «експеримент» в українському театрі 1920-х років він йменував «вимушеним», бо «революція... поставила на голову попередні естетичні заповіді й канони, загнала в тупець мистецтво, театр не мав іншого справжнього виходу». Його осереддя Й. Шевченко називав «політично-чинний спектакль....» й констатував зайвість подібної мистецької продукції в кінці десятиліття, у, на його думку,

²¹¹ Шевченко Й. Театральний диспут // Критика. — 1929. — № 6. — С. 137.

визначально інший період, коли «безпосереднє тиснення політичних «атмосфер» на театр ослаблене», а пролетаріат став перед «потребою засвоєння культурної спадщини минулих епох». Не забуваймо, що ці оцінки не стосувалися національної спадщини, адже провідний критик зважав на попередньо висловлені застереження щодо ідеологічної невідповідності — «міщанського» характеру — «традиційної» української культури. А що ж до «ослаблення» політичного тиску на театр, то ця «фігура мовлення», здається, мала відношення не до тогочасної соціокультурної дійсності, а до тези автора про наступ нової ери — коли театр, звільнившись від «полону» минулих агітформ, стане на шлях «поглиблення режисерських метод і акторської системи на основі поєднання безперечних формально-естетичних цінностей, старих скарбів із останніми досягненнями «соціального експерименту»²¹².

Таким чином, за логікою Й. Шевченка, формальний експеримент, який визначав поступ українського театру у 1910-х і на початку 1920-х, мав перерости у «соціальний» кінець десятиліття. Однак, при спробах дати хоч би елементарне визначення естетичним параметрам, за якими йтиме цей наступний експериментальний етап, критик починав плутатися у термінах. Краще йому вдавалося перелічити можливі «гальма», що перешкоджатимуть справдженню даної мети. Першим він називав відсутність відповідної драматургії, адже та, що була в наявності, на переконання критика, знаходилася в «полоні примітивної агіт-форми, або навіть п'єс побутового театру». Другим — впливи «чужих, далеких нам спрямувань і смаків», одним з яких Й. Шевченко знову констатував «натуралістично-побутовий театр»²¹³.

З огляду на те, що Й. Шевченко — один з найпоінформованіших, послідовних й освічених практиків та оглядачів українського театру впродовж двох десятиліть був не в змозі подолати вочевидь нездоланне протиріччя між антихудожніми, протимистецькими більшовицькими запитами і творчою практикою, годі чекати на позитивний результат від інших, менш здатних на це. Наступні події лише унаочнюють продовження, сказати б, «маячні» українського театрального загалу з нав'язаною ідеологічними керманичами проблемою «самовизначення». Так, не домігшись від Л. Курбаса однозначної відповіді, яким чи-

²¹² Шевченко Й. Театральний диспут // Критика. — 1929. — № 6. — С. 141.

²¹³ Там само. — С. 143.

ном «Березіль» буде віддзеркалювати на своєму кону «соціалістичну реконструктивну добу», не вдовольнившись «деклараціями» В. Василька, Г. Юри, Я. Бортника та інших керівників «великих» і «малих» театрів, можновладці у вересні 1929 р. скликають по слідах диспуту дводенну сесію художньо-політичної ради НКО і роблять нову спробу узгодити з режисерами та директорами українських театрів шляхи впровадження у драматургічний доробок і практику мистецького життя тогочасних партійних настанов. Парадоксальними чином, на відміну від диспуту, де першість була за партійно-чиновницьким угрупованням, сесія ради унаочнює той факт, що навіть після всіх поневірянь з «Народним Малахієм» та «Миною Мазайлом» за М. Кулішем, Л. Курбас і його театр лишаються першорядними в тогочасному театральному ландшафті, й саме на нього та його учнів покладаються надії на звернення українського сценічного мистецтва до річища вдало визначеного Й. Шевченком «соціального експерименту».

Л. Курбас брав слово на засіданнях ради двічі — сьомого і восьмого вересня, й кожного разу його виступ ставав осереддям дискусії, власне, по-іншому транспонуючи питання нещодавнього диспуту²¹⁴. По-перше, він намагався уможливити сприйняття чиновницьким та мистецьким загалом «самовизначеного» театру «Березіль» як політичної та мистецької окремішності. Боронячи свій театр від зазіхань вочевидь ворожих до нього «Нової генерації» та ВУСППа, він заявляв, що принципово уникає будь-яких «блоків» з літературними організаціями, на відміну від «дуже багатьох театрів на Україні». Більш корисним засобом чіткої ідеологічної визначеності Л. Курбас називав відповідне складання репертуару, що й прокламуватиме «політичну лінію» його театру. На сезон 1929/1930 рр. в «Березолі» було намічено поставити «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала (прем'єра відбулась 11 березня 1930 р., режисери К. Діхтяренко, В. Скляренко, художники Є. Товбін, Д. Власюк, композитор Ю. Мейтус), «нове ревю» (гадані «Чотири Чемберлени», здійснені через півтора року, прем'єра 14 квітня 1931 р., режисер Б. Балабан, художник В. Меллер, композитор Ю. Мейтус), для вправ молодих режисерів — «п'єси трьох класиків» (пойменований лише «Отелло», не був поставлений), дві нові п'єси М. Куліша — «Закут» та «Патетична соната» (не пройшли Репертком і не були поставлені; режисером першої пе-

²¹⁴ Курбас Л. Філософія театру. — К., 2001. — С. 762–769.



«Диктатура» І. Микитенка. Сцена з вистави. «Березіль». 1930 р.

редбачено В. Інкіжинова²¹⁵, другу Л. Курбас бере в роботу сам) й на-самкінець — «Диктатура» І. Микитенка так само у постановці В. Інкіжинова (вийшла 31 травня 1930 р., режисер Л. Курбас, художник В. Меллер, композитор Ю. Мейтус).

Кожній п'єсі поспіль художній керівник давав визначальну коротку «політичну характеристику», спершу вбачаючи у «Заповіті пана Ралка» засіб «вибити зброю з рук наших противників», маючи на меті у виставі за цим твором «розшифрувати ті класові розбіжності, ті класові пружини, які заховані в дуже патетичних і красивих гаслах». «Чотири Чемберлени», в основі яких були тексти К. Буревія, за тему матимуть «розкриття класового ворога». «Диктатуру» досить обережно Л. Курбас поцінував за вже висловленою «у нашій пресі» загальною думкою про неї, відмічаючи хіба що її «новий тон», «патетичність» та відсутність «всього того, що може штовхнути театр до помилки». Щоправда, після перегляду вистави в Одеській держдрамі він сконкретизує свою думку щодо сценічних якостей «Диктатури» і викладе її у статті «На дискусійний стіл»²¹⁶. Так само стисло керівник «Березоля» висловився про п'єси М. Куліша: «Закут» поцінував за висвітлення

²¹⁵ Автор не має відомостей щодо конкретного договору з В. Інкіжиновим, який ще наприкінці 1928 року залишив СРСР, про роботу над «Диктатурою» і «Закутом».

²¹⁶ Курбас Л. На дискусійний стіл // Радянський театр. — 1929. — № 4—5.

фактів «моральної та громадянської... розкладеності серед деяких наших партійних кіл... і безпартійних»; «Патетичну сонату» — за виведення «ролі інтелігенції в нашій революції», яка «перемагає себе і стає одним з найактивніших борців за робітничий клас»²¹⁷.

По-друге, Л. Курбас знову, як і під час диспуту, заперечуватиме той варіант стильової диференціації українських театрів, що її дав на диспуті М. Скрипник, і цього разу запропонує поки що відмовитись взагалі від естетичних визначень українських театрів. Натомість, спираючись на широкоживане в тогочасних теоретичних розробках Марксове визначення «надбудови», він визнає за кожною епохою в культурі притаманну їй «пануючу форму», яка визначається «основною лінією пануючого класу». Жорстка соціальна детермінованість мистецтва у всі його часи, твердитиме Л. Курбас, в тогочасній мистецькій дійсності, внаслідок зміни пануючого класу, вже призвела до об'єктивного виникнення нового формального напрямку. Давши йому невиразне визначення «певний синтез», він зосереджується на власному варіанті «типізації театрів під знаком того, кого з пролетарських глядачів театр обслуговує, на кого він орієнтується, і далі, яке місце наш театр займає у хуторянства». Якщо, заявляв Л. Курбас, театр «зумів емансипуватися від ворожого класового впливу» і має «політичні позиції громадського активного театру», як-от «Березіль», що поставив собі складне завдання — «прийняти участь у створенні нової, національної по формі й міжнародної пролетарської по змісту культури», то не має сенсу сперечатися про його формальні пріоритети, адже в мистецтві взагалі не повинно бути «формальних фетишів, формальних заборон». Художній керівник «Березоля» доводив, що його театр вже розпочав роботу по творенню нового типу мистецтва, ставлячи на своєму кону твори М. Куліша. В якості наочного прикладу «орієнтуючої всю нашу пролетарську громадськість», «надзвичайно видатної, важливішої» п'єси Л. Курбас поціновує «Народного Малахія», п'єсою, що слугує «національною формою для міжнародного певного змісту», він називає «Мину Мазайла»²¹⁸.

Тези виступу керівника «Березоля» віддзеркалюватимуть у всіх подальших промовах на сесії, щоправда при чергових колективних намаганнях стягнути театр та його головного режисера з «п'єдесталу», пере-

²¹⁷ Курбас Л. Філософія театру. — С. 763–765.

²¹⁸ Там само. — С. 764–765.



«Диктатура» І. Микитенко. Сцена з вистави. «Березіль». 1930 р.

творивши захід з питань репертуару й наступного сезону в чергову бійку з Л. Курбасом.

Так директор Одеської держдрами Шраменко, декілька разів заперечивши авангардну роль «Березоля», у кожному наступному абзаці звертатиметься до сказаного Л. Курбасом. Так само відмовившись «декларувати ідейномистецькі позиції» очолюваного ним театру, адже ніхто з «великих» не дав йому «позитивного досвіду» у вирішенні цієї проблеми, він пропонуватиме спершу в практичній роботі набувати цей «позитивний досвід» щодо висвітлення на кону «доби соціалістичного будівництва»²¹⁹. Проклавши «політичну лінію» держдрами через інсценізацію п'єс з обов'язковими «ідейними колізіями», «класовими симпатіями й антипатіями», з «живими людьми», а не «фотографіями», він протиставлятиме її позиції «Березоля», звинувачуючи театр в тому,

²¹⁹ Про театр. Стенографічний звіт засідання художньо-політичної ради при НКО УСРР // Нова генерація. — 1929. — № 9. — С. 74.

що там нібито взято «патент виключно на те, щоб висвітлювати тільки негативну сторону життя», створюючи «образи Малахія, Мазайла й т. ін.». Натомість Одеська держдрама бралася «акцентувати в більшій частині позитивне життя», створювати «образи будівників соціалізму», чому незабаром стане прикладом «серіал» М. Терещенка та І. Юхименка за п'єсами І. Микитенка на кону цього театру. Декларуючи побратимство театру з «Новою генерацією» та ВУСППом, які, на його переконання, «відбивають лінію партії в галузі літератури... і театрального мистецтва», Шраменко готується використати його у боротьбі з «курбасизмом, поки курбасизм не стане позитивним явищем в нашому радянському житті»²²⁰.

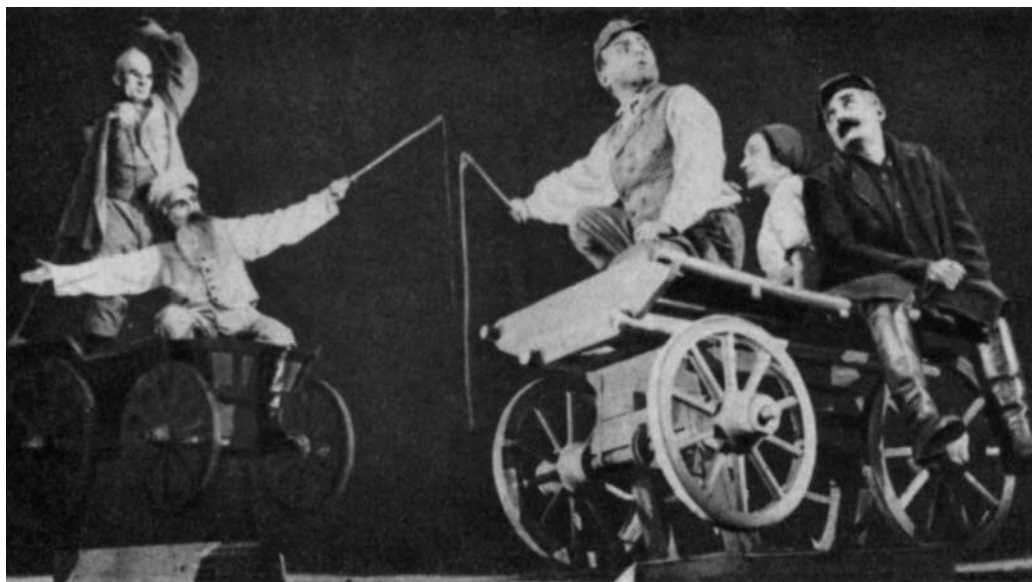
Ще дужче ряснітиме посиланнями на виступ Л. Курбаса промова М. Семенка, який вочевидь тут пробував взяти реванш, адже на диспуті голоси проводирів літературно-мистецьких організацій майже не звучали, можливо, через застереження М. Скрипника не роздмухувати в театральній царині «пожежу» літературного «фронту». Тепер М. Семенко брався оцінювати «картину нашої театральної дійсності і театрального поступу», доходячи висновку, що «в основному театри наші, безперечно, йдуть на рівні тих завдань, які стоять перед ними, і, за винятком театру «Березіль», намагаються дійсно проявити свою ініціативу для того, щоб побороти всі ті кризи, які стоять на перешкоді»²²¹. Якщо зважити, що під час сесії головною кризою у виступах керівників українських театрів і М.Куліша (єдиного з драматургів, хто виступав «по темі») була знов названа криза репертуарна, виходить, що М. Семенко, як перед ним і директор Одеської держдрами, вважав точкою виходу театрального мистецтва зі стану стагнації прихід на його кін вуспівської драматургії, першочергово «Диктатури» І. Микитенка, а, на додачу, «союзної» та «західноєвропейської драматургії» у «достатніх відсотках»²²².

Звинувативши побіжно «Березіль» у недружніх стосунках з авторами української революційної драматургії, покепкувавши з прохань Л. Курбаса припинити «похід» проти його театру й особисто проти нього, М. Семенко переходив до більш серйозних закидів. Відмову керівника «Березоля» тут і зараз визначити єдиний «стиль» українсько-

²²⁰ Про театр // Нова генерація. — 1929. — № 9. — С. 75.

²²¹ Там само.

²²² Там само.



«Диктатура» І. Микитенко. Сцена з вистави. «Березіль». 1930 р.

го театрального мистецтва керівник Нової Генерації оцінював як тотальну відмову театру «цікавитися експериментальними проблемами», «використовувати... досягнення лабораторного і експериментального способу роботи... для культурного поступу». Відтак, місце «експериментатора», яке ще вчора займав Л. Курбас, М. Семенко пропонував у нього відібрати й передати не поіменованим представникам «авангардних сучасних течій». Натомість, твердив провідний футурист, «Курбаса від цього діла треба гнати подальше», адже «...ми маємо наочну кволість Курбасову, безсилість його театру». Він був впевнений: Л. Курбас «не встигає провадити певної художньої лінії» і став «гальмом нашої культури», його «ніхто не розуміє й не визнає зараз, — ні провінціальний театр, ні передова громадськість». Силкуючись показати «державний хист», М. Семенко стверджував: «Крім того, не в інтересах радянської держави і керівників культурного процесу робити з УСРР вічну провінцію, підтримувати культ Курбаса. Кюльта у нас не може бути. Треба висувати молоді сили, а я знаю і можу сказати одверто, що Курбас не може ні виховати, ні висунути молоді сили — він затирає й нівелює їх, як тільки вони стають на ноги»²²³.

²²³ Про театр // Нова генерація. — 1929. — № 9. — С. 76.

Цей закид проводить Нові Генерациі підтримують члени літургування. Вочевидь не простивши Л. Курбасу відмови ще 1927 р. «блокуватися» з футуристами, вони тепер візьмуться відокремлювати художнього керівника «Березоля» від його театру, пропонуючи колективу зректися помилок й «ідеологічного порядку промахів» художнього керівника, яких він припустився, покликавши до театру «розгромлених правих на літературному фронті» з колишньої Вапліте. Питаючись у Л. Курбаса «участі у генеральній лінії культурного будівництва», Сотник звинувачуватиме режисера у намаганнях позбутися справедливих ярликів «контрреволюціонера» й «правого» руками молодих березильців, зокрема В. Скляренка, забувши при цьому, що в якості «лівого» й «революційного» приклада у нього виступає розкритиковане по всій чиновницько-журналістській вертикалі ревію «Алло, на хвилі 477!», постановником якого виступив В. Скляренко.

Як розкол всередині «Березоля» розцінюватиме О. Полторацький перехід Б. Тягна на керування харківським ТРОМом. Як ідеологічну помилку — пропозицію В. Інкіжинову повернутися в «Березиль». Ствердивши в репертуарі театру «гіпертрофію п'єс, які скеровані на негативну сторону нашого життя», він дивуватиметься, що Л. Курбас вагається у виборі між «Закутом» М. Куліша — п'єсою, яка, на його переконання, нічого в розумінні позитивних елементів нашої доби не дає», і «Диктатурою» І. Микитенка²²⁴.

Вусппівська фракція на сесії у своїх виступах, власне, не додасть нічого нового ні до загального змісту, ні до інтонації й спрямування у його викладі. Хіба що співробітництво «Березоля» з М. Кулішем, поименоване футуристами «блоком» Л. Курбаса і «правих з Вапліте», Я. Савченко визначить як «культурно-мистецьку змову», а І. Кулик, назвавши «провідною справою» ВУСППа «щільний зв'язок між драматургом і театром», зверхньо обіцятиме Л. Курбасу співпрацю з «Березолем», тільки якщо «будуть створені певні умови з боку театру, коли ця робота не буде примушувати нас сходити з наших позицій»²²⁵. Проте, у ідеологічних обвинуваченнях вусппівці завжди мали фору. Щодо іншого: дружнім хором вони так само закидатимуть Л. Курбасу «прекраснодушіє» щодо проблем театральної культури» і доводитимуть, що «вся-

²²⁴ Про театр // Нова генерация. — 1929. — № 9. — С. 79–80.

²²⁵ Там само.

кий митець, а в тому числі і театр росте, коли він має в собі якусь стильову свідомість»²²⁶. За Я. Савченком, зазначену стильову свідомість обумовлюють «великі соціальні теми», і він був готовий визнати, що у минулому театр «Березіль» йшов шляхом «великої стильової напруженості й витриманості». У теперішньому часі «Березіль», переконував він, переживає час розкладу, адже Л. Курбас сам «зараз змазав проблему стилю» і скеровує в цьому напрямку інших українських режисерів. Відтак, начебто «наслуховавшись» Л. Курбаса, І. Юхименко безглуздо пропонував визначати стильову відмінність українських театрів у «соціалістичному змаганні» в постановках «Диктатури» І. Микитенка, а Г. Юра безпідставно твердив, що театр ім. І. Франка вже довів плідність стилю «монументального реалізму» у декількох виставах останніх сезонів. Натомість, твердив Я. Савченко, питання «стилю» (зрозуміло, за вуспівською «рецептурою») українським театром ще не було розв'язане і пропонував у сезоні 1929/1930 р. «скерувати великі зусилля на підвищення стильової культури»²²⁷.

Безрезультатність диспуту влітку 1929 р. особливо помітна у порівнянні з дискусійною хвилею щодо важливих питань театральної творчості, котра продовжувала вирувати в провідних тогочасних часописах. Природно, після принаймні «п'ятирічки» безупинної ходи, на кінець десятиліття дискусійна тематика стає ґрунтовнішою, на зміну перелічуванню проблем приходить зосередженість на сутнісних питаннях тогочасної театральної дійсності, серед імен дописувачів все частіше зустрічаються імена практиків сцени. Однак, наявним «перпендикуляром» цим досить плідним методологічним зусиллям стає погіршення ідеологічної обстановки, розподіл мистецького загалу на тих, хто пише списки «шкідників на культурному фронті», і тих, хто ці списки поповнює.

Векторне спрямування теоретичних виступів режисерів ми б визначили як бажання втримати дистанцію між сценою та її літературною основою, як відверту відмову від примату драматургії над театром. Тут всі диспутанти єдині, тут, за законом діалектики, йде заперечення ними попереднього етапу буття мистецтва театру, за яким література вочевидь правила свій бал на кону російських, українських і ширше — європейських театрів.

²²⁶ Про театр // Нова генерація. — 1929. — № 9. — С. 78.

²²⁷ Там само.

Однак, стверджуючи власне бачення художньої системи новітнього українського театру, його режисери також особливо не сперечаються щодо основ його методу. Тієї принципової незгоди, що її мали у першій половині 1920-х вистави театру ім. Г. Михайличенка, керованого М. Терещенком, та спектаклі Б. Глаголіна в керованому Г. Юрою театрі ім. І. Франка, від Леся Курбаса, який вбачав в них відхід від принципів «лівизни» у мистецтві, скочування «в прірву безнадійного обивательського натуралізму»²²⁸ («михайличенківці»), або «лавірування між революційною тенденцією і фактичною орієнтацією на мистецтво Заходу, що розкладається» («франківці»)²²⁹, тепер не чуто ні звідки.

Виступаючи в якості не менш активного й більш чисельного чинника мистецьких дискусій, українська театральна критика на кінець десятиліття вже не тільки рецензує та спостерігає тогочасний театральний процес, а й систематизує його явища, пробує класифікувати творчі стилі, коли вони мають хоч якийсь вияв. Тон виступів тут коливається від поміркованого (І. Туркельтауб, П. Рулін, Я. Мамонтов) до в'їдливо рецензійного (Ю. Меженко, Й. Шевченко, Ю. Смолич, Д. Грудина). На кінець десятиліття до названих двох додається й третя сила, адже тепер найвправнішими теоретиками від мистецтва почувають себе парткорманичі, насамперед керівник НКО М. Скрипник. Пам'ятаємо зокрема його «класифікацію» напрямків українських театрів зразка 1929 р.: «матеріалізм, реалізм, конструктивізм» та запевнення у владній підтримці будь-якого з них в разі відповідності партійним настановам. За його ж наказом «самовизначитись» активізуються у нових спробах узагальнити та поійменувати власну систему творення вистави українські режисери (Г. Юра, В. Василько, Я. Бортник, Б. Романицький, М. Терещенко, І. Юхименко та ін.).

Не зважаючи на нібито партійно дозволене «роздоріжжя», на театральному диспуті вони дружним хором знову визначають єдиним базисним принципом своєї методології «реалізм» й доводитимуть, що цей стиль якнайкраще відповідає усім вихідним поживтневої сцени, а саме: є адекватним стилістиці радянської драматургії, дозволяє відтворювати на кону актуальні за тематикою та життєво достовірні вистави, яких вимагає новий масовий глядач.

²²⁸ Курбас Л. Березіль. — С. 245.

²²⁹ Там само. — С. 256.

Серед перших відгуків на цей одностайний поворот й була вищезгадана стаття Я. Мамонтова «Театральний стандарт», в якій драматург та критик розцінював український театр кінця 1920-х як такий, що зазнав на «нівеляції театральних напрямків і стабілізації загально-визнаних форм», серед яких, на його переконання, було загублено «театральні барикади попередніх років». «Замість принципових змагань, ми живимося нині порожнім славословієм щодо наших досягнень, — стверджував автор допису, — і терпким злословієм (писаним і неписаним) щодо окремих осіб та фактів»²³⁰. Тому проголошений «держтеатрами» всезагальний «реалізм з індивідуальним хвостиком» був для нього нічим іншим, ніж «термінологічним непорозумінням», адже «різниця між реалізмом харківським і київським або донбасівським не в принципових засадах, а в різних ступенях мистецької культури», — вважав Я. Мамонтов²³¹.

Він з точністю сформулював відправну точку того шляху стандартизації, на який вступили українські театри: «...Масовий глядач не любить, щоб йому морочили голову новими формами, і тому матеріальний добробут наших театрів підноситься разом з їхньою мистецькою стабілізацією». В цих рядках він свідомо ставав адептом тогочасної позиції Л. Курбаса, до того ж у визначенні театрального стандарту кінця 1920-х він, власне, перелічував зрозумілі йому компоненти художньої системи саме керівника «Березоля»: «установка на сучасний життєвий сюжет і експресивна подача його словом, рухом і всіма іншими засобами театального мистецтва», намагання показати глядачеві «життєві явища та образи в діалектичному процесі», побудова вистави з «коротких рухливих сцен, контрастових ситуацій, бурхливих подій», «синтетичність», що була «однією з найпозитивніших ознак театального стандарту наших днів»²³².

Автор був свідомий того, що тільки «Березіль» мав у своїх спектаклях всі ці вагомні стилістичні складові. Натомість інші українські театри, зазначав автор допису, за «діалектику» видають «прописну мораль, що агітаційним способом пришивається до театального показу». Отже, театральний стандарт, за твердженням Я. Мамонтова, був

²³⁰ Мамонтов Я. Театральний стандарт // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 32.

²³¹ Там само. — С. 33.

²³² Там само.

явищем неоднозначним, приміром, для театру Л. Курбаса, його можна було визначити як позитив тільки за умови, якщо ця стабілізаційна точка слугуватиме за відправну подальшого пошукового процесу. Треба тільки вивільнити «Березіль», стверджував він, з того «трагічного становища», в якому той перебував: «експериментально-новаторський своєю суттю» — він мусив «виконувати обов'язки», так званого, «виробничого театру». Трагедія «Березоля» саме в тому й полягає, — наголошував Я. Мамонтов, — що він борсається між експериментом і виставою для масового глядача. І виходить так, що найцікавіше для театру — зовсім не цікаве для глядачів, і навпаки: найбільшим попитом користується саме те, що експериментальний театр зовсім не цікавить, що гальмує його розвиток, дискредитує його роботу. — Театрові треба якомога хутчіш, — закликав критик, — вийти з цього «порочного кола»²³³.

Зрозуміло, найпершим опонентом Мамонтовських тверджень виступив Лесь Курбас. Керівник «Березоля» безпосередньо відповів йому статтею «Треба переіменувати окуляри» і продовжив тему у статті «На дискусійний стіл» у наступному числі «Радянського театру».

Його головні претензії були скеровані проти спроб критика визначити «стиль» тогочасного українського театру, сформулювати загальні стандарти його мистецької роботи. По-перше, Л. Курбас не погоджувався з тим, що й до «Березоля» було вжито поняття «стандарт», і обстоював суто експериментальний характер тогочасних вистав театру. По-друге, він був проти того, щоби не милий йому відчутний потяг українських режисерів до амбіційних заяв щодо власного почерку чи стилю на тлі художньо пересічної практики керованих ними театрів знаходив ствердження у низці всіляких теоретичних «ізмів», якими щодо них оперувала українська мистецька критика. На думку Л. Курбаса, сучасний йому український театр насправді виглядав як «певною чіткою культурою не оформлене хуторянство, амальгамізоване всіма суперечливими впливами, що їх так багато було в театральному житті Союзу кілька років тому, амальгамізоване в певну грубу, претензійну, формально-компромісну, сурогатну страву». А реалізм, яким віднедавна клянуться всі без винятку керівники нових театрів, зазначав він, — «не більш, як вигідна квартира до загальнозрозумілого, звичайного для

²³³ Мамонтов Я. Театральний стандарт // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 34.

глядача старорежимного, психолого-побутовізму, до того життєправдоподібного соусу, в якому вигідно плаває натуралістичний актор...»²³⁴. Відтак, будь-чий спроби теоретично узагальнити тогочасний театральний процес він вважав передчасними, адже не бачив для цього конкретних підстав у мистецькій практиці більшості українських театрів. Не одмовляючи, натомість, колегам-режисерам «у бажанні — усвідомити свою роботу», Л. Курбас пропонував їм спочатку «...мислити чітко, категоріями свого ремесла, працювати чітко, певними вичерпними методами у всякому випадкові своєї практики, не турбуючись зовсім про те, який загальний стиль впливе, як обличчя їхніх театрів». І тільки потім, «доглядаючи справжнє обличчя нашої мистецької дійсності», мистецька критика й самі постановники матимуть підстави визначити «стиль нашої доби»²³⁵.

Л. Курбас виклав власне передбачення цього «стилю» та конкретні шляхи щодо його формування у наступній статті «На дискусійний стіл». Насамперед, він вимагав «гарячого (можна інше слово) відношення до дійсності», далі забороняв в мистецтві «культменшовизм» — тут «задоволеність маленьким, рідним», і, нарешті, очікував свідомого ставлення режисера до своєї професії, пропонував «навчитися осідлати матеріал, уловити рух п'єси, рух сцени; уміти правильно поставити завдання, опанувати плани театрального мислення; опанувати актором, акторові опанувати своїм мистецтвом, а перш за все і над усе — це опанувати найголовнішим чинником театру, яким є слово». «Через нагромадження найбільших труднощів — до найбільшої свободи й легкості. Через найбільшу складність — до найбільшої простоти», — таке векторне спрямування, за Л. Курбасом, мало привести український театр до формування основоположних критеріїв його художньої системи²³⁶.

Втім, практика українського театру початку 1930-х рр. в кожному разі доводила правоту Я. Мамонтова, який угледів стандартизацію національного сценічного мистецтва при початку цього процесу. З вигнанням Л. Курбаса із «Березоля» нівеляція стилістик української режи-

²³⁴ Курбас Л. Треба перемінити окуляри // Радянський театр. — 1929. — № 2–3. — С. 12.

²³⁵ Там само. — С. 16.

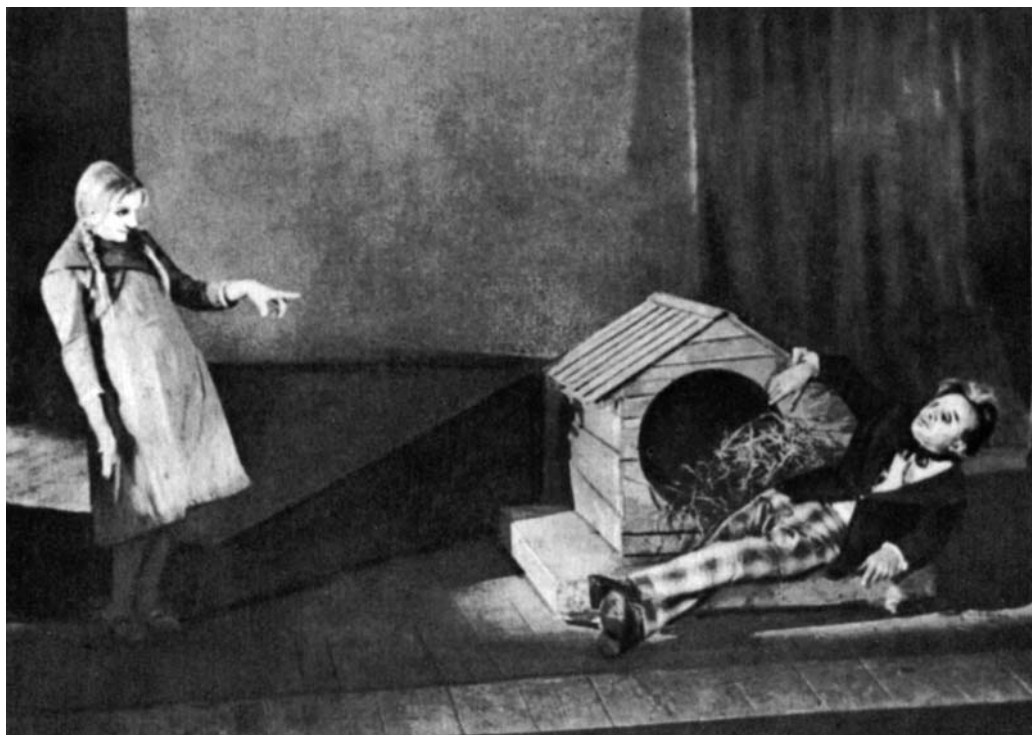
²³⁶ Курбас Л. На дискусійний стіл // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.

сури стає наочною, бо вже не має протипаги ні в його особі, ні з боку вчорашніх учнів його майстерні, жоден з яких не демонструє суто індивідуальної сценічної манери.

Щоправда, вищезазначена стандартизація скоріше за все мала й сторонні причини — очевидно, що наприкінці 1920-х рр. діячі українського театру нарешті усвідомлюють небезпеку власної, відмінної від офіційно узгодженої, думки, а тим більше — програми мистецьких дій. Перші свідчення можливих наслідків подала владна кампанія проти Л. Курбаса і «Березоля» після «Народного Малахія». Наступні — репресивна кампанія проти української інтелігенції в цілому, яку сталінська влада розпочала саме на зламі 1920—1930-х рр. Невдовзі стане очевидним надзавдання її початкового етапу: докорінне знищення представників науки, церкви та культури, в свій час пов'язаних з першими національними урядами, або з членством у партії есерів, меншовиків і т. ін. У 1929—1930 рр. Сталін та його поплічники фабрикують «справу» так званої Спільки визволення України (СВУ) і репетирують схему, яка потім — у 1937—1938 рр. прислужиться їм під час «великих процесів 30-х».

Прилюдні судові засідання проходили в приміщенні Харківської опери, на сцені якої в ті дні відбуватимуться «вистави», зрежисовані «вождем народів» та виконані ансамблем «правознавців у цивільному». В якості статистів, що становлять собою «юрбу», і від яких у розвитку дії нічого не залежить, окрім створення яскравого фону для головних дієвих осіб, виступатиме цвіт тодішньої української науки та культури старої формації.

Показовість процесу СВУ доводить не тільки його принципово прилюдний характер, а й кількість відгуків на цю «справу» у тодішніх численних часописах, повсюдність зборів для «святкування перемоги» над цією «злочинною організацією». Оскільки СВУ визначалася ОДПУ угрупованням інтелігенції, першочергових осуджень та зречень влада чекала від представників української науки та культури. Вочевидь, «переднє слово» мав взяти керівник Народного комісаріату освіти М. Скрипник, який, не забарившись скласти доповідь «Контрреволюційне шкідництво на культурному фронті», декілька тижнів поспіль виступав з нею переважно перед молоддю. Вона поєднувала в собі пункти обвинувачувального висновку, некрологу й вироку: «Справа СВУ остаточно розбиває усю претензійність кваліфікованої буржу-



«Маклена Граса» М. Куліша. Сцена з вистави. «Березіль». 1933 р.

азної інтелігенції на пріоритет і гегемонію у справі творення української національної культури, — прокламував М. Скрипник, з категоричністю від'єднуючи «пожовтневу» культуру від її багатосотлітньої історії й позиціюючи пролетаріат «дійсним, єдиним і справжнім представником творення української культури»²³⁷.

Наступними були ті першорядні діячі літератури та мистецтва, кого провід СВУ нібито вважав близькими за переконаннями. Одними з перших від діяльності «контрреволюційних шкідників» поспіхом відхрестилися М. Хвильовий та В. Сосюра, дізнавшись, що визначений ОДПУ керівником «спілки» академік С. Єфремов вважав їх творчість полем змагання двох стихій: «природної — української» та «накинutoї — більшовицької»²³⁸.

²³⁷ Скрипник М. Контрреволюційне шкідництво на культурному фронті // Червоний шлях. — 1930. — № 4. — С. 142.

²³⁸ Ахматов Л. За радянську літературу // Червоний шлях. — 1930. — № 4. — С. 153.

Далі «неокласик» М. Зеров від всієї групи, яка під час процесу називалася серед тих, хто «стоїть найближче», декларував незгоду з позицією СВУ, яка нібито тягне Україну у минуле, бо й самі члени спілки стоять на народницьких позиціях 1880–1890-х рр. і не бачать переваг нової дійсності²³⁹.

Українські радянські митці засуджували погляди та діяльність СВУ поодинокі й цілими групами. В. Підмогильний, П. Тичина, П. Козицький, яких за працю на більшовицький режим А. Ніковський начебто назвав «жертвами революції, звабленими, понівеченими, змарнованими талантами», а країну, де той режим ствердився, «країною старців і соціально-політичних утриманців», що не здатна створити для людськості жодних цінностей і буде тільки «погноєм для майбутнього, безславно згинувши в безвість»²⁴⁰, клянуться, що не відчувають себе жертвами режиму й мають всі умови для вільного розвитку власної творчості.

Серед діячів українського театру такої готовності осуджувати не знаходимо. Проте, їх імена не звучать під час допитів «шкідників з СВУ», й «контрреволюційна діяльність спілки», здається, була найменше поширена на царину театру. Єдиним представником нової української драматургії у СВУ був названий М. Івченко, в чиїх п'єсах першої половини 1920-х події революції дійсно відображені у похмурих тонах, а сама вона виглядає каламутною повіддю, вир якої несе загибель будь-кому. Практиків українського театру серед «контрреволюціонерів і шкідників» того разу «одпушники» не відшукували. Проте, під час процесу СВУ були сформульовані конкретні пункти кримінальної статті «націоналізм», яку інкримінуватимуть діячам української культури нової генерації у наступній хвилі репресій 1933–1934 рр.

1930 р. з виступом не забарився хіба що Д. Грудина, однак у його статті не знайдемо лайливого гнівання, вона, скоріше, проklamує єдність театральної спільноти «з партією Леніна, робітництвом, батраками й середняками», готовність українського театру сприяти партії у вихованні трудящих мас в «марксистсько-ленінському дусі». Гідною відповіддю контрреволюціонерам Д. Грудина несподівано називав «соцзмагання» театральних колективів з заводськими, шефство театрів

²³⁹ Пролетарська правда. — 1930. — 25 лютого.

²⁴⁰ Ахматов Л. За радянську літературу // Червоний шлях. — 1930. — № 4. — С. 156.

над червоноармійськими та флотськими театральними гуртками²⁴¹, — форми обслуговування професійним театральним мистецтвом масового глядача, що швидкими темпами вже розповсюджуються в українській мистецькій сфері.

Засудивши під час процесу СВУ 45 провідних діячів української науки та культури, серед яких були звинувачені у змові з метою відокремлення України від СРСР та реставрації в її межах капіталістичного ладу С. Єфремов, А. Ніковський, Й. Гермайзе, Г. Голоскевич, Л. Старицька-Черняхівська, влада відразу розпочне широкий наступ на інтелектуальну та мистецьку еліту з метою придушення думки про національну незалежність, навіть натяку на можливість існування «вільної України». Ворогів шукатимуть скрізь: у Академії наук, серед священиків автокефальної церкви, діячів літератури та мистецтва нової формації, серед «спеців» великих промислових підприємств (Донвугілля, Південсталі), у військовій промисловості, транспорті, народних комісаріатах. Від звинувачень в націоналізмі тепер не прикриватиме ні партійний квиток чи посада, ні визнані раніше заслуги перед радянською державою. Відтак, жертвами боротьби з націонал-соціалізмом, хрещеним на європейський кшталт «фашизмом», стають М. Грушевський та особи з його оточення, В. Винниченко, трохи згодом практично всі першорядні літератори «середнього покоління» (Є. Плужник, Д. Фальківський, Г. Чупринка, Г. Косинка, М. Яловий, О. Досвітній, М. Хвильовий, М. Куліш, М. Семенко, О. Влизько, Г. Епик, М. Йогансен, М. Зеров, М. Драй-Хмара, Остап Вишня, О. Слісаренко, П. Филипович й ін.), Лесь Курбас, «бойчукісти», «армісти», партійні керівники України О. Шумський, С. Косіор, М. Скрипник.

Одночасно з цим наступом на національну науку та мистецтво розпочинається новий виток русифікації. На початку 1930-х рр. в Україну засилаються російські партійні та господарські чиновники всіх рангів для укріплення місцевої влади та проведення програми економіко-суспільних змін. Міняються базові положення сталінської ідеології, у якій тепер російський народ виступає «старшим братом» по відношенню до інших народів СРСР, його мова й культура проголошуються основою інтернаціональної єдності держави та дружби її народів. Тепер з високої трибуни безупинно нагадують про першість російського про-

²⁴¹ Грудина Д. Дамо гідну відповідь СВУ // Радянський театр. — 1930. — № 1–2.

летаріату у революції, про його роль першопрохідця до перемоги демократії та соціалізму для цілого світу та про його братню допомогу на цьому шляху всім іншим народам колишньої царської імперії, що змогли звільнитися від гніту та скинути пута провінціалізму. Відтак, українські митці, просвіщаючи, створюючи нові цінності пролетарської культури та піднімаючи бойовий дух гегемона, мають відтепер уточнений орієнтир — на передовий загін передового класу — російське робітництво і тих художників слова і сцени, що щиро служать йому. В такий спосіб утворюється та переводиться у практику мистецького життя одна з найсталіших радянських міфологем, яка протримається в культурі СРСР до кінця 1980-х рр.

Рубіж 1920–1930-х рр. загалом можна визначити як період скасування попередніх та призначення нових радянських ідеологем, ствердження цілої ідеологічної системи та системи життєдіяльності мистецтва у Радянському Союзі. Їх будівництво йде на фоні модернізації країни, величезних економічних зрушень, технізації виробництва й побуту, зміцнення сфери освіти, її поширення на народні маси й безпосереднього, зростаючого за масштабом представництва робітництва та селянства в адміністративній, науковій, культурній сферах, що, власне, емблематизує процес утворення нового суспільного прошарку — радянської інтелігенції. Саме на неї покладене завдання «під керівництвом партії» у все приростаючому темпі вести «культурну революцію».

Однак, сумнівний результат сталінських шляхів формування «пролетарської цивілізації» та її культурної складової, який унаочнився на кінець 1920-х — у роки «великого перелому», на влучну думку сучасного філософа, призвів хібащо до «різкого зниження інтелектуального і загальнокультурного рівня еліт», яких «елітами» у повному сенсі можна визнати вельми приблизно, а правильніше прирівняти до «керівних кадрів». Натомість, у суспільному житті дається взнаки зросла агресивна активність «найменш цивілізованих елементів партії і суспільства, що надавало культурі і ідеології характеру торжества вселенського хамства...», призвело до зниження «елітарного культурного рівня», що, правда при одночасному поширенні освіти та культури (середньої і «посередньої») на величезні маси населення²⁴².

²⁴² Попович М. Від диктатури комуністичної партії до тоталітарної особистої диктатури // Український театр XX століття. — К., 2003. — С. 246.

В той час українська наукова та мистецька інтелігенція врешті-решт розійдеться по двох «таборах»: тих (вчорашні «неокласики», «ваплітяни», «армісти»), хто протистоятиме ідеологічному пресингу влади й вистребуватиме не тільки художницького, а й соціально-ідейного простору, й, опинившись «за бортом» державного «корабля», потоне у хвилях репресій; і тих (вуспівці, вчорашні «футуристи»), хто погодиться стати безликим «гвинтиком» сталінського політичного механізму, щоб творити класово тенденційну культуру і всіма засобами «перековувати маси» для будівництва нового ладу і впродовж 1930-х, «пролетаризувавшись», займатиме першорядні місця новопризначеного «олімпу». Саме для них чітко та недвозначно сформулює основні партійні настанови головний ідеолог країни М. Жданов у виступі на Першому з'їзді радянських письменників (серпень 1934 р.). Стверджуючи «правдивість та історичну конкретність художнього відображення» дійсності основою єдиного художнього методу творення цінностей пролетарської культури, він наполягатиме на їх сполученні із «завданнями ідейної переробки і виховання трудящих мас у дусі соціалізму» та класовою тенденційністю, «оскільки не має і не може бути у епоху класової боротьби літератури і мистецтва не класового, не тенденційного, буцімто аполітичного»²⁴³, тим самим вибудовуючи ідеологічну тріаду «соціалістичного реалізму». За його методологією, література, зокрема драматургія, а слідом за нею театр, із все зростаючою активністю витворюватимуть впродовж наступного десятиліття соціалістичну міфологему, додаючи до корпусу тем, пов'язаних з недавніми подіями революції та громадянської війни, новий — про відносно мирне будівництво нового суспільного раю.

Швидке підвищення статусу «соціалістичного реалізму» — від мистецького гасла до керівництва до дії — доводить: принцип підкорення мистецького процесу державним цілям на початку 1930-х фактично не має кому заперечувати. І тому, що в системі жорсткої цензури та суворого ідеологічного контролю, державного утримання та фінансування культури, що поступово вводиться в єдино можливу практику у СРСР, інакше й не може бути. І тому, що виконання перелічених настанов, втілення партійних гасел у мистецьку практику стають єдиною умовою творчості, а заперечення будь-якого з ідеологічних постулатів коштує творчій особистості волі та життя.

²⁴³ Літературна газета. — 1934. — 30 серпня.

Нібито задля того, щоб зрозуміти епоху і зробити її зрозумілою та ясною для всіх верств соціалістичного суспільства, «партія» закликає працівників культури вивчати життя, бачити його рух та самим бути в цьому русі, виявляти його суперечливість, причини, що йому перешкоджають, а відтак боротися з «пережитками» та їх «носіями» і допомагати перебудові їх свідомості. На практиці мистецтво всіма доступними йому засобами тлумачить впродовж десятиліття більшовицький закон та канони, що обумовлюють тепер всі без винятку сфери людського життя від суспільного до особистого.

Саме задля остаточного унормування художнього процесу в Україні парткерманичі дають «зелене світло» черговій вусппівській ідеологічній кампанії, і 1930 р. спілка фактично бере гору у щойно сформованій Всеукраїнській федерації радянських письменників, поступово забираючи собі ширші керівні функції у сфері культури, широким фронтом розпочинаючи в Україні аналогічну раппівській «чистку» за критерієм «союзник чи ворог». При її початку, за рік до того, у редакційній статті «Правди» партійні урядники проголосили Російську асоціацію пролетарських письменників та її «відділення» у республіках — проводирями партійної лінії в сфері культури, що вочевидь надало керівництву ВУСППа «другого дихання».

У «вороги» провід спілки послідовно заносить тих діячів літератури та мистецтва, хто не приєднався до «платформи» ВУСППа, або наважився критикувати дії його керівництва. За цим принципом на протилежному краї дуже швидко опиняються діячі «Пролітфронту» та «Нової генерації». Особливо розперезаний характер «чистильна» діяльність ВУСППу приймає після XI з'їзду КП(б)У, під час якого С. Косіор назве її «найближчою нам організацією, що об'єднує наші надійніші літературні кадри»²⁴⁴. Зрозуміло, одночасно декларовані можновладцями «заборони» цькувати тих радянських письменників, які не перебувають у лавах спілки, або визнання неправомірними, передчасними та упередженими оцінки, а, по суті, ярлики, які вусппівська критика вже встигла навішати значній частині діячів української культури, принципових змін у ситуацію внести не можуть, адже лише завуальовують справжній стан речей. Так С. Косіор засудить виступи В. Сухино-Хоменка у «Літературній газеті», в яких той «просто

²⁴⁴ XI з'їзд КП(б)У // Стенографічний звіт. — К., 1959. — С. 476.

ділить письменників на дві групи: одна — пролетарські письменники, це ті, хто перебувають або прилучені до ВУСППа, а друга група — яка не знаходиться у ВУСППі, — це дрібнобуржуазні письменники. До другої групи він приєднує зокрема Хвилевого, скидає туди разом з Хвилевим і театр «Березіль»²⁴⁵. Партийний секретар був нібито проти таких «подвійних стандартів», за якими «всілякі гріхи, що є у протилежному таборі, всілякі, навіть найменші помилки другої групи свідомо набувають класовий, суто політичний характер, а гріхи членів ВУСППа, а також тих, хто формально приєднався до ВУСППа, навіть якщо ці помилки були дуже серйозними, вони поблажливо оцінюються як окремі помилки, що не мають політичного сенсу»²⁴⁶. У негайній відповіді керівництво спілки відмежується від «неправильної позиції щодо цілої групи пролетарських письменників, об'єднаних в інших організаціях» свого провідного критика В. Сухино-Хоменка й zarazом редактора «Літературної газети» Б. Коваленка. Але в тій самій резолюції комуністичній фракції ВУСППу йтиметься про необхідність «остаточного класово-ідеологічного самовизначення попутників», знову буде продовжено список тих митців, хто «виявляє хитання в основних принципових питаннях», однак партійне керівництво ця заява цілком задовольнить.

Одним із засобів пригальмувати вуспівську жандармську активність та скерувати її на «мирні цілі» стало покладення на спілку 1930 р. практичного втілення чергової партійної кампанії «ударного прориву» в літературі. Вона мала підняти нову хвилю залучення молодих українців до красного письменства, організацію їх у літгуртки, навчання професії за програмою, основні положення якої на початку кампанії друкує газета «Література й мистецтво». Серед найважливіших тут називаються: розробка класового світосприйняття, засвоєння Марксового і Ленінового аналізу літературних творів, пошук тем, що встановлюють зв'язок гуртківців із загальними завданнями п'ятирічки, вивчення політичних принципів партії в сфері літератури²⁴⁷. Отже, більшовицька влада вкотре намагається кавалерійським темпом поповнити ряди літераторів своїми вихованцями, заздалегідь

²⁴⁵ XI з'їзд КП(б)У // Стенографічний звіт. — К., 1959. — С. 476.

²⁴⁶ Там само.

²⁴⁷ Література і мистецтво. — 1930. — 17 травня.

прокладаючи «зелену вулицю» ідеологічно вірним витворам їх пера. Кампанія не оминає й сферу драматургії: ставиться завдання якомога швидше поповнити репертуар українських театрів творами соціальної тематики та більшовицької ідейності.

Марність сподівань можновладців на те, що мистецькі цінності утворюються за партійним закликком, стане очевидною буквально за рік, коли у низці конкурсів драматичних творів про політичні, соціальні, економічні зрушення в країні виявлятимуть всього одну-дві придатні для постановки п'єси з сотні поданих.

Проте, кампанії «масовізму» на початку 1930-х рр. продовжуватимуться у всіх сферах мистецтва. В театральній царині за ними ширитиметься мережа театральних гуртків на підприємствах (ТРОМів), сільських, пересувних червоноармійських театрів. Керівні органи культури дбають про поповнення репертуару цих театрів принадними творами, забезпечення їх професійними кадрами, шефською допомогою кращих українських професійних колективів, першочергово, театру ім. І. Франка та «Березоля». Залучення молодих аматорських сил до мистецької сфери, їх освіта та виховання в ній, напевно, були позитивним моментом. Однак в паралель звичними стають претензії провідним драматургам (М. Кулішу, Я. Мамонтову, І. Кочерзі) з боку Реперткому за їх відмову писати п'єси спеціально для аматорських театрів. Утім, коли І. Кочерга через рік після написання «Свіччиного весілля», доводячи свою готовність узгодити власну мистецьку програму з моделлю соцреалізму, знову візьметься за агітаційні п'єси («Ворог на сходах» пишеться до чергової протиалкогольної кампанії, «Коли сурми заграють» відноситься до творів «антишкідницької» тематики, що набуває популярності після процесу СВУ, «Сонячні пороги» — типовий твір так званої «житлокоопівської» тематики), вони являть сумний приклад творів, у яких не знайдемо жодної серйозної суспільної, політичної чи загальнолюдської ідеї, натомість в їх стилістиці вистачатиме побутовізму, дидактики та прямолінійності у замальовках характерів.

Театральний «масовізм» спричинить й недостатнє фінансування професійних театрів Народним комісаріатом освіти через бюджетні асигнування пересувним та робсельтеатрам. Однак, як то було в сфері письменства, в театральній царині аматорський рух, зрозуміло, не дасть вагомих художніх цінностей, не тільки кардинально, а навіть

злегка не змінить український сценічний ландшафт, на що сподівалися чиновники НКО та деякі критики, зосібна І. Кулик та Ю. Смолич.

Водночас, для більшості письменницького загалу наявне затягування вуспівського зашморгу на й без того тонкій та перетягнутій «ший» української радянської літератури на початку 1930-х стане сигналом до розпуску декількох літературних угруповань. 1931 р. са-моліквідуються і подадуть прохання до колективного вступу у спілку пролетарських письменників під гаслом «консолідації письменницьких сил» «Молодняк», «Пролітфронт», ОППУ, «Група «А».

М. Хвильовий, виступаючи на зборах харківської організації ВУСППа з заявою про самоліквідацію «Пролітфронту» та проханням прийняти очолюване ним угруповання до спілки пролетарських письменників, назве розформування вищеперелічених літературних «одинок» та їх вступ до «пролетарської» письменницької спілки не випадковістю, але правильним тактичним кроком. Він погоджуватиметься з усіма закидами на адресу «Пролітфронту» у нещодавньому «блокуванні» з «Літературним Ярмарком», каятиметься у «дрібнобуржуазних помилках» колишньої Вапліте, визнає за ВУСППом «єдино правильний шлях в пролетарській літературі», але й після того в резолюції зборів буде вказано на ідейну протилежність «Пролітфронту», «Нової генерації» та ВУСППа, а відтак, спілка висловиться «за» консолідацію лише з частиною членів цих літературних угруповань, «не позначених дрібнобуржуазним впливом на їх творчість»²⁴⁸.

Проте, навіть прийняті до ВУСППу поодинокі вчорашні члени інших літературних організацій не звільняться від цькування, навішування політичних ярликів, звинувачень ідеологічного характеру. Поступово у «класових» або у «напівкласових» ворогах, за висловом Остапа Вишні, з легкої руки ВУСППу опиниться практично весь цвіт української літератури, театру та критики. Очевидна абсурдність ситуації нарешті змусить партійне керівництво в центрі і в республіці притримати активність особливо завзятих «чистильників». В Україні, нібито з метою нагадати позицію партії в мистецькій галузі, в газеті «Комуніст» урядники надрукують редакційну статтю, у якій спочатку нагадають про нещодавнє засудження «центром» методів РАППу, її «генеральної

²⁴⁸ Постанова бюро комфракції ВУСППа від 19.04.1931 в справі консолідації // Червоний шлях. — 1931. — № 4.

лінії», яка виштовхувала за межі радянської літератури її значні сили. Далі вказувалось, що в Україні «провід ВУСППу має в собі недозволені елементи групівщини», що його критика встигла занести у списки «ворогів» практично всіх визначних українських літераторів²⁴⁹.

Однак, ці партійні оклики призвели лише до того, що на початку 1930-х ВУСПП, зробивши свою справу в літературній царині — домігшись ліквідації практично всіх письменницьких угруповань, скеровує свої ініціативи в іншу сферу — театральну. 1931 р. ВУСПП підхоплює рапівське гасло «розгорнутого наступу на театр» й розпочинає активну співпрацю з професійними українськими театрами. При цьому, на відміну від московських колег, які випускали одну за одною всілякі установчі «платформи»: тези «О задачах РАПП в области театра», «Театральный документ РАПП» й т. ін., — вуспівці зосереджуються на повсякденних театральних справах. На нескінченних засіданнях різномірних секцій та бюро обговорюються питання репертуару українських театрів, проблеми взаємодії театру й драматурга, перед авторами ставляться вимоги активного насичення афіші театрів новими творами. Невдовзі без їхньої участі не обходиться жодне засідання колегії Наркомосу, у репертуарній колегії «правлять бал» С. Левітіна та І. Кулик, настійливо рекомендуючи україномовним і російськомовним театрам витвори пера драматургів-вуспівців. Їх голоси все активніше звучать у дискусіях по загальних питаннях театального процесу, вони беруть слово відразу після парткерівників, однак, тільки для того, щоб ошельмувати кожного з українських митців, хто не висловлює наміру вступати до ВУСППу, або не має ревної згоди співпрацювати зі спілкою.

Нарешті, не вдовольнившись досягнутими «висотами», користаючись з рішення НКО 1930 р. розширювати далі мережу українських театрів, І. Микитенко, С. Щупак, І. Кулик доводять представникам комісаріату необхідність відкрити у кожному великому промисловому місті республіки спеціалізовані «пролетарські» театри, чий репертуар вони обіцяють безперервно насичувати вуспівською драматургією. При цьому вони не приховують іншу мету — невдовзі протиставити цю мережу «пролетарських» театрів «Березолі», на кін якого Л. Курбас пропускає вуспівську драматургію достоту дозвано, а ще й «бореть-

²⁴⁹ Комуніст. — 1931. — 16 грудня.

ся» з авторами та їх творами, як-от з Микитенковою «Диктатурою» чи «Невідомими солдатами» Л. Первомайського.

Частково ВУСПП домоглася свого: того ж року в Харкові відкрився Державний драматичний театр Революції ім. Харківської організації робітничих професійних спілок (ХОРПС), який за перші два його сезони стає зразком радянських форм ведення театральної справи. Паралельно з трупною формується художньо-політична рада — орган ідеологічного контролю та організації тісної співпраці театру з робітничими колективами харківських підприємств. Робітничий масовий глядач стає основним відвідувачем глядачевої зали театру, на його смак та естетичні потреби орієнтований репертуар, складений з п'єс «своїх» авторів (І. Микитенка, Я. Городського, С. Левітіної, О. Афіногенова, Вс. Вишневецького).

Характеристичним є поступове, але наочне збільшення частки тогочасної радянської драматургії в репертуарі професійних театрів, постійний вихід друком літературної продукції провідних членів ВУСППу, кількісне зростання часописів, які стають трибуною фактичного організованого «монополіста» літературно-мистецької сфери. Це мало задовольнити як самих пролетарських письменників, так і партійне керівництво культурою, а відтак, принаймні, знизити напругу в українській літературно-мистецькій ситуації в цілому. Та перелік конкретних подій, доводить, навпаки, її погіршення, наростання у ній драматизму. Хвиля за хвилею накочуються на сферу культури чергові вусппівські «чистки», що супроводжуються підтвердженням заслуг ВУСППу партійним керівництвом України на якомусь наступному, до діла й упору, засіданні та подальшим потоком тужливих листів до НКО чи ЦК КП(б)У тих митців (М. Куліш, І. Сенченко, Остап Вишня, Г. Епик), хто вірить, що до його слів прислухаються «нагорі».

Втім, на початку 1930-х, зрозуміло, не ці звернення, але серйозність претензій пролетарських письменницьких спілок на адміністративну роль у культурі, що їх вони демонстрували неодноразово з часу своєї організації, змусило парткерманичів настільки ж серйозно відреагувати на ситуацію і 23 квітня 1932 р. видати постанову ЦК «Про перебудову літературно-художніх організацій», в якій ліквідації підлягали першочергово асоціації пролетарських письменників в центрі й у республіках та засуджувалась практика їх діяльності останнього часу. Натомість прокламувалось об'єднання всіх літераторів, «що

підтримують платформу Радянської влади і прагнуть брати участь у соціалістичному будівництві», в єдину спілку радянських письменників. Представникам інших видів радянського мистецтва пропонувалося «провести аналогічні зміни»²⁵⁰.

В Україні, потерпаючи від вусппівської жандармерії, митці різних напрямків та поколінь (Г. Епик, М. Рильський, Г. Шкурупій, Остап Вишня, Г. Косяченко, Є. Плужник, В. Поліщук та інші) гаряче вітали партійну постанову, сподіваючись на подальші більш вільні та творчо сприятливі умови існування. Вчорашні провідні вусппівці (зосібна, І. Микитенко, І. Кулик) спочатку не затужили за вчорашнім статусом, бо сподівалися увійти в нове письменницьке угруповання як єдина згуртована спільнота, а саме її утворення поставити й собі в заслугу. Але на цей раз їм теж довелося побути у ролі «хлопчика для побиття». У «Червоному шляху» М. Скрипник відразу ж дав відсіч їх спробам колективного вступу до спілки радянських письменників. «Ви хочете, — звертається він до проводу ВУСППу, — щоб роль ВУСППу, яку він відігравав на певній стадії розвитку, збереглася й надалі. Це не вийде. Ці рамки, які були потрібні для свого часу, тепер стають занадто вузькими і гальмують дальший розвиток»²⁵¹.

Невдовзі подальший розвиток мистецького процесу в СРСР і в Україні зокрема, сама мистецька практика все розставляють по місцях, показавши істинну сутність чергової партійної постанови і об'єднання вчорашніх супротивників у новій мистецькій спільноті, адміністративна система і структура якої на багато наступних років нададуть українській культурі статусу вторинності, а головне, — вагу кожного національного митця для більшовицької влади встановлюватимуть в залежності від його «соціальної близькості».

Відразу за постановою про перебудову літературно-художніх організацій та об'єднання мистецьких сил у нові професійні спільноти почнуться пошуки об'єднуючих основ, однією з яких, на рівні з єдиною ідеологією, мав стати творчий метод радянської літератури та мистецтва. Саме 1932 р. він вперше відкрито декларується на сторінках «Литературной газеты» як найпотужніший та запитаний метод мистецтва для народних мас. «Массы требуют от художника искренности,

²⁵⁰ Культурне будівництво в Українській РСР. — Т. 1. — С. 573-574.

²⁵¹ Там само. — С. 503-504.

революционного социалистического реализма в изображении пролетарской революции», — йшлося у редакційній статті «За роботу!»²⁵².

Поле, в якому формуватиметься впродовж 1930-х новопризначений «метод» українського театру, становитиме новітня національна драматургія. З початком десятиліття шість драматургічних імен (М. Куліш, І. Микитенко, О. Корнійчук, М. Ірчан, І. Кочерга та Л. Первомайський) визначатимуть своїми творами український кін. З ними будуть пов'язані найперші досягнення режисури, найкращі акторські роботи, найцікавіші просторові та музичні рішення, найгучніші прем'єри. Однак, саме вони остаточно унормують художню систему українського театру, ствердять її жорсткі межі, утримуючи містечтво сцени впродовж всього десятиліття у рамках патерналістських відносин з драматургією. При цьому, інша особливість процесу, що й детермінуватиме його неоднозначний характер, полягатиме у становленні самої драматургічної царини, у пошуку українськими авторами власної творчої манери, які відбуватимуться або у збереженні жорсткої відповідності до соцреалістичних ідейно-естетичних координат (І. Микитенко, О. Корнійчук, Л. Первомайський), або у стремлінні активного (М. Куліш) чи поміркованого (М. Ірчан, І. Кочерга) їх ігнорування. В паралель цим зусиллям національний театр слугуватиме своєрідним полігоном для їх випробування на естетизм та художність.

Вже стверджений в якості найбільш придатного стилю «реалізм» наприкінці 1920-х виводить на український кін його «стару» драматургію. Поступово їх стосунки складуться у своєрідну колізію: з другої половини 1920-х вільне поводження з класичними текстами («Пошились у дурні» М. Кропивницького і «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого в «Березолі» (режисура Ф. Лопатинського), «За двома зайцями» М. Старицького в «Березолі», Одеській держдрамі і Червонозаводському театрі та «Енеїда» І. Котляревського в Одеському театрі Революції (режисура В. Василька), «Вій» за М. Гоголем в театрі ім. І.Франка (режисура Г. Юри)) використовується українською режисурою як своєрідний протест проти вищезазначеного патерналізму сучасної драматургії. Проте, впродовж 1930-х у все частішому дбайливому відтворенні класичних українських п'єс («Хазяїн» і «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого (режисура В. Скляренка), «Дай серцю волю, заведе в не-

²⁵² За роботу! // Литературная газета. — 1932. — 29 мая.

Модерністичні інтенції українського театру

волю» М. Кропивницького (режисура М. Крушельницького) у «Березолі»), «Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці» М. Старицького, друга редакція «Суєти» і «Безталанна» І. Карпенка-Карого та «Украдене щастя» І. Франка в театрі ім. І. Франка (режисура Г. Юри)) постановники віднайдуть необхідний простір для відвертого гуманістичного вислову й тим самим встановлять точку опори для подальшого розгортання формотворчої системи національного кону ХІХ століття, для одночасного закріплення й модернізації «великого» стилю театру корифеїв.

Сукупно ці два річища складуть Театр української драматургії — феноменологічне явище національної сценічної історіографії ХХ ст. Впродовж другої половини 1920—1930-х рр. сучасна і класична п'єса визначають собою реальність та уможливлений поступ українського театру: встановляють підґрунтя режисерських концепцій, інспірують постановочні орієнтації, спродукують образні візії. Врешті-решт, на кінець 1930-х саме на основі національної драматургії сформується тогочасна модель українського театру, скорегується його ідеологічна вихідна та принципи її сценічного відтворення.

«МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР» ВОЛОДИМИРА БЛАВАЦЬКОГО*

Постать Володимира Блавацького (1900–1953) — видатного актора та режисера — належить до ключових в українській сценічній культурі ХХ століття. Дослідження заголовної в даному разі теми дозволяє концептуально окреслити принципово важливу і вельми своєрідну грань діяльності театру на західноукраїнських землях та творчості митця у період його праці в театрі «Заграва» (1933–1938 рр.).

Аналіз режисерського доробку Володимира Блавацького, реконструкція поставлених ним вистав дають підставу впевнитися, що мистецька спрямованість театру «Заграва» була багатовекторною, по-своєму експериментальною і навіть реформаторською для української сцени 1930-х рр. Через двадцять років Григор Лужницький, підсумовуючи творчий шлях митця, наголошував: «Те українське покоління, до якого належав Блавацький, мало широку співзвучність до шукань нових шляхів у театральному мистецтві, ризикуємо стверджувати, у цілому світі. Виразниками шукання чогось нового були такі реформатори-експериментатори театру, як Рейнгардт у Німеччині, Лесь Курбас в Україні, Шіллер у Польщі, Мейерхольд у Москві. До їх гуртка включився і син галицької землі Володимир Блавацький»¹.

* Друкується за: Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. — Т. ССXXXVII. — Праці театрознавчої комісії. — Львів, 1999. — С. 246–258.

¹ *Лужницький Г.* Володимир Блавацький як режисер // *Лужницький Г.* Вибране. Історичні драми, наукові праці. — Івано-Франківськ, 1998. — С. 200.

Як і Лесь Курбас, Володимир Блавацький мислив українську культуру в загальноєвропейському контексті. Засадничою передумовою усіх режисерських починань як Курбаса від самого початку ХХ ст., так і Блавацького в 1930-х рр., було прагнення вивести український театр за межі провінційної замкнутості й односторонності, розширити його творчі обрії, утвердити в ньому нові естетичні й етичні засади. Час, у якому випало працювати В. Блавацькому, не тільки не зняв проблем, що завжди стояли перед українською сценою, а навпаки, загострив і драматизував їх, повернувши до «нульової» точки.

Слід нагадати: театр «Заграва» як колектив В. Блавацького народжується у Галичині 1933 р. Того самого року по другий бік кордону Леся Курбаса усунено від керівництва театром «Березіль» і вчинено політичний розгром колективу. Зведено нанівець титанічні зусилля Майстра, спрямовані на створення і розбудову українського модерного театру. Духовна катастрофа тридцятих років у СРСР, спричинена сталінською репресивною машиною, перервала стрімкий злет українського сценічного мистецтва, блискуче заявленого упродовж двадцятих років практикою «Березоля». Прищеплене Курбасом українському театрові розмаїття естетичних ідей і форм, жанрово-стилістичне багатство сутнісно вихолощувалося, насильно розмивалося в єдиному методі «соціалістичного реалізму». Мистецький процес тотально уніфікувався. Виплекана Курбасом сценічна культура нового покоління акторів і режисерів поступово міліла. Професійний вишкіл ще міг тривалий час підтримувати певний рівень акторської майстерності, цитати з вистав Курбаса могли ще довго жити постановки його учнів (В. Василька, Б. Тягна, М. Крушельницького та ін.), проте, все це вже не могло забезпечити надійного просування театру вперед. Театр, який встиг увібрати в себе властиві європейській культурі загальні тенденції художнього розвитку і виразити їх у власному оригінальному варіанті, був відкинутий назад, до історично й естетично вичерпаних форм української сцени, традицій, деформованих наполегливим зросійщенням.

На цьому тлі постать Володимира Блавацького і діяльність театру «Заграва» видаються символічними, сповненими провіденціального сенсу. На наше переконання, саме В. Блавацькому випало продовжити в українському театрі 1930-х рр. культуротворчі інтенції Ле-

ся Курбаса. Звісно, на іншій території, в інших політичних умовах. Однак розглядаємо українську театральну культуру як єдиний і неподільний організм, незалежний від політичних кордонів чи будь-яких інших штучних розмежувань. Отже, маємо підстави сказати: у Галичині зусиллями В. Блавацького і «Заграви» більш як десять років відстоювалася і стверджувалася, попри всі суспільні й духовні катаклізми, неперервність магістральної лінії розвитку українського театру, накресленої Л. Курбасом у час заснування «Молодого театру» — «Се поворот прямо до Європи і прямо до себе»². Підкріплення цим міркуванням можна віднайти і у свідченнях Григора Лужницького, який на початку 1950-х рр., відтворюючи портрет Блавацького-режисера і визначаючи його домінанту, писав: «Син інтелігентного середовища, Блавацький зосереджував у собі, може, навіть і підсвідомо те, що тремтить на душі кожного українця: безпосередній і завжди живий духовий зв'язок із західноєвропейською культурою... І коли ми не раз у рецензіях на вистави, в яких він грав або які ставив, читали про «оригінальну поставу» чи про «нові шляхи» українського театру, то це було не що інше, як поворот чи, скажім, радше ствердження спільності нашої сценічної культури із західноєвропейською, це єдине одноціле, яке лише штучним, паперовим параваном польської чи муром московської культури намагались одна чи друга сторона відгородити нас від Заходу»³.



Володимир Блавацький

Звісно, Блавацький-режисер був цілком інший, ніж Курбас-режисер, і естетика його вистав не нагадувала курбасівських робіт. Втім, і Курбас прагнув виховувати не епігонів, а незалежно, творчо мислячих індивідуальностей, здатних самотійно опановувати нові напрями, види і жанри театрального мистецтва. Соратники й учні

² Див.: Курбас Л. Молодий театр. Генеза, завдання, шляхи // Молодий театр. — К., 1991.— С. 27.

³ Лужницький Г. Володимир Блавацький як режисер.— С. 195.



«Голгота» Гр. Лужницького. Марія Магдалена — В. Левицька, Апостол Іван — Є. Левицький. Театр «Заграва». 1936 р.

Леся Курбаса на різних етапах відходили від нього, самовизначаючись у художньому процесі 1920-х — початку 1930-х рр. (М. Терещенко заснував пролеткультівський театр ім. Г. Михайличенка, опертий на засади колективної імпровізації і масової пластики; Я. Бортник очолив театр малих форм «Веселий пролетар», який поєднував елементи естради й літературного театру; Б. Балабан утверджував себе в театрі музичної комедії; В. Складенко працював головним режисером Київського театру опери і балету; Ф. Лопатинський пробував сили в кінорежисурі). І, як слушно наголошує Л. Танюк, «кожне таке відмежування по своєму програмоване Курбасом;

він свідомо підштовхував своїх учнів на творення власного театру, на вироблення індивідуальної програми»⁴.

Здається, у 1930-ті виробити власну, індивідуальну програму і втілити її на кону по-справжньому вдалося лише В. Блавацькому, оскільки саме Блавацький у співпраці з Лужницьким запропонував українській культурі оригінальну мистецьку концепцію, не освоєну ще художньою свідомістю, яка не могла виникнути, а тим паче бути реалізованою на радянській сцені, — концепцію історично-релігійного театру.

Очевидно, історично-релігійними виставами не вичерпувалася мистецька програма театру «Заграва», адже вона вбирала в себе й інші завдання: пошуки модерних форм у сценічному втіленні української класичної драматургії, й активне освоєння світового ре-

⁴ Танюк Л. Під знаком Леся Курбаса // Танюк Л. С. Монологи (театр — культура — політика).— Харків, 1994.— С. 26.

пертуару, і репрезентацію сучасної (як української, так і західноєвропейської) п'єси. Але власне у сфері історично-релігійного театру Блавацький-режисер виявився найбільш цікавим і оригінальним. Саме тут найвиразніше проступають ті прикмети, які визначають специфіку режисерського почерку і, властиво, формують театр Володимира Блавацького як своєрідне мистецьке явище української сценічної культури ХХ ст.

Стилістична спільність історично-релігійних вистав В. Блавацького вимагає естетичної дефініції. Потребу в ній зумовлювала також необхідність вирізнити митця у контексті пошуків європейського релігійного театру міжвоєнних десятиліть, форми якого були багатогранні. Режисери, що тою чи іншою мірою зацікавлювалися релігійною проблематикою, надавали їй індивідуального естетичного виразу. Релігійні вистави у Франції Жака Копо чи Гастона Баті відрізнялися від постановок Макса Рейнгардта в Австрії; а спектаклі ірландця Вільяма Йетса не наслідували творчі манери його колег. По-своєму неповторно сценічно висловлювався і Володимир Блавацький.

Найбільш відповідним поняттям, яким можна дефініціювати естетику і стилістику історично-релігійних вистав В. Блавацького, видається поняття «монументального театру». Воно зручне для наукового вжитку ще й тому, що здатне об'єднати історичні й релігійні спектаклі, а також постановки, які прямо не підпадають під ці визначення. Можна назвати принаймні дев'ять вистав, які утворюють «монументальний театр» Володимира Блавацького 1930-х рр.: «Батурин» (за Б. Лепким), «Земля» (за В. Стефаником), «Тарас Бульба» (за



«Голгота» Гр. Лужницького.

Янгол — Н. Блавацька-Лужницька,

Ісус Христос — В. Блавацький



«Камо грядеши» Г. Сенкевича — Гр. Лужницького. Евніце — М. Степанова. 1936 р.

М. Гоголем), «Ой, Морозе, Морозенку», «Ой, зійшла зоря над Почаєвом», «Дума про Нечая» Гр. Лужницького, містерія «Голгота», «Слово о полку Ігоровім» (інсценізація Гр. Лужницького), «Камо грядеши» (за «Qvo vadis» Г. Сенкевича, інсценізація Гр. Лужницького).

У театрознавчий дискурс термін «монументальний театр» стосовно практики В. Блавацького вводиться вперше і тому може здатися дещо несподіваним. Адже у свідомості театрознавців таке визначення асоціюється насамперед із діяльністю видатного польського режисера Леона Шіллера, який продовжив і розвинув на кону філософські й театральні-естетичні концепції польських романтиків і неоромантиків, зокрема Станіслава Виспянського. Однак, це не означає, що для української

сценічної культури поняття «монументального театру» є чужим і незнаним. Від початку ХХ століття риси «монументального театру», на наш погляд, в різних варіантах проступають в окремих постановках Л. Курбаса: «Цар Едіп» Софокла (1918 р.), «Шевченкова вистава» («Іван Гус», «Москалева криниця», «Великий льох», 1919 р.), «Гайдамаки» Т. Шевченка (1920 р.), у героїко-романтичних виставах Г. Юри («Фуенте Овехуна» Лопе де Вега, 1923 р.), Б. Тягна («Жакерія» П. Меріме, 1925 р.), М. Крушельницького («Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, 1938 р.), і цей перелік можна продовжити. Інша річ, що ніхто з українських режисерів так наполегливо, програмно і впродовж тривалого часу не декларував концепції сценічного монументалізму, як Леон Шіллер, який, починаючи від перших юнацьких

публічних виступів, плекав ідею «монументального театру» протягом усього творчого життя.

Необхідно зазначити, що й сам В. Блавацький ніколи не вживав визначення «монументальний театр» стосовно власних театральних пошуків. Принаймні, ні в його інтерв'ю, висловлюваннях чи статтях періоду «Заграви», ні пізніше у спогадах цього виразу не знаходимо. Така ж ситуація спостерігається і в рецензіях на вистави Блавацького. Хоча звертає на себе увагу той факт, що тогочасний український театральний дискурс у Галичині принагідно все ж оперував поняттям монументальності і пов'язував його, що характерно, саме з релігійною драматургією. Зокрема літературознавець Ярослав Гординський, говорячи в 1937 р. про потужний вплив католицького світогляду на західноукраїнський театр і зазначаючи, що в Галичині «появилось гаряче бажання і виразна воля створити новітню християнську, католицьку драму — і то драму у великому стилі, гідну великої сцени», переконував сучасників у тому, що «велика ідея мусить придбати й велику форму», а отже, «пора дбати про те, щоб велика католицька ідея творила й на Україні велике, монументальне мистецтво»⁵.

Певна річ, що в цьому контексті насамперед зринала постать Григора Лужницького. Для Я. Гординського він — автор, який



«Камо грядеши» Г. Сенкевича — Гр. Лужницького. Петроній — В. Блавацький. 1936 р.

⁵ Гординський Я. Нова українська католицька драма // Нова зоря.— 1937.— 11 лютого.

найбільш вдало репрезентує українську релігійну драму, і чи не єдиний, хто пробує створити «ширші овиди католицькому театрові»⁶. А от щодо бажаної монументальності, то тут критик вважав за потрібне висловитися обережніше, зауважуючи, що Лужницький перебуває «щойно в стадії шукань, показуючи своїми цікавими експериментами, що веде важку боротьбу між темою і сценічним оформленням»⁷.

Обережна оцінка Я. Гординського сигналізувала про реальні проблеми становлення «монументальної» драматургії Гр. Лужницького і одночасно підтверджувала добре відомі в історії театру приклади, коли особливості драматичного твору не завжди й не обов'язково розкриваються реципієнтові найперше в суто літературному його вигляді. Часто потенційні можливості п'єси проявляються щойно в театральній постановці. Власне, і монументальність історично-релігійних творів Лужницького безпосередньо увиразнилася тільки на кону «Заграви» в режисерському опрацюванні В. Блавацького, який зумів надати провідній темі п'єси та інсценізацій драматурга пошукуваного «сценічного оформлення», хоча воно й не було означене в тогочасних критичних рефлексіях як монументальне, а можливо, до кінця й не розпізнане як таке.

Заради справедливості треба сказати, що термін «монументальний» все-таки був застосований до театального доробку Блавацького, але вже значно пізніше, і вдався до нього сам Лужницький, відтворюючи в 1950-х рр. історію української галицької сцени. На сторінках, присвячених театрові «Заграва», згадуючи виставу «Слово о полку Ігоревім», він стверджував: «Це була одна з монументальних постановок Володимира Блавацького». І там же, торкаючись «Камо грядеши», зазначив: «Остання з монументальних постановок «Заграви»⁸. На жаль, у праці Гр. Лужницького доводиться мати справу лише з констатацією факту без розгорненої відповідної характеристики явища. Втім, важливо вже те, що воно було усвідомлене, а

⁶ Гординський Я. Нова українська католицька драма // Нова зоря.— 1937.— 11 лютого.

⁷ Там само.

⁸ Див.: Лужницький Г. Дещо з історії галицького театру // Лужницький Г. Вибране.— С. 192—193.

таким чином і концепт «монументальний театр», застосований нами до частини сценічної практики Блавацького, не виглядає чимось штучним або надуманим. Брак же його в лексиконі режисера і драматурга періоду 1930-х рр. зумовлювався, як видається, вагомими обставинами.

Не можна забувати, що «Заграва» розвивалася пліч-о-пліч з польською сценічною культурою, і процеси, які відбувалися там, були надто добре відомі українським театральним діячам. Період існування «Заграви» — це одночасно період найбільших режисерських тріумфів Леона Шіллера, який на той час став офіційно визнаним репрезентантом своєї доктрини. Публіцистичні й теоретичні візії «монументального театру» прибирали живої плоти в ряді блискучих вистав. Дещо раніше, у 1920-х рр. — це насамперед «Небожественна комедія» з Красінського (Театр ім. Богуславського, Варшава); «Самуель Зборовський» Ю. Словацького (Польський театр, Варшава), а в 1930-х — «Дзяди» А. Міцкевича, «Кордіан» Ю. Словацького, «Визволення» С. Виспянського (Польський театр, Варшава). У сценічних експериментах Л. Шіллера прекрасно орієнтувалися не тільки варшавські, а й львівські театри. Після Варшави Львів був другим містом його найбільшої режисерської активності міжвоєнних десятиліть. Саме тут, на кону Великого театру, він здійснив свою першу постановку «Дзядів» (1932 р.), перенесену згодом на варшавську сцену. (Загалом же у Львові Л. Шіллер поставив шістнадцять вистав, серед яких треба згадати «Ричи, Китай!» (С. Третьякова), де чи не найяскравіше зреалізувалися також його ідеї «політичного театру»).

Шіллерівські вистави пропонували конкретну модель монументального театру, і, за спостереженням дослідника творчості Л. Шіллера Едварда Чата, застосування цього поняття до сценічної практики інших режисерів неминуче накладало на неї печать вторинності, другорядності, «монументальність означала не що інше, як



«Камо грядеши» Г. Сенкевича
— Гр. Лужницького. Поппея
— В. Левицька. 1936 р.



«Слово про Ігорів похід», інсценізація
Гр. Лужницького. Княгиня Ярославна —
В. Левицька, Князь Ігор — Є. Курило. 1937 р.

наближення до шіллерівського стилю»⁹.

Виникає потреба, бодай у найзагальніших рисах, зорієнтуватися в естетиці програмних шіллерівських вистав. Слід підкреслити, що «монументальний» театр мислився Шіллерові як театр особливого літературного вибору. «Не будь-яку літературу мав представляти, а тільки поезію, до того ж поезію теж вибрану — «велику»¹⁰. Розуміння режисером «великої» поезії впливало з положень, викладених у відомих паризьких лекціях А. Міцкевича. Згідно з концепцією поета, романтика — це поезія, яка підноситься над приватними проблемами й переживаннями, психологічні конфлікти окремих індивідуумів проектує на процеси суспільні, а натхнення черпає у зворушеннях мас —

народів, націй, людства. Романтичній «поетичній ідеї» підпорядковувалися всі засоби виразності шіллерівського «монументального» театру, який поставав, передовсім, як театр руху, пластики і світла. Вибудований режисером на сцені світ вражав своїм розмахом, величиною, багатством фарб і яскравістю барв. Головною прикметою «монументальних» вистав Л. Шіллера ставали багатолюдні масові сцени в їх ритмічній організованості, динамічній зміні конфігурацій і вибуховій чуттєвості. Шіллерівська «маса», попри всю свою експресію, рухливість і композиційну орнаментальність, асоціювалася з образом античного хору: сугестивна сила «натовпу» народжувалася з його

⁹ Csata E. Leon Schiller. Warszawa, 1968.— S. 197

¹⁰ Там само.— 313.

го єдності й цільності, одностайності змагань, поривів, чину. З маси виокремлювалися могутні постаті, образи яких згущувалися до символу. Індивідуальні переживання героїв трактувалися як вираз боротьби добрих і злих сил, що нуртують у «колективній душі». Просторові перетворення, музичне оформлення, світлові ефекти, базовані на контрастах саяйва і темряви, гвалтовному перебігові рефлекторних променів, — усе «працювало» на увиразнення космічних, містерійних мотивів проблематики патріотичних творів Міцкевича, Словацького, Виспянського: доля народу, нації, Польщі вершилася у виставах Л. Шіллера в понадземних сферах. До того залишається додати, що формальні пошуки режисера були підперті сучасним технічним обладнанням, яким володіли провідні польські театри, а також — урядовими субсидіями.

В окресленій ситуації послуговуватися терміном «монументальний театр» Володимирові Блавацькому не випадало хоча б тому, що «Заграва» перебувала в зовсім іншій «ваговій категорії» (мандрівний статус, брак стаціонарного приміщення, більш ніж скромне технічне оснащення сцен, на яких доводилося грати, порівняно невелика труппа, мізерна й принагідна фінансова підтримка українських економічних установ і т. д.). Це спонукало до стриманості й самообмеження українського режисера в засобах сценічної виразності. Не підлягала обговоренню і незалежність творчих пошуків «Заграви» від польської сцени: інша драматургія (не поетична за формою), інший ракурс ідейного спрямування, інша, «не-шіллерівська», манера театрального висловлювання.



*«Слово про Ігорів похід», інсценізація
Гр. Луницького. Сцена з вистави*

Сьогодні ж, окреслюючи частину сценічної практики В. Блавацького визначенням «монументальний театр», дослідникові відкривається можливість бачити його самотність і самоцінність якраз із позиції «іншого», скориставшись при тому постмодерністським (постструктуралістським) підходом до культури, який передбачає пізнання нових культурних просторів власне з перспективи «іншого» через урахування автономних локальних моделей розвитку. Це дозволяє нам говорити про українську модель «монументального театру» 1930-х рр., а отже, і про варіативність цього явища взагалі, про паралельність існування його різних культурних проявів поза ієрархічною шкалою. Тим паче, що у своїх естетичних спрямуваннях Блавацький не був «безрідний». Якщо біля джерел «монументального театру» Леона Шіллера стояли Міцкевич і Виспянський (не тільки як драматург, а й як теоретик театру та режисер, сценічний інтерпретатор «Дзядів»), то біля джерел «монументального театру» Володимира Блавацького, вважаємо, треба назвати імена Т. Шевченка і Л. Курбаса.

В українській сценічній культурі XX ст. естетичні контури «монументального театру» вперше цілісно окреслила курбасівська постановка «Гайдамаків» 1920 р. (Перший театр УРР ім. Т. Шевченка; «Кийдрамте»). «Беручи за сюжет відому поему Шевченка, — засвідчував у той час художник Я. Струхманчук, — Курбас хотів нам дати величезне й могутнє видовище, створити з неї містерію з прологом і хором, як у старинній грецькій трагедії, з масовими сценами, повними динаміки, з великим пафосом і жестом, підпорядковуючи все музичному ритмові»¹¹. Наснажена патріотичним запалом, широкими філософськими узагальненнями, потужною емоційністю вистава втілила собою потребу в українському театрі великої національної поетичної форми.

Сьогодні вже можна говорити про Курбасові «Гайдамаки» не тільки як про спектакль, що збуджував революційний ентузіазм і соціальні інстинкти юрби, а й як про постановку з виразними літургічними акцентами, що апелювала до релігійних почуттів віруючих. «Курбас, — уточнює Неллі Корнієнко, — створив сакральну

¹¹ Струхманчук Я. «Гайдамаки» на сцені пролетарського театру // Вісті (Умань). — 1920. — 23 грудня.

виставу, сама естетика якої була вражаючою, діяла не так на свідомість, як на підсвідомість, впливала не стільки завдяки головному гаслові чи музичному крещендо, скільки цілокупністю театральних засобів»¹².

У режисерському вирішенні «Гайдамаків» домінували простота і зовнішня стриманість. Виставу грали в сірих сукнах, на оголеній сцені з кількома станками-сходінками і задником із невибіленого селянського полотна. Формою втілення поезії на сцені стали «Десять слів поета» — хор із десяти молодих дівчат, одягнених у сірі полотняні свитки, із скромною, буденною стрічкою у косах. Хор об'єднував епізоди вистави в єдине ціле, він був і голосом народу, і думками самого Шевченка, виразником почуттів персонажів і елементом художнього оформлення, живою декорацією. Внутрішній пафос особистих доль героїв вистави — Гонти, Залізняка, Яреми, Оксани та інших — органічно зливався з життям пластично розроблених масових сцен, доля людська була невід'ємна від долі народної.

Монументальність вистави досягалася укрупненням людських характерів і пристрастей, різким чергуванням динаміки і статички, широкого просторового руху і випуклої, великим планом поданої деталі, драматичних і ліричних сцен. Режисерське вирішення «Гайдамаків» проявляло одночасно специфічність курбасівського «монументалізму». «Одною з характерних рис постановки була її монументальність при цілковитій відсутності громіздкості, — писав В. Василько. — Економність, лаконізм, виразність були в усьому. Курбасівську постановку «Гайдамаків» можна назвати навіть аскетичною щодо режисерських засобів, і водночас у ній було досягнуто величчя й патетичності. Своєю високою трагедійністю вистава захоплювала, потрясала глядачів глибиною думок і силою переживань»¹³.

У 1924 р., поновлюючи «Гайдамаків» у «Березолі», Лесь Курбас чітко сформулював своє розуміння засад сценічного «монументалізму». У загальних вказівках до вистави він пояснював: «Постановка має бути монументальна, тобто із внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою. Монументальність — це передовсім простота,

¹² Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1998. — С. 138.

¹³ Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 163–164.

ясність і загальна значимість форм і змісту. Це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різних контрастів швидкої дії, широких і спільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб великого масштабу, що відповідають цілим періодам (смугам) соціально-політичних рухів, окремих класів людності»¹⁴. Збережені в записках В. Василька вказівки Курбаса сьогодні справляють враження маніфесту українського «монументального театру» початку ХХ ст.

Курбасові «Гайдамаки» — одна з вистав, які суттєво вплинули на формування режисерського мислення Блавацького під час його перебування у «Березолі» 1927–1928 рр. Пізніше, уже в еміграції, згадуючи свій «березільський» досвід, Блавацький писав: «Особливо дві вистави Курбаса «Гайдамаки» і «Джиммі Гігінс» — це великі осяги українського Театру... «Гайдамаки» по Шевченкові в інсценізації Леся Курбаса з чудовою музичною ілюстрацією композиторів Стеценка та Глієра мусили полонити своєю красою кожного українського глядача. Ця давня постава Курбаса, яку відновлювано, т[ак] м[овити], традиційно в марті кожного року з нагоди Шевченківських роковин, — це була мистецька перлина, яку треба було б зняти в кіно і залишити майбутнім акторським поколінням як музейну цінність. Величним Шевченковим строфам знайшов Лесь Курбас конгеніальну сценічну форму»¹⁵.

Практика історично-релігійних вистав «Заграви» засвідчувала, що В. Блавацький схилився, власне, до курбасівської моделі сценічного монументалізму: до зовнішньої стриманості й лаконічності, простих і чітко окреслених ліній, компактних просторових композицій небагатолюдної масовки. Порівнюючи з виставами Леона Шіллера, театр Володимира Блавацького справді важко було назвати монументальним. І водночас дискурс рецензій на постановки режисера постає, при уважному читанні, як суцільний слід, «траса», що домовляє сучасному дослідникові недовомлене: неназану «монументальність» театру Блавацького.

¹⁴ Див.: «Гайдамаки». Загальні вказівки Леся Курбаса // *Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінці сучасників, документи*. — Балтимор — Торонто, 1989. — С. 127.

¹⁵ *Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру*. — Київ—Харків—Нью-Йорк, 1995. — С. 128–130.

В ті роки режисери різних шкіл тяжіли до укрупненої форми, масштабності й узагальненості образів, містерійності дійства. Загальна тенденція наповнювалася різним конкретним змістом і по-різному втілювалася. «Монументальний» театр міжвоєнних десятиліть виростав на ідеях реформи сценічного мистецтва початку ХХ ст., точніше на ідеях її другої, антинатуралістичної фази. В його горнилі переплавлялися естетичні пошуки Р. Вагнера, Г. Крега, А. Аппія, Г. Фукса, досвід символістського «нерухомого театру» і загострена публіцистичність експресіонізму.

Це, до речі, підтверджується і висновками, до яких прийшов Едвард Чата, з'ясовуючи типологічні риси «монументального театру». У зреферованому вигляді вони зводяться до того, що «монументальний» театр — це театр антипобутовий і антипсихологічний, який цурається житейської дріб'язковості і буденної деталізації; натомість виводить на кін найбільш значущі моменти людського буття, динамічні згустки реальності, укрупнюючи й надаючи їм нового виміру. Це театр цілеспрямованої видовищності, який загострює увагу на візуальній стороні дійства, редукуючи при тому його вербальний ряд. Це театр публіцистичної зорієнтованості, який робить ставку не на індивідуальне, а на масове сприйняття. Він руйнує «четверту стіну» між сценою і залом, встановлюючи особливий тип контакту з глядачами, які із звичайних спостерігачів мусять перетворитися на активних, принаймні в духовному сенсі, учасників дійства. В цьому театрі особисті людські переживання поступаються моральній і суспільній ідеї, втілюваній тим чи іншим персонажем. Врешті, це театр, який оперує скульптурними й архітектурними принципами постановки¹⁶.

Історично-релігійний театр В. Блавацького в загальних рисах цілком вписується у парадигму Е. Чата та водночас і коригує її. Вистави режисера порушували теми й проблеми понадпобутові й понадособові. В них діяли видатні історичні постаті, узяті в суспільному і політичному вимірі. Тут вершилася доля України та її державності («Дума про Нечая», «Слово о полку Ігоровім»). На сцені «Заграви» з'являлася Божа Мати («Ой, зійшла зоря над Почаєвом») і промовляв Христос («Голгота»), сходилися у протиборстві «старий» і «новий» світи («Камо грядеши»).

¹⁶ Csata E. Leon Schiller. — S. 197–204.

Значущість змісту вистав увиразнювалася значущістю сценічної форми. Звідси й тяжіння В. Блавацького до умовності й метафорики у вирішенні ключових епізодів спектаклю: величний образ крилоської кафедри з останньої дії «Слова о полку Ігоровім» поставав як «символ Правди і Справедливості»¹⁷. Поза усякими побутовими відповідностями розгорталася у фіналі «Батурина» картина згарища гетьманської столиці з обвугленим деревом у вигляді нахиленої руки — зловісної ворожої лапи, розпростертої над Україною. Звідси й притаманна постановкам Блавацького патетична текстуальність мізансцен. Третя дія «Батурина» закінчувалася символічною акцією маленького хлопчика, який побожно піднімав із землі надшерблену козацьку шаблю, шанобливо пригортав її до грудей і цілував. А «Слово о полку Ігоровім» завершувалося сценою урочистої присяги руських князів, і від їхніх схрещених мечів йшла на глядача візія справжньої державної потуги.

Посилена увага до візуальної знаковості вистави корелюється з поняттям видовищності. До постановок Блавацького критика найчастіше вживала саме термін «видовище» з різними означеннями: «романтичне видовище» («Тарас Бульба»), «релігійне видовище» («Голгота»), «сценічне видовище» («Камо грядеши»), «історичне видовище» («Слово о полку Ігоровім»), відзначаючи при тому й образну виразність сценічних планів, і вимовність декораційного оформлення, і багатство й стильність костюмів. В оцінці історично-релігійних вистав «Заграви» рецензенти підходили до кожної з них як до «суми зорових вражень» і вказували на бажання режисера «захопити глядача малярськими й пластичними ефектами»¹⁸.

Важко знайти статтю чи замітку, в якій не наголошувалась би власне пластична розробка спектаклю. Акцентуючи на пластичному вирішенні вистави, «пластиці картин» і «пластиці ролі», критика давала ключ до розуміння типу видовищності історично-релігійних постановок Блавацького. Життєвій спонтанності й розпливчастості режисер протиставляв упорядкованість форми, базованій на прин-

¹⁷ Кульчицький О. «Слово о полку Ігоря» на сцені // Назустріч.— 1937.— № 20.— С. 5.

¹⁸ Див.: Кульчицький О. «Qvo vadis» на українській сцені // Там само.— 1936.— № 20.— С. 3.

ципах скульптурності. Мізансцени вибудовувались як чітко окреслені фігурні композиції, в опрацюванні масовки домінував стиль барельєфу, окремі картини й епізоди мали вигляд пластичних цитат шедеврів живопису. (У «Голготі» групування персонажів, рухи, жести, костюми й аксесуари відсилали глядача до «Тайної вечері» Леонардо да Вінчі і «Магдалини» Гвідо Рені). Рецензенти виділяли «пласкорізьбу» образів Віри Левицької, суворий пластичний малюнок і карбовану фактуру кожної ролі самого Блавацького. Не відмовляючись до кінця від інтер'єрних декорацій і мальованого задника, В. Блавацький одночасно використовував у виставах і конструктивні можливості сцени, групуючи персонажів на різновеликих площинах і еліпсовидних підвищеннях, які виконували подвійну функцію, ставали, з одного боку, своєрідними п'єдесталами для пластичних композицій, з другого, — ритмізували простір і динамізували дію, посилюючи драматичну напругу видовища.

Зосередженість режисера на видовищній, візуальній стороні дійства не означала нехтування ним текстового, словесного пласту вистави. Мало того, «монументальний» театр В. Блавацького значною мірою був театром вербальним чи, краще сказати, «логоцентричним». У тому розумінні, що будувався на великій довірі до слова й на вірі у слово. Тут належало не тільки бачити. Тут належало почути Христові проповіді, вчутися у скарги й болі Стефаникових персонажів, вслухатися у сповідальні монологи історичних постатей, вислухати їхні позиції і зрозуміти мотиви їхніх вчинків, запалитися, врешті, їхніми ідеями.

З нагоди вистав «Заграви» критика писала про «щезання межі» між сценою і залом, про «спонтанний ентузіазм», який довго не вщухав після опущення завіси¹⁹, про «дуже чутливу реакцію» глядачів на все, що відбувається на сцені²⁰, відтворювала на сторінках преси «бурю сердечних оплесків» і пристрасні промови культурних діячів між окремими діями вистави²¹. А через роки пам'ять режисера відновлю-

¹⁹ Див.: *Глядач*. «Слово о полку Ігоря» на сцені // Мета.— 1937.— 17 жовтня.

²⁰ *Чайківський Й.* Слово о полку Ігоровім // Новий час.— 1937.— 9 вересня.

²¹ Див.: *III [крумеляк] Ю.* Прем'єра «Думи про Нечая» // Новий час.— 1936.— 4 лютого.

вала фрагменти постановки «Землі», які «перетворювали сцену й аудиторію в одну цілість, де всі серця вдарили одним ритмом»²².

Історично-релігійні вистави «Заграви» тяжіли до мистецтва колективного переживання, де модифікувалися й естетичні запити часу, і переконання самого Блавацького, який завжди наголошував на громадянській місії театру, вбачаючи в ньому силу, що організовує суспільне життя і свідомість людей. Найбільш точно з цього приводу висловився на шпальтах часопису «Назустріч» О. Кульчицький, зазначивши: «Театр «Заграва» засновує свій репертуар на переконанні, що одним із суттєвих чинників естетичного зворушення мусить бути масовість настрою. Тим самим шукає він, з одного боку, сюжетів, які давали б надію чуттєвого відгомону в якнайширшій масі і, з другого, — такого суспільного оформлення, що якнайбільш сприяло б масовій чуттєвій реакції»²³.

Очевидно, В. Блавацький був не єдиним, кого приваблювала ідея «соборності» театру, об'єднання акторів і глядачів, злиття сцени і зали в єдиному духовному пориві. На різних етапах творчості вона виникала в Л. Курбаса й К. Марджанова, В. Мейєрхольда і М. Рейнгардта, Л. Шіллера і Е. Піскатора. На цьому шляху європейський театр здобував свої перемоги і зазнавав невдач. На самому початку ХХ ст. об'єднати акторів і глядачів у спільному переживанні містерійного дійства мріяли режисери-символісти. Як відомо, їхні прагнення на практиці не здійснилися. (Приклад Мейєрхольда періоду його праці в Театрі на Офіцерській був, на наш погляд, особливо виразний). Здається, новаторська й елітарна природа символістських вистав замість налагоджування контакту сцени з глядацькою залю лише збільшувала естетичну дистанцію між ними. У 1920-х рр. ідея «соборного» театру парадоксально відродилася у режисурі Пролеткульту, яка шукала єдності сцени й зали в літургічному злитті душ, які вірили у революцію. Пролеткультівські містерійні дійства апелювали до класової віри робітників. Сцена і зала повинні були об'єднатися в екстатичному обряді служіння революції. Втім, режисура політичного театру 1920-х рр. пропонувала й інший

²² Блавацький В. Спогади.— С. 151.

²³ Кульчицький О. «Слово о полку Ігоря» на сцені // Назустріч.— 1937.— № 20.— С. 5.

варіант загального єднання, заснований не на вірі, а на раціональному аналізі, на свідомості переконання, на мітинговій злуці сцени й зали. Проблема, однак, полягала в тому, що політичний театр у суті своїй прагнув не об'єднувати, а роз'єднувати. Це впливало з ідеологічних засад класової непримиренності, а також із потреби мати власного глядача, класово однорідного, робітничого, пролетарського. Насправді ж однорідності зали не існувало, глядач був «різношерстий». Та й формальні новації, на які так багатий був «політичний» театр у своїх високих зразках, були, напевно, зрозуміліші для високочолих естетів із «відмираючих класів», аніж для робітничої аудиторії.

Монументальний театр В. Блавацького в 1930-х рр. теж вибудовував власну модель «соборності», протиставляючи класовому антагонізмові національну консолідацію. Єдність сцени й зали ґрунтувалася на національній ідеї, на причетності до власної історії і державницьких змагань предків, на вірі в духовне й політичне відродження України. Така позиція «Заграви» була гостро актуальна. Як писав згодом актор театру А. Радванський, «це ж у той час виросли свіжі могили героїв підпільного руху Біласа і Данилишина, недавно Галичина пережила пацифікацію; це ж саме був голод в Україні...; Галичина тоді переживала процес найвищої стадії формування національної, державницької ідеї»²⁴. В містерії «Голгота» глядач прозрівав містичний шлях України, для якої теж після страждань Великої П'ятниці мусило настати світле Воскресіння. Єдність сцени й зали творилася на основі любові до Бога, до рідного краю і його людей. Адже й само поняття «соборність», принаймні так, як його розуміє релігійна філософія, означає добровільне об'єднання індивідуумів на основі любові до Бога й один до одного. Засади «соборності», сповідувані «Загравою», здатні були об'єднати в єдиному духовному пориві українців лівої і правої політичних орієнтацій, інтелігента й робітника. На виставах театру, засвідчував Ю. Шкрумеляк, «тиснулися старі й молоді, місто й село»²⁵. Крім того, умовно-реалістична режисура Блавацького сприяла й естетичному порозумінню театру і глядача.

²⁴ Радванський А. Український театр «Заграва» // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. — Нью-Йорк, 1975. — Т. 1. — С. 317.

²⁵ Ш [крумеляк] Ю. Прем'єра «Думи про Нечая» // Новий час. — 1936. — 4 лютого.

Модерністичні інтенції українського театру

Отже, спроба прочитання історично-релігійних вистав В. Блавацького під кутом зору ідеї та естетичних засад «монументального театру», на наше переконання, є перспективною і плідною. Вона дає можливість органічно ввести творчість режисера в контекст естетичних пошуків європейської сцени перших десятиліть XX ст., поглибити, а таким чином і суттєво змінити погляд на процеси, що відбувалися в українській театральній культурі 1930-х рр.

р о з д і л т р е т і й

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР
1940-х — 1980-х РОКІВ:
ВІД УТВЕРДЖЕННЯ ДО КРИЗИ
«СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ»**

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ПЕРШІ ПОВОЄННІ ДЕСЯТИЛІТТЯ

Друга світова війна розмежувала розвиток усієї європейської і зокрема української театральної культури на дві історичні епохи: на «до» і «після» війни. У тяжкі воєнні роки український театр продовжував жити, створювати художньо вартісні вистави, допомагаючи народові у його боротьбі з фашизмом, працюючи як в евакуації, так і на тимчасово окупованій території. Провідні театральні колективи України, евакуйовані на початку війни на схід, зберігали свій діючий репертуар, створювали нові вистави, не розгубили акторські та режисерські кадри, відкрили глядачам Сибіру та Середньої Азії українське сценічне мистецтво. В цей же час на окупованій фашистами території також працювали українські театри, намагаючись зберігати гуманістичне спрямування у репертуарі. Діячі театрального мистецтва брали участь у бойових діях, працюючи у фронтових театрах і концертних бригадах безпосередньо на передовій.

Завершення війни поклало початок повоєнному відродженню української театральної культури, яке відбувалося у надзвичайно складних умовах чергового посилення тиску сталінського режиму, з його репресіями та суворими вимогами чіткого дотримування методу соцреалізму.

Після жахливих років війни, тяжких поневірянь в умовах евакуації й окупації народ чекав перепочинку, люди, виснажені роботою на відбудові країни, потяглися до театру, вистави проходили при перепов-

нених глядних залах. В свою чергу, митці чекали послаблення ідеологічного тиску на театр. Однак партія, яка в перший повоєнний рік неначе призабула «дбати» про мистецтво, вже з 1946 р. надолужила репресивні методи керівництва театром. Колективи знову опинилися у вирі директивних настанов, жорсткої критики, партійних постанов і резолюцій, численних кампаній по боротьбі із «ворогами народу», «ідеологічними помилками», «формалізмом», «націоналізмом», «космополітизмом», «безконфліктністю», «відставанням драматургії» тощо.

На афішах театрів України, поряд зі створеними під час війни вельми популярними драмами «Російські люди» К. Симонова, «Навала» Л. Леонова, «Фронт» О. Корнійчука і «Сталінградці» Ю. Чепуріна, з'явилися нові, щойно написані п'єси, які також відображали героїчну боротьбу радянського народу з фашистськими загарбниками. Так, зокрема, на сцені театру ім. І. Франка вперше побачив світло рампи спектакль про визволення Києва «Хрещатий яр», здійснений головним режисером Г. Юрою, художником М. Уманським та композитором А. Штогаренком. У співпраці колективу Одеського театру ім. Жовтневої Революції з письменником Г. Плоткіним народилася героїко-патріотична вистава «Одеса». «Заньківчани» на чолі з Б. Романицьким першими втілили п'єсу І. Чабаненка «На Вкраїні милій». На сцені Полтавського театру ім. М. Гоголя побачила світло рампи драма П. Лубенського «Нескорена полтавчанка», що розповідала про боротьбу комсомольського підпілля Полтави та непохитну месницю Лялю Убийвовк. У спектаклі, здійсненому режисером Р. Єфименком, образ відважної «нескороної полтавчанки» створила молода артистка Т. Кислякова. Колектив Харківського театру ім. Т. Шевченка здійснив постановку драми Л. Дмитерка «Генерал Ватутін». Режисура Л. Дубовика, що поєднала масові композиції та емоційно правдиві чоловічі образи (Ватутін — М. Крушельницький, член Військової Ради Сергєєв — О. Сердюк та ординарець генерала Прохор — Ф. Радчук), у квітні 1948 р. була відзначена Державною премією СРСР. Її лауреатами також стали виконавці провідних ролей і головний художник театру В. Греченко.

Творчі досягнення «франківців» тогочасна критика також пов'язувала, насамперед, із образами позитивних персонажів у виставах «Прага залишається моєю» Ю. Буряківського, «Професор Буйко» Я. Баша та «Переможці» Б. Чирскова. Переконливий характер героя Чехословаччини, антифашиста Ю. Фучика, створений В. Добровольським, був

у центрі спектаклю «Прага залишається моєю», здійсненого режисером Б. Нордом разом із художником О. Бобровниковим та композитором В. Рождественським. Постать відважного партизанського лікаря П. Буйка, окреслена Ю. Шумським, привертала увагу в постановці драми Я. Баша, створеній режисером чіткої сценічної форми Б. Балабаном у співпраці з драматургом та художником М. Духновським.

По-своєму прочитали «франківці» і п'єсу «Переможці», яка досить успішно ішла на багатьох сценах країни, зокрема у МХАТі. Тематично перегукуючись із «Фронтом» О. Корнійчука, ця п'єса розповідала про радянських воєначальників, які на новому етапі війни оволоділи складним мистецтвом ведення сучасних бойових дій, домігшись перемоги нашої армії в Сталінградській битві. Цілеспрямованим, зовні стриманим поставав у спектаклі генерал Муравйов у виконанні Ю. Шумського. Енергійного, нестримного у своїй хоробрості генерала Кривенка грав В. Добровольський, а тактовну, широсердну і віддану дружину Муравйова Ліду — Н. Ужвій.

Вельми популярним твором героїко-воєнної тематики у другій половині 1940-х рр. став роман О. Фадєєва «Молода гвардія». У репертуарі українських театрів його інсценізації з'явилися невдовзі після прем'єри однойменного спектаклю у Московському театрі драми, здійсненого режисером М. Охлопковим. Його сценічна поема про подвиг молодогвардійців (1947 р.) помітно вплинула на постановки українських режисерів.

Властивий режисерському почерку М. Крушельницького героїко-романтичний пафос допоміг йому того ж року створити у Харківському театрі ім. Т. Шевченка сценічне полотно, де з драматичною й епічною широтою було змальовано колективний портрет краснодонців. Майстерно використовуючи музику Д. Шостаковича, що надавала подіям вистави особливо патетичного звучання, режисер органічно поєднав психологічно достовірні характери з узагальненою поетичною й романтичною сценічною образністю, переконливо показав внутрішнє змужніння та духовне зростання молодого людини в боротьбі за визволення Вітчизни. «Театр поставив собі завдання відтворити ідейне багатство, внутрішній світ молодогвардійців, — наголошував М. Крушельницький. — Виходячи з дійсності, ми хотіли створити епічно-романтичне полотно спектаклю, яке б з найбільшою повнотою відобразило героїчний подвиг комсомольців Краснодону. Філософсь-

кий зміст нашого спектаклю в тому, що життя, яке стверджують радянські люди, сильніше за фізичне знищення, а тому ми хотіли зробити спектакль мужнім, вольовим, світлим, оптимістичним, незважаючи на загибель молодогвардійців»¹.

Постановник завершив спектакль ліричною і, водночас, мужньою сценою — перед завісою юний Радик Юркін, привабливий образ якого створювала П. Кумаченко, схвилювано промовляв клятву молодогвардійців. Вистава запам'ятовувалася яскравим акторським ансамблем, де поруч грали досвідчені виконавці В. Чистякова (Олена Миколаївна Кошова), О. Сердюк (Матвій Шульга), Д. Антонович (Валько) та обдарована молодь — М. Ошеровський (Олег Кошовий), І. Костюченко (Жора Арутюнянц), В. Мізиненко (Сергій Тюленін).

Створена одночасно постановка «Молодої гвардії» на сцені Київського театру ім. І. Франка своїм лаконічним, суворим образно-режисерським розв'язанням Б. Норда відчутно різнилася від натхненного героїко-романтичного спектаклю харків'ян. Знаковим у спектаклі був образ комуніста Андрія Валька, створений А. Бучмою.

Власне постановочне рішення «Молодої гвардії» запропонував режисер Б. Тягно, який здійснив свою масштабну інтерпретацію в Одеському театрі ім. Жовтневої революції.

На батьківщині молодогвардійців колектив Ворошиловградського обласного театру знайшов досить оригінальне трактування подій та образів роману.

Та не тільки драматичні, а й музично-театральні колективи республіки долучилися до сценічної історії твору О. Фадєєва. Майже водночас із постановками драматичних театрів над втіленням «Молодої гвардії» працювали майстри української опери. 7 листопада 1947 р. на київській оперній сцені вперше побачила світло рампи героїко-патріотична опера «Молода гвардія» композитора Ю. Мейтуса на лібрето поета А. Малишка, поставлена М. Стефановичем, диригентом В. Тольбою та художником О. Хвостенко-Хвостовим. Творчий колектив здійснив її як «оптимістичну трагедію», що прославляла незламну силу борців проти фашизму та красу їхнього подвигу. Режисура М. Стефановича, піднімалася в окремих картинах до високого образного уза-

¹ Крушельницький М. Виступ перед студентами Харківського державного університету // Сталінські кадри. — 1947. — 15 грудня.



«Молода гвардія» Ю. Мейтуса. Сцена з опери. Національна Опера України. 1947 р.

гальнення, до «реалізму, відточеного до символу», кажучи словами К. Станіславського. Так, на наш погляд, справжньою героїчною символікою захоплювала сцена клятви молодогвардійців, якою завершувалася друга дія спектаклю. Сама клятва — натхненний вокальний октет — звучала стримано урочисто: один за одним вступали голоси героїв, повторюючи коротку музичну фразу і зливаючись потім у багатоголосий ансамбль, у якому промовисто уособлювалась єдність молоді, що піднялася на справедливую боротьбу. У напівтемному сараї за будинком Кошових зібралися комсомольці, схвильовані звірячою розправою фашистів над шахтарями; почуття гніву й ненависті, пекуче бажання помсти ставали словами клятви. З групи принишклих юнаків та дівчат виступав наперед урочистий підтягнутий Ваня Земнухов (І. Клякун) і давав полум'яну присягу боротися за народне щастя; його слова повторював Олег Кошовий (К. Лаптев), який, виструнчившись, ставав поруч; до суворого дуету юнаків приєднувався схвильований голос Уляни Громової (Л. Руденко). І ось уже в єдиному пориві завмерли на авансцені юнаки та дівчата на чолі з Олегом Кошовим — вони щойно склалися у бойову підпільну організацію «Молода гвардія».

Ще більше вражала напружена сцена в тюрмі. Сіра кам'яна стіна, збиті з дошок ящики-нари — один у глибині, другий ближче до авансцени — ось і все декораційне оформлення сцени, що була своєрідною кульмінацією вистави. Пригнічені смертю свого ватажка — комуніста Валька, змучені допитами й катуваннями молодогвардійці з'юрмилися біля стіни, підтримуючи одне одного. Та ось, зібравши останні сили, у відповідь на знущання, на погрози гестапівців, вони бралися за руки, шикувалися у шеренгу і, натхненно співаючи свою бойову пісню «Звийтеся, здіймайтеся!», грізною стіною наступали на переляканих фашистів. Наче могутня хвиля музики підносила їх — на кам'яних тюремних склепіннях виростали велетенські, осяяні червоним промінням тіні юних героїв, здавалось, що за ними поставали нові лави патріотів. А вони, високо піднявши голови, прямували далі — і знову ніби підносилася вгору грізна хвиля — хвиля народної ненависті, хвиля, яка наче змивала з нашої землі фашистську погань.

Не оперним персонажем, а живою людиною поставав широкоплечий, кремезний комуніст Валько — І. Паторжинський. Смагляве, обвітрене обличчя, ясний, відкритий погляд з-під суворих брів, проста вишивана сорочка, широкі, впевнені рухи — таким з'явився у виставі справжній господар донецької землі, колишній шахтар. І. Паторжинський створював життєво правдивий, насичений узятими з шахтарського побуту деталями й штрихами характер ватажка краснодонського підпілля.

Опера «Молода гвардія» виявилась одним із найбільш репертуарних сучасних оперних творів. Вона увійшла до репертуару багатьох музично-театральних колективів країни, а також Болгарії, Румунії, Польщі, Чехословаччини, Угорщини, Китаю та Кореї.

Високим патріотичним пафосом були перейняті і кращі тогочасні вистави, присвячені історичним подіям боротьби народу з гнобителями й іноземними загарбниками, покликані зміцнювати духовну пам'ять суспільства. Ще в роки війни О. Толстой наголошував: «Народ хоче знати і своє минуле і мусить його знати,— це також входить до поняття патріотизму»². Розповісти про славне історичне минуле народу прагнув колектив Харківського театру ім. Т. Шевченка, здійснюючи постановку драматичної поеми І. Кочерги «Ярослав Мудрий».

² Толстой А. Публицистика. — М., 1975. — С. 364.

«Кожна нова п'єса Івана Кочерги відкриває нову сторінку мистецтва, — вважав поет-академік Максим Рильський, порівнюючи п'єсу «Ярослав Мудрий» з «найвищими зразками поетичної драматургії» — творами О. Пушкіна, В. Шекспіра, О. Толстого, Ф. Шіллера, Лесі Українки.

За задумом постановника, спектакль мав утверджувати ідеї гуманізму, патріотизму і незалежності. Наголошуючи на співзвучності вистави «шевченківців» сучасності, її постановник М. Крушельницький відзначав: «Спектаклем «Ярослав Мудрий» наш театр прагне продовжити свою основну творчу лінію роботи над монументальними полотнами, які зображають героїчну боротьбу нашої Вітчизни за свою державність і культуру. «Ярослав Мудрий» не просто історичний, а глибоко філософський твір. Тему мудрості державного діяча, шукання правди разом із народом ми прагнемо також відтворити у нашій виставі. Щоб показати спектакль, треба йти новими, невторованими шляхами»³.

Саме цими нелегкими шляхами і пішов М. Крушельницький, на нашу думку, органічно синтезуючи перетворені елементи етнографічно-побутового музично-драматичного спектаклю і досвід поетично-філософського, узагальнено-метафоричного театру. Широко використавши сповнену мелодизмом музику К. Данькевича, режисер разом із художником Б. Косаревим відмовився від зайвої помпезності, яка в цей час були чи не найпоширенішою ознакою історичних спектаклів, а також від побутової деталізації, правдиво передаючи сам дух суворой епохи.

В образно-пластичне рішення постановки було введено хор, що уособлював народні маси, часом стаючи своєрідним коментатором подій, створюючи особливу сценічну атмосферу, підкреслюючи певний настрій. Вирішуючи виставу як монументальне поетично-музичне театральне полотно, М. Крушельницький говорив: «За стильовими ознаками і образними засобами я дотримувався принципу античної трагедії, близької до епохи, втілених на сцені»⁴.

Акторський ансамбль кріпив своєю роботою І. Мар'яненко, який змалював образ головного героя — мудрого правителя, дипломата,

³ Крушельницький М. О работе над «Ярославом Мудрым» // Красное знамя. — 1946. — 10 марта.

⁴ Крушельницький М. Историческая правда // Львовская правда. — 1947. — 10 июля.

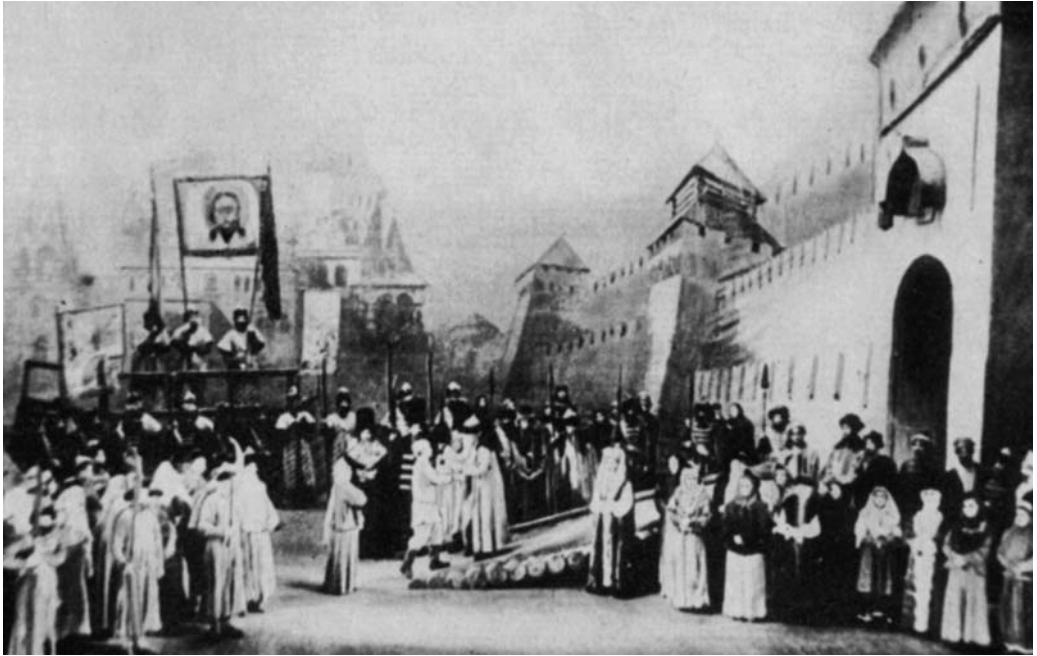
відважного воїна, люблячого батька. Кожен, хто бачив І. Мар'яненка-Ярослава, напевно пам'ятає цю масивну, сповнену впевненої величі постать, глибокий голос, часом лагідний, часом грізний у своїй моці. Велична, натхненна, монументальна постать... Інший виконавець заголовної ролі Д. Антонович переконливо показав внутрішню боротьбу, напружені роздуми і душевні болі Ярослава, наголошуючи цілеспрямованість князя, його турботу про долю Києва, його нелегку боротьбу в ім'я закону та інтересів Київської держави.

О. Сердюк створив багатогранний характер ченця-художника Микити, сина новгородського намісника Костянтина, Є. Бондаренко — веселого, дотепного і хороброго переписувача книг Свічкогаса, у якого під чернечим вбранням билось серце патріота, оборонця рідної землі.

Спектакль також приваблював злагодженим ансамблем виконавців ролей другого плану: П. Куманченко (Єлизавета), Н. Герасимова (Милуша), Г. Козаченко (ієромонах Сильвестр), С. Федорцева (Інгігерда), М. Кононенко (Любомир), С. Кошачевський (Гаральд), Т. Костюченко (Журейко).

Постановка «Ярослава Мудрого» стала подією мистецького життя. 8 червня 1947 року в газеті «Правда» було опубліковано Постанову Ради Міністрів СРСР про присудження харківській виставі Державної премії СРСР і надання звання лауреатів М. Крушельницькому, Б. Косареву, Є. Бондаренку, І. Мар'яненку й О. Сердюку.

Проте, найбільш актуальним питанням театрального мистецтва першого повоєнного десятиліття було визначено створення сучасного, злободенного репертуару, який би надихав на трудові подвиги тих, хто й так самовіддано підіймав з руїн міста і села, відбудовував заводи та колгоспи. Однак, творів відповідного ідейного змісту наприкінці 1940-х рр. вочевидь не вистачало. Водночас у мистецькому середовищі поширювалася думка, що серйозна, проблемна п'єса втомлює глядача, що воєнна тематика вже набридла і треба створювати легкі, розважальні спектаклі, переважно комедії та водевілі. Зрозуміло, в країні, де впродовж кількох попередніх десятиліть театр слугував одним із найвагоміших знарядь агітації та пропаганди, подібні «теорії» не мали право на існування, відтак, на сторінках всесоюзної та республіканської преси навесні й влітку 1946 року розгорнулося широке обговорення питань драматургії, в ході якого наголошувалося, що поодинокі художньо вартісні твори нібито «розчинилися» у бурхливому й каламутному по-



«Іван Сусанін» М. Глінки. Сцена з опери. Національна Опера України. 1948 р.

тощі скороспілих «одноденок», що низькопробні п'єси витісняють часом кращі твори класичної і сучасної радянської драматургії, а дилетанти і драмороби використовують величезну потребу театрів у новій злободенній п'єсі. Натомість радянські драматурги пишуть мало, і тому виникає репертуарний «голод», що використовується всілякими ділками від літератури.

Той факт, що репертуарна проблема вважалася доволі гострою, доводить постанова ЦК ВКП(б) «Про репертуар драматичних театрів і заходи до його поліпшення», прийнята 26 серпня 1946 р., в якій драматурги і працівники театру отримали директиву створювати яскраві, повноцінні в художньому відношенні твори про життя радянського суспільства, про радянську людину. У «безідейності, антихудожності, примітивності в драматургічній та сценічній творчості» обвинувачувала тогочасний театр і постанова ЦК КП(б) України «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення» (1946 р.), в якій зверталася увага на необхідність сміливіше розробляти проблеми сучасності, зміцнювати зв'язки з письменниками і композиторами, оспівувати перемоги радянського народу на трудовому фронті, дружбу народів.

Очевидно, що, попри директивний тон, обидві постанови певною мірою об'єктивно оцінювали ситуацію в радянському театрі другої половини 1940-х рр. Адже у тогочасній режисерській творчості й справді превалювали тенденції нівелювання, ординарність постановочних рішень, пасивність та побоювання яскравих театральних прийомів і несподіваних сценічних форм. Безпорадність режисури негативно впливала на розвиток акторського мистецтва, одноманітні, ілюстративні режисерські рішення штовхали артистів на безбарвне ілюстрування драматургічного тексту. Час від часу ситуацію дещо «вирівнювали» вистави за класичними творами, приміром, «франківці» з успіхом грали «Вишневий сад» А. Чехова у постановці К. Хохлова, «У пущі» Лесі Українки та «Житейське море» І. Карпенка-Карого в трактуванні Г. Юри, «Без вини винні» О. Островського в інтерпретації Б. Норда. Однак, ці спектаклі існували поряд із численними одноманітно-безпорадними виставами, здійсненими у традиціях розважального етнографічно-побутового видовища з численними штампами і трафаретними вокально-танцювальними дивертисментами, де емоційна наснага оберталася екзальтованою мелодраматичністю, романтична окриленість — штучно-декламаційною патетикою, а гумор — грубим, шаржованим комікуванням.

Поряд із цим поширювалась інша негативна тенденція — «монументалізація» системи К. Станіславського, що в цей час ототожнювалась з практикою МХАТу, який на початку 1950-х рр., насправді, переживав дуже складний період у своєму розвитку. Ця тенденція естетичної уніфікації — своєрідної «мхатизації» — сценічного мистецтва призвела до спрощення і вульгаризації «системи», коли на озброєння бралася «буква», а не її «дух», коли режисерські пошуки її творця були зведені до побудови канону «натуралістичного» спектаклю.

Розуміння сценічного реалізму лише як побутової правдоподібності та натуралістичної достовірності, на наше переконання, негативно впливало на пошуки українських режисерів і акторів, сприяло, як уже зазначалося, появі безбарвних, раціоналістичних, сірих та беземоційних спектаклів. Поряд із закликами «рівнятися на МХАТ» лунали настанови «рівнятися на франківців», у творчості яких у цей час теж було чимало проблем, суперечностей, недоліків, часто у виставах панували побутовщина, одноманітність і навіть нетворче копіювання. Більшість спектаклів театру проходила при напів- а то й на три чверті порожніх залах.

Очевидно, що найпершою причиною цього стану в українському і радянському театрі в цілому була регламентація творчого процесу, що гальмувала поступ української театральної культури. «Чому загалом такою одноманітною стала за останній час наша драматургія? — ставив риторичне питання досвідчений російський драматург Б. Ромашов⁵. Схематизм, одноманітність характерів і колізій, поверховість, штучність, а то й повна відсутність конфліктів, ілюстративність насправді характеризували численні драматургічні твори, яким не вистачало життєвої правди і глибини, безкомпромісного відтворення нелегкої долі сучасників у напружені повоєнні роки. Проте редакційна стаття газети «Правда» «Подолати відставання драматургії», де нібито аналізувалися причини незадовільного стану цього важливого літературного жанру, головні з них вбачала в тому, що автори п'єс обходили глибокі життєві конфлікти, уникали зображення суперечностей суспільного розвитку, «лакували» дійсністю, натомість ніяких «рецептів» виходу з кризи не давала. «Такий підхід до справи неправильний. Чинити так — означає виявляти боягузтво, грішити перед правдою. У нас не все ідеально, у нас є негативні типи, зла в нашому житті немало, і фальшивих людей немало. Нам не треба боятися показувати недоліки і труднощі. Лікувати необхідно недоліки. Нам Гоголі та Шедріни потрібні», — закликав центральний партійний орган, однак, радянські митці, налякані «грізними тридцятими», боялись не тільки проявів творчої ініціативи, але навіть натяків на неї⁶.

Тому результатом ставали, приміром, звернення «заньківчан» на чолі з Б. Романицьким до львівських письменників по п'єсу до 10-річчя возз'єднання західноукраїнських земель. Відгукнувся прозаїк А. Хижняк, який у співпраці з колективом створив драму «На Велику землю» про становлення колгоспного ладу в західних областях України, про гостру соціальну боротьбу в західноукраїнських селах, які наприкінці 1930-х примусово тягли у колгоспний «рай». При цьому постановник Б. Романицький заявляв, що усі «заньківчани» «були кровно заінтересовані в появі цієї вистави як художники — політичні діячі, які глибоко усвідомлюють виховну місію театру. В результаті з'явився «цікавий, змістовний і корисний спектакль, який, відображаючи на-

⁵ Ромашов Б. За мастерство в драматургии // Правда. — 1953. — 20 октября.

⁶ Преодолеть отставание драматургии // Правда. — 1952. — 7 апреля.

вколишню дійсність, допомагав справі соціалістичного будівництва в західних областях України». Про те, що «місія» була «здійснена», свідчила нагорода Державною премією СРСР режисера й виконавця ролі голови сільради Д. Вовчука і провідних акторів В. Яременка (секретар райкому партії Петрушенко), В. Любарт (Ольга Птах), І. Рубчак (дід Козак) та Д. Дударева (голова земельної комісії Стадник).

Невдовзі цей ряд «актуальної» за тогочасним каноном драматургії поповнили «Любов на світанні» Я. Галана, «Дніпрові зорі» Я. Баша, «За другим фронтом» та «Життя починається знову» В. Собка, «Зорі над копрами» Ю. Мокрієва, «Арсенал» В. Суходольського. В той же час відбувся перспективний дебют у драматургії обдарованого журналіста М. Зарудного, перші п'єси якого «Весна» та «Велике доручення» завдяки ініціативній і копіткій роботі головного режисера Вінницького театру ім. М. Садовського Ф. Верещагіна побачили світло рампи.

Проте наявною відповіддю на заклик газети «Правда» була хіба що сатирична комедія «Не називаючи прізвищ» В. Минка, вперше показана в лютому 1953 року на сцені Харківського театру ім. Т. Шевченка (режисер — В. Оглоблін, у головних ролях: Д. Антонович — відповідальний працівник Карпо Карпович, В. Чистякова — його бундючна й пихата дружина Діана, М. Покотило — його батько, колгоспний муляр Карпо Сидорович, Л. Биков — його дотепний, невгамовний син Іван-Жанек, О. Валуєва — його розпещена дочка Поема). Пройнята щедрою комедійністю вистава «шевченківців» викривала войовничих міщан, фальшивих, нечесних людей, пристосуванців, керівників, що втратили принципівість та відповідальність.

У червні прем'єра вистави «Не називаючи прізвищ» відбулася на «франківській» сцені, і дотепна, влучна комедія В. Минка відтоді стала однією з найбільш репертуарних в театрах України.

Актуальністю проблематики, широю розмовою про відповідальність за виховання молодого покоління привабила численні театральні колективи Союзу драма Ю. Яновського «Дочка прокурора», яка майже одночасно, на початку 1954 р., побачила світло рампи на сценах Київського театру ім. Лесі Українки та Харківського театру ім. Т. Шевченка. У спектаклі киян, поставленому М. Романовим, вражав злагоджений виконавський ансамбль, в якому розкривалися артистичні індивідуальності М. Білоусова, Л. Карташової, Г. Ніколаєвої, В. Предаєвич, М. Романова. Харківське трактування

«Дочки прокурора», здійснене режисером В. Гаккебушем, приваблювало гостротою розкриття проблем сьогодення.

Кращі п'єси на сучасну тематику відігравали важливу роль у переборенні тенденцій «безконфліктності», спонукали режисерів виступати проти побутово-приземленої правдоподібності. Однак, якщо протягом 1952–1956 рр. в Україні було написано близько вісімдесяти п'єс, то лише двадцять із них побачили світло рамп, але переважна більшість все ж зникла з афіш після двох-трьох прем'єрних вистав. Бо якщо у нових п'єсах і мали місце гострі зіткнення, вони найчастіше були штучними, вигаданими, далекими від реальних труднощів. Спрощеність сюжетів і стереотипність образів, вузькість проблематики й аморфність композиції, ідеалізовані, схематичні герої — ці риси характеризували численні драматургічні опуси, в яких не важко було розгледіти ознаки сумнозвісної «безконфліктності».

Провідні майстри української драматургії, насамперед О. Корнійчук, начебто активно виступали проти цих негативних тенденцій. Однак, коли О. Корнійчук взявся осмислити повоєнну дійсність, пробуючи при цьому протистояти «безконфліктності», її рецидиви, навіч, кожного разу виявлялися в його драмах та комедіях. Протягом першого повоєнного десятиліття драматург написав чотири п'єси: «Приїздить у Дзвонкове» (1945 р.), «Макар Діброва» (1948 р.), «Калиновий гай» (1950 р.) та «Крила» (1954 р.), які увійшли до репертуару багатьох театрів країни, були з успіхом поставлені на сценах театрів Болгарії, Німецької Демократичної Республіки, Польщі, Чехословаччини й Англії.

Прем'єра колоритної, зігрітої оптимізмом і гумором першої повоєнної комедії «Приїздить у Дзвонкове» відбулася 27 жовтня 1945 р. в Київському театрі ім. І. Франка, де її здійснив незмінний постановник творів письменника Г. Юра, який разом із драматургом прагнув розповісти про те, як піднімається з руїн колгоспне село, як люди самовіддано будують нове життя. Відтак, вистава була перейнята життєствердним пафосом активного діяння, піднесеним настроєм відбудови, в ній звучали бадьорі та ліричні мелодії й пісні, написані композитором Ю. Мейтусом, виконувалися танцювальні сцени, створені балетмейстером Н. Шуварською. Г. Юра, разом з такими майстрами, як Н. Ужвій, П. Нятко, Ю. Шумський, розкривав внутрішній світ суто позитивних сучасних героїв, як йому видавалося, переконливо відобразив характерні прикмети часу і проблеми повоєнних років.

Поряд із тактовною, мудрою головою сільради Ганною Грушею, владною, запальною, наполегливою головою колгоспу Мариною Гордієнко, молодим архітектором Зіною Придорожною, яка хоче збудувати широкі вулиці, просторі будинки — нове сучасне село, у п'єсі було змальовано образ парторга колгоспу — інваліда Великої Вітчизняної війни, доброго, чуйного Прокопа Ключки, трударя і мрійника, в щиросердному, мужньому характері якого досить виразно проступали риси вже знайомого глядачам голови колгоспу Саливона Часника. Цей образ, як свідчила тогочасна преса, став акторським досягненням Ю. Шумського.

Драматург знав про численні труднощі, проблеми повоєнного життя, що вимагали аналізу, але драматичні обставини реальної дійсності стали у п'єсі «Приїздить у Дзвонкове» лише побутовим тлом. Зруйноване, спалене фашистами село треба негайно підіймати з руїн. Відроджувати до нового життя треба і людські душі, бо гірко тужить за своїм загиблим чоловіком Марина, переживає свою самотність Прокіп, не налагоджується родинне життя Ганни та Степана, які не можуть віднайти себе в мирних умовах, нудьгує за фронтовими дорогами Європи демобілізована Ярина. Здавалося, — глибоке проникнення в людські характери, точність підмічених ситуацій. Але не вони були в центрі уваги автора та драматургічного конфлікту його п'єси — він докладно розглядав проблему, як відбудувати спалене село: чи зберігати патріархальні традиції і стиль старого села із солом'яними стріхами, чи по-новому будувати широкі вулиці, котеджі під черепицею, комплекс культурно-побутових закладів. Саме довкола цього вирували пристрасті керівників Дзвонкового.

У третій дії в Дзвонковому влаштовується гучне свято з піснями й танцями з нагоди відкриття нової вулиці з Палацом культури та рестораном. У цьому помпезно-урочистому фіналі досить виразно проступали недавні тенденції, прагнення до показу ідилічності життя. Але були у комедії «Приїздить у Дзвонкове», на наш погляд, важливі риси, і насамперед такий необхідний оптимістичний, життєствердний заряд, щире бажання націлити людей на активне діяння, на самовіддану працю в ім'я зруйнованого жорстокою війною життя. В цьому і полягало, на нашу думку, позитивне значення комедії О. Корнійчука, який прагнув якнайшвидше відгукнутися на всі значні процеси і явища дійсності.

Масштабний характер сучасного позитивного героя — старого шахтаря-комуніста, який захищав рідний Донбас ще у роки громадянської війни, був у центрі п'єси О. Корнійчука «Макар Діброва».

Драматургічний твір і його краща сценічна інтерпретація — вистава київського театру ім. І. Франка, здійснена режисерами Г. Юрою та Б. Нордом, художником А. Петрицьким і вперше показана 12 червня 1948 р., — розповідали не тільки про боротьбу шахтарів післявоєнного Донбасу за підвищення видобутку вугілля, а й про високий патріотизм і гуманізм народу-переможця, про робітничу солідарність, про багатство духовного світу радянської людини, для якої самовіддана творча праця стала органічною потребою, а державні, загальнонародні інтереси повністю сплелися з особистими. Наслідуючи М. Погодіну, О. Корнійчук цим твором прокладав стежку «виробничій» п'єсі, що стане визначальною в театральному репертуарі 1970-х рр.

З роллю Макара Діброви пов'язаний один з акторських шедеврів А. Бучми, герой якого мав уособлювати незламну внутрішню силу і душевну красу народу, що розбив фашистську навалу. Його простий шахтар з великими натрудженими руками і теплим, мудрим сяйвом трохи примружених променистих очей приваблював не тільки щирістю, доброзичливістю, душевною делікатністю, а й державним розумом, — це був справжній господар своєї шахти, котрий уболіває, щоб його рідна «Зоря» першою світила над усім Донбасом. Саме тому так безкомпромісно виступив старий трудівник проти застою і застарілих методів праці, проти недбалого керівництва рідною шахтою начальника Павла Кругляка, незважаючи на те, що той був його зятем. І коли обурений Павло нагадував про це, Макар різко обривав начальника: «З тобою, голубчику, не тесть говорить, а комуніст». Відданий своєму громадянському обов'язку, Діброва—Бучма поставав у спектаклі «франківців» також люблячим батьком, якого гнітять думки про невідомі нікому обставини загибелі його сина Петра.

Складну гаму думок і почуттів старого шахтаря психологічно тонко передавав видатний актор у фіналі другої дії, коли у виставу, що розповідала про мирне життя, вривався страшний подих війни, її тяжке відлуння. У старій шахті, де закатували радянських патріотів, знайдено пробитий кулями напівзотлілий ватник... Тремтячими руками розгортав його Діброва—Бучма і раптом знаходив пожовклу записку: «Пишу кров'ю. Нас сьогодні повезуть на розстріл. На допиті

честь Батьківщини, честь партії зберегли. Нас вислідив і доніс у гестапо Пилип Семененко. Прощайте, товариші шахтарі...». Скільки болю, невимовної скорботи було в кожному повільно й важко промовленому слові. Та ось напружений голос старого урвався — він побачив знайомий підпис: «Павло Діброва». «Син... Син...», — актор промовляв це з такою душевною мукою, емоційною силою і водночас з невимовною гордістю. А почувши тихі причитання дружини, враз випростовувався, високо підіймав сиву голову і повні сліз очі: «Не плач.... не плач... Петро зберіг нашу честь». Ця сповнена трагедійного пафосу сцена ставала своєрідною емоційною кульмінацією вистави «франківців» і образу Макара Діброви. Вона примушувала глядача, затамувавши подих, схвильовано стежити за розвитком глибокої психологічної драми та найпотаємнішими порухами людської душі.

Вистава «франківців» відзначалася злагодженням, органічним акторським ансамблем, в якому виділялися В. Добровольський (Кіндрат), Н. Ужвій (Ольга), П. Сергієнко (Павло), а також О. Ватуля, Г. Юра й М. Пилипенко, які з м'яким народним гумором окреслили постаті старих шахтарів-пенсіонерів, П. Нятко, яка зіграла роль невтомної трудівниці колгоспних ланів Марії Смереки. А. Петрицький зумів тонко й майстерно передати затишну атмосферу подвір'я Макара Діброви з невеличким садком на тлі далекого донецького степу, з вишками шахт і териконами.

1949 р. вистава «франківців» була відзначена Державною премією СРСР.

Своєрідно й оригінально «Макара Діброву» поставили М. Крушельницький на харківській сцені та Б. Тягно — на львівській.

Продовженням обраного шляху — розкривати внутрішній світ сучасників, — простих трударів, будівників нового життя — стала наступна п'єса О. Корнійчука — комедія з життя колгоспного села «Калиновий гай», що вперше побачила світло рампи на сцені київського театру ім. І. Франка першого травня 1950 р. (режисер Г. Юра). Цього ж року драматург і творці вистави були нагороджені Державною премією СРСР.

Спектакль «франківців», розцвічений яскравим театральним живописом А. Петрицького, відзначався оптимістичним настроєм, щедрою пісенністю, яскравим акторським ансамблем Ю. Шумського (Ро-

манюк), О. Кусенко (Василина), Н. Ужвій (широсерда і рішуча голова сільради Наталка Кошик), В. Добровольського (Вітровий).

Партійного керівника, чуйного й уважного до людей і непримиренного до бюрократичного чванства, першого секретаря обкому партії Петра Ромодана прагнув показати драматург у своїй п'єсі «Крила», написаній 1954 р. і восьмого листопада показаній у Київському театрі ім. І. Франка (режисер Г. Юра). Гостре зіткнення Ромодана із самовпевненим і знахабнілим головою облвиконкому Гордієм Дремлюгою, який звик до грубого адміністрування й оказамілювання, оточеного підлабузниками, базіками й бюрократами, нагадувало конфлікт між Огневим і Горловим у драмі «Фронт», хоча вирішений він був іншими засобами і не так переконливо. Гнівню і сміливо звучали справедливі звинувачення на адресу Дремлюги, якого, за словами Ромодана, характеризували: «...зазнайство, а не скромність. Бездушність, а не людяність. Грубість, окрик, а не добре слово. Вождізм роз'їв вашу душу... Для вас партія — це тільки ваше «я», а не совість і честь народу».

Сповнивши характери позитивних персонажів публіцистичним, викривальним пафосом, драматург, однак, не зміг сформувати відповідний конфлікт. Слабка в художньому відношенні, декларативна п'єса, тим не менше була «схвалена» багатьма сучасниками О. Корнійчука. Відомий письменник Н. Хікмет підкреслював, що зміст п'єси «Крила» такий, що вона могла б стати найсильнішою п'єсою О. Корнійчука, якби драматург зміг глибоко й ясно розкрити тему твору. «Корнійчук іде цілиною, взявши найважливішу з усіх своїх тем, розчищаючи до неї шлях для інших і, зрозуміло, при цьому відчуваючи найбільші труднощі як художник, — наголошував К. Симонов, пишучи про «Крила». А російський письменник М. Шолохов, в свою чергу зазначав: «Якщо за останні роки в згубному прориві перебуває наша проза, то не в кращому становищі опинилась і драматургія, дуже мало написано хороших п'єс, і героїчні зусилля Корнійчука, та ще кількох драматургів, не можуть врятувати наші театри від гострого репертуарного голоду. Корнійчук дужий хлопець, але ж будь-який українець, навіть сам Тарас Бульба, нажив би собі горба, якщо примусити його працювати за двадцятьох».

У відповідь сам О. Корнійчук, намагаючись визначити причину кризового стану тогочасної драматургії, вказував, насамперед, на легке, часто зовнішнє розв'язання конфлікту і цілком правильно підкрес-

лював, що в нових п'єсах забута або відсунута на другий план високоякісна традиція класичної драми — підносити окремий факт до високого філософського узагальнення. Проте усі ці недоліки були притаманні і п'єсам самого Корнійчука, офіційно визнаного провідним українським драматургом, який не розробляв «вглиб» гострих соціальних конфліктів та суспільних процесів сучасності, не аналізував причини різних негативних життєвих явищ, хоча й висміював їх часто дуже влучно, майстерно, дотепно, однак, полегшено, завжди озираючись на вказівки партчиновників. О. Корнійчук, до речі, цілком самокритично зауважував ще на Другому з'їзді письменників, що, як і його колеги, бачив справжні суспільні конфлікти, але ховався від гострих суперечностей і реальних проблем народного життя в зелених хащах милого його серцю «калинового гаю».

Певний поспіх, недовомленість відзначали й образ головного позитивного героя драми «Крила» Ромодана, якому принципова перемога над Дремлюгою давалася досить легко і просто: гостро поговорили, декілька разів посварилися — і голова мусить піти на пенсію. Відомий дослідник драматургії Ю. Холодов цілком справедливо писав, що в «Крилах» дія відбувається при пасивності негативного персонажа й боротьба, природно, не може мати напруженого драматичного характеру. Втім, попри досить суттєві прорахунки п'єси «Крила», її «франківська» інтерпретація відзначалася прекрасним виконавським ансамблем В. Добровольського (Ромодан), Н. Ужвій (Ганна Падоліст), О. Кусенко (Катерина Ремез), Є. Пономаренка (Самосад), П. Сергієнка (Овчаренко).

Водночас, парадність і трафаретність постановочних вирішень мали місце і в багатьох виставах музично-драматичних театрів, зокрема в трактуваннях «касових» мелодрам «Циганка Аза», «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Окремі режисери прагнули знайти справді поетичні, оригінальні, далекі від штампів етнографічно-розважального видовища сценічні розв'язання народних опер «Наталка Полтавка» М. Лисенка та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. А головний режисер Вінницького театру ім. М. Садовського Ф. Верещагін проникливо і задушевно поставив оперу М. Аркаса «Катерина» за Т. Шевченком, яка побачила світло рампи після багаторічної перерви.

Новаторські театральні інтерпретації української класичної прози, зокрема відомих творів О. Кобилянської «Земля» та «У неділю рано



«Богдан Хмельницький» К. Данькевича. Богдан Хмельницький — М. Гришко. Національна Опера України. 1951 р.

зілля копала...» з граничною соціальною й емоційно-психологічною достовірністю, розцвіченою яскравою фольклорною образністю, створив учень Л. Курбаса режисер В. Василько на сценах Чернівецького театру ім. О. Кобилянської та Одеського театру ім. Жовтневої революції.

Глибоким і своєрідним інтерпретатором повісті І. Франка «Борислав сміється» й героїко-патріотичного гоголівського «Тараса Бульби» виявив себе головний режисер Львівського театру ім. М. Заньковецької, інший випускник режисерської майстерні МОБу Б. Тягно. Поряд з інтенсивною роботою над радянською драматургією, зокрема над оригінальним втіленням п'єс Я. Галана «Під золотим орлом» та «Любов на світанні», «Калинового гаю», «Загибелі ескадри» й «Крил» О. Корнійчука, «Кремлівських курантів» М. Погодіна, режисер знайшов сучасні, хвилюючі трактування класичної спадщини — драм «Сон князя Святослава» І. Франка та «Дядя Ваня» А. Чехова. Одним із перших Б. Тягно здійснив на українській сцені постановку горьківської п'єси «Міщани», яка разом

із харківським і київським спектаклями «Єгор Буличов та інші», що виявили режисерську майстерність Б. Норда та М. Крушельницького, вписала цікаву сторінку в сценічну історію драматургії М. Горького.

Мистецькому керівникові «заньківчан» належала і одна з найкращих в українському театрі інтерпретацій шекспірівського «Гамлета» з інтелектуальним, талановитим актором О. Гаєм у заголовній ролі. Б. Тягну й увесь акторський ансамбль прагнули знайти рішення, співзвучне проблемам сьогодення, наголосити мотиви непримиренної боротьби зі злом і несправедливістю.

«Гамлет стає нашим соратником у боротьбі за ясний світ розуму й справедливості, правди й краси, за світ, де б зародилася й на всю силу розквітла гармонія людських та людяних взаємин», — писав постановник харківської вистави «Гамлет» Б. Норд. Протягом 1950-х рр. колектив «шевченківців» двічі звертався до спадщини видатного англійця, створивши масштабні, романтичні вистави — «Гамлет» із натхненням Я. Гелясом у заголовній ролі та «Отелло» (режисер О. Глаголін), в якій образ благородного мавра створив О. Сердюк.

Поряд із зарубіжною, російською та українською класикою репертуар українських театрів повнився п'єсами драматургів союзних республік. Зокрема «заньківчани» здійснили власне трактування драми класика латвійської літератури Я. Райніса «Вій, вітерець!». Режисер В. Івченко та композитор-диригент О. Радченко, обізнаний із латвійським музичним фольклором, донесли схвильований ритм і поетичність п'єси, органічно поєднавши у спектаклі ліризм і романтику з психологічною і соціальною правдою змалювання національних характерів. Під час гастролей театру в Ризі критика наголошувала: «Яскравий конфлікт п'єси, міцна і чітка режисерська композиція, де події і характери розвиваються бурхливо і гостро, де людські почуття зображаються сильно, динамічно, темпераментно, надають виставі великої драматичної сили, більш активного і навіть більш мажорного звучання, ніж ми звикли бачити на латвійських сценах. Український театр вніс у виставу «Вій, вітерець!» свій темперамент, енергійність, активність, щедрю музичність, зумів глибоко, по-своєму зрозуміти латвійську класичну п'єсу, розкрити її внутрішню силу, заспівати наші пісні, відтворити наші танці, зазирнути в саму душу нашого народу»⁷.

⁷ Дзене Л. Поэтический спектакль // Советская Латвия. — 1958. — 1 июня.

Проте, не тільки музичність, ліризм, романтизм й темпераментність, властиві українській сцені, визначали образний зміст постановки, у якій грали Н. Доценко, В. Данченко, В. Аркушенко, В. Яременко, В. Любарт, Л. Каганова. Вистава «заньківчан» звучала як соціальна драма, що вияскравлювала наростання народного гніву і протесту проти гноблення. Соціальна загостреність інтерпретації п'єси найбільше вразили відомого латвійського режисера Е. Смілгіса, який, вітаючи трактування ліричного твору як соціальної драми, підкреслював: «Без перебільшення скажу, що ми, латвійські митці, можемо почитися у заньківчан майстерності вирішення таких тем»⁸.

Подією у творчому житті вінницького колективу стала класична естонська драма «Перевертень» («Тійна») А. Кіцберга, прочитана Ф. Верещагіним. За свідченням відомого критика К. Каск, вона «...мала своє обличчя. Відчувалося, що почерк режисера яскраво національний, і саме це допомогло йому донести до глядача драматичний твір братнього народу. Виявлялося це у яскравій емоційності всієї постановки, в нахилі до романтичності. Замість складного психологічного візерунка, часто вживаного при постановці п'єси в естонських театрах, перед нами портрети, написані соковитими барвами»⁹.

Перше повоєнне десятиліття — складний період у розвитку української театральної культури. Вона не повинна була втратити власні довоєнні здобутки і, водночас, мала побороти «вульгарний соціологізм» та «безконфліктність», активно розробляти актуальну сучасну проблематику, героїко-патріотичну й історико-революційну теми — чого влада очікувала від театру завжди, шукати новітніх трактувань вітчизняної та зарубіжної класики. XX з'їзд КПРС, що відбувся у лютому 1956 р., відкрив, як видавалося спочатку, перед суспільством і всім мистецтвом нові обрії. Проте, є періоди в історії мистецтва, сенс яких, на наше переконання, не у визначенні певних досягнень і підведенні підсумків, натомість у якнайповнішому увиразненні художніх особливостей, індивідуальних стилів та манер. Саме у такий період, на нашу думку, вступив український театр на межі 1950–1960-х рр.

Повагою до реалістичних традицій національного театру відзначалися кращі постановки Г. Юри, який створив із «франківцями» до 40-

⁸ Розмова з Е. Смілгісом // Вільна Україна. — 1954. — 28 червня.

⁹ Каск К. Значне досягнення // Радянська Україна. — 1956. — 4 грудня.

річчя Жовтневої революції масштабну виставу за драмою Ю. Яновського «Дума про Британку»; режисера Ф. Верещагіна, який разом із колективом Вінницького театру ім. М. Садовського дав життя п'єсі М. Зарудного «Ніч і полум'я»; талановитого представника молодшого режисерського покоління В. Крайниченка, котрий втілював на харківській сцені образи багатопланового роману М. Стельмаха «Кров людська — не водиця».

З емоційною силою Г. Юра оспівав революційність народу, показавши його через багатогранність характерів Лавра Мамає (О. Давиденко), старої Мамаїхи (П. Няtko), Варки (О. Кусенко), Несвятипаски (В. Добровольський), Ганни (Н. Копержинська). Ця вистава стала однією з мистецьких перемог «франківців» у зазначений період, засвідчила режисерську зрілість Г. Юри, який саме в цей час здійснив ще й власний сценічний варіант «Циганки Ази» М. Старицького, поставив комедію В. Минка «На хуторі біля Диканьки» (1958 р.) та поетичну драму І. Кочерги «Свіччине весілля» (1960 р.), що стала «лебединою піснею» видатного режисера.

В. Крайниченко в інсценізації роману М. Стельмаха відтворив драматичну атмосферу класової боротьби бідняцьких верств українського селянства з жорстокими куркулями. Образ непохитного Мірошніченка, який очолював боротьбу незаможників села Новобугівки за справедливий поділ куркульської землі, змалював О. Сердюк. С. Федорцева піднесено грала роль матері Мірошніченка, скромної жінки-трудівниці. Зворушливу постать незаможника Тимофія Горицького, якому громада доручила відповідальну і дуже небезпечну справу — поділ між селянами куркульської землі, створив Є. Бондаренко.

З цікавою режисурою В. Крайниченка пов'язане доволі успішне продовження традицій «шевченківців» і розвиток постановочних принципів М. Крушельницького, який ще 1952 р. став головним режисером Київського театру ім. І. Франка. Орієнтуючись на художні здобутки свого вчителя, молодий режисер створив на харківській сцені досить оригінальні трактування «Лимерівни» і «Повії» П. Мирного, «Назара Стодолі» Т. Шевченка, поставив кілька творів зарубіжної драматургії («Дуенья» Р. Шерідана, «Щедрий вечір» В. Блажека, «Двоє на гойдалці» У. Гібсона) та різних за жанровими ознаками п'єс радянських авторів («У пошуках радості» В. Розова, «Коли цвіте акація» М. Винникова, «День народження» М. Печеніжського, «Марина» М. Зарудного).

Режисери усіх поколінь, як того вимагали партійні настанови, зміцнювали творчі зв'язки з українськими драматургами, намагаючись розширити проблемно-тематичні обрії сучасного репертуару, звертались до інсценізації прозових творів. У співпраці з письменниками народилися вистави «Лук'ян Кобилиця» Г. Мізюна та Л. Балковенка у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської, де виявилася своєрідна режисерська майстерність Б. Боріна, «Степан Бойко» М. Білецького та В. Симановича в Луцькому театрі, «Верховино, мати рідна» за повістю М. Тевельова у Закарпатському театрі, «Світло в п'їтьмі» Ю. Щербака у Львівському театрі ім. М. Заньковецької та «На барикадах Львова» З. Каменкович й О. Хачатурян в Театрі юного глядача ім. М. Горького, «Світанок над морем» за однойменним романом Ю. Смолича у Київському театрі ім. Лесі Українки.

У колективі «франківців» з ініціативи молодих народилися спектаклі «Кров'ю серця» за мотивами повісті О. Бойченка «Молодість» та «Грані алмазу» Ю. Бобошка, В. Гончарова і П. Пасеки. На цій же сцені побачили світло рампи п'єси «Чому посміхалися зорі» та «Над Дніпром» О. Корнійчука в цікавій театральній інтерпретації М. Крушельницького, гостросатирична комедія Я. Галана «Човен хитається» й іскриста «Веселка» М. Зарудного, винахідливо втілені Б. Балабаном, «Дівоча доля» Л. Дмитерка (режисер В. Оглоблін) та монументальний «Пророк» І. Кочерги, поставлений Г. Юрою. Вінницький колектив на чолі з Ф. Верещагіним працював над втіленням п'єс М. Зарудного. Зміцнювали творче співробітництво з авторами й «заньківчани» на чолі з Б. Тягном, залучивши у репертуар п'єси сучасної тематики: «В золотій рамі» Л. Дмитерка, «Чому посміхалися зорі» О. Корнійчука, «Вітер у Затишному» М. Бірюкова, «Остання зустріч» О. Левади.

У сезоні 1957/1958 р. у театрах республіки відбулося понад сорок прем'єр за новими п'єсами українських драматургів, у той час як у минулі роки ця кількість ледве перевищувала десять назв. Стимулом в активізації творчих шукань для багатьох театрів став Всесоюзний театральний фестиваль, присвячений 40-річчю Жовтня, під час якого драматичні, музично-драматичні, музичні театри, а також ТЮГи й театри ляльок показали сто тридцять прем'єр.

На третій, заключний тур фестивалю, що відбувався у Москві, були відібрані масштабні постановки Київського театру опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка — нова сучасна опера Г. Майбороди «Милана»

та героїко-патріотична народна музична драма С. Прокоф'єва «Війна і мир», які продемонстрували майстерність В. Скляренка у створенні монументальних музично-театральних полотен; «франківські» вистави «Чому посміхалися зорі» і «Дума про Британку»; спектаклі Київського ТЮГу, очолюваного О. Соломарським, — «Ім'ям революції» М. Шатрова і «Казка про Чугайстра» П. Воронька. Свої кращі спектаклі також показали в Москві Одеський театр музичної комедії, Харківський і Львівський театри ляльок. Більшість вистав українських колективів були відзначені дипломами Всесоюзного фестивалю.

Зрозуміло, що у дні святкування 40-річчя Жовтня особливе місце у афішах театрів посідали спектаклі на історико-революційну тематику. Тоді піднялася нова хвиля «ленініани» — п'єси з образом Леніна: «Кремлівські куранти» і «Людина з рушницею» М. Погодіна, «Правда» О. Корнійчука, «Грозовий рік» О. Каплера й «Ім'ям революції» М. Шатрова, — крокували сценами України. Тільки п'єсу «Кремлівські куранти» поставили до ювілею шістнадцять театрів республіки.

Героїка революції, події Вітчизняної війни були широко представлені в репертуарі театрів республіки, режисура яких зверталася до втілення «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського й «Інтервенції» Л. Славіна, «Любові Ярової» К. Треньова та «Неспокійної старості» Л. Рахманова, «Розлому» Б. Лавреньова та «Вогняного мосту» Б. Ромашова, «Юності батьків» та «Однієї ночі» Б. Горбатова. Саме наприкінці 1950-х на українській сцені зазвучали імена її «володарів» 1920—1930-х рр. — нове режисерське покоління повертало на сцену поряд із ранніми «Загибеллю ескадри», «Платоном Кречетом» і «Банкіром» О. Корнійчука п'єси І. Микитенка, Ю. Яновського, М. Куліша, М. Ірчана, Я. Мамонтова, І. Дніпровського.

На нашу думку, принципове значення для ідейно-художнього поступу багатьох театрів мала серйозна робота над драматургією М. Горького. Постановки п'єс «Діти сонця» у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської, «Міщани» в Кіровоградському театрі ім. М. Кропивницького, «Варвари» у Миколаївському театрі ім. В. Чкалова, «Зикови» в Дніпропетровському театрі ім. М. Горького стали помітними подіями в українському театральному житті.

На межі 1950—1960-х рр. зростає інтерес режисерів до творів авторів із союзних республік. На сценах українських театрів досить широко йшли п'єси білоруських письменників К. Крапиви, І. Губаревича, А. Макайон-

ка, А. Мовзона, А. Кучара, латвійських — Я. Райніса, С. Заліте, В. Лаціса, естонських — А. Якобсона, Е. Вільде, А. Кіцберга, Е. Раннета, грузинських — М. Бараташвілі, Г. Мдівані, Н. Думбадзе і Г. Лордкіпанідзе, казахів Г. Мусрепова, туркменів Г. Мухтарова, узбека А. Каххара.

1960-ті в українському театрі розпочалися своєрідним підведенням попередніх творчих підсумків, коли восени під час третьої Декади української літератури і мистецтва в Москві столичні глядачі і критики побачили довершені «франківські» роботи Г. Юри та М. Крушельницького — лірико-поетичне масштабне «Свіччине весілля» і яскраво театральний спектакль «Над Дніпром» О. Корнійчука, а також новаторську постановку драми О. Левади «Фауст і Смерть», здійснену Б. Тяглом разом із «заньківчанами». Успіх супроводжував і монументальний, насичений народними мелодіями, емоційним подихом музики Г. Майбороди спектакль Запорізького театру ім. М. Щорса «Щорс» Ю. Дольда-Михайлика, здійснений головним режисером В. Магаром. Вдавшись до виражальних засобів національного синтетичного театру, органічно поєднуючи пісню, пластику чітко розроблених масових сцен, пристрасне слово, режисер створив багатопланове сценічне полотно, яке засвідчувало животворну силу музично-драматичних традицій.

Цікаво і своєрідно використав кращі національні традиції і режисер В. Оглоблін у сповненій внутрішньої експресії й зовні стриманій, лаконічній постановці шекспірівського «Короля Ліра», показаного «франківцями» на Декаді в Москві. У центрі спектаклю були психологічно точно розроблені образи Ліра (М. Крушельницький) та іронічного, мудрого Блазня (Д. Мілютенко), що уособлював щирість, простоту, співчуття до скривджених і водночас розум, дотепність, людську гідність і совість, непримиренність до несправедливості. Наскрізь пройнята натхненною музикою Г. Майбороди, що відтворювала картини природи, зокрема страшну бурю, передавала настрої й почуття персонажів і становила струнку симфонічно-хорову сюїту, київська вистава приваблювала злагодженим, яскравим акторським ансамблем. Серед виконавських досягнень особливо значними були роботи К. Литвиненко (Гонерілья), О. Куценко (Регана), А. Ролик (Корделія) і А. Гашинського (Глостер).

Творчо використали музично-драматичну природу українського театру головні режисери чернівецького та вінницького колективів Б. Борін і Ф. Верещагін. Драматична повість «Леся», присвячена проблемам буковинського села, написана тодішнім завлітом театру М. Андрієвич, бу-

ла насичена народними піснями, танцями, барвистими етнографічно-побутовими деталями, чітко підпорядкованими режисером Б. Боріним розкриттю ідейного змісту та настроїв героїв. Зігрітий пісенними і танцювальними мелодіями, доброю усмішкою й народним гумором спектакль Вінницького театру ім. М. Садовського «Мертвий бог» за п'єсою М. Зарудного розвінчував забобони та міщанську мораль.

Більшість вистав театрів республіки, показаних під час Декади в Москві, засвідчили справжні ідейно-художні досягнення українського режисерського мистецтва. Однак в його розвитку було дуже багато серйозних проблем, труднощів, недоліків. Упродовж майже всіх 1960-х рр. режисура лишалася «вузьким місцем» театрального процесу в Україні. Це було пов'язано, насамперед, із дуже болісною зміною творчих поколінь. Адже саме в 1960-ті рр. з театрів пішли найвидатніші майстри режисерського мистецтва старшого й частково середнього покоління (Г. Юра, М. Крушельницький, Б. Балабан, Б. Тягно, Б. Норд, В. Василько, В. Харченко, В. Магар, Б. Борін, В. Крайниченко, І. Кобринський та ін.), які відіграли визначну роль у розвитку національної культури. На жаль, майже ніхто з них не виховав достойних учнів, і творчу естафету майстрів не було передано безпосередньо з рук в руки, що помітно загальмувало поступ нового режисерського покоління.

Часто під виглядом збереження національних традицій режисура користувалася зі штампів і трафаретів етнографічно-малювничого розважального видовища з барвистими пісенно-танцювальними дивертисментами, мелодраматично-декламаційними прийомами акторської гри, виробленими ще «горілчано-гопачними» «малоросійськими» трупами. Всі ці «вивірені на публіці» театральні ефекти, розраховані на невисокі естетичні смаки, сусідили в мистецькому житті з художньо значними трактуваннями української класики, зокрема з полтавським «Невольником» та чернівецькою «Титарівною» М. Кропивницького, поетичною вінницькою виставою «Ніч під Івана Купала» М. Старицького за М. Гоголем.

Щодо сучасного репертуару, то поряд з актуальними за своєю тематикою п'єсами О. Корнійчука, О. Левади, Л. Дмитерка, М. Зарудного і О. Коломійця, який у листопаді 1961 р. дебютував на «франківській» сцені дотепною й оригінальною комедією «Фараони», поставленою учнем М. Крушельницького І. Казнадієм, до діючого репертуару театрів республіки потрапило чимало поверхових, безпорадних п'єс-одноденок.



«Тарас Бульба» М. Лисенка. Сцена з опери. Національна Опера України. 1954 р.

«У багатьох творах на сучасну тему нема ні значних думок, ні чітких яскравих характерів, які б відтворювали героїзм і масштабність наших справ, — писав у цей час М. Крушельницький. — Подолати відставання театрів можна тільки шляхом докорінного поліпшення якості драматургічних творів і піднесення мистецької культури вистав. Окремі театри перетворюються на звичайнісінького ілюстратора драматургії. А це функція службова, а не творча. Нам потрібні режисери-митці, режисери-винахідники, режисери-поети «сценічної дії». Природа театру така, що всю відповідальність за його творчість у цілому несе режисер»¹⁰.

Хоча, протестуючи проти архаїки, побутовщини й етнографізму, молоді режисери досить активно вдавалися до експериментаторства, до пошуків незвичних, підкреслено умовних, часом надто претензійних постановочних форм. Представники молодого покоління тяжіли до утвердження суто режисерського театру, активно зверталися до постановчої практики 1920-х — початку 1930-х рр., намагаючись відродити недооцінену спадщину видатного режисера-новатора Л. Курбаса. Саме цим, на нашу думку, були зумовлені спроби поверну-

¹⁰ Крушельницький М. Підвищувати професійну майстерність // Мистецтво. — 1958. — № 4. — С. 9–10.

ти в діючий репертуар початку 1960-х рр. Курбасових «Гайдамаків» — сценічний шедевр режисури 1920-х рр. До відродження постановки Л. Курбаса колективи республіки підходили по-різному. Безпосередні учні Курбаса — головний режисер Одеського театру ім. Жовтневої революції В. Василько і мистецький керівник Харківського театру ім. Т. Шевченка О. Сердюк — разом із режисером В. Крайниченком навесні 1961 р. намагалися старанно реконструювати монументальне героїко-революційне театральне полотно вчителя. Щоправда, В. Василько зробив певні зміни, назвавши дівчат-коментаторів «Десять слів поета» «Хором десяти муз поета», а замість символічної постаті Польщі вивів конкретний образ жорстокого польського магната.

Ф. Верещагін у Вінниці лише відтворив контури «березільської» вистави. В. Грипич 1963 р. у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, здається, зберіг лише пафос Курбасового рішення, спираючись на інсценізацію В. Харченка, що народилася у «заньківчан» 1939 р. А в Івано-Франківському театрі «Гайдамаки» нагадували трафаретне, псевдоромантичне видовище з помпезними хоровими і танцювально-дивертисментними сценами.

Реставрований шедевр режисури 1920-х рр. і його нові варіанти в контексті шукань сучасної театральної образності виявилися подекуди претензійно старомодними, часом наївно ілюстративними і з особливою гостротою розкрили суперечності і складності у процесі розвитку режисерського мистецтва. І в постановках «Гайдамаків», і в багатьох підкреслено умовних, насичених малозрозумілими символами сучасних спектаклях актори різних поколінь далеко не завжди підтримували своєю грою режисерські новації, не завжди наповнювали «скульптурні» мізансцени і штучно ускладнені масові композиції емоційною та психологічною правдою. На наше переконання, відмовляючись від побутових рішень, представники нового покоління тиражували досить прямолінійно сприйняті формальні знахідки 1920-х рр., без достатніх на те причин застосовували умовно-метафоричні прийоми.

Зі сцени зникала завіса, традиційні павільйони — такі звичні для українського театру побутові, життєво достовірні елементи. Акторам, що завжди відчували значення елементів побуту на сцені, було, напевно, незвично і незатишно серед голих конструкцій та станків на порожній сцені. У численних виставах, що зовні часто-густо були дуже схожими між собою і претендували на «сучасний стиль» режисерських

вирішень, замість старих етнографічно-побутових штампів утверджувалися нові — одноманітно-безбарвна умовність, схематизм, що претендували на метафоричність і образну символіку.

Один із найбільш досвідчених майстрів режисури В. Харченко, аналізуючи театральну ситуацію кінця 1960-х рр., наголошував у статті «На шляхах режисерських шукань», що закономірні прагнення відійти від ілюзорності, дрібної побутової достовірності оберталися одноманітним абстрагуванням, схематизмом, зловживанням наївною метафоричністю, фальшивою театральщиною, галасливою декламаційністю, надмірною патетичною й емоційною надсадністю¹¹.

Режисура вимагала від акторів стриманої, зовні аскетичної «сучасної манери гри», вбачаючи в цьому шлях до метафоричних та образно багатозначних узагальнень. Але на практиці її вимоги оберталися або холодною раціоналістичністю, приблизністю виконання, або псевдоромантичною патетикою, сльозливою сентиментальністю і відвертою «грою на публіку». Провідні актори часом безуспішно намагалися з притаманною їм емоційністю та психологічно-побутовою обґрунтованістю якось виправдати схематичні сценічні події. Ці негативні тенденції були властиві не лише обласним музично-драматичним, а й провідним театрам республіки, які часом, на жаль, забували про свої кращі традиції та власну акторську «школу».

В. Василько у цей час із сумом констатував, що в багатьох виставах українських театрів «переважають десятиліттями набуті штампи, застосовуються застарілі натуралістичні прийоми, схематичні рішення». «Чи не занадто багато місця займають в афіші водевіль, мелодрама, детектив? І це за рахунок кращих п'єс сучасних радянських драматургів»¹².

Хвилі сентиментально-сльозливих мелодрам з «інтимного життя» типу «Дальньої луни» С. Голованівського, легковажно-розважальних водевільів типу «Любов і ревності» братів Мовсесових або «Королеви тюльпанів» Ю. Мокрієва, що «прикрашали» афіші багатьох театрів, примітивні пригодницькі детективи типу «Краплі отрути» Х. Лукацького загрожували заповнити сцени обласних театрів, що всіма засобами відчайдушно «боролися» за глядача, граючи часто-густо при майже по-

¹¹ Харченко В. На шляхах режисерських шукань // Театральна культура. — 1969. — Вип. 36. — С. 42.

¹² Василько В. Проблеми української режисури // Мистецтво. — 1966. — № 10. — С. 2.

рожніх залах. Гострі репертуарні проблеми стояли й перед провідними колективами, які залишилися без своїх лідерів і напружено шукали достойної заміни. Якщо, скажімо, в Полтавському театрі ім. М. Гоголя, після переходу в інший колектив досвідченого постановника В. Смоляка, головним режисером закономірно став його молодий колега і вихованець Б. Прокопович, то ні «франківці», ні «шевченківці», ні «заньківчани» не могли відразу знайти справжнього художнього керівника.

Прикрим було те, що Київський театр ім. І. Франка у середині 1960-х рр., залишившись без Г. Юри, М. Крушельницького, Б. Балабана, наче зупинився у своєму творчому русі. На столичній сцені все частіше почали з'являтися штампи провінціальних архаїчних етнографічно-побутових видовищ, зникали злагоджений акторський ансамбль, органіка сценічного спілкування, виразність слова, емоційна правда і щирість — риси, що завжди відзначали мистецтво «франківців». Вихід із цього досить складного становища шукали у «висуненні» відомих акторів у режисуру; так, зокрема, В. Добровольський поставив п'єси «Щедрий вечір» Б. Блажека та «Істина дорожча» С. Голованівського, а П. Сергієнко — «Мертвий бог» М. Зарудного й «Острів Афродіти» А. Парніса; у призначенні головним режисером курбасівця В. Скляренка, який, вдало поставивши «Марину» й «Фортуну» М. Зарудного та «Правду і кривду» М. Стельмаха, дуже швидко пішов з театру; в запрошенні на постановки майстрів з братніх республік — Л. Варпаховського, який масштабно втілював «Оптимістичну трагедію» і «Шосте липня» М. Шатрова, та Д. Алексідзе, котрий дебютував темпераментним спектаклем «День народження Терези» Г. Мдівані. Паралельно до театру запрошувалися артисти і режисери з обласних театрів, окремі з яких (В. Оглоблін, В. Лизогуб, Б. Мешкіс, Д. Чайковський) у різний час працювали в штаті. Робилися численні «проби» молодих режисерів, яким надавалася можливість виявити себе вдалою разовою постановкою. Такі «пробні» вистави здійснили О. Барсегян, Б. Головатюк, Г. Маркарчук, М. Шейко. Проте, жоден із них так і не затримався в колективі.

Значне пожвавлення творчої діяльності «франківців» було пов'язане з роботою талановитого грузинського режисера Д. Алексідзе, який здійснив оригінальні постановки «Антігони» Софокла (1965 р.), «Патетичної сонати» М. Куліша, «Урієля Акости» К. Гуцкова (1967 р.), «Дона Сезара де Базана» А. Деннері й Ф. Дюменуа, «Пам'яті серця» (1969 р.) і «Правди» (1970 р.) О. Корнійчука. Ці, художньо нерівноцінні, проте

позначені високою режисерською культурою, спектаклі висували перед акторами нові виконавські завдання і відзначалися пластичною виразністю образів, скульптурною завершеністю мізансцен і масових композицій, внутрішньою експресією, темпераментом. Найуспішнішою постановкою Д. Алексідзе стало сповнене лірики і громадянського пафосу трактування «Пам'яті серця» О. Корнійчука, відзначене Державною премією УРСР ім. Т. Шевченка.

Досвідчений режисер у співпраці з драматургом і акторами прагнув переконливо окреслити характери гостинних киян, мешканців Русанівки: учасниці антифашистського руху Опору Катерини (Ю. Ткаченко), її дбайливої, мудрої матері (П. Куманченко), сина Антона (Є. Дудник) та його чарівливої нареченої Раї (М. Герасименко), старого капітана Максима Максимовича (М. Задніпровський) та його друга, колишнього актора Кирила Сергійовича (В. Дальський). Акторським досягненням Є. Пономаренка стала постать вірного товариша Катерини по підпіллю, учасника Опору, італійського соціаліста Антоніо Террачіні, на образі якого автор зосередив всю ідейну колізію твору: приїхавши як турист до Києва через двадцять літ після Великої Перемоги і зустрівшись зі своєю коханою Катериною, любов до якої проніс крізь антифашистське підпілля й усі повоєнні роки, Антоніо уважно вдивлявся у незнане життя киян, маючи переконатися у справжньому миролюбстві, гуманізмі та високій духовній красі українського народу.

Однак плідна діяльність Д. Алексідзе, що збагатила мистецьку палітру «франківців», і окремі досягнення чергових режисерів — В. Лизогуба («Лимерівна» П. Мирного, «Планета сподівань» і «Горлиця» О. Коломійця, «Калиновий гай», «Розплата», «Мої друзі» О. Корнійчука, «Вірність» М. Зарудного), Б. Мешкіса («Старий» М. Горького, «Голосіївський ліс» В. Собка та «Ярослав Мудрий» І. Кочерги), Д. Чайковського («Поступися місцем» В. Дельмар з Н. Ужвій та Є. Пономаренком у головних ролях, «На сьомому небі» М. Зарудного, «Солов'їна ніч» В. Єжова), не могли розв'язати головних творчих проблем театру.

Восени 1970 р. головним режисером театру став С. Сміян, який з 1966 р. очолював, після В. Магара, Запорізький театр ім. М. Щорса. В цьому колективі за масштабну постановку «Ярослава Мудрого» режисер разом з виконавцем заголовної ролі К. Параконьєвим були відзначені Державною премією УРСР ім. Т. Шевченка. Перші роботи нового головного режисера — «Кассандра» Лесі Українки з Ю. Ткаченко в го-

ловній ролі та «В ніч місячного затемнення» М. Каріма з Н. Ужвій в образі самовідданої башкирської матері, гордої, величавої «степової орлиці» Танкабіке і молодого талановитого О. Биструшкіна в ролі її сина Анегета — свідчили про намагання органічно поєднати традиції побутово-психологічної достовірності й поетичної театральності.

Наприкінці 1960-х у мистецькій діяльності багатьох театрів республіки намітилися якісні зміни. Поряд з оригінальними й значними постановками нових п'єс українських драматургів: О. Корнійчука («Сторінка щоденника» і «Пам'ять серця»), М. Зарудного («Вірність» і «Сині роси»), О. Коломійця («Спасибі тобі, моє кохання» та «Горлиця»), на сценах республіки з'явилися масштабні, яскраві трактування української драматургічної класики, зокрема творів М. Куліша «Патетична соната» і «97» в Одеському театрі ім. Жовтневої революції, де виразно проявилось сміливе режисерське мислення Н. Орлова і Б. Мешкіса, та «Маклена Граса» (Львівський театр ім. М. Заньковецької, режисер С. Данченко та Херсонський театр, режисер М. Равицький), «Потомків запорожців» О. Довженка в Чернігові й Херсоні, драми І. Микитенка «Як сходило сонце» у Тернопільському театрі ім. Т. Шевченка.

Саме в цей час до керівництва провідними колективами приходять представники нового режисерського покоління. У Харківському театрі ім. Т. Шевченка В. Оглобліна змінив Б. Мешкіс, поставивши «Патетичну сонату» М. Куліша, «Калиновий гай» О. Корнійчука й «Одіссею в сім днів» О. Коломійця, а незабаром колектив очолив вихованець «шевченківців», молодий режисер А. Літко.

У «заньківчан» М. Гіляровського змінив молодий, енергійний, сповнений сміливих задумів С. Данченко, який послідовно і впевнено, відроджуючи здобутки Б. Тягня, виводив театр на високий мистецький рівень.

Відтак, початок 1970-х рр. став досить бурхливим періодом в історії українського театру, пошуки режисури вабили напруженим, динамічним ритмом, в якому давався взнаки весь накопичений потенціал кінця 1950—1960-х. Однак, ця ситуація, на жаль, тривала недовго — у другій половині десятиліття ритм шукань помітно уповільнився, набрав більш спокійного, зовні врівноваженого темпу. І тільки у другій половині 1980-х стало зрозумілим, що внутрішній рух режисерського й акторського мистецтва не послабився; набувши ідейно-художньої зрілості, він виявить якісно нові естетичні риси та ознаки.

**ТЕАТРАЛЬНА УКРАЇНА
В ПОЛУДЕНЬ ВІКУ:
УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР
40–60-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Без перебільшень можна сказати,
що людство пережило середину ХХ століття.*

Мирослав ПОПОВИЧ

Потрощена, зруйнована, з величезними втратами народонаселення, попалена війною Україна в перші повоєнні роки голодувала, жила в землянках і підвалах, орала ниву жіночою силою, розбирала руїни, які смерділи трупами загиблих і чадом пожеж, тримала селян в жебрацьких колгоспах на короткому ретязі безпаспортності під страхом виселення не-колгоспників «в места не столь отдаленные», заселялася трудовими ресурсами з глибин Росії (бо у 1945 р. в українській промисловості працювало лише 1,3 млн. робітників проти 2,6 млн. до війни), партизанила в схронах волинських і карпатських лісів, отоварювала скупі продовольчі картки, змушено вирубувала сади і... відбудовувалась.

До середини п'ятдесятих років в усіх обласних центрах були відновлені та побудовані театральні приміщення. Щоправда, там, де вони будувалися наново, або капітально перебудовувались, їх архітектура орієнтувалася не стільки на сценічні видовища, скільки на партконференції і збори профспілкового активу. Так виник незграбно великий, довгий, незручний для театральних глядачів зал Дніпропетровського українського театру ім. Т. Шевченка. Пізніше за тим же принципом у маленькому затишному місті Ужгороді (а також у Луцьку, Івано-

Франківську, Луганську) з'явився величезний, зате новий, театр, який фізично і статистично неможливо заповнити місцевим глядачем. А грати в порожньому залі значить вбивати тонке мистецтво театру, за природою своєю організованого на живому енергообміні між актором і глядачем — спробуй «взяти» людською енергетикою артиста величезний порожній простір такого залу.

У 1944 р. було створено Українське театральне товариство (УТТ) на зразок Спілки письменників та за взірцем ВТО — *Всеросійського* (потім всесоюзного) *театрального общества*, започаткованого ще 1883 року за ініціативи славетної актриси Марії Гаврилівни Савіної. В Україні першим Головою УТТ став видатний оперний співак Іван Паторжинський.

Повертаючись в Україну з евакуації, реорганізуючись після фашистської окупації, українські театри здобули нові адреси. Запорізький театр ім. М. Заньковецької перевели до Львова, а на його місце переїхав театр ім. М. Щорса з Житомира. У Проскуріві (Хмельницький) отаборився пересувний театр ім. Г. Петровського, що перед війною осів був у Кам'янець-Подільському. До Львова ж направили Перший український театр юного глядача з Харкова. Студія при театрі ім. М. Щорса стала Чернівецьким театром (згодом ім. О. Кобилянської). Створений перед війною у Харкові театр для роботи в Західній Україні стаціонаровано у Луганську.

В СРСР ще з тридцятих років полюбляли пафос і підкреслену демонстративність «надбань соціалізму». На початку п'ятдесятих в галузі мистецтва були запроваджені так звані Декади мистецтва і літератури радянських республік в Москві. Почали з України. В червні 1951 р. до столиці поїхали 5 провідних театрів (київські — опери та балету, український ім. І. Франка та російський ім. Лесі Українки, харківський ім. Т. Шевченка та львівський ім. М. Заньковецької), Український народний хор, капела бандуристів, капела «Думка», львівська хорова капела «Трембіта», Закарпатський народний хор та Ансамбль танцю УРСР. Харків'яни повезли «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Єгор Буличов та інші» М. Горького та премійованого Сталінською премією (1947 р.) «Ярослава Мудрого» І. Кочерги. Заньківчани грали «Борислав сміється» за І. Франком, радянський пустопорожній «Весняний потік» З. Прокопенка про радість гуцулів, навернутих з темряви життя на

шлях соціалізму, і легендарну свою виставу «Вій, вітерець!» Я. Райніса з Володимиром Данченком (Улдіс) та Надією Доценко (Байба) в головних ролях.

Театр ім. І. Франка на сцені Малого театру виставляв «Назара Стодолю» Т. Шевченка, «На грані дня і ночі» А. Якобсона (тоді було хорошим тоном грати драматургію «братніх народів»), «Мартина Борулю» І. Карпенка-Карого (чи не найкраща роль Гната Юри), «Калиновий гай» О. Корнійчука з прекрасним дуєтом Шумський — Ужвій та чарівним ансамблем акторів (Є. Пономаренко, П. Нятко, В. Добровольський, К. Осмяловська, О. Кусенко, Н. Копержинська та ін.) та «Макара Діброву» О. Корнійчука. Три останні з названих вистав франківці щойно возили до Польщі. Успіх декади був величезний.

В кінці сорокових в галузі ідеології почалося нове «закручування гайок». Бо, з одного боку, чимало народу фронтами війни побувало в Європі, де навіть в умовах шаленої руйнації впадало в око, що там, при «загниваючому» капіталізмі, життя було краще, ніж при розвиненому соціалізмі. З другого, на західних землях ще на початку п'ятдесятих років існував масовий опір відновленню радянської влади, велася збройна боротьба за незалежну Україну. 8 тис. молодих людей в Західній Україні навіть у 1953-му перейшло на нелегальне становище, опираючись примусовому набору до ремісничих училищ і ФЗН — спроба радянської влади позбавити УПА боєздатного молодого поповнення. А ще на хвилі Перемоги надзвичайно зріс авторитет Сталіна, «генію» якого тоді приписувалася вся повнота цієї перемоги. Історія Великої Вітчизняної війни трактувалася виключно як «десять сталінських ударів». Поклоніння Сталіну сягало вже ступеня богорівності і в свідомості багатьох звичайних людей, і в політиці держави. А його параноїдальний розум шукав все нових і нових ворогів, керуючись фантасмагоричною формулою про невідворотність загострення класової боротьби...

То ж головні зусилля державного апарату СРСР були спрямовані на досягнення цілковитої слухняності і «соціалістичної» одностайності суспільства. Перш за все треба було привести до радянського стандарту тих, хто однією, ще й продиктованою «зверху», думкою не задовольнявся і вмів переливати безліч власних думок в рядки поезій, звуки музики, сторінки прози, фарби художніх полотен, сценічну дію, кадри кіноплівок — тобто, ідеологічний тиск спрямовувався головним чином на мистецьку інтелігенцію.

Було видано низку критично-розгромних постанов ЦК ВКП(б) та КП(б)У — про кінофільм «Велике життя» (реж. Л. Луков) та другу серію фільму С. Ейзенштейна «Іван Грозний», що припинило зйомки третьої серії та вкоротило віку режисерові; про журнали «Звезда» та «Ленинград», коли топтали А. Ахматову та М. Зощенка. Діставалося композиторам Д. Шостаковичу, С. Прокоф'єву, В. Мураделі, А. Кос-Анатольському, А. Штогаренку, А. Філіпенку та багатьом іншим. В московському засланні був відлучений від творчості Олександр Довженко — за документальний фільм «Україна в огні», де жодного разу не згадувалось ім'я Сталіна.

Для ідеологічного контролю була активізована робота цензури — Головліт СРСР. В його багатотисячному складі лише чверть працівників мала вищу освіту, і не обов'язково гуманітарну. Невігласи бралися судити мистецький цвіт нації. Вони топтали Андрія Малишка, засуджували Володимира Сосюру за вірш «Любіть Україну», загроза арешту висіла над Максимом Рильським. Поета врятував тоді М. Хрущов, подзвонив — щоб на ранок був вірш про велич Сталіна. Так з'явилися вимучені, але красиві рядки: «Із-за гір, із-за високих сизокрил орел летить, не зламати крил широких, того лету не спинить...». Арешту Рильський уник, але крила йому зламали добре.

Грізні вказівки на допущені помилки та політичні «збочення» летіли на адресу українських літературних газет, журналів та видавництва. Критикувалася критика за недостатню критичність. Але всій цій ідеологічній веремії годилося надати про людське око хоч якоїсь конкретики. І вона була знайдена — український буржуазний націоналізм, звісно. У 1946 р. вийшли постанови ЦК КП(б)У «Про перекручення та хиби в «Нарисі історії української літератури» та «Про журнали «Перець» та «Вітчизна». Критикувалися за «націоналістичні збочення» весь Інститут мовознавства та історії української літератури, вся гамузом письменницька організація Львова. Сучасні історики, дослідивши ті процеси, констатують: «кампанія набрала такого розмаху, що загрожувала «перемолоти» майже весь письменницький потенціал республіки»¹.

Діставалося «на горіхи» навіть самому Олександру Корнійчуку, найбільш державницькому драматургу (в різні часи Голова Верховної Ради, міністр іноземних справ України) і його дружині, польській

¹ Баран В. Україна: новітня історія (1945 — 1991 pp.). — Львів, 2003. — С. 87.

письменниці Ванді Василевській, авторці повісті «Райдуга», за якою був знятий під час війни відомий в усьому світі фільм Марка Донського з Наталею Ужвій в головній ролі. Письменників лаяли за лібретто до опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький» — мовляв, недостатньо розвинено тему єднання українського і російського народів, не показано сцен-сутичок (так в оригіналі) між українським народом і польською шляхтою, і ще купа подібних зауважень. Опера удостоїлась спеціальної критичної постанови ЦК ВКП(б).

Помилки націоналістичного гатунку продовжували шукати у виданнях класиків — «повні» збірки їхніх творів були далеко не повними. З доробку І. Котляревського, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Лесі Українки, І. Франка вилучалися «націоналістичні» рядки і цілі твори. Скажімо, п'єса Лесі Українки «Бояриня» потрапила в мистецький обіг лише в кінці ХХ століття. Лишалися під забороною значні фігури української культури — Володимир Винниченко, Олександр Кониський, Пантелеймон Куліш, Олена Пчілка, Іван Тогобочний, Спиридон Черкасенко, не кажучи вже про письменницькі таланти «розстріляного Відродження» українського мистецтва 1920—1930-х рр. — Іван Багряний, Іван Дніпровський, Мирослав Ірчан, Микола Куліш, Яків Мамонтов, Людмила Старицька-Черняхівська. Чорним замовчуванням викреслювались з пам'яті радянських людей митці театру (Йосип Гірняк, Лесь Курбас, Петро Рулін та інші), образотворчого мистецтва (М. Бойчук і його колеги, О. Архипенко), музики (Т. Леонтович, духовні твори М. Лисенка та інші).



Режисер Борис Балабан

Ще одна партійно-державна «кампанія» в кінці сорокових була пов'язана з антисемітизмом, замаскованим під боротьбу з «безродними космополітами». Скажімо, в Київському театрі ім. І. Франка кілька днів поспіль «викривали» художника Матвія Драка і режисера Бориса Балабана. Драку інкримінували навчання у Мюнхені, а Балабану співробітництво з «ворогом народу» Лесем Курбасом. Нарешті, на збори прийшов народний артист СРСР, двічі лауреат Сталінської премії Амвросій Бучма і сказав: «Що ви причепились до хлопців? Борис був у Кур-

баса хлопчиком на побігеньках. А от я у Курбаса був першим актором, то ж починайте з мене». Після того «хлопців» полишили в спокої.

«В 50-ті роки починається новий похід не тільки на євреїв — на інтелектуальну еліту радянського суспільства. Ідеологія тоталітаризму втрачає останні рештки інтернаціонального чи космополітичного світогляду раннього комунізму і набуває все більше російсько-великодержавницьких і ксенофобських рис. Антисемітизм, в основі якого була тепер не застаріла релігійна та етнічна ворожнеча до «чужого», а ненависть до надто хитрих розумників, обирається як головний засіб зміцнення солідарності суспільства, в тому числі засіб розв'язання української проблеми. Комунізм набуває расистських рис»², — так безжально точно окреслив суть того історичного моменту сучасний український філософ Мирослав Попович у фундаментальній монографії «Червоне століття».

Інтелектуалів винищували вже не стільки розстрілами і каторгою, скільки закриттям цілих наукових напрямів (кібернетики, генетики зокрема), культивуванням псевдо-науки (Тимофій Лисенко), «моральним гвалтуванням», залякуванням, приниженням, зняттям з роботи, виключенням з інститутів, проробками на відкритих і закритих партзборах, доведенням до самогубств та інфарктів. Так, скажімо, з Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого був виключений студент Володимир Денисенко, в майбутньому знаний українській кінорежисер, за те, що відвідав церковну службу у Володимирському соборі. А викладач інституту, тонкий інтелектуал режисер Віктор Семенович Довбищенко, головний режисер Київського ТЮГу і постановник лірично-світлої «Лісової пісні», після «проробки» на партзборах інституту за безневинну по суті статтю в московському журналі «Театр» з викличною, наразі, назвою «Закон правди», помер від інфаркту. Треба було бачити в той час погаслі очі поета Максима Рильського і відчай композитора Костя Данькевича...

Театральний процес в Україні, як і в усьому СРСР, вже від тридцятих років, від проголошення єдиного для всіх радянських митців творчого методу «соціалістичного реалізму» і оголошення Московського Художнього театру еталонним взірцем, був уніфікований і регламентований. У 1946 р. вийшла чергова ідеологічна постанова ЦК КП(б)У — «Про репертуар драматичних і оперних театрів України», де критикува-

² Попович М. Червоне століття. — К., 2005. — С. 577.

лися Харківський, Ворошиловградський (Луганськ) та інші театри за те, що вони начебто відроджували пережитки капіталізму та буржуазної моралі, виставляючи низькопробні п'єси зарубіжних авторів, зокрема О. Дюма («Дружина Клода»).

А оскільки ідеологічний напрямок діяльності театрів великою мірою спрямовувала критика, удар прийшовся і по ній. В редакційній статті газети «Правда» — «Про одну антипатріотичну групу театральних критиків» — та в передовиці газети «Культура и жизнь» — «На чужих позиціях» — поіменно і групами викривались «прихвосні імперіалістичної реакції», «безродні космополіти», що проводили ворожу, розкладальницьку діяльність в літературі і мистецтві. Видатний театральний критик і письменник, до війни киянин і завіт театру ім. І. Франка Олександр Борщагівський, який потрапив на ту дибу, вже в кінці століття видав свої достойні мемуари під іронічною назвою «Записки баловня судьбы».

Відповідно тим постановам і партійним вказівкам ще й в 1950-ті рр. формування афіші підлягало арифметичним відсоткам — половина належала сучасній радянській драматургії, частина класиці і зовсім мізерна частка відводилась зарубіжним п'єсам, теж переважно класичним. Наразі в українському театрі від середини тридцятих років практично не дозволялися трагедії — в країні, де за цинічним твердженням влади «жити стало краще, жити стало веселіше», цей жанр вважався недоречним. Лише в середині п'ятдесятих з'явився «Король Лір» у Києві та «Гамлет» у Харкові та Львові.

Натомість, тогочасна радянська драматургія базувалася на «принципі безконфліктності». Оскільки зовсім вже без конфлікту п'єса існувати не може апріорі, то боротьба в сюжеті точилася між хорошим і ще кращим, або негативний герой виявлявся шпигуном, зрадником, ворогом народу тощо. Видатний режисер українського театру Сергій Данченко говорив про це так: «Мушу визнати, що загалом радянський період не сприяв розвитку нашої драматургії, а навпаки, відкинув її назад. Й передусім через те, що всіляко спонукав сприймати людство винятково поділеним на ворожі табори. Як тільки сучасний драматург намагався вийти за межі дозволеного (як, приміром, колись Микола Зарудний), йому давали відкоша. Так зрештою авторів не лишалося нічого більше, як махнути на все рукою і заходитися коло ліричних комедій й драм на пересічні сюжети. Це ж стосувалося й розвитку так зва-

ної «драматургії фрази», коли п'єса невисокої якості містила у собі декілька «сміливих», гострих моментів. Публіка на такі вистави йшла, бо хотіла почути навіть у такому «утятому» вигляді те, чого вона ніде більше не могла отримати, а почувши — аплодувала. Це теж шкодило загальному поступові драматургії і театру. Адже словесна гострота, позірно виступаючи запорукою драматургової ширості, на ділі ж перешкоджала досягненню істинних художніх вартостей, оскільки успіх і так був «гарантований». Але ж життя куди складніше...»³.

Навіть п'єси вправного драматурга радянської доби Олександра Корнійчука, написані в сорокових роках, не витримують ніякої критики — «Місія містера Перкінса в країну більшовиків», «Приїздить у Дзвонкове», «Макар Діброва», «Калиновий гай». Потрібні були генії і таланти артистів, щоб надихнути правдою життя ходувальні ситуації та спрощені, схематичні характери персонажів. Скажімо, ніде більше, крім франківців, не прозвучав гідно «Макар Діброва», хоч його ставили багато театрів, зокрема у Харкові з талановитим актором Д. Антоновичем у заголовній ролі.

Але у Києві був артист Амвросій Бучма. Час від часу на репетиціях актор звертався з приводу тексту ролі Макара до свого старого знайомого — Корнійчука: «Сашко, я не можу це вимовити, давай викреслемо?». На що Корнійчук, який часто бував на пробах і не публікував своїх п'єс, поки вони не пройдуть на сцені і актори не обживуть слова, легко погоджувався. Так Бучма звів до трьох слів «Сину мій, сину...» текст величезного монологу про життя загиблого сина Діброви від його народження до подвигу, про те, як товариш Ворошилов і товариш Сталін стояли тут під яблунею і спостерігали розквіт соціалістичного Донбасу... Бучма зіграв п'ятихвилинний мовчазний монолог над простріленим піджаком загиблого сина так, що зал розумів весь хід його батьківських думок та почуттів і відповідав актору риданнями. Виставу робив режисер Бенедикт Наумович Норд. І хоч на афіші стоїть ім'я режисера Гната Юри, але це фікція — Гнат Петрович не взявся за постановку тої драматургічної недолугості, а коли побачив, що Норд і Бучма, а з ними Н. Ужвій, В. Добровольський, П. Сергієнко, П. Нятко та інші таки викручують з неї щось пристойне, активно підключився до завершальних репетицій і одержав за виставу Сталінську премію. Норд не одержав нічого...

³ Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 124–125.



«Макар Діброва» О. Корнійчука. Макар — А. Бучма, Павло Кругляк — П. Сергієнко. Театр ім. І. Франка. 1956 р.

Той же «Калиновий гай», який виставляли в багатьох театрах країни, навіть в московському Малому театрі, прозвучав пристойно лише у франківців завдяки талантам Ю. Шумського та Н. Ужвій. Хоч п'єси О. Корнійчука обов'язково включалися в репертуарні плани всіх театрів України навіть ще ненаписаними. А плани ті затверджувалися Міністерством культури. Як і звіти про кількість постановок, зіграних вистав, «обслужених» глядачів. З тих документів дізнаємося, наприклад, що у 1951 р. 75 театрів України показали глядачам 31 тисячу вистав, з них 17 тисяч за творами радянських драматургів...

В сорокові-п'ятдесяті роки українським театрам постачали свої «шедеври» драматурги Я. Баш, Ю. Буряківський, І. Гайдаєнко, Я. Галан, Л. Дмитерко, Ю. Дольд-Михайлик, О. Ільченко, А. Шиян, А. Школьник та інші, дехто з «місцевих» письменників. Багато хто тоді й пізніше писали драматургічні «полотна» про війну і підпілля, що було природним.

Писали і про повоєнний мир в надміру оптимістичній тональності. Але твори українських драматургів того часу реанімації не підлягають, надто вже низький художній рівень цих п'єс, досталь в них безконфліктності та схематизму, квазі-позитивізму, кидається у вічі підміна життєвої правди олеографічною щасливою казкою. Лишився просто історичний факт: були такі п'єси, ставились за ними вистави, грали актори, дивились глядачі, сміялись, плакали, аплодували і... не вірили.

Здавалось, що Сталін, яко бог, безсмертний. І тому початок березня 1953 року захопив країну зненацька. Смерть вождя скидалась на кінець світу. Вона обернулась трагедією загиблих у московському натовпі людей, що хотіли попроситися зі своїм богом. Але майже відразу почався демонтаж сталінського тоталітаризму. Вже в квітні звільнено заарештованих у січні за «справою лікарів». Через три тижні після смерті Сталіна проголошена амністія багатьом в'язням ГУЛАГ'у. Як казала Анна Ахматова, що діждала сина з каторги, зустрілись дві Росії — та, що сиділа, і та, що саджала. Повернулись з таборів Остап Вишня (у супроводі дружини, актриси Варвари Маслюченко, що добровільно поселилась на Півночі поруч з ув'язненим чоловіком), театральний критик Іван Піскун, львівські актори Олександр Гринько та Борис Мірус. Почалась реабілітація, яка мала три види: офіційна (юридична і соціальна), публічна та посмертна. Відкрито зазвучали імена Леся Курбаса і Миколи Куліша.

Отже, зі смертю Сталіна зародилася несмілива надія на нове життя, на новий рівень свободи духу, а відтак і творчості. Вже у червні 1953 р. Київський театр ім. І. Франка ставить «Не називаючи прізвищ» Василя Минка. П'єса про моральну потворність державних високопосадовців (щоправда, не дуже високих), їхніх дружин і діточок. Молодий режисер Володимир Оглоблін, не наляканий системою зухвалець, поставив яскраву, дотепну виставу з блискучим складом виконавців. Головного «героя», бюрократизованого заступника міністра Карпа Карповича грав Дмитро Мілютенко, згадавши всю виразність своєї «березільської» молодості. Його вередливу, примхливу дружину Діану грала Поліна Нятко, а зарозумілу манірницю-дочку Поему — Марина Кропивницька. Наразі відчай її подружки Бели, яку «розподіляли» після навчання на село у західні області, звучала тоді з певним підтекстом — на Прикарпатті тоді ще не вщух національний опір радянській системі. Молодий Микола Досенко завзято грав Жанека, синопка замміністра, чия пацанська здорова природа опиралася мамашиному

викручуванню, і чарівним ліричним гумором світився Микола Панасєв в ролі агронома Василя Нетудихати.

У виставі «Не називаючи прізвиськ» звучали пісні молодого Платона Майбороди на тексти недавно гнаних Андрія Малишка і Тереня Масенка. Самої вистави трохи лякались і глядачі, і начальство — бо в ній засвітилась щілинка правди. Але вдаватись до прямих заборон і репресій не стали, бо вже надходили нові часи.

Щоправда, вишколена радянською системою критика писала тоді про цю виставу досить рішуче. «П'єса і вистава переконливо розкривають обивательську, егоїстичну мораль дармоїдів, як тяжку спадщину капіталістичного минулого»⁴. Або й так: «В зв'язку з образом заступника міністра Карпа Карповича виникає одне серйозне питання. Показуючи двоїстість Карпа Карповича, автор, безумовно, йшов від життя: саме так починається переродження хороших, чесних, але слабкодухих людей. Наразі цей образ і у глядача викликає двоїсте ставлення — то презирство і кепкування, то деяке співчуття — ось, мовляв, попав у халепу по суті хороший чоловік. Нам здається, що п'єса мусить викликати у глядача більш визначене негативне ставлення до цього переродженця і бюрократа. Адже на ньому, на його грошах, на його суспільному положенні тримається світ діан і поем. А раз так, — він заслуговує тільки на осуд.»⁵. Автор статті П. Нестеровський тут мимоволі проговорився — життєва правда, виявляється, шкодить вихованню глядача, світ годиться сприймати лише в чорно-білому спектрі, нюанси, підтексти шкідливі.

Вистава «Не називаючи прізвиськ» пройшла по всій Україні — Полтава, Сталіно (Донецьк), Одеса, Харків, Вінниця, Проскурів (Хмельницький), Біла Церква, Житомир, Чернігів, Дрогобич, Переяслав-Хмельницький, художня самодіяльність Гадяча... Доречно припустити, що здебільшого грали її «по-нестеровському», як годиться, комікували, шаржували. Саме за спрощеність лаяв львівську виставу (режисер А. Клипп) мудрий М. Рудницький, беручи за взірєць франківців...

Поза тим кардинальних змін в театральному процесі України не відбувалось. В сорокові-п'ятдесяті роки театри жилились більш вправною російською драматургією, широко представленою в репертуарі. О. Арбузов, О. Афіногенов, В. Вішневський, В. Гусєв, М. Дьяконов,

⁴ Кравченко Є. Гостра комедія // Колгоспне село. — 1953. — 1 липня.

⁵ Нестеровський П. П'єса и её постановка // Сталинское племя. — 1953. — 4 июня.

Б. Лавренцов, Г. Мдівані, С. Міхалков, А. Первенцев, А. Сімуков, Л. Славін, А. Суров, К. Тренцов, брати Тур, О. Фадєєв, О. Штейн та інші прізвища надто часто зустрічалися на афішах українських театрів. Інколи за їх п'єсами траплялися пристойні вистави, як-от, скажімо, «Молода гвардія» за О. Фадєєвим в Київському театру ім. І. Франка в несподівано поетичній постановці Б. Норда, повній метафоричної умовності. В цій виставі блискуче дебютувала в ролі Любки Шевцової довоєнна студентка А. Бучми, майбутня зірка українського театру і кіно Нонна Копержинська. В її Любці, як виявилось, було закладено і яскраву комедійність майбутнього основного амплу Нонни Кро-нидівни, і психологізм старої дами Клари Цеханасян, і трагізм пралі Насті з «Патетичної сонати», і могутня енергетика актриси. Та й Є. По-номаренко був чарівним Олегом Кошовим, і С. Кульчицький приваблював непоказним і навіть гумористичним героїзмом Серьожки Тюленіна. На гастролях в Сталіно у 1947 р. франківці з успіхом показу-вали цю виставу, зустрічалися з батьками молодогвардійців, живими учасниками краснодонського підпілля.

Щоправда, на українську сцену не потрапляли кращі російські п'єси. Тут були заборонені («не рекомендовані») Михайл Булгаков, Олександр Вампілов, Олександр Володін, Віктор Розов та інші. Зрідка і вибірково ставили їх російські театри в Україні, часто наражаючись на закриття готових вистав (заборонені «Дні Турбіних» в Київській російській драмі — ініціатива недолугих українських письменників). От і у Луцькому театрі у 1957 році з лайкою і погрозами закреслили са-мостійну роботу молодих артистів — «Фабричне дівчисько» О. Во-лодіна, яке і в Москві-то, в театрі Радянської Армії було піддане кри-тичній артилерії центральної преси (реж. Б. Львов-Анохін).

Після війни і ще довгий час естетичної різниці між театрами не бу-ло. Всі працювали «по-Станіславському», дотримувались «реалістич-них» засобів виразності, ілюстративності в декораціях, подоби «життя людського духу» у відтворенні характерів. Практично однаковими були й репертуарні афіші. Різниця полягала лише в рівні професіоналізму акторських труп і режисури. Тоді часто рятували фінансове становище провінційних театрів запрошенням у їх вистави видатних акторів зі столиці. Так в «Украденому щасті» та «Макарі Діброві» народний ар-тист Амвросій Бучма неодноразово виступав у центральних ролях в те-атрах Запоріжжя, Херсона, Миколаєва, Одеси, Луцька, Хмельницько-

го. На репетиціях перед показом актор по суті переробляв місцеву виставу, поглиблюючи і удосконалюючи її. Тобто крім аншлагов театри одержували ще й своєрідні, як тепер кажуть, майстер-класи. А це було дуже важливо, бо творчий склад українських театрів зазнав чималих втрат — на фронті й в підпіллі загинуло багато талантів, а ті, хто виходив на сцену під час німецької окупації, були або арештовані, або подалися на Захід, зміцнивши в Канаді і США театр української діаспори. Саме там опинилися такі видатні митці, як Й. Гірняк, В. Блавацький та їхні колеги. Той, хто лишився в радянській Україні, довгі-довгі роки зазнавали творчих і соціальних принижень, існували у «творчому затінку». Серед них достатньо назвати талановитих акторів Володимира Коршуна (Київський ТЮГ) або Володимира Гончарова (Київський театр ім. І. Франка), які тільки в кінці свого творчого шляху, за незалежності України одержали почесні звання і відсвяткували свої ювілеї більш-менш публічно.



«Молода Гвардія» О. Фадєєва. Сцена з вистави. Київський ТЮГ

Зрозуміло, що за умов «залізної завіси», опущеної радянським режимом, мистецькі контакти з Заходом припинились. Винятком стали гастролі театру ім. І. Франка взимку 1950/1951 р. у Польщі, яка щойно стала «соціалістичною». Полякам треба було продемонструвати високий рівень радянського мистецтва. Франківці повезли «Макара Діброву», «Калиновий гай» та «Мартина Борулю». Краків, Варшава, Катовіце, Познань були в захваті. На прес-конференціях поляки цікавились радянським мистецтвом і зокрема запитали Бучму, що таке «соціалістичний реалізм». Не сильний в теорії і гумористично налаштований на радянську термінологію видатний артист, трохи подумавши, відповів: «Ото як я граю, то і є соціалістичний реалізм».

«Соціалістичний світогляд» був успішно втовкмачений в свідомість більшості людей офіційною, послідовною, цілестремованою «соціалістичною» ідеологією, радянською освітою і пресою. А «реалізм» зводився до натуралістичної життєподібності з тенденцією на її прикрашання. Метафоричність, образність, умовність тоді прирівню-

вались до формалізму і заборонялись усіма засобами. Радянський український театр 1950-х років тримався акторською правдою життя людського духу на сцені, наскільки це дозволяла схематична радянська драматургія і вповні дозволяла класика, та прихованим, притлумленим використанням елементів інших творчих методів. Йдеться про те, що найбільших успіхів на сцені досягали не напівсамодіяльні прихильники побутовізму, ілюстративного реалізму, а вихованці театру «Березіль», послідовники Леся Курбаса — актори і режисери. Бучма, Ужвій, Мілютенко, згодом Крушельницький, Добровольський (учень Любові Гаккебуш) та інші складали акторське ядро кращих труп, зокрема франківців, куди мудрий керманич Гнат Юра покоління за поколінням збирав з усієї України видатні таланти. До них приєднувались також випускники Київського та Харківського театральних інститутів, де викладали ті самі березильці, передаючи з рук в руки творчий метод Леся Курбаса — метод ПЕРЕТВОРЕННЯ.

В повоєнний період українські театри очолювали досвідчені майстри, скажімо, Г. Юра (Київ, ім. І. Франка), Б. Борін (Чернівці), М. Станіславський (Хмельницький), О. Соломарський, згодом В. Василько (Одеса), В. Скляренко (Львів — ТЮГ та Оперний) та інші. Були серед головних режисерів і «березильці», послідовні настільки, наскільки дозволяла ситуація — Борис Тягно (Одеса, Львів, ім. М. Заньковецької), Мар'ян Крушельницький (Харків, ім. Т. Шевченка). А також енергійне нове покоління — Вінницький театр ім. М. Садовського очолив Федір Верещагін, Запорізький ім. М. Щорса Володимир Магар-старший, Хмельницький ім. Г. Петровського Дмитро Чайковський. Та з режисурою як професією в Україні завжди було стужно. По суті, першим, і довгі роки чи не єдиним українським режисером, що метафорично-образно вирішував концепцію вистави, а не тільки поєднував у цілі її компоненти, був Леся Курбас. З його творчим і фізичним знищенням на початку тридцятих років була знищена і режисерська новація в Україні, знищене саме поняття режисури як філософії театру. «Режлаби» театру «Березіль», учні Л. Курбаса, теж були або репресовані, або виселені з України, або налякані до нестями. Хоч метафоричне перетворення дійсності у виставу вже було у них в крові і тому їхні постановки все-таки помітно вирізнялися поміж інших хоча б прагненням до образно висловленої узагальнюючої думки. Але таких лишилося одиниці, ще й не самих талановитих.



«Вишневий сад» А. Чехова. Сцена з вистави. Театр ім. І. Франка. 1946 р.

Природно, в такій ситуації український театр запрошував до співпраці режисерів російського мистецького коріння. В театрі ім. І. Франка деякий час (1938–1941 рр.) працював заступником художнього керівника Володимир Вільнер, якому «на зорі туманної юності» поталанило попрацювати у режисера світової слави Макса Рейнгардта. У 1951 р. Володимир Бертольдівич поставив у франківців «Любов Ярову» К. Треньова, багатофігурне полотно з яскравими акторськими роботами навіть в епізодах. Видатний російський режисер Костянтин Хохлов у 1946 р. поставив у франківців тонко-психологічну виставу «Вишневий сад» А. Чехова у кращих традиціях кращого МХАТу (Раневська — Наталя Ужвій, Гаєв — Олексій Ватуля, Лопахін — Віктор Добровольський, Трофімов — Євген Пономаренко, Дуняша — Поліна Няtko, Шарлота — Валентина Бжеська). В ролі Варі дебютувала фронтовичка, що саме перед війною закінчила театральний інститут, Ольга Кусенко, згодом одна з центральних актрис-героїнь у франківців, наступниця Н. Ужвій в ролях (Анна в «Украденому щасті») та на посаді Голови Українського те-

атрального товариства. І Вільнер, і Хохлов також плідно виховували у Київському театральному інституті майбутніх акторів української сцени. Високопрофесійно працював у франківців і Бенедикт Норд. Але у 1951-му його перевели до Харкова, де в українському театрі ім. Т. Шевченка він згодом поставив знакову виставу — «Гамлета» В. Шекспіра з молодим Я. Гелясом у заголовній ролі. В середині 1960-х в театрі ім. І. Франка поставив «Оптимістичну трагедію» Л. Варпаховський, зневажливо проговорившись в одному з інтерв'ю, що це був ескіз до постановки «Оптимістичної...» в Малому театрі. Подібні запрошення



«Ярослав Мудрий» І. Кочер-
ки. Ярослав — І. Мар'янен-
ко. Харківський театр ім.
Т. Шевченка. 1946 р.

російських режисерів на українську сцену на рубежі 40-х — 50-х, та й пізніше, зустрічалися і в обласних театрах республіки. Їхня праця, звичайно, поліпшувала професійний рівень українського мистецтва, спрямовувала його до світових взірців, але говорити про національну українську природу цих вистав можна, мабуть, відносно. Це окрема тема, гідна дослідження і осмислення. Але й не варто сьогодні беззастережно вклонятися «старшому брату» за його плідні впливи, наполягаючи на власній меншовартості. Процеси творчої співпраці значно складніші.

З відстані в півстоліття здається, що вся керуюча політика партії та Міністерства культури середини ХХ ст. була спрямована на те, щоб гасити яскраві таланти, тримати український театр на короткому ретязі, не давати

йому по-справжньому розвиватися вглиб і вишир, не допускати «випередження» ним російського театру. Видатним акторам не давали грати великі ролі, не дозволялося виставляти трагедії і психологічно тонкі драми, обмежувався вибір зарубіжної драматургії, зменшувалась кількість українських театрів (закривалися театри пересувні і районні), митці залякувались «космополітизмом» і «буржуазним націоналізмом», їм ставили на карб співробітництво з Курбасом, роботу під час окупації, з критичних статей робились оргвисновки щодо практиків театру, за природою вразливі митці зіштовхувались лобами — руйнівні закулісні інтриги часто провокувалися керівними органами.

Останнє стосується відомої драми зіткнення на одному «ігровому полі» митців з різними групами мистецької крові — Гната Юри і Мар'яна Крушельницького. У 1953 р. Мар'яна Михайловича, учня і послідовника Леся Курбаса, який після розправи над вчителем майже двадцять років керував театром, перейменованим з «Березіля» на ім. Т. Шевченка, не дав йому творчо загинути ні в криваві роки репресій та війни, ні в сутужні повоєнні, наказово перевели до Києва, в театр ім. І. Франка. І ніхто нікого не питав, ні з ким з митців не узгоджував цього питання. Але в театрі утворилась група «юристів» (прихильників Юри), що не сприймали Крушельницького, Балабана та інших колишніх «березільців» — пізніше до Києва переїхали ще гострохарактерна актриса Поліна Куманченко з чоловіком, актором комедійного плану Михайлом Покотило, у якого з часом на такому тлі навіть виникли розлади психіки. Очолював «юристів» парторг франківців Олексій Володимирович Омельчук, пересічного таланту артист, який зіграв Леніна в кількох виставах, бо зовні був трохи подібний до вождя. Він закидав Крушельницькому навіть політичні кпини. То ж Мар'яну Михайловичу складно велося в театрі ім. І. Франка, і він знаходив розраду у викладанні режисури та майстерності актора в Київському театральному інституті ім. І. Карпенка-Карого...

Наразі Харківський театр ім. Т. Шевченка під керівництвом Крушельницького свого часу поступово «виходив з коми» компартійно-державного розгрому. Ще перед війною зустрічаємо тут легендарні вистави — «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Гроза» О. Островського, «Євгенія Гранде» за Бальзаком. По війні знаменитою виставою був «Ярослав Мудрий» Івана Кочерги у постановці М. Крушельницького, де епічний образ київського князя-будівничого



*«Фауст і Смерть» О. Левади.
Сцена з вистави. Театр ім.
М. Заньковецької. 1960 р.*

створив патріарх української сцени, захисник Курбаса Іван Мар'яненко, а заблуканого у власній душі Микиту зіграв Леся Сердюк.

І от мимовільний кат і його жертва опинились в одній «тюремній камері» — в головному театрі України. Один — Юра — фундатор цього театру, другий — «варяг», «ворог». І наче права у них майже рівні — художній керівник та головний режисер. Нюанси різниці надто тонкі. Розрахунок авторів ситуації, ймовірно, був на ангіліяцію цих двох могутніх творчих матерій. Але обом вистачило характеру, гідності і волі не опускається до дрібних чвар. Вони співіснували, творили, грали, ставили паралельно, не перетинаючись у творчості. Хоча ситуація, безумовно, вкоротила віку обом. Юра відійшов від керівництва театром у 1961 р., помер у січні 1966-го. Крушельницький пішов з життя у квітні 1963-го.

1953-й — звичайно, знаменний і для громадян СРСР, і для українського театру. Але поворотним був лютий 1956-го. XX з'їзд КПРС, закрита доповідь М. Хрушова «Про культ особи та його наслідки» в останній день з'їзду.

Наставала хрущовська доба — без терору та ідеологічних «кампаній», але з усіма хрущовськими помилками і недолугостями — масовими посівами кукурудзи, безгосподарним «підняттям цілини», гаслом «наздогнати й перегнати Америку», грошовою реформою (1961 р.), заборонаю відкритого оббігу валюти в країні, труднощами з продуктами, експериментами з переустроєм господарської системи, гонитвою озброєнь, скандальною поведінкою Хрушова в залі засідань ООН (1960 р.), Карибською кризою (воєнним ядерним протистоянням США та СРСР біля Куби у 1962 р.), акціями протесту в самій країні, придушеними рішуче і жорстоко, аж до розстрілів бунтівників (Новочеркаськ, 1962 р.), силовими, воєнними розправами над антисталінськими (по суті, антирадянськими) виступами у демократичній Німеччині (1953 р.), Польщі та Угорщині (1956 р.). Та подробиць і правди про ці події широкі маси радянського народу тоді не знали, інформація подавалася суворо дозовано і у відповідному трактуванні. Зате патріотичний ентузіазм неймовірної сили захльоснув народ країни, коли запищав на орбіті перший супутник Землі (1957 р., до сорокової річниці жовтневої революції, стара і незнищима традиція видавати «подарунки» до державних свят, з'їздів партії тощо) та відбувся перший політ радянської людини в космос (Ю. Гагарін, 12.04.1961).

Український театр чи не перший і єдиний оперативно відгукнувся на космічні прориви — Олександр Левада ще до польоту Ю. Гагаріна звіршував на космічному матеріалі «Фауст і Смерть», недолугу претензію на філософське вирішення проблем буття в зв'язку із проривом людини в космос. Герой-космонавт Ярослав у нього гинув — смілива новина для квазі-оптимістичного радянського стилю. Спричинилась до загибелі Ярослава запрограмовано невірна команда робота Механтропа, який вловив і реалізував заздрість свого конструктора, циніка Вадима до Ярослава. Та негідника викрито і в космос успішно летить молодший брат героя Роман. Пафосні вистави заньківчан і франківців (1960, 1961 рр.) відзначались своєю фальшістю і штучністю і запам'ятались хіба що талановитим дебютом в ролі Механтропа юного заньківчанського студійця Богдана Ступки. Та ще конструктивними вихорами декорацій Мирона Кипріяна. Режисур Б. Тягма виглядала стримано і ненав'язливо. А у франківців художник В. Меллер використав свій улюблений ще з часів «Березія» екран і спробував відтворити зоряне небо та космічний простір.

В галузі мистецтва кінець 1950-х — початок 1960-х рр. названий «хрущовською відлигою». В країні відбувся вибух поезії — Євген Євтушенко, Роберт Рождественський, Бела Ахмадуліна, Андрій Вознесенський, Рима Козакова та інші поети читали свої вірші натовпам молоді в Москві біля пам'ятника Маяковському та в залі Політехнічного музею. В Україні таких публічних читань не практикувалося, але заяскравили імена Ліни Костенко, Івана Драча, Віталія Коротича, Дмитра Павличка, Бориса Олійника. В країні виникла принципово нова мистецька форма — співана поезія — сучасні кобзарі, барди. Новелла Матвеева, Олександр Галич, Булат Окуджава, Володимир Висоцький, подружжя Нікітіних, Юрій Візбор творили свої поези під гітару, і гітара стала найбільш популярним музичним інструментом від залів до підворіть.

В прозу прийшли Юрій Аксьонов, Василь Биков, Імант Зієдоніс, Чінгіз Айтматов, Нодар Думбадзе, Фазіль Іскандер та інша молодь. Повість Олександра Солженіцина «Один день Івана Денисовича», опублікована О. Твардовським в журналі «Новый мир» (1962 р.), за враженням, що справила на народ, була чи не сильніша за закриту доповідь Хрущова про культ особи.

В СРСР відновився джаз, танцюмайданчики перетворилися на дискотеки, з'явився рок, ми почули про популярні естрадні групи і хіти, вітчизняні й зарубіжні.

Утворилися принципово нові театри — вражаючий правдивістю «життя людського духу» на сцені «Современник» під керівництвом О. Єфремова та пристрасний, публіцистичний, близький до епічності Брехта Театр драми і комедії на Таганці на чолі з Ю. Любимовим в Москві, святковий, імпровізаційний, вахтангівської «школи» молодіжний театр «Лучафेरул» в Кишеневі (режисери-актори І. Унгуряну та І. Шкура, з 1968 р. І. Тодоров), Молодіжний театр під керівництвом Марка Вайля в Ташкенті. Театри очолила нова генерація талановитої режисури: А. Ефрос (театр ім. Ленінського комсомолу, Москва),



«Матінка Кураж» Б. Брехта.

Катрін — В. Зимня.

Чернівецький театр ім.

О. Кобилянської.

Б. Львов-Анохін (театр ім. К. Станіславського, Москва), М. Туманішвілі, а згодом Р. Стуруа (театр ім. Ш. Руставелі, Тбілісі), В. Раєвський (театр ім. Я. Купали, Мінськ), В. Пансо (театр ім. Кінгісеппа, Таллінн), А. Шапіро (двомовний ТЮГ, Рига) і А. Кац (Російська драма, Рига). В сценічному мистецтві з'явилися нові творчі ідеї, розкріпачилась думка і фантазія постановників. Заяскравіли постаті видатних режисерів сучасності в Прибалтиці — Каарел Ірд (театр «Ванемуїне», Тарту, Естонія) та Юозас Мільтініс (Паневежис, Литва).

В театральному обігу країни з'явився творчий доробок (драматургія, теорія, сценічна практика) геніального реформатора Бертольда Брехта, почалися гастролі зарубіжних театрів в СРСР. Приїхали Королівський театр на чолі з П. Бруком з Лондона, «Комеді Франсез» та TNP з Парижа, театр Польський з Ганушкевичем з Варшави, «Дівадло-34» Еміля Ф. Буріана з Праги, брехтівський «Берлінер ансамбль»... Щоправда, їх здебільшого бачила Москва. В Україну вони не завертали — провінція. Хіба що «Комеді Франсез» показала класицистично нудну «Андромаху».

Але і в українському театрі прилучилися до драматургії Брехта. В Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської (з 1954 р.) молода дерзаюча Євгенія Золотова вдало поставила «Матінку Кураж» (1965 р.) з могутньою актрисою Г. Янушевич в заголовній ролі та чарівно темпераментною молодістю В. Зимньою (німа Катрін). Без усякого «відсторонення» і «відчуження», за рахунок акторських особистостей вистава вийшла на брех-

тівські узагальнення і філософський зміст. Натомість у Вінницькому театрі ім. М. Садовського (з 1957 р.) брехтівське «Кавказьке крейдяне коло» режисер Ф. Верещагін поставив у всій яскравості грузинського побуту, в красивих святкових костюмах та з громіздкими декораціями кавказьких гір — вінничани завжди тяжили до декоративності і побутової правди.

В цілому ж на театрі помітною стала тенденція поглиблення психологізму, яскравості і умовності форми, парадоксальності думки і критики викривленої моралі попереднього періоду.

«Вілига» була, звичайно, відносною і супроводжувалась хрущовськими розгромами художніх виставок в Манежі (Е. Неізнаний, Р. Фальк та інші), тракторним знищенням творів інакомислячих художників в Ізмайлівському парку. У 1961 році видатний російський режисер Георгій Товстоногов поставив у Ленінградському Великому драматичному театрі «Лихо з розуму» О. Грібєдова зі сценічним епіграфом «Догадав мене черт родиться в России с умом и талантом — Пушкин». Вистава на гучному обговоренні в Ленінградському Будинку Актора була піддана нищівній критиці ортодоксальними радянськими критиками і місцевими письменниками: як можна — Чацький (С. Юрський) не фрачний герой, не завжди правий, має мовний дефект і у фіналі втрачає свідомість, Скалозуб (О. Басілашвілі) — не дурне «сузір'я мазурки і фагота», а розумний і делікатний герой війни, Соф'я (Т. Дороніна) — розумниця й інтриганка, на сцені в мертвому танку непорушно крутяться (на колі) фантоми фамусовських гостей в зеленому світлі з білими обличчями. Заборонити! Особливо чіплялись до епіграфа. Товстоногов врятував виставу, знявши епіграф.

Але заборони вистав практикувались повсюди. «Живий» за Б. Можєвим в театрі на Таганці, «Діон» Л. Зоріна в московському театрі ім. Є. Вахтангова, «Три сестри» А. Чехова на Малій Бронній та чимало інших.

Та якщо у Москві, Ленінграді «відлига» й справді стала «ковтком свободи», то в Україні бурхливість оновлюючих процесів була значно меншою. Ідеологічний тиск і контроль тут були ще дуже і дуже сильними. Нових театрів не виникало. На спроби реанімувати на сцені драматургію Миколи Куліша та мистецькі принципи «Березоля» дивилися скоса. Вистава Леся Танюка з режисерського курсу Київського театального інституту (майстерня М. Крушельницького) «Маклена Граса» у 1960 р. зазнала надмірної уваги «партійних чиновників та наглядачів



«Маклена Граса» М. Куліша. Сцена з вистави. Театр ім. М. Заньковецької

з різних відтак не культосвітніх установ»⁶. Перед тим Танюк «довго лабораторно відновлював втрачений в єжовські часи текст п'єси — за російським перекладом репресованого Павла Зенкевича». «Останню редакцію тексту робили мені ще живі на той час виконавці Курбасової вистави (Крушельницький — Падур, Ужвій — Маклена, Романенко — Граса, Мілютенко — Зарембський, Чистякова — Анеля: кращі свої репліки актори пам'ятали, і це теж була добра поміч). Так мені вдалося майже відновити оригінальний текст п'єси»⁷, — зауважує Л. Танюк. Цей текст як «український сценічний варіант Леся Танюка» був затверджений (заліто-

ваний) і виданий в Міністерстві культури.

Випускниця режисерського факультету Римма Степаненко (майстерня В. Неллі) поставила «Маклену Грасу» в Херсоні. Декораціями служили білі ставки з чорними абрисами вуличних будівель. Рима Устимівна намагалася прищепити провінційній українській сцені, звиклій до штампів соцреалізму, мистецькі новації сьогодення. Але, знята з роботи і доведена до інфаркту в зв'язку з наміром інсценізувати роман О. Гончара «Собор» рано померла.

З успіхом йшла «Маклена Граса» у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (1967 р.) в постановці молодого Сергія Данченка з корифеєм Борисом Романицьким (Граса), Л. Кадировою, Т. Литвиненко та Н. Міносян (Маклена), Володимиром Глухим (Падур). Режисер не сповідував брехтівської естетики, але тут доречно використав принцип «зонгів» у виконанні молодих музик-пролетарів (Б. Козак, Ю. Бри-

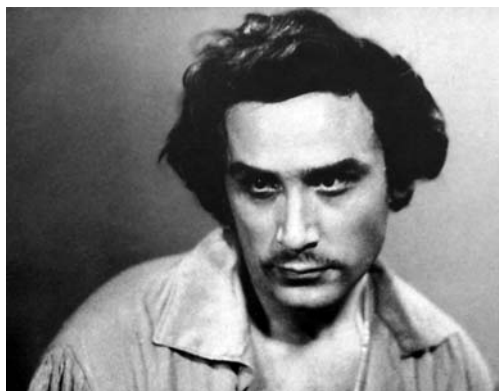
⁶ Танюк Л. Слово, театр, життя // Вибране: В 3-х томах. — Т. 2. — К., 2003. — С. 581.

⁷ Там само.

линський-мандоліна, Ф. Стригун-баян). Театрознавець Аркадій Драк згадував: «Вже саме звернення до спадщини Миколи Куліша — найгеніальнішого з плеяди митців розстріляного українського Відродження, більше того, погляд на його твір крізь призму поетики Брехта..., було... своєрідним оживленням естетичної опозиції... В ті роки, коли ставилася «Маклена», звернення до системи Брехта було кроком сміливим, свого роду викликом. Напередодні прокотилася хвиля дискусій, в ході яких теоретики-ортодокси доводили неприйнятність принципів епічного театру Брехта для мистецтва соцреалізму»⁸.

У Києві в останні дні 1959 р. творча молодь, спокушена фата-морганою свободи, утворила свій клуб, де об'єднались митці різних видів мистецтва та гуманітарної науки. З березня-квітня 1960 р. Клуб Творчої Молоді заявив про себе в усіх-усюдах.

Члени клубу тоді багато про що мріяли — і про власні новаторські постановки, і про Молодий театр на основі студентів Київського театрального і групи акторської франківської молоді під патронатом Крушельницького. Мар'ян Михайлович ще у 1957 р. активно підтримував самостійну роботу групи молодих франківців на чолі з П. Пасекою, які випустили пристойну виставу «Кров'ю серця» за романом О. Бойченка «Молодість» (тут чи не вперше засвітився талант сценографа Давида Боровського, що поставив на сцені цілий паровоз). Але мрія про новий театр у Києві не здійснилась. Танюк починав в КТМ роботу над п'єсою М. Куліша «Отак загинув Гуска». Та не сталося. Поїхав з тим задумом до Львова, талановита художниця Алла Горська зробила виразні, образні декорації в стилі Вадима Меллера, що працював з Курбасом. Вистава за участю колишнього курбасівця Даміана Козачковського та видатних актрис Лесі Кривицької і Надії До-



«Камінний господар» Лесі Українки. Дон Жуан — Ф. Стригун. Театр ім. М. Заньковецької. 1971 р.

⁸ Драк А. Чи не про нас, теперішніх, усе це? // Український театр. — 1992. — № 6. — С. 22–23.

ценко була на випуску, генеральні репетиції дивилось львівське студентство, і раптом її закрили навіть без офіційного перегляду.

Клуб Творчої Молоді врешті-решт ліквідували, до чого активно прикладали руки секретар ЦК КПУ Андрій Скаба із заступником Юрієм Кондуфором, з мистецького «генералітету» художник Олександр Лопухов та артистка Наталя Ужвій, яка вбачала в діяльності театру при клубі загрозу авторитету театру ім. І. Франка, що котився у творчу кризу. Молодих поетів, художників і публіцистів, членів клубу, кого налякано, кого заарештовано. Художницю Аллу Горську, яка була, по суті, душею КТМ, в кінці 1970 р. вбито.



«Човен хитається» Я. Галана. Дзуньо Шуян — Я. Козлов. Театр ім. І. Франка. 1957 р.

Попри все, траплялися в Україні новаторські вистави, заяскравіли нові імена талановитих митців, з'явилися нові драматурги. По суті, це був час зміни поколінь, коли і майстри ще були в силі, і молодь виходила на ключові позиції.

Вже через рік після XX з'їзду театр ім. І. Франка випускає гостру за формою і змістом виставу «Човен хитається» Ярослава Галана в постановці учня Курбаса Бориса Балабана. Львівський драматург і публіцист Ярослав Галан, вбитий топірцем-барткою у себе в кабінеті у 1949 р., постать неоднозначна. Він гостро виступав проти католицизму та уніатів (фельетон «Плюю на папу»), займав яскраво про-радянську, про-більшовицьку позицію, що йому і не подарували. В п'єсі «Човен хитається» Галан таврував українську націоналістичну еміграцію, її інтриганство і гризоту у власному середовищі. Але сьогодні нас цікавить не політичне спрямування п'єси, загострене режисером і акторами

(Д. Мілютенко, Я. Козлов, А. Гашинський, К. Степанков, Б. Лук'янов, М. Кропивницька та інші), а сама незвична, як на той час, умовна форма вистави, засоби сценічної виразності. Над сценою з'являвся величезний тубус мікроскопа і люди на сцені здавалися мікробами, яких роздивляється око Історії (худ. Б. Немечек). Актори працювали гротесково, перебільшуючи емоції та поведінку, та не переступаючи межі психологічного виправдання поведінки персонажів. Наприклад, бруд-

ний розпусник отець Румега (А. Гашинський) колисав на руках, як дитину, свого переможеного конкурента авантюриста Дзуньо Шуяна (Я. Козлов). Щоправда, Б. Балабан перестрашувався — вистава починалась і закінчувалась палкими промовами плакатного красеня-робітника (М. Задніпровський).

Критика тоді розгубилась. Адже звикли до ілюстративності, основною умовністю якої на сцені були специфічні сітки з нашитими на них ганчірочками листя дерев та килими травички з коротеньких зелених стрічок. А тут — образ вистави, цілісний, абсолютно умовний, але який змістовний! Виставу обережно похвалили, в основному за зміст. А от сміливець Валерій Гаккебуш, режисер і театрознавець, заговорив саме про її форму, не боючись звинувачень у «формалізмі»: «Найціннішим здобутком вистави є створення єдиної, властивої саме цій виставі, мистецької форми, що з усією повноцінністю доносить чітко й творчо усвідомлений зміст п'єси. Ця гармонія реалістичного мистецтва дозволяє використати на сцені все незліченне багатство жанрів і засобів театру. І саме наявність цієї гармонії призводить до того, що згадувана вище «преамбула» вистави — її пролог (так само, як і епілог), власне кажучи, зовсім не потрібні... Очевидно, театр має більше довіряти глядачеві, а також і собі, своїй майстерності...»⁹. Але до тої довіри було ще далеко.



«Човен хитається» Я. Гала-
на. Голос народа —
М. Задніпровський. Театр
ім. І. Франка. 1957 р.

Визрівало покоління «шістдесятників». «Шістдесятництво — не просто ознака певного історичного проміжку. Для значної частини людей, які мали честь і відповідальність належати до цього явища, воно було характерне єдністю світовідчуття, цільністю етики, особливою налаштованістю на правду... Жива нитка традиції з одного боку і «вічного бунту» з другого — не переривалася саме в колі шістдесятників», — пише Лесь Танюк¹⁰.

⁹ Гаккебуш В. Пристрасно, дотепно // Літературна газета. — 1957. — 12 липня.

¹⁰ Танюк Л. Слово, театр, життя // Вибране: В 3-х томах. — Т. 2. — К., 2003. — С. 591.

Та витоки «шістдесятництва» як святоглядної тенденції прослідковуються з другої половини п'ятдесятих років. Саме тоді, нехай кон'юнктурно, з'являються нові теми та імена в українській драматургії — основі сценічного дійства. Зразу після масової амністії політв'язнів холодного літа 1953 р. головний драматург України Олександр Корнійчук, який геніально відчував офіційне дихання свого часу, пише «Крила» — про наміри очистити, удосконалити і олюднити принципи партійного і державного керівництва (нехай на рівні області) та про складні стосунки в родині, куди повертається з ув'язнення дружина. Вона не може простити коханому чоловікові, що він повірив у накинута їй вину. Франківці тут-таки цю п'єсу ставлять (1954 р., режисер — Г. Юра), виходить тьмяна, маловиразна вистава, яка, поза тим, щиро хвилює глядачів.

Вінницький театр ім. М. Садовського під керівництвом Федора Верещагіна відкриває талановитого місцевого драматурга Олексю Коломійця. Комедія «Фараони» (1961 р.) побудована на класичній схемі кошмарного сну. Тут чоловіки, недолуге і ліниве колгоспне начальство, накачане самогоном, та їхні дружини, які витрачають сили і молодість на полі, на фермі, на власному обійсті та в родині, міняються місцями. «Фараони» виявились безсмертними: вони і нині йдуть в київському Театрі драми і комедії на Подолі. А при народженні п'єси пройшла мало не в усіх театрах України, відразу вивівши її автора в число провідних драматургів. Вистава театру ім. І. Франка зібрала зірковий склад виконавців — М. Яковченко, М. Панасєв, Мих. Задніпровський, Н. Копержинська, О. Кусенко, М. Крамар, М. Покотило, М. Шутько — які помережили парадоксальні комедійні ситуації безліччю дотепних акторських пристосувань. Недарма «Фараони» в постановці Івана Казнадія довгі роки тримались в репертуарі франківців на аншлагах і були зафільмовані. Та подальший творчий доробок Олексія Федотовича виявив у цьому сатирику ще й ліричне начало, що втілювалось у достатньо камерних за формою п'єсах «Чебрець пахне сонцем» (1963 р.), «Планета Сподівань» (1966 р.), «Спасибі тобі, моє кохання» (1967 р.).

Паралельним курсом увійшов в українську драматургію і театр Микола Якович Зарудний. Перша його п'єса «Веселка» (1957 р.) загостріювала проблему вільного вибору молодою людиною власного життєвого шляху, відмову від диктату старших, що було певним вільнодумством на той час, але віддзеркалювало настрої повоєнного, післясталинського покоління. Вистава з особливим успіхом йшла у Вінниці

(режисер — Ф. Верещагін) — вона була світла, дзвінка і обнадійлива. При цьому розцяцькована в усіх елементах — аж по рампі насипано купу квітів. У театрі ім. І. Франка «Веселку» ставив Борис Балабан, це була одна з останніх його робіт, що, вочевидь, позначилось на постановці — вистава вийшла дещо похмурою, болісною. А величезний мур, побудований молодим сценографом Давидом Боровським, що валився у фіналі, протягом дії тяжів над акторами і глядачами.

Співставляючи вінницьку та київську вистави, відомий український критик Євгенія Старинкевич виступила у московській «Літературній газеті». І нехай цитата з її статті «Поговорим о вкусах» здається дещо задовгою, варто вслухатись в її принципові судження з приводу ключових і тоді ще практично табуйованих тем. «...У Вінницькому театрі (режисер Ф. Верещагін) комічне в його **зовнішньому** вияві перехльостує через край і часом сильно заважає звучанню того цікавого і значущого підтексту, котрий такий важливий в п'єсі Зарудного. Тут не виправдане переважання зовнішнього руху над розкриттям внутрішнього світу персонажів призводить до натиску і «награвання», до зникнення тонких нюансів акторського виконання.

З великим почуттям міри, з глибоким проникненням в смисл того, що відбувається, хоч і теж з комедійною жвавістю, зіграна п'єса на сцені театру ім. Франка (режисер Б. Балабан).

Найбільш гарячі суперечки серед глядачів і критиків викликало художнє оформлення вистав, вирішене театрами дуже по-різному. Можливо, не варто було б занурюватись в ці суперечки, визнавши право кожного театру по-своєму втілювати свій задум, якби справа не торкалась важливих принципових питань, пов'язаних з національною самобутністю і боротьбою проти формалізму.

Саме формалістичну умовність, нехтування реалістичним зображенням українського національного пейзажа закидають деякі глядачі театру ім. Франка (художник Д. Боровський), віддаючи перевагу традиційній панорамі села, показаній Вінницьким театром (художник К. Вітавський).

Та чи можна в цьому аляповатому заднику з ядучо-зеленими деревами і небесно-блакитною річкою, в цих важезних муляжах, що обтяжують гілля яблунь, в цій пересолоджено-місячній ночі (сцена пісень і танців у саду) — бачити реалізм і характер українського пейзажа? Думається, що театр у даному випадку спрощено зрозумів своє завдання,

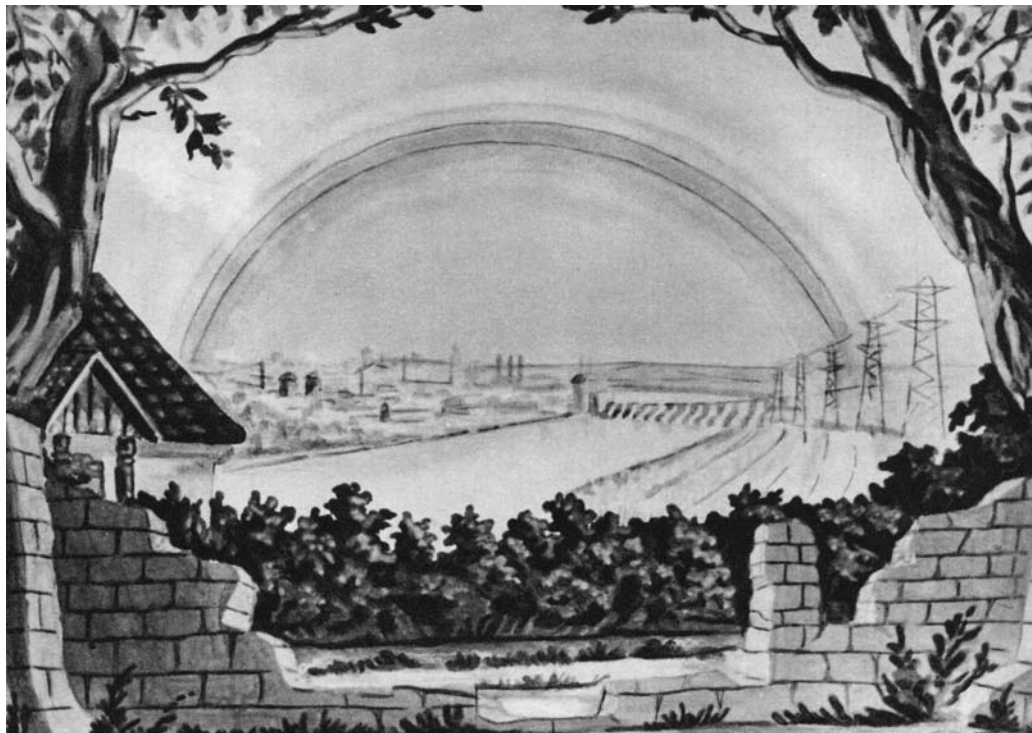
не виявив достатнього смаку і почуття міри. Наскільки більш виразна обстановка обійстя Косяка в театрі ім. Франка: хирляве безлисте дерево стирчить тут, засвідчуючи ту тюремну атмосферу, котра панує за височеними стінами. Так же пропадає тут і всяка жива душа, якщо вчасно не вирветься звідси»¹¹.

Якщо уважно прочитати ці рядки, можна побачити, що Є. Старинкевич на прикладі Вінницького театру, по суті, характеризує естетику провінційного українського театру середини ХХ ст. І, звичайно, ніякі глядачі ніяких суперечок на теми естетики і національної самобутності не вели — йдеться про критиків і парт-мистецтвознавців, думка яких панувала тоді в Україні. Недарма Є. Старинкевич друкує статтю в Москві, з Москвою важко сперечатися...

О. Коломієць і М. Зарудний здавались такими собі пажами при королі української драматургії Олександрі Корнійчукові. Ще з тридцятих років, від «Загибелі ескадри» і «Платона Кречета», Олександр Євдокимович посів чільне місце в українському театрі і суспільному житті. Нетривалий шлюб з жінкою високої культури, театральним режисером Шарлотою Мойсеевною Варшавер допоміг Корнійчуку зрозуміти закони театрального мистецтва — його п'єси були сценічними, характери персонажів давали хороший матеріал для творчості акторів. Та головне в його таланті — він краще за інших відчував дух і стиль епохи та ідеологічні замовлення влади. Тому його п'єси міцно прив'язані до часу їх створення. Надто міцно. Спроба геніального російського режисера Анатолія Ефроса в 1963 р., в скрутний для нього час, реанімувати, на наш погляд, кращу п'єсу Корнійчука «Платон Кречет» в театрі на Малій Бронній навіть в новій авторській редакції і в зірковому складі акторів (М. Волков, О. Яковлева, Л. Броневої) — успіху не мала.

Зате передвоєнні «В степах України» — про необхідність прискорення руху радянського села від соціалізму (начебто вже побудованого) до комунізму — тримались в репертуарі театрів багатьох республік до початку п'ятдесятих, доки вже зовсім фальшивою не стала виглядати історія голів двох колгоспів — «Вперед до комунізму» (Часник) і «Тихе життя» (Галушка), які чомусь були сусідами по обійстю. Влада вимагала такого «прискорення», гасло «наздогнати і випередити» капіталістич-

¹¹ *Старинкевич Е.* Поговорим о вкусах // Литературная газета. — 1958. — 5 августа.



«Веселка» М. Зарудного. Сценографія К. Вітавський, ескіз декорацій 3-ої дії. Вінницький театр ім. М. Садовського. 1958 р.

ний світ було одним з основних закликів радянської влади аж до останньої чверті XX ст. «В степах України» — єдина п'єса Корнійчука, яка і досі іде в театрі на Подолі, тільки її концепція (режисер — В. Малахов) звучить з точністю до навпаки: «Куди ти мене в комунізм тягнеш, я ще в соціалізмі не нажився», — справедливо закидає тут заможний Галушка жебрацьки бідному фанатику ідеї Часнику.

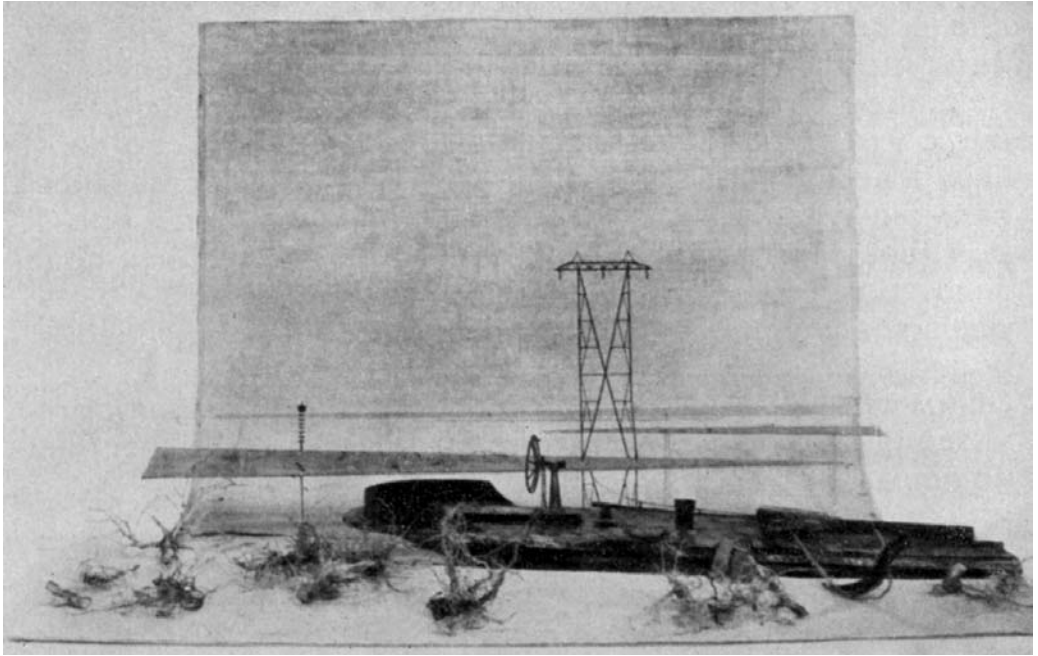
С. Данченко теж ставив «В степах України» у заньківчан у 1972 р. Це був такий собі варіант казки про щасливе село, над яким нависла тінь близької війни. Вистава вийшла не дуже вдалою, штучність драматургії (попри монтаж до- і післявоєнних редакцій тексту) давалася взнаки. Але можливість амбівалентного тлумачення п'єси наштовхнула Данченка на думку, що «це саме той випадок, коли матеріал ширший від початкового задуму. ...Як не крути, а це свідчить про певний клас драматургії»¹².

¹² Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 128.

А п'єси Корнійчука 1950–1960-х рр., всі до одної поставлені в театрі ім. І. Франка, були маловиразними казочками про життя, яким воно має бути, а не яким воно є. Для глядача їх рятували, насичуючи власною правдою, намагаючись виправдати своїм талантом схематичні характери, видатні актори, перш за все франківці, бо саме їм належало право першої постановки, і театр недарма стали називати «домом Корнійчука». Наразі виставу «Чому посміхалися зорі» (1957 р.), зняту на плівку, сьогодні дивитись неможливо через тотальну фальш і п'єси, і акторів. Так само як і «Над Дніпром» (1960 р.) — обидві в постановці М. Крушельницького. Не кращими були «Розплата» (1966 р.) і «Мої друзі» (1967 р.) в постановці В. Лизогуба. Драматургічна конструкція цих п'єс була хисткою, розпадалася на окремі мало пов'язані епізоди, які можна було переставляти місцями, щось викидати і від того нічого особливого не мінялось. Багатонаселені, з надуманими конфліктами, далекі від реалій життя ці п'єси і вистави свідчать, як на мене, про якусь особисту розгубленість драматурга — наразі так їх можна зрозуміти з історичної відстані майже в півстоліття.

А «Пам'ять серця» (1969 р.) про кохання українки з італійцем і зовсім була вторинною відносно п'єси Леоніда Зоріна «Варшавська мелодія», яка на той час з шаленим успіхом йшла в Київській російській драмі у постановці Едуарда Митницького та блискучому виконанні Ади Роговцевої, а також по всій країні. Тільки у Л. Зоріна кохалися росіянин та полька. Вистава франківців «Пам'ять серця» вийшла ліричною, цікавою могутніми особистостями акторів — Юлії Ткаченко, Євгена Пономаренка, Володимира Дальського, Михайла Задніпровського. В ній головну роль італійця Террачіні гастрольно зіграв на франківській сцені видатний актор театру ім. Є. Вахтангова Юрій Яковлев, бо п'єса О. Корнійчука йшла і в Москві. Цікаво, що у вахтангівців тоді йшла і «Варшавська мелодія» з Юлією Борисовою, а те що в Києві московський артист говорив, звичайно, російською, підкреслювало його іноземне походження... Так само «зірково» у цій ролі виступив славетний Михайло Жаров з Малого театру у виставі львівського театру ім. М. Заньковецької.

Хіба що в 1965 р. Корнійчук спробував напіввідкрити свої внутрішні душевні конфлікти — написав «Сторінку щоденника», використавши власні життєві роздуми і сумніви. Олександр Євдокимович був завзятим рибалкою, часто плавав моторним човном по Дніпру, відпочивав у наметах на його берегах. То ж і його герої зустрічаються на



«Сторінка щоденника» О. Корнійчука. Сценографія Д. Лідера. Макет декорацій. Театр ім. Ю. Словацького, Краків. 1969 р.

природі в колі, близькому автору, — письменник, акторське подружжя, художник з родиною, боцман з баржі, його норовлива дочка та місцевий парубок-робітник. Тут всі старші мають той чи інший гріх в душі, який відкривається і спокутується протягом сюжету. І головний герой, письменник Аркадій Іскра у фіналі рве на клапті рукопис своєї п'єси, усвідомлюючи, яку фальш він написав. Можливо, фальш своїх п'єс почав відчувати і Олександр Євдокимович, може, він і сам охоче порвав би свої твори, та вороття вже не було, мужності не стало — він напише нові фальшивки, невдовзі франківці спробують реанімувати «Калиновий гай» (1966 р.), згодом навіть «Правду» (1970 р.) і ту ж «Сторінку щоденника» (1971 р.). Але щойно у 1972 р. Корнійчук покинув цей світ, його твори тут же зникли з репертуару. Життя пішло далі, а Корнійчукові п'єси лишились в координатах свого часу..

«Сторінка щоденника» у франківців у постановці В. Лизогуба була виставою зворушливою і якоюсь пронизливою. Якщо скинути з рахунку деяку надмірність карикатурності образу Маргарити Романівни (О. Кусенко), примхливої дружини художника Богutowського, всі інші вико-

навці були надзвичайно ширими і навіть болісними: юна Наталя Лотоцька в ролі Ольги, бунтівної дочки художника, несподівано трагедійний Володимир Дальський (боцман Гроза), чарівний Михайло Задніпровський, що грав Леоніда Края, актора-прем'єра, духовно глибока, трохи закрита Юлія Ткаченко в ролі його розведеної дружини актриси Вероніки, вдумливий Євген Пономаренко в ролі драматурга Аркадія Іскри, діяли в геніально простих декораціях Данила Лідера — безмежна далечінь звивистого південного Дніпра, високий береговий бакен-дороговказ, жодної зеленої гілочки, лише розпечені піски — майже порожня сцена і безліч

значущих метафор. Можливо, через те, що тоді франківці, в зв'язку з капітальним ремонтом і перебудовою свого приміщення, грали на значно меншій сцені Оперної студії Консерваторії, вистава набрала камерності, пронизливої довірливості. При поновленні її на власній модернізованій сцені сповідницька інтонація вистави розвіялась. Як ті білі клапті порваного паперу, що полетіли за вітром з рук Пономаренка чайками над Дніпром. Як полетіли у безвість п'єси Корнійчука...



«Украдене щастя» І. Франка. Михайло — М. Задніпровський. Театр ім. І. Франка. 1956 р.

Поза плечима провідної трійки українських драматургів у 1950–1960-х рр. творила група талантів меншого масштабу — Юрій Яновський, чия «Дочка прокурора» (1954 р.) через загострення моральних проблем важко пробивалася на сцену і довела автора до інфаркту; Григорій Плоткін, Сава Голванівський, Володимир Суходольський, Ва-

дим Собко, Юрій Мокрієв, той же Василь Минко. Трапився серед них в кінці 1960-х і досить талановитий графоман, що писав п'єси з військовим ухилом під псевдонімом Іван Рачада. Його п'єсу з інfernальною назвою «Коли мертві оживають» поставили багато театрів, зокрема франківці й заньківчани. Тут на сцену виходили Гітлер, Герінг і компанія, радянський генералітет і герої-рядові. Потім були «Суд матері», «Вдови» (Хмельницький театр ім. Г. Петровського та чимало інших театрів) — зворушливі мелодрами з пам'яттю про війну. Рачаду ставили багато і повсюди.

Крушельницький говорив своїм студентам: «...ми з вами вчимося сценічної дії для того, щоб ви опанували основи композиції драматургії. Розумієте, яка штука, — мало є драматургів сьогодні, які про це **думають**. Сумно, але факт. Пишуть, як бог на душу покладе. Добре, якщо покладе добре, як-от Минкові. А якщо погано, як Дмитеркові? Спробуйте це тоді зіграти! Чи Собкові п'єси. Зараз витягли на світ «українського Островського». Це так його Костюк називає — Рачаду. Мені вже другу п'єсу підсували — жах! А чому? Та тому що він ніякий не Рачада, а Герой Радянського Союзу, видний начальник в армії Іван Петрович Зайцев. Пише російською, і доброхоти з листа перекладають «на мову». Плодовитий, але, як каже один мій персонаж, «пустяк-дело»¹³.

Так каже практик театру, режисер і актор. Але саме такою, недолюгою в більшості своїй сучасною драматургією живився і захлинався тоді український театр. Скажімо, у 1965 р. з 350-ти випущених в Україні прем'єр 204 були п'єсами радянських драматургів. Рівня Рачади.

Театри рятували своє творче здоров'я класикою — перш за все національною. Але і вона при розумному прочитанні виявлялася «мінним полем» для митців і державного режиму. Скажімо, в кінці шістдесятих розпорядженням влади було вилучено всю українську класику з репертуару Львівського театру ім. М. Заньковецької. У 1972 р. театр відповів на це виставою «Марія Заньковецька» про боротьбу корифеїв за український театр. Заборонити її було неможливо — герої національної сцени боролися проти царських указів і циркулярів, що було історичним фактом і всіляко підтримувалось офіційною радянською наукою. Але укази і циркуляри видавались не тільки царатом, просто в сучасності вони називалися інакше — наказ, постанова, передовиця центральної газети... То ж вистава сприймалася залом, в тому числі і на гастролях в Києві, не тільки як твір мистецтва, але й як акт громадської непокори.



«Украдене щастя» І. Франка. Анна — О. Кусенко. Театр ім. І. Франка. 1957 р.

¹³ Танюк Л. Слово, театр, життя // Вибране: В 3-х томах. — Т. 3. — К., 2003. — С. 645.

В постановці української класики, звичайно, творчу силу показували франківці. Довгі роки виставляли візитівку — «Украдене щастя» І. Франка. Мінялися виконавці — Д. Мілютенко, М. Шутько, П. Вескляров замінили Бучму (Микола), М. Задніпровський — Добровольського (Михайло), О. Кусенко — Ужвій (Анна). «От з такою Анною я б зіграв», — сказав тяжко хворий Амвросій Максиміліанович, побачивши Кусенко в телевізійній трансляції вистави. Але спливали роки, життя мінялося, а вистава ні, поступово перетворюючись на живий труп. Недарма С. Данченко, очоливши столичний театр, почав з нової постановки «Украденого щастя» (1979 р.), яку сприйняли далеко не всі театрали — порушив традицію!

Поки Г. Юра виходив на сцену, з успіхом грали «Мартина Борулю», де сценічним шедевром звучав Микола Панасьєв (наймит Омелько) — трагікомічний малюнок ролі він підготував з Бучмою. Сам же Гнат Петрович теж намагався грати Борулю всерйоз, але актору заважало прищипанню йому патякання, яким він зловживав. Зокрема в ролях Терешка Сурми («Суєта»), Швейка, Стьопочки Крамарюка («Житейське море»). Зізнаюсь — особисто я, можливо помилково, вважаю Гната Петровича звичайним пересічним актором побутового плану, бодай в тих ролях, в яких мені доводилось бачити артиста. Та й режисером він був, як на мене, посереднім, умів розташувати людей на сцені, вибудувати таку-сяку, достатньо поверхову логіку стосунків персонажів. Але він, як режисер, виграв тим, що прислухався до своїх артистів на репетиціях, довіряв їм, умів відібрати кращі їхні творчі пропозиції. А геній Юри полягав в організаторському таланті. Гнат Петрович примудрився стабільно провести корабель першого театру республіки через усі складнощі епохи — від 1920-х до початку 1960-х років, зібравши в ньому зіркову колекцію акторських талантів і повсякчас поповнюючи її артистами, що вже засвітилися в провінції. Зразу після інституту брав рідко, що створювало проблеми з молоддю в театрі.

Достатньо успішно франківці грали класичні українські п'єси, не відриваючись від традицій хорошого ілюстративного театру, щедро насичуючи ролі емоціями, притримуючись етнографічної точності в строях, побуті, танцях, співах. Такими були вистави Г. Юри — «Житейське море» (1948 р.), «Маруся Богуславка» (1949 р.), «Глитай, або ж павук» (1951 р.), «Ревізор» (1952 р.), «Циганка Аза» («Лиха доля», 1958 р.) і постановки М. Крушельницького — «Єгор Буличов та інші» (1952 р.), «Дай серцю во-

лю, заведе в неволю» (1953 р.), «Кража» Д. Лондона (1955 р.). Так само традиційно ставили класику та інші вистави актори-франківці — В. Добровольський, П. Пасека, Є. Пономаренко, П. Сергієнко, П. Шкрюба.

Українська класика йшла по всій Україні. І хоч справляла гарне враження франківська «Циганка Аза» з живописними масовими сценами, ефектними акторськими роботами А. Гашинського (Апраш), П. Нятко, В. Бжеської (Гордиля), та кращою вважали волинську «Азу» (режисер, майстер багатофігурних композицій В. Грипич), бо Марія Клименко була таки сильною і трагічною Азою, а лірична франківська актриса Ольга Валуєва в цій ролі явно їй програвала.

А та ж «Наталка» — в Донецьку взагалі робила з возного рудого клоуна, з Петра — співучого недоумка, з Наталки — покірну теличку, а з Терпелихи — привокзальну жебрачку. За багато років нещадної експлуатації мало професійними і самодіяльними артистами перша українська п'єса обросла штампами, дурним комікуванням і плоскими жартами, доданими артистами від себе. Недарма в Київському оперному театрі у 1954 р. режисер Амвросій Бучма в делікатному співробітництві з режисером попередньої постановки В. Манзієм та за активної участі Максима Рильського очистили нашу перлину від усього того бруду і подали первинний повний, відповідний оригіналу варіант тексту І. Котляревського та музики М. Лисенка. Доречі, в тій виставі видатні співаки М. Роменський, Г. Шоліна-Пономаренко, С. Іващенко з захватом працювали як драматичні актори і засвітився талант молодого Дмитра Гнатюка, що в першій появі співав свого Миколу сидячи і латаючи свитину.

Знаменним явищем в театральному процесі України став вихід на її сцени у 1950-х — 1960-х рр. жанру трагедії. В попередні роки такі випадки були поодинокими. Згадаймо хіба Шекспірових «Макбета» в постановці Л. Курбаса в «Березолі» і В. Василька в Донецьку з Л. Гаккебуш та В. Добровольським в головних ролях та «Отелло» в театрі ім. М. Заньковецької ще в Запоріжжі. А тут вибух — два «Гамлети» (Харків, Львів), «Король Лір» (Київ). Згодом «Антигона» Софокла (1965 р.), «Уріель Акоста» Гуцкова (1967 р.) в постановці Д. Алексідзе та «Кассандра» Лесі Українки (1970 р.) в режисурі С. Сміяна — це тільки в театрі ім. І. Франка. Згодом «Король Лір» та «Річард III» у Львові.

Вистави «Гамлета» В. Шекспіра кінця п'ятдесятих років дискусій не викликали. Обидві добротні, пишно костюмовані вистави в пра-



«Гамлет» В. Шекспіра. Гамлет — О. Гай. Театр ім. М. Заньковецької. 1957 р.

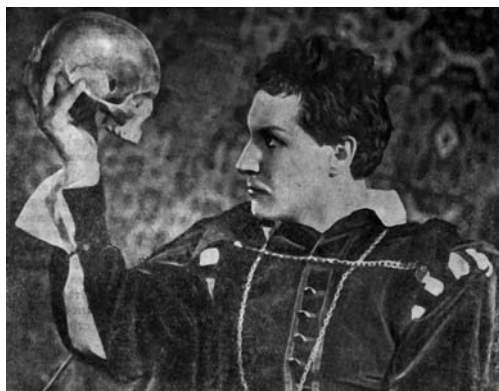
вовірній режисурі Б. Норда (Харків, театр ім. Т. Шевченка) та Б. Тягна (Львів, театр ім. М. Заньковецької), в енергетично насиченому виконанні Ярослава Геляса (Харків) та Олександра Гая (Львів). Ними справедливо пишались і несправедливо вважали першими в історії українського театру, викреслюючи з пам'яті справді першого українського «Гамлета» актора і режисера Володимира Блавацького, що відбувся в окупованому німцями Львові. Харківський Гамлет Геляса був романтичним бунтарем, шаленим в емоціях, з яких важко виборсувалась думка. Львівський Гамлет Гая був молодим мислителем, що не сприймав недосконалості й ворожості світу. Б. Тягно, доречі, до тепло і вражаюче вирішив проблему Привида. Його грали два

однаково одягнені актори — один з'являвся на містку, перекинутому через сцену, а через затемнення миттєво в іншому кінці виникав інший, і так кілька разів.

Наразі щодо «Короля Ліра» у франківців в постановці Володимира Оглобліна думки розділилися. Навіть тогочасна критика, захлинаючись панегіричним екстазом щодо першої постановки твору в Україні (І. Ваніна, Л. Дмитерко, Ю. Костюк, В. Суходольський, В. Хорол та інші), відмічала окремі (але суттєві) недоліки вистави. Захват викликав геніальний Дмитро Мілютенко в ролі блазня — він і був, власне, Ліром, тільки в його людяній іпостасі. Альтер-его короля і король здавалися близнюками, подібними зовні в гримах, перуках і строях, часто зворушливо-самотньо, як двоє голубів, вони тулилися один до одного. Тільки в цьому дуєті гіркий навіть в жартах Мілютенко був глибший, значиміший, трагічніший за Крушельницького-Ліра. Гримів силою го-

лосу і душі Аркадій Гашинський в ролі Глостера. В світлій перуці, гнучка хижачка Регана у емоційному виконанні Ольги Кусенко змією викручувалась на килимі з рудих лис, спокушаючи Едмунда.

Хор офіційної критики гримів суцільним схваленням і надвисокими оцінками. Наразі більшу довіру викликає аналітична і доказова дипломна робота випускника театрознавчого відділу Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого Л. Олексійчука «Король Лір» В. Шекспіра в театрі ім. Ів. Франка (1959 р.). Цілком поділяю його думку. Він, зокрема, пише: «Дивовижний різнобій між тим, що бачиш і що чуєш! В декораціях, в костюмах постановники намагаються дотримуватись суворості, економії засобів виразу, але актори не витримують даної їм свободи. Якись крихітні пристрасті, при зовнішній шумливості розігрують вони; за їх персонажами не стоїть цілий світ, вони виконують тільки певні режисерські завдання і живуть від репліки до репліки. І десь уже з середини першої картини з'являється несподіване і невід'язне враження — бідності вистави...



«Гамлет» В. Шекспіра. Гамлет — Я. Геляс.
Харківський театр ім. І. Шевченка. 1956 р.

Конфлікт не росте поступово — він розкривається зразу, він починається з напруження, якого ще не встигли напрацювати актори, і сцени п'єси, що саме на цій поступовості й побудовані, лягають у вухах на тугою, криком, всіма найгіршими досягненнями штампованого шекспірізму. Не тільки актори — режисер на цей раз виявляє не меншу недостачу артистичності¹³. У автора виникає враження «бідності», при тому, що зовні розкішна постановка «з'їла» річний бюджет театру, ще три прем'єри випускались «на підборі». Просто на сцені панує бідність духу, спрощеність тексту. Брак артистичності у режисера В. Оглобліна помічали і студенти-режисери, спостерігаючи на репетиціях творчу розгубленість постановника.

¹³ Олексійчук Л. «Король Лір» В. Шекспіра в театрі ім. Ів. Франка (1959) // Дипломна робота. — 1959. — С. 39–40.



«Король Лір» В. Шекспіра. Сценографія — В. Меллер. Ескіз завіси. Київський театр ім. І. Франка. 1959 р.

Щодо Крушельницького в заголовній ролі, то й тут не все так просто. Л. Олексійчук пише: «Ставлячи «Короля Ліра» з Крушельницьким у головній ролі, театр не тільки йшов проти багатьох загально-визнаних істин про п'єсу, але й актора використав в новій якості, переглядаючи його репутацію як «в основному коміка»¹⁴. Та «...інтонація Крушельницького — той же сторонньо зацікавлений пунктир. Найдраматичніша фраза, в задумі відмінно приперчена ексцентрикою, у виконанні відгонить побутовою комедією... Плаксиві вигуки божевільного не відлунюють мукою, центральна проблема схована в натуралізм (хоч патології у виконанні немає)»¹⁵. Наразі неофіт-театрознавець робить

¹⁴ Олексійчук Л. «Король Лір» В. Шекспіра в театрі ім. Ів. Франка (1959) // Дипломна робота. — 1959. — С. 1.

¹⁵ Там само. — С. 27.

¹⁶ Там само. — С. 31.



*«Король Лір» В. Шекспіра.
Лір — М. Крушельницький,
Блазень — Д. Мілютенко. Те-
атр ім. І. Франка. 1959 р.*

мудрий і тактовний висновок: «Спроба Крушельницького відкрила несподівані жанрові якості образу і п'єси. Вони так і залишились лиш окремими якостями, не стали цілісним образом, але значення їх треба враховувати»¹⁶.

До середини 1960-х відбулась в українському театрі зміна поколінь. Відійшли у вічність, або зійшли зі сцени зірки, які засяяли ще у 1920-ті — 1930-ті рр. Померли режисери Кость Кошевський (1945 р.), Борис Балабан (1959 р.), Борис Тягно (1964 р., Львів), Володимир Магар (1965 р., Запоріжжя), Борис Борін (1965 р., Чернівці), видатні і самобутні актори Любов Гаккебуш (1947 р.), Михайло Пилипенко (1953 р.), Юрій Шумський (1954 р.), Амвросій Бучма (1957 р.), Іван Мар'яненко (1962 р., Харків), Мар'ян Крушельницький (1963 р.), Лідія Криницька (1966 р., Харків) та чимало корифеїв провінційних театрів — Євген Коханенко (1955 р., Полтава), Лідія Мацієвська (1955 р., Одеса), Сергій Карпенко (1959 р., Житомир) та ін. З різних причин залишились поза театром Гнат і Терентій Юра, Феодосія Барвінська, Поліна Нятко, Катерина Осмяловська, Олександр Соломарський (фундатор Київського ТЮГу, режисер в театрах Донецька, Одеси) та чимало інших.

Засвітилися молоді зірки. В театрі ім. І. Франка — Аркадій Гашинський, Галина Яблонська, Юлія Ткаченко, Михайло Задніпровський, Валентина Плотнікова, Віктор Цимбаліст, Світлана Коркошко (успілилась в ролі Антігони, переїхала в Москву), Степан Олексенко та Марина Герасименко. В Чернівцях — режисер Костянтин Артеменко

та актриса Валентина Зимня, режисер Євгенія Золотова, у Львові — Володимир Аркушенко, Любов Каганова, Федір Стригун, Таїсія Литвиненко, Віталій Розстальний, Богдан Ступка, Богдан Козак, Лариса Кадирова, в Дніпропетровську — Віктор Баєнко, Лідія Кушкова, Марат Стороженко, в Херсоні — Чорношкур і Толок, в Полтаві — Попудренко, в Житомирі — Петро Кукуйок, в Луцьку — Генрієтта Пташник...

По всій Україні багато-багато молоді приходить в театр професійно освіченою, після Харківського та Київського театральних інститутів, Дніпропетровського і Одеського театральних училищ з гарячим бажан-



«Антигона» Софокла. Антигона — С. Коркошко. Театр ім. І. Франка. 1965 р.

ням оновлення засобів виразності. Чимало цих талантів, на жаль, згасло — через об'єктивні та суб'єктивні причини. В багатьох театрах тоді все ще панувала застаріла традиційність, сучасна драматургія столичних і місцевих драматургів не давала акторам глибокого, складного матеріалу, потрібного для визрівання таланту. Для підтримки молодих талантів впроваджуються «Огляди творчої молоді», вводиться система творчого наставництва. Але все це швидко формалізується, існує для гучних звітів, а таланти пробиваються природним побитом — залежно від примх долі. І головне — катастрофічно не вистачало молоді режисури з новими ідеями та естетичними уподобаннями.

Яскравий приклад — флагман українського театру столичний, академічний, орденоносний театр ім. Івана Франка. «З відходом від сцени Гната Петровича Юри закінчується великий історичний період творчості франківців», — пише Ростислав Коломієць. І далі: «Яким мав бути новий франківський театр? І ось тут з'ясувалося, що ні Юра не виховав собі гідної зміни, ні взагалі в українському театрі першої половини 1960-х не знайшлося мистецької особистості відповідного стратегічного мислення, художнього масштабу і рівня творчих домагань, яка могла б очолити франківців. Тобто митців з належними регаліями і мистецьким досвідом було вдосталь, і кілька з них реально претендувало на художнє керівництво. Всі вони могли заступити, але не замінити Юру. Театр залихоманило. Авторитетів, рівних Юрі чи Крушельниць-

кому, не з'являлось. Один час театр очолив учень Курбаса Володимир Складенко — і не знайшов себе у франківців. Часом ставили — хто що хотів, хто що уподобав»¹⁷.

Деякий час франківців очолював грузинський режисер Дмитро Олександрович Алексідзе. В Україні його режисерський почерк виявився доречним — грандіозні «полотна» з великою кількістю масовки, патетичною музикою і бурхливим рухом, акцентованістю почуттів і темпераменту відлунювали традиціями «героїчного» стилю українського театру. Вистави Алексідзе не були, звичайно, національно українськими — скоріше загально-культурними.

«Антігона» (1965 р.) стала видовищем достатньо стильним. Режисеру допомагали земляки — художник П. Лапіашвілі та композитор О. Тактакішвілі. «Повільно згасає світло в глядацькій залі, і так само повільно запалюються світильники на парапеті біля палацу Креонта, — писав журнал «Огонёк». — Вимальовуються контури навдивовижу цілісної і стрункої конструкції: сходи, що огинають півколом сцену, площадка, висвічена зсередини... Видно, що режисер і художник домагались саме цього враження — величності і легкості одночасно... Урочисто звучить музика, провіщаючи про вихід Креонта, переможця...

Так — утвердженням могутності Креонта — починається «Антігона»... Режисеру це принципово важливо. Чим сильніший противник, тим відчутніша непо-



«Антігона» Софокла. Креон — А. Гашинський, Гемон — С. Олексенко. Театр ім. І. Франка. 1965 р.

¹⁷ Коломієць Р. Франківці. — К., — 1995. — С. 115.

хитність Антігони, що вступила з ним у боротьбу.. Молода актриса Світлана Коркошко, яка грає Антігону, сполучає в своїй героїні надзвичайну жіночність з нежіночою силою характеру; в ній — чарівність молодості і мужність бійця...

У виставі Д. Алексідзе вирують контрасти. Вони втілені у злетах і падінні Креонта (А. Гашинський), в складній гамі настроїв Ісмени — сестри Антігони (М. Герасименко), в патетичному ... і разом з тим земному материнському горі Еврідіки (О. Кусенко)¹⁸. Таким контрастом у виставі виявився, нажаль, і античний хор, головний коментатор подій, що вервечкою рухався по сцені в тогах, здіймаючи руки, в унісон промовляючи мудрі слова про найдивніше зі світових див — людину, і виглядав все-таки гуртом дядьків з «Ой, не ходи, Грицю...».

Наразі саме з «Антігоною» пов'язана знаменна подія — у виставі франківців у головній ролі виступила геніальна грецька актриса Аспазія Папатанасіу. Вона грала на справжніх тридцятисантиметрових котурнах і вимовляла давньогрецький текст глибоким контральто в особливих, подовжених ритмах гексаметру — зразу ставали зрозумілими і видатний професіоналізм актриси, і культура античності, і особливості національного театру Еллади.

«Патетична соната» М. Куліша в постановці Д. Алексідзе (1966 р.) теж була грандіозним видовищем з явним засудженням українських націоналістів — ніяк інакше тоді ставити було не можливо. Проте, сценнограф-філософ Данило Лідер, зрозумівши автора, вибудував не просто триповерховий будинок Пероцьких, а подобу вертепної скриньки, що надало виставі масштабності і значущості.

У виставах Алексідзе завжди гарно працювали актори і можна було б говорити про кожного окремо, але саме тут хочеться виділити трагічну пару — Миколу Шутька в ролі безногого солдата Оврама та Нонну Копержинську в ролі його дружини, пралі Насті. За своєю акторською природою побутовий і приземлений Шутько тут створив образ не просто конкретної людини, а символ «гарматного м'яса», жертви убивчої війни. І важко забути, як Нонна Копержинська в безнадійному, але впертому чеканні повернення чоловіка, рахувала краплі, що падали зі стелі підвалу, збираючи їх, як сльози, в жменю, — і одна, і дві, і три... — приговорюючи між ними текст. А потім,

¹⁸ Гугушвили Э. Киевская «Антигона» // Огонёк. — 1966. — № 10.

зустрівши рідного каліку на візку, відступаючи перед ним, роняла на землю випрасовані простирадла зі стосу, що несла — і одне, і два, і три... — встеляючи ними шлях мужеві як долю і йому, і собі.

Наразі ще в грудні 1958 р. прем'єра «Патетичної сонати» вийшла в Одеському театрі ім. Жовтневої Революції в постановці талановитого режисера Наума Орлова в такому самому ідеологічному малюнку і у виконанні видатних артистів І. Твердохліба (Оврам), Н. Батуріної (Марина) та інших. Вистава довго трималася в репертуарі одеситів.

Очолювали франківців і Сергій Сміян, і Володимир Лизогуб — вони творили вистави добротні, професійно зліплені, культурні, але... якісь нецікаві, вистави «взагалі». Чергові режисери, або запрошені на постановку — Ю. Бриль, В. Гаккебуш, І. Гріншпун, М. Кабачек, І. Казнадій, В. Крайніченко, Ю. Лішанський, Г. Макачук, М. Пиявський, С. Степась, М. Шейко, П. Шкрюба, Д. Чайковський — не погані режисери, але за ними не стояло концепцій, філософської думки. Та й О. Барсегян, Л. Варпаховський, Ф. Верещагін, М. Гіляровський, Б. Мешкіс стали помітними режисерськими постатями в інших, «своїх» театрах. Франківці тоді були цікавими не режисурою, а акторами і сценографією Данила Лідера.

Серед франківських жінок одна з найяскравіших актрис Юлія Ткаченко — Ніла Сніжко («Барабанщиця» О. Салинського), Комісар («Оптимістична трагедія» В. Вишневського), Катерина («Пам'ять серця» О. Корнійчука) та ін. — нестандартної зовнішності актриса з низьким голосом і сильним темпераментом, утвердилась тоді в своїй акторській темі сильної жінки, закритої глибокої особистості, яка була започаткована її дебютною роллю осліпленої на фронті норовливої дівчини Наді в «Будиночку на околиці» О. Арбузова (1955 р.) і продовжилась пізніше в образах Васи Железної в драмі М. Горького, Кассандри в п'єсі Лесі Українки, Зіньки («Дві сім'ї» М. Кропивницького), Клари Цеханасян («Візит старої дами» Ф. Дюрренматта) та інших.

Ольга Кусенко — типово українська красуня — стала уособленням України в усіх своїх ролях того часу. Від співочої гострухи Василини («Калиновий гай» О. Корнійчука) і жертвовної Маланки («Свіччине весілля» І. Кочерги) до чарівної Марисі («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого) і турботливої матері, радянської підпільниці Софії Грушко («Голосіївський ліс» В. Собка). Попереду у О. Кусенко буде зіркова роль Васілуци у «Каса маре» Й. Друце в дуеті з молодим С. Олексенко.

«Поетеса української сцени» Наталя Михайлівна Ужвій, зазнавши гучного провалу в «Кражі», вибухнула фейерверком майстерності, чарівності й глибокого драматизму у «віковій» ролі Філумени Мартурано в однойменній п'єсі Едуардо де Філіппо (1957 р.). В 1960-і рр. актрисі довелося переходити з центральних ролей героїнь саме на вікові ролі, а значного матеріалу такого типу в світовій драматургії небагато, і цей процес болісний для актрис. Кілька років Ужвій не була задіяна в прем'єрах театру, грала лише старий репертуар. Нарешті вона знайшла себе в ролях матерів у пересічних виставах «Фауст і Смерть» О. Левади та «Острів Афродити» А. Парніса (1961 р.), знову зазнала провалу в провальній же виставі «Перехресні стежки» за І. Франком (інсценізація О. Омельчука, режисер — М. Гіляровський). Згодом вона знаменито зазвучала в драматургії М. Зарудного, пізнього О. Корнійчука і надзвичайно сильно зіграла володарку роду Танкабіке у виставі «В ніч місячного затемнення» М. Каріма (1971 р.).

Та й інші талановиті франківські актриси — Марина Герасименко, Валентина Плотнікова, Наталя Лотоцька, старші Нонна Копержинська, Поліна Куманченко, працювали тоді на вищому професійному рівні, точними акторськими деталями та інтонаціями розцвічуючи схеми характерів своїх героїнь.

А які гарні і талановиті чоловіки прикрашали тоді акторський склад франківців!

Михайло Задніпровський — романтичний красень із зволженими темними очима, переграв, здається, всіх «соціальних героїв» та героїв-коханців тогочасного репертуару. Степан Олексенко, дебютувавши в ролі Лаерта у фільмі Г. Козінцева «Гамлет», красивий сухуватий високий блондин, прекрасно грав молодих героїв. Микола Задніпровський, гострий характерник, ексцентричний в малюнку ролей. Могутній Аркадій Гашинський — природжений король, князь, велетень духу, в своєму акторському обдаруванні мав яскраву гострохарактерну рису, мало розвинену, на жаль, театром, що експлуатував, в основному його героїчну психофізичну фактуру. Віктор Цимбаліст, з вокальною консерваторською освітою, співучий, м'який, лагідний, ліричний. Колоритний, невеликий на зріст, огрядний, губатий Володимир Дальський, таке собі поєднання Гната Юри і Миколи Яковченка. Борис Ставицький — значуща особистість, він світився яскравою добротою. Ще працювали на повну силу старші: чарівної привабливості Євген Понома-

ренко з незабутнім голосом трохи металевого забарвлення, улюблениць публіки комік Микола Яковченко, цілком однаковий в усіх комедійних прийомах — плямкання губами, похихикування, вимова в ніс, — але він був абсолютно органічним в сценічній дії.

Звичайно, написано не про всіх. Але тенденція прослідковується цікава — все менше стає в театрі пересічних акторів старшого покоління, молодші, вже з вищою освітою, значно природніші в сценічній поведінці, культурніші, вміють вибудувати роль і виправдати драматургічні схеми сучасної драматургії, спрощений режисерський малюнок.

Здебільшого усі театри України тоді тримались акторською майстерністю. Особливо ті, де ще працювали в акторській силі майстри-корифеї, чи актори середнього покоління, не чужі віянням нових часів. Скажімо, в Чернівцях Ганна Янушевич, що надзвичайно енергетично, жорстко зіграла матінку Кураж в однойменній п'єсі Б. Брехта. Там же Юрій Величко, актор і режисер, вихованець франківців. У Луцьку заяскравили Федір Балабуха, Марія Клименко, Нонна Фіалко. В Одесі біля Лідії Мацієвської, Юлія Божека та Леоніда Задніпровського дозрівали таланти Валентини Туз, учениці А. Бучми, М. Сльозки та інших. Але тільки там, де трапились яскраві режисерські постаті, відбулись ґрунтовні театральні події і мистецькі зрушення.

В Київському ТЮГу ситуацію збурих режисер Олександр Барсегян, який очолив театр у 1964 р. Театр став осередком мистецьких пошуків. Тут випробовувала себе молода режисура — сам Барс, як тоді називали Олександра Сергійовича, Володимир Судьїн, Микола Мерзлікін. Тут експериментувала молода українська сценографія. Львів'янин Мирон Кипріян, якого Барсегян добре знав по своїй роботі у Львівському ТЮГу, пропонував вишуканий дизайн сцени. На головного художника запрошено молодого Михайла Френкеля, якого рекомендував Олександр Сергійовичу, ще під час його роботи в Київській опереті, Данило Лідер. Він привніс на сцену справжню фактуру, перш за все дерева, води, натуральних, а не бутафорських речей. У виставах з'явилася складна партитура світла. Ці ідеї художника збуджували і творчу уяву молодих режисерів.

Так режисер Володимир Судьїн разом з Михайлом Френкелем у 1968 році створили у Київському ТЮГу виставу «Маленький принц» за А. Сент-Екзюпері. Маленького Принца неординарно зіграла Ліна Буднік. «На сцені було відтворено атмосферу ефемерності, прозорості, що може бути легко зруйнована. Зруйнована зайвим словом, необереж-

ним жестом, — згадує В. Судьїн. — Все дихало душевною витонченістю. Ця вистава була сумна. Її фінал: в дальньому куті сцени світилась одна зірка, ритм її світіння був схожий на пульсуюче серце. На цьому фоні О. Парра-Льотчик повільно йшов у темряву сцени... і раптом поривчато вертався назад, вибігав на авансцену і вигукував у глядачеву залу: «Якщо ви колись побачите Маленького Принца, скажіть мені, що він живий!». І потім знову вертався у темряву сцени, яка поглинала його. Так повторювалося кілька разів... Коли ти втрачаєш Маленького Принца — втрачаєш життя. Такий був зміст цієї сцени і всієї вистави.

Вистава пройшла на сцені ТЮГу три рази. Її було знято з репертуару з формулюванням: «За надзвичайний песимізм, формалізм і модернізм». Зрозуміло, що тоді під парадні фанфари «перемог комунізму» така вистава не могла існувати... Коли ми грали третю виставу, ми всі плакали — знали, що вона остання. Наше життя — життя людей театру — це вистави. Так от, наше життя було скалічено»¹⁹. По бруківці златої Праги тоді загриміли радянські танки...

Олександр Сергійович Барсегян, темпераментний режисер і розумний керівник сім років очолював Київський ТЮГ. Учень «березільця» Леся Дубовика, він приділяв увагу як формі вистави, вільно володіючи умовністю і полюбляючи порожній простір здебільшого світлої, білої сцени, так і роботі з акторами, багато хто з яких саме в його режисурі здобули славу і успіх. Відкрилися таланти початківців, які згодом стали народними і заслуженими артистами, помітними особистостями на терені театру: Юрій Самсонов, Леонід Марченко, Юрій Крітенко, Борис Лобода, Марія Форманчук (Кочур), Борис Харитонов та інші.

Барсегян поставив молодіжну виставу «Ромео і Джульєтта» (1965 р.) — легку, прозору, з молодими виконавцями (Тамара Полторжицька-Джульєтта та Анатолій Васильєв-Ромео), які говорили, рухались, інтонували так, як сучасна молодь, без вантажу традицій «класичної класики». На роль Джульєтти подали заявки вісім актрис, режисер репетирував з двома. І раптом Васильєв (Ромео) сказав: «Там прийшла Джульєтта, яку ви шукаєте, яку ви хочете бачити у виставі...».

«Те, що сталося на репетиції, перевищило всі мої сподівання, — згадує О. Барсегян. — Попереду була дуже довга, сповнена мук, робота. Але Тамара все здолала і грала Джульєтту прекрасно... Вона від

¹⁹ Судьїн В. Мій маленький принц // Театр на Липках. — К., 1994. — С. 53.

епізоду до епізоду дорослішала і досягала апогею в останніх, заключних сценах вистави. А чудове володіння пластикою тіла, яскрава зовнішність і нестримний темперамент ставили її в центр подій, що відбувалися, хоча її партнерами були вже відомі в той час Микола Козленко, Володимир Коршун, Антоніна Плоткіна, Михайло Рост, Віра Родіонова та інші»²⁰.

За виставу О. Барсеяна «Молода гвардія» театр одержав у 1966 р. вперше тоді запроваджену премію Ленінського комсомолу. Анатолій Пазенко в ролі Олега Кошового був рвучкий, романтичний, а пафос подвигу виражав не акторськими ко-турнами, а щирістю напружених почуттів і пристрасністю дій. Красуня Марія Пазич в ролі Уляни Громової сяяла чорними очима, які то світилися спокійною певністю, то бризкали блискавками рішучої мужності.

У виставі О. Барсеяна «Юність батьків» Б. Горбатова звертав на себе увагу молодий актор Олександр Парра. В солдатській шинелі, на милицях він стояв біля правого порталу в промені світла і мовчав, а від нього не можна було відвести очей, бо актор на сцені думав, жив насиченим внутрішнім життям, що прекрасно «читалося» глядачами.

Барсеян приніс в ТЮГ свіжий вітер щирої романтики, правдивої героїки, як відгомін настроїв надії, світлих сподівань, що заясніли тоді, в шістдесятих роках, в радянському суспільстві. Нажаль, ненадовго...

З Барсеяном у Київському ТЮГові з'явився ще один порушник спокою — режисер Микола Мерзлікін. Він вчився у одного з найбільш послідовних і розумних учнів Леся Курбаса Михайла Полієктовича



«Юність батьків» Б. Горбатова. Рябінін — О. Парра. Київський ТЮГ

²⁰ Барсеян О. Три дебюти // Театр на Липках. — К., 1994. — С. 48.

Верхацького. І тому органічно влився в компанію курбасових «онуків» — в Клуб Творчої Молоді. З тих молодих режисерів, власне, тільки Миколі Івановичу вдалося на практиці втілити «березільські» принципи, наскільки це дозволяли тогочасні суспільно-політичні обставини України. У виставі «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого (1968 р.) на сцені стояла величезна скриня, яка відкривалася на всі боки і перетворювалася на інтер'єр хати. Напочатку вистави з тої скрині чортом з табакерки вискакував Невідомий у золотому одязі і спокушав Калитку «золотим тільцем» — фальшивими грішми — класичний приклад курбасового перетворення.



«Сто тисяч» І. Карпенка-Карого. Калитка — В. Олексієнко. Київський ТЮГ

Роль Калитки надзвичайно насичено, трагікомедійно зіграв Володимир Фадейович Олексієнко. Режисер Микола Мерзлікін писав про нього: «Актор не жалкує ні часу, ні сил, щоб домогтися злиття з образом, над яким він працює. Хтось грає за допомогою голосу, він — за допомогою власного життя. Фадя належить до тих акторів, що уособлюють свою націю, свій народ. Справа не в зовнішності, а в тому, що сама акторська індивідуальність щасливо виявляє і перетворює щось суттєве, те, що називають національним характером. У такий

спосіб для тих, хто бачить його, актор стає наче уособленням народу»²¹.

Вистава «Сто тисяч» викликала обурення традиціоналістів і «культурного» начальства. На її оборону постала вже стара, але енергійна апологетка Курбаса і Клубу Творчої Молоді, «березільська» актриса, відомий перекладач Оріся Стешенко, вона підняла думку авторитетних митців і вистава йшла. Щоправда, недовго.

М. Мерзлікін звертався до нової — проблемної — радянської драматургії. Він ставив «Пляшечки» О. Хмелика (1967 р.) про заформалізованість і «очковтирательство» піонерії, пізніше «Любов, джаз і чорт» Ю. Грушаса про стійкість гідності й чистоти юності в конфлікті з моральним брудом і зрадливістю «золотої молоді». Героїня вистави — юна Беатріче — кінчала самогубством, що було тоді майже неможливим в «оп-

²¹ Мерзлікін М. Справжній Олексієнко Володимир Фадейович...Фадя! // Театр на Липках. — К., 1994. — С. 44.

тимістичному» радянському мистецтві. Актриса Валерія Чайковська, яка уславилась цією роллю, багато років поспіль одержувала безліч листів від глядачок, які пізнавали у виставі свої проблеми. А ще був мерзлікінський веселий до гикавки «Чортів млин» І. Штока і Я. Дрди (1969 р.), побудований на принципах студентського «капусника», у віртуозному виконанні Анатолія Пазенка з товаришами — не просто смішний анекдот, а й карикатура на реальність. Що теж викликало на адресу режисера критичні стріли охоронців радянського порядку.

У виставах О. Барсеяна та М. Мерзлікіна заяскравили таланти унікальних травесті — Людмили Ігнатенко, Олени Пуць, Ганни Добіної, Ліни Буднік. Тут стали на професійні «ноги» ціла когорта видатних українських акторів — А. Пазенко, А. Васильєв, О. Парра, В. Чайковська, В. Савчук та інші.

Мабуть через те, що влада ставилась до ТЮГів як до чогось не дуже серйозного, що має справу лише з казочками та малечею, саме в цих театрах вдавалось реалізуватися молодій режисурі, сценографам, гострим проблемам 1960-х. Хоча і тут, як бачимо, закривали вистави, «спускали їх на гальмах»...

Так і у Львівському ТЮГу, Першому українському театрі для дітей та юнацтва, започаткованому у Харкові під крилами «Березоля», Амвросія Бучми, художника-конструктивіста Володимира Татліна, нині, у 1960-х, виникли нові і перспективні постаті української режисури і акторства. Ліричними, пронизливими, психологічно тонкими і точними виставами заявила про себе режисер Ада Куниця — «Таня» О. Арбузова (1969 р.), а потім «Таланти і шанувальники» О. Островського та «Вічно живі» В. Розова (1975 р.).

Тут молоді актори взяли на себе вантаж головних ролей. З них виросли згодом такі видатні майстри як Сергій Кустов.

У 1967 р. Львівський ТЮГ очолив Сергій Данченко. Син видатного акторського подружжя заньківчан Володимира Данченка та Віри Полінської, він спочатку вивчився в університеті на геолога. Та йому, що виріс за кулісами і біля акторів, нікуди було подітися від театру. Сергій закінчив Київський театральний інститут (1965 р.) у одного з кращих театральних педагогів України Леоніда Артемовича Олійника. За три роки праці в рідному театрі поставив п'ять вистав. Диплом третього ступеня на республіканському огляді одержала його вистава «В дорозі» В. Розова з молодим Б. Ступкою в головній ролі юного бунта-

ря. Та знаковою виявилась постановка «Маклени Граси» М. Куліша (1967 р.), про яку йшлося вище.

Очоливши Львівський ТЮГ, С. Данченко взяв у труп чотирнадцять випускників акторського курсу свого вчителя Л. А. Олійника, бо був з ними однієї мистецької віри. А ще прийняв назад групу акторів, які незадовго до того поїхали за Романом Віктюком до Калінінграда, але щось там у них не склалося. Тобто, молодий головний режисер рішуче омолоджував труп «несерйозного» дитячого театру і тримав курс на пристойний драматургічний матеріал. Ставить «Місто на світанку» О. Арбузова (1968 р., диплом II ступеня на всесоюзному огляді), «Олеко Дундича» С. Ржешевського (1969 р.), «Мій брат грає на кларнеті» (1970 р.) популярного тоді автора молодіжної тематики А. Алексіна. Постановку «Овода» за романом Е. Л. Войніч сам С. Данченко вважав своєю професійною поразкою, але вистава хвилювала глядача і користувалась успіхом. Та знаменне інше: Сергій Володимирович свідчить, що хотів поламати стереотип жанру романтичної вистави і вирішити її як психологічну драму, а порушення законів жанру завжди веде до руйнації цілого. В цьому тяжінні до глибин психологізму в будь-якому матеріалі — весь Данченко.

Саме занурення в лабіринти людської психології та підсвідомості виокремило митця з маси інших режисерів українського театру, зробило визнаним лідером театрального процесу в Україні. А становлення цього Данченкового «почерку» відбувалося у 1960-ті рр. у Львівському ТЮГу.

Провінційні театри України в 1950—1960 рр. жили духовно і творчо складним, важким життям. Після війни скоротили кількість театрів — так званих пересувних, робітничо-колгоспних, районних тощо. Позбулися театрів Ізмаїл, Артемівськ, Ахтирка, Кам'янець-Подільський, Прилуки та інші містечка, лишилися Ніжинський та Дрогобицький. Досі існують.

Творчість на міліні сучасної драматургії, офіціоз фальшивого пафосу, штучний оптимізм радянської казки не могли дати ні митцям, ні глядачам задоволення і натхнення. Режисер Володимир Грипич, переїжджаючи з театру в театр, затримуючись в кожному всього на кілька сезонів (Рівне, Луцьк, Чернівці, Львів, врешті Чернівці) спеціалізувався на героїко-патріотичних полотнах.

Талановитий молодий режисер Володимир Опанасенко намагався в першій половині 1960-х зробити з Дрогобицького театру сучасний

метафоричний осередок інтелектуальної драми. Але на його біду Василь Степанович Василько, знаний актор, режисер, театральний діяч поцікавився дрогибицькими виставами і неймовірно обурився. «Земля» за О. Кобилянською в його інсценізації гралася в чорно-білій гамі, без яскравих карпатських строїв, запальних танців і хорових співів. А «Лісова пісня» Лесі Українки не мала жодного зеленого листочка — на сцені були якісь металеві конструкції, посередині стояла теж металева велика квітка, вона розкривалася і з неї виходила Мавка. Авторитет В. Василька був високим, а В. Опанасенко був початківцем. Зняли. Щоправда, пізніше режисер дуже цікаво працював у Чернівцях, у заньківчан і в Києві у франківців.

Рулювали театрами й інші молоді режисери. Олександр Горбенко в Херсоні, Микола Равицький в Одесі. Де-не-де зустрічались і обдаровані чергові режисери. Проте не стало їм снаги внести в естетику дріб'язкової життєподібності «соціалістичного роялізму» нічого принципово нового. Вони ставили симпатичні, добре зроблені вистави з претензією на більш-менш глибокий психологізм, намагаючись виправдати нафантазовану владою утопію комуністичного раю, по дорозі до якого трапляються деякі несуттєві труднощі. А життєподібність вистав, по суті, не була подобою життя — на сцені показували те, яким життя мусило б бути. В тому полягала тоді одна з основних місій театру. Він здійснював державне замовлення — видавав бажане за дійсне. Наразі в більшості своїй митці не вірили в реальність здійснення того бажаного, та й було воно, те державне бажане, якесь убоге, пласке, нище, одноманітне, нецікаве. Вони інтуїтивно (а хтось і свідомо) відчували, що за великим рахунком їхня праця — брехня. Ця зневіра все більше проникала вглиб душі. Особливо після того, як у 1968 р. радянські танки розчавили «празьку весну».

В пошуках кращого життя і творчої долі чимало українських театральних діячів покинуло тоді Україну. До Ленінграда поїхали Микола Мартон (Александрінка), Валерій Нікітенко (Театр Комедії), Микола Вільф (Великий Драматичний), з київської російської сцени Олег Борисов, Олексій Луспекаєв, Кирило Лавров. Пізніше в Північній Пальмірі опинились також українці Валерій Івченко, Люба Марусяк. В Москву перебрались Еліна Бистрицька, в останні роки життя Михайло Романов, ще Олександр Голобородько, Тетяна Авдеєнко, Світлана Коркошко, Павло Морозенко та чимало інших.

В Росію тоді і пізніше поїхали режисери — Бенедикт Норд, Лесь Танюк, Наум Орлов, Михайло Жезмер, Микола Шейко, Володимир Магар-молодший, Володимир Петров, Роман Мархолія, Роман Віктюк, Олександр Дзекун (нешодавно повернувся в Україну). Деякий час працював в Росії (Новосибірськ) Михайло Рєзнікович.

До Ленінграда і Москви тоді і пізніше перебрались театрознавці і критики — Олександр Борщагівський, Абрам Гозенпуд, Володимир Сахновський-Панкєєв, Наталя Кузякіна, Олександр Дейч, Валерій Туровський.

Кілька слів про театральну критику 1940-х — 1960-х рр. Фахово освічена театральна критика з'явилась в Україні тільки після війни. Перший набір студентів-театрознавців — у 1944 р. в Київському театральному інституті. Серед випускників, як і завжди, аж до сьогодні, — не тільки критики-журналісти, але й історики театру, музейщики, викладачі. Вся сьогоднішня кафедра театрознавства Київського університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого — вихованці альма-матер. Довгі роки в газетах працювали авторитетні критики — Алла Михайлівна Спиридонова в газеті «Культура і життя», а у «Вечірньому Києві» Сапожнікова (псевдонім Вірина), в «Робітничій газеті» Лариса Клевцова і в «Радянській Україні» Світлана Нарбут. До їхнього покоління належали також Юрій Бобошко та Аркадій Драк.

Зі старших довіру викликали Хаїм Токар та Яків Ган (Каган). Після сталінських таборів повернувся до критики Іван Романович Піскун. Він працював в апараті Українського театального товариства. Акторськими портретами займався критик Йосип Кисельов, потім зібрав з них книжку.

Однак більшість газетних статей тих років — це короткий переказ змісту п'єси і роздача оцінок виконавцям. Бувало й гірше, прямо писали: «Необхідно вказати театру на недоліки, усунення яких обумовить правильне розуміння вистави в її частках і в цілому», — це компартійна російськомовна «Львовская правда» на адресу театру ім. М. Заньковецької в 1953 р.²² Та й порядних критиків треба зрозуміти — вони боялися нашкодити митцям, адже за творцями тоді не визнавалося права на помилку, на невдачу і з публікацій часто робилися оргвисновки аж до зняття з роботи. Часто критика виконувала спецзавдання партійних та інших зацікавлених органів — піднести (читай — роздути) або зацькувати того чи іншого митця. Тож і в критику іти було боязко, ідеологічне

²² Львовская правда. — 1953. — 4 октябрю.

керівництво часто ніщивно ляло саму критику за недостатню критичність та відхилення від партійних позицій, а це вже майже вирок.

Та й пробитися на шпальти газет молодим та «інакомислячим» авторам було вкрай важко. Тільки в другій половині 60-х трапилося в ній молоде поповнення. Почали більш-менш активно друкуватися Зоя Дерябіна, Юрій Богдашевський (багаторічний редактор журналу «Мистецтво», що переріс в «Український театр»), Олександр Мірошніченко (під псевдонімом, бо працював в апараті ЦК КПУ), а Галина Довбищенко і Микола Лабінський вчинили мистецький і громадянський подвиг — активно сприяли поверненню в національну пам'ять постаті Леся Курбаса, науково відновивши його виставу «Гайдамаки», а Микола зорганізував першу збірку спогадів про Леся Курбаса і «Березіль». Обидва плідно працювали в Українській Енциклопедії. Серед цих театрознавців і критиків і автор цих рядків.

Талановиті критики в 1950-х — 1960-х рр. працювали і на периферії. У Львові захоплено читали емоційні публікації Світлани Веселки. В Дніпропетровську плідно друкувалась Наталя Шелехова, в Одесі — Берта Шашкевич та Зоя Дьяконова. В Києві викликав повагу розкриттям вистави і аналізом акторських робіт молодий Олександр Тарасенко.

Шістдесяті... «Випускання пари» з суспільного котла («відлига» — термін з назви роману Іллі Еренбурга) і «закручування гайок» в кінці 1960-х, після розправи над Прагою. А в театрі... Що ж в театрі? Закривали вистави у Ю. Любімова (на Таганці), Г. Товстоногова (ВДТ, Ленінград), Р. Сімонова (театр ім. Є. Вахтангова). Розгромили московський театр ім. Ленінського комсомолу на чолі з А. Ефросом, загнали його на Малу Бронну.

А в Україні громили «поетичне кіно» С. Параджанова, Л. Осики, Ю. Ілленка.

А Ліні Костенко, разом з нею Василю Стусу за поезії, Івану Дзюбі за його лист до партійно-урядових сфер «Інтернаціоналізм чи русифікація?», музикантам, які захоплювались «вульгарною» (так і казали) західною музикою дісталось в статті В. Бойченка, секретаря Київського міськкому КПУ «Партійні організації та ідеологічне загартування творчої інтелігенції», опублікованій в журналі «Комуніст України»(1965), інших численних публікаціях компартійної преси, на судилищах в Спілці письменників України, на спеціально організованих партійних і виробничих зборах.

В тій сформульованій І. Дзюбою «русифікації» (нині він вживає термін «зрусифікованість») взяв участь, нажаль, і український театр середини минулого століття. І за кулісами, і в побуті українські актори охоче перейшли на російську мову. Репетиції перебивалися російськомовними режисерськими зауваженнями. Обговорення вистав критикою і колегами йшли російською. Відповідно сценічна мова акторів втрачала національну орфоepію, виникав люфт між українським текстом і російським думанням актора.

Наразі ідеологічна вакханалія була тим отруйним повітрям, яким дихала театральна спільнота, в якій вона змушена була творити — щиро, правдиво, морально, чисто, бути «кафедрою для загального добра». Чи це взагалі реально в таких умовах для справжнього митця? Можливо, мабуть, якщо сховатися в стару класику і висвітлювати в ній лише любовні проблеми. Або зайнятися фантазією і творити казку про можливість «очищення» революції, ідеалізуючи постать Леніна на противагу Сталіну, який, попри окремі помилки, все ж був батьком народів і переможцем німецького фашизму. За цю новітню міфологему радянське мистецтво розраховалося деградацією талантів, спрощенням засобів виразності, примітивізацією думки, фальшивою емоційністю. Вистояли далеко не всі. І то відносно. Непомітно, поступово, буденно наступала мистецька Руїна.

Відлунюють в душі роздуми поета і публіциста Віталія Коротича: «Життя пройшло ... між узаконеним святом і узаконеною брехнею. Простір цей достатньо обширний, щоб в ньому змогло розташуватися що завгодно... Влада викорчувувала найважливішу суспільну гідність — вміння критично оцінювати події. Держава до думки своїх підданих не прислухалася, втовкмаючи їм, що обов'язок ширих патріотів — користися... Тоді (*це Коротич про XX з'їзд і доповідь Хрущова — В. З.*) в більшовицькому моноліті виявилася тріщинка, крізь яку пройшли всі ми, різні, склеєні критиками в одну команду і пізніше названі шістдесятниками»²³.

Поламаний радянською системою, але частково живий, світлий геній Максим Рильський колись сказав: «Хто не знає свого минулого, той не вартий свого майбутнього».

²³ Коротич В. Речь Хрущова на XX съезде КПСС повлияла на судьбу СССР не меньше, чем победа в 1945-м // Бульвар Гордона. — 2006. — № 7 (43). — Февраль.

МУЗИКА ЯК КОМПОНЕНТ ОБРАЗНОГО СИНТЕЗУ ВИСТАВ УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Драматичний театр — мистецтво синтетичне; він володіє виражальними засобами літератури, акторської гри, живопису, музики та ін.; кожний із цих засобів має свою переважну сферу відображення.

Звукова, інтонаційна природа музики, її звернення до чуттєво-емоційної сфери внутрішнього світу людини, узагальненість і багатозначність образів, спільність законів драматургії, на яких базується театр, і законів музичного розвитку, спільність між симфонізмом як методом музичного мислення і поняттям наскрізної дії у виставі тощо, — все це сприяє тісним зв'язкам та взаємодії музики і драматичного театру.

Музичні образи, завдяки здатності до узагальнення й різним асоціативним зв'язкам, уже самі по собі є драматургічно ємними. Вступаючи з іншими театральними компонентами у багатосторонні, глибокі й тісні зв'язки, театральна музика ще більше збагачується, що дозволяє їй виконувати найрізноманітніші завдання, відігравати певні драматургічні функції.

Зовнішньо-зображальна функція музики, лишаючись актуальною для театру сьогодення, є чи не найпершою за часом виникнення. Вона виявляється у змалюванні картин природи, різних фантастичних явищ. Зображально-описова музика використовується і для супроводу сценічних боїв та батальних сцен. Дуже важливою, хоча й другорядною в загальній сукупності засобів сценічної виразності, є функція театральної музики як засобу характеристики дійових осіб, місця й часу дії,

конкретного суспільного середовища тощо. Одна з найвагоміших функцій музики у виставі впливає із самої природи музичного мистецтва — здатності відображати внутрішній світ людини: її почуття, настрої, переживання. Володіючи узагальнюючими можливостями значно більшою мірою, ніж фізична дія і навіть словесна, музика може допомогти яскравіше й повніше виявити і донести до глядача ідею сценічного твору, тобто бути засобом вираження надзавдання вистави, що особливо важливо в сучасному театрі. Здебільшого, функції одного й того ж музичного образу різноманітні; це дає підстави говорити про поліфункціональність певних музичних тем.

Майже всіма зазначеними драматургічними функціями наділена музика Б. Лятошинського у виставі 1950-х рр. «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра (Театр російської драми ім. Лесі Українки). Як засіб характеристики місця й часу дії звучать музичні фрагменти «Карнавальний марш» і «Павана». У першому з них холодно-блискучий тембр флейти-піколо надає манірному маршу гротескового відтінку. Другий фрагмент — стилізація суворо-величної павани, в основі якої справжня мелодія старовинного танцю XVI століття. Музичні епізоди «Джульєтту несуть до склепу» та «У склепі Капулетті» створюють атмосферу тужливості, стримано-патетичного настрою. Ряд музичних тем — поліфункціональні. Так у сцені побачення Ромео і Джульєтти («Сад Джульєтти») ніжно-поетична музика — це і пейзажна замальовка нічної природи, і, разом з тим, лірико-тремтлива тема закоханих. Музичний епізод, що супроводжує поєдинок Ромео і Тібальда, є також поліфункціональним. Тут, з одного боку, музика змальовує жорстоку боротьбу, з другого, передає внутрішній стан героїв — тривожне очікування, напруженість і трагічне завершення поєдинку.

Таких прикладів виконання музикою різноманітних драматургічних функцій, створення за її допомогою цупкої тканини спектаклю можна навести чимало з театральної практики 1950-х — 1960-х рр.: «Незабутнє» О. Довженка (режисер Я. Геляс, композитор М. Лисенко-Дністровський), «Земля» О. Кобилянської (режисер М. Стефурак, композитор Б. Крижанівський) — у Тернопільському театрі, «Камінний господар» Лесі Українки (режисер С. Данченко, композитор Б. Янівський), «Фауст і Смерть» О. Левади (режисер Б. Тягно, композитор О. Радченко) — у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, «Король Лір» В. Шекспіра (режисер В. Оглоблін, композитор Г. Майборода),

«Арсенал» В. Суходольського (режисер М. Крушельницький, композитор Ю. Мейтус) — у Київському театрі ім. І. Франка, «Калиновий гай» О. Корнійчука (режисер В. Магар, композитор П. Майборода), «Повія» П. Мирного (режисер Ю. Юхименко, композитор Вс. Рождественський) — у Запорізькому театрі ім. М. Щорса та ін.

Характерним явищем для українського театру 1960-х — 1970-х рр. було звернення до національного пісенного фольклору, започатковане ще драматургами-класиками: І. Котляревським, Г. Квіткою-Оснот'яненком, І. Карпенком-Карим, М. Кропивницьким, М. Старицьким. Вони прагнули через народну пісню розкрити психологію, характер, духовний світ своїх героїв. Нерідко народні пісні, видозмінюючись і трансформуючись упродовж спектаклю залежно від розвитку того чи іншого образу, зміни ситуацій, набували роль лейтмотивів. «Марія Заньковецька» за п'єсою І. Рябокляча (Львів), «Дівчина з легенди» Н. Забашти (Тернопіль), «Лісова пісня» Лесі Українки, «Маруся Богуславка» М. Старицького (Запоріжжя, Тернопіль), «Лимерівна» П. Мирного і «Дві сім'ї» М. Кропивницького (Київ, театр ім. І. Франка) — ось далеко не повний перелік вистав, різних за жанром, стильовими особливостями та цілями, музична драматургія яких базується на народнопісенному матеріалі.



Б. Лятошинський

Музична тканина вистав українського театру 1950-х — 1970-х рр. вибудовувалась на основі пісень як народних, так і професіональних авторів. Нерідко композитори використовували пісні як засіб характеристики персонажів, виявляючи, таким чином, їхні окремі риси, спрямування думок тощо. Використовувалась пісня і як засіб розкриття внутрішнього світу персонажів — вираження, головним чином, індивідуальних почуттів, настроїв. Пісня, мотивуючи дії і вчинки героїв, їхні слова або реакцію на них, матеріалізуючи, так би мовити, переживання дійових осіб, відіграє емоційно-смыслову роль, стає своєрідним ліричним відступом у течії спектаклю. З точки зору драматургії — пісня подекуди замінює монолог. Це може бути пряме, безпосереднє звернення авторів вистави до глядачів, або внутрішній моно-

лог. Пісня як ліричний відступ досягає успіху, головним чином, у виставах з особливо виразною зовнішньою дією і в моменти найвищого загострення цієї дії, тоді, коли звичайні акторські засоби вже використані, а напруженість подій досягла найвищого ступеню. Це пісні П. Майбороди, І. Шамо, О. Сандлера, А. Філіпенка, А. Кос-Анатольського, А. Горчинського, Б. Янівського, М. Скорика, М. Лисенка-Дністровського та ряду інших композиторів у виставах за творами сучасних драматургів — О. Коломійця, М. Зарудного, В. Собка, Я. Галана, О. Корнійчука.

Поява пісні, яка органічно впливає зі сценічної ситуації, рухає дію, визначає темпоритм спектаклю, може бути визначена ремарками драматурга. Так у виставі «Горлиця» (театр ім. І. Франка) органічну появу пісні викликали ремарки О. Коломійця: «Вдалині чути музику — мотив пісні про Горлицю. Вона то затихає, то знову напливає» (початок п'єси — *Г. Ф.*); «Німа сцена. Світло поволі меркне. Народжується пісня про Горлицю» (кінець 5 картини — *Г. Ф.*); «Чути пісню «Горлиця» (фінал 8 картини — *Г. Ф.*). За ремарками письменника пісня про Горлицю має звучати, коли надходить звістка про загибель героїні; її співає Васильок на день народження Наталки тощо. Композитор І. Шамо, погодившись з побажаннями автора щодо місця цієї пісні у тканині вистави, розширює її функції. На мотиві пісні побудовані вступ, музичні інтермедії між деякими картинами, сцена розстрілу Горлиці тощо. І кожного разу композитор подає пісню у різних трансформаціях: інструментальний виклад мелодії з елементами підголосочної поліфонії в музичному вступі вистави, уривчасті фрази на фоні трагічних акордів та пунктирного ритму в сцені розстрілу Горлиці, інструментальне звучання, згодом жіночий вокаліз у супроводі оркестру в сцені, коли Федір сповіщає про смерть героїні. Отже, пісню про Горлицю, запропоновану автором п'єси, режисер і композитор зробили лейтмотивом вистави, виразником надзавдання сценічного твору.

Пісня як лейтмотив вистави — характерна риса музичної драматургії спектаклів 1960-х — 1980-х рр., музику яких створювали українські композитори П. Майборода, А. Філіпенко, К. Данькевич, О. Білаш, А. Кос-Анатольський, О. Сандлер, І. Поклад, А. Горчинський, О. Радченко та ін.

Музичне рішення вистави може бути побудовано на основі кількох лейтмотивів (пісні, інструментальної теми), які, повторюючись упро-

довж сценічної дії, видозмінюються відповідно до розвитку образу персонажа чи якогось явища.

На основі трьох лейттем вибудовувалась музична драматургія вистави «Вибір» (за однойменним романом Г. Бондарева) у Київському театрі ім. І. Франка (композитор С. Бідусенко): тема роздумів (умовна назва, як і двох інших) — суворо-стримана мелодія хорального складу, що ніби проростає з глибинного басового звучання; тема спогадів — широко розспівна, лірична; тема дії — стрімка, з дещо конвульсивними рок-інтонаціями. Всі три теми експонуються у початковій сцені в різних сценічних умовах — герой наодинці, видіння минулого, бенкет, — тим самим закріплюючи за собою ці значення. У подальшому теми набувають розвитку, видозмін. Так тема роздумів з'являється у всіх ситуаціях, що є переломними для героя, змінюючись ритмічно, порушуючись у мелодичному ході. Інша тема — тема спогадів — супроводжує світлі видіння минулого; від споглядальності, через очищення, каяття, до апофеозу — такий хід її розвитку. Тема дії супроводжує як побутові ситуації, так і активно-динамічні сцени. Відтак, дві перші теми характеризують статично-споглядальні ситуації, третя — дійові.

Лейтмотивна система є основою побудови музичної драматургії вистави театру ім. І. Франка «Голубі олені» за п'єсою О. Коломійця (композитор І. Шамо). І підзаголовок п'єси («Повість про кохання»), і авторські ремарки Коломійця, знов-таки, спрямували творчий задум композитора на створення провідних музичних тем цього спектаклю.

Перша з них — тема кохання; її виникненню посприяли дві ремарки драматурга. Одна з них — на початку п'єси про першу зустріч Оленки і Кравцова: «Несподіваність зустрічі. Вражений красою Оленки, хлопець зупинився. Зупинився, дивиться, не може відірвати погляду від неї. Мов зачарований... Оленка теж задивилась, не відводить очей. Може це й було те «з першого погляду», що лишається навіки. Несподіваність, здивованість... а потім обоє наче аж зникли».



Справа наліво: Г. Майборода, О. Коломієць, П. Майборода, В. Рождественський, О. Білаш, В. Кирейко, С. Козак.

Друга ремарка — у цій же картині, коли Оленка пропонує Кравцову потанцювати: «Виходить із-за столу. Кравцов несміливо торкнувся стану Оленки, повільно танцюють, а десь далеко народжуються звуки вальса». Саме ця ремарка визначила ритмічну особливість музичної теми кохання — ритм вальсу.

Ціотлива й чарівлива мелодія струнних інструментів, що виникає в епізоді першої зустрічі Оленки і Кравцова, надалі набуває різних емоційних відтінків. Вона звучить схвильовано й динамічно наприкінці першої картини, коли Кравцов вбігає до хати Оленки: «Зупинився. Швидкий погляд, наче щось шукає... Схопив відерце з фарбою, пензель і великими літерами написав на стіні: «Кохаю... Чекай! Кравцов».

У цій же картині тема кохання виникає ще декілька разів, відповідаючи ремаркам драматурга: «Обоє зніжковіли, мовчать. Чути вальс». «В тиші десь здалеку чути поодинокі постріли, короткі кулеметні черги і звуки вальса».

Як нагадування (подібно кінематографічному «напливові») звучить вальс у першій картині другої дії. Мрійливий і примарний характер вальсу відповідає змісту сцени, коли Оленці ввижається Кравцов і вона згадує їх танець у ті далекі військові часи, коли вони покохали одне одного. Висвітлюються рядки листа Оленки до Кравцова: «...Збоку, наче в кадрі фільму, вглядаюсь у своє життя і нічого змінити не можу — бо кохаю... Пенелопа, чекаючи Одиссея, ткала вдень і розпускала вночі, а я свої надії виткала безсонними ночами... виткала довге полотно своїх чекань... І руки не піднімаються розпустити це полотно».

Темою кохання (вальс) завершується вистава, що відповідає авторському задуму драматурга: «Кравцов поволі опустил газету, дивиться на Оленку, їхні погляди зустрілися... Народжуються звуки вальса».

Другий лейтмотив вистави — музична тема «Голубих оленів». Поява цієї теми теж пов'язана із задумом О. Коломійця. Перші згадки про «голубих оленів» — у початковій ремарці драматурга: «На білій стіні дивовижні, невправні і, може, саме тому такі виразні малюнки: серед них впадають в очі голубі олені».

Проте вперше тема «голубих оленів» виникає в сцені, коли Кравцов обіцяє Оленці приїхати за нею по закінченні війни. Тут музична тема «голубих оленів» звучить як мрія, як озвучення, оживлення малюнку на стіні, чому сприяє своєрідна оркестровка — використання таких колористичних інструментів, як арфа, ксилофон, дзвіночки тощо.

*Зліва направо: В. Героєв,
В. Мальцев, А. Бойко,
П. Майборода, А. Мокрен-
ко, І. Шамо, Г. Майборода,
Д. Петриненко, В. Гомоля-
ка, Р. Майборода, В. Кирей-
ко. 1976 р.*



У подальшому тема «голубих оленів» з пейзажно-ілюстративної переростає в узагальнення — стає символом відданості й вірності. Вона звучить як ремінісценція в сцені другої дії, коли Оленка згадує, як вони танцювали, говорили про голубих оленів і Кравцов обіцяв знайти її.

Цей дещо казково-фантастичний наспів чути й у фіналі вистави, що, знов-таки, відповідає авторському задуму драматурга: «Кравцов ступив крок до Оленки, хотів щось сказати, але йому наче перехопило подих. Рвучко відвернувся від Оленки, підійшов до замкнених дверей, повернув ключ, рвонув двері! Перед нами на білій стіні голубі олені... Оленка глянула, хитнулась... Голубі олені, мабуть, через її сльози, то затьмарюються, то яскраво висвітлюються і більшають! Більшають... Заповнюють весь простір сцени». Так і музична тема «голубих оленів» з казково-мрійливої поступово перетворюється на світлу й наспівну, «реальну»; вона шириться і «заповнює весь простір сцени».

У музичній тканині вистави є ще один лейтмотив, пов'язаний із темою військового братерства, що пронизує п'єсу, — це пісня «Згадаємо друзів». Широка наспівність поєдналась у ній з декламаційною виразністю. Мелодія пісні трансформується відповідно до змін драматичних ситуацій: схвильований і, водночас, грізний характер в епізодах воєнного часу; бравурно-радісний марш як символ перемоги. Звучить вона і тоді, коли глядачі полишають глядну залу.

На межі 1960-х — 1970-х рр. у вітчизняному театрі розпочався процес, з одного боку, «економного» використання музики у виставі, з другого, — її драматургічно дієвішої участі. Цей процес, що призвів до нового, широкого й вільного синтезу музики і драми в театрі, був зу-

мовлений багатьма причинами. Головна з них — взаємодія різних мистецтв не лише у самому театрі, але й поза ним.

Одна з причин нового етапу синтезування музики і драми — могутній вплив кінотелеформ, радіомузики, естради, тобто всієї активної музичної атмосфери сучасного побуту. Цей новий музичний побут створив і нового у своїх естетичних вимогах глядача, який очікував від театрального мистецтва нових форм, глибоких вражень, складних темпоритмів. Саме музика могла надати сучасній драмі таких темпоритмів. Приклад тому — вистава Київського академічного театру драми і комедії «Живий труп» за Л. Толстим (режисер Е. Митницький), темпоритм якої багато в чому визначила музика (музичне рішення О. Курія). Кожна сцена оберталася, ніби старовинна платівка, навколо власного романсового стрижня.

Принцип кіномонтажу був закладений в основу побудови вистави Київського Молодого театру «РЕхуВІлійЗОР», де поєднані п'єси «Ревізор» М. Гоголя і «Хулій Хурина» М. Куліша (режисюра і музичне рішення С. Мойсеева). Сценічна дія розгорталася у двох площинах, епізоди двох п'єс монтувалися почергово, виявляючи схожість ситуацій: хазяїн і слуга не мають грошей, застрягли у провінції, живуть у страхітливих умовах, а хазяїна приймають за високопосадовця. Зміна епізодів подавалася через звуковий компонент — різкий, неприродний акорд — і рух металевої конструкції.

Музичне вирішення вистави відповідало монтажному принципу побудови сценічної дії. Так в епізодах «Ревізора» звучали прозора й легковажна мелодія, що весь час супроводжувала Хлестакова, а також веселі й безтурботні частівки. В епізодах «Хулія Хурини» найвиразнішими були дві музичні теми — грузинський наспів пана Каландаришвілі і невибагливий мотив діловода-наложниці.

Розширення засобів сценічної виразності у зазначений період відбувалося також за рахунок використання у композиції вистав особливостей деяких музичних жанрів та форм. Підтвердженням висловленої думки може слугувати композиція вистави «Тев'є-Тевель» за Шолом-Алейхемом (п'єса Г. Горіна) у Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка, яку можна, певною мірою, порівняти з таким музичним жанром, як симфонічна поема. Це і поєднання шляхом вільної послідовності різнохарактерних епізодів, що оповідають про життя Тев'є-молочника та його сім'ї, і об'єднання всіх епізодів

єдиним художнім задумом, і назва, куди винесено ім'я головного героя, образ якого відтворений у виставі лейттемами двох інструментів: кларнета (розкриття внутрішнього стану Тев'є) і скрипки (виявлення національного духу як Тев'є, так і єврейського народу).

Згадана вистава є яскравим прикладом такої мистецької тенденції, що зародилась наприкінці 1980-х рр., як оригінальність режисерської інтерпретації драматичного твору. Вистава «Тев'є-Тевель» (режисери С. Данченко, Д. Чирипюк) за жанром — трагікомедія, і всі виражальні засоби театру (акторська гра, сценографія Д. Лідера, музика М. Глуза) відповідають цьому жанрові, всі вони знаходяться в гармонійній узгодженості. Однією з повноправних частин єдиного цілого є музика. Саме вона дає можливість досягти катарсису, її роль у виставі, певною мірою, подібна до ролі хору в античній трагедії. Так на початку вистави сумна і, разом з тим, урочиста музика у стислій формі оповідає про долю єврейського народу. В основі вступного музичного епізоду лежить єврейська народна мелодія, виконувана оркестром і хором без слів. Тут режисер досягає єдності всіх образів вистави: проекція Чумацького шляху в сценографії, вихід Тев'є, який тягне візок (Б. Ступка), драматична і дещо таємнича музика.

Подібних прикладів, де б музика разом з іншими компонентами вистави емоційно-дійово розкривала долю єврейського народу, у спектаклі чимало. Музика — внутрішня стихія даної вистави, що зумовлено не тільки відтворенням національного колориту, але й традиціями єврейського народу, притаманним йому колективізмом та віросповіданням. Музика і танок для єврея — то життя, тому їх так багато у виставі. Іудеї не вірять у життя після смерті і прагнуть до земних благ. В цьому джерело їхньої життєрадісності, оптимізму, що виявляються у піснях й танцях (сцена весілля старшої доньки Тев'є, святкування суботи тощо). Музика, хоч і має свою драматургію, проте не випадає із загально-сценічного образу вистави, а становить єдине ціле, співпорядковуючись із режисерським задумом, наскрізною дією спектаклю.

Оригінальність режисерської інтерпретації творів класичної драматургії особливо властива творчості молодих режисерів, які розпочали свою діяльність наприкінці 1980-х — на початку 1990-х рр. Це О. Лісовець, Д. Богомазов, Ю. Одинокій, Д. Лазорко, О. Балабан (всі вони — вихованці відомого майстра Е. Митницького). Їхнє режисерське авторство особливо виявляється у прочитанні творів класичної драматургії.

Так Д. Богомазов у постановці «Безталанної» І. Карпенка-Карого (спектакль «Чарівниця» у Київському академічному театрі драми і комедії) відмовився від чергового «дублю» драми, створивши на основі класичної п'єси оригінальну виставу, максимально наближену соціально-етичній проблематиці сьогодення. Традиційна українська мелодрама вирішена у жанрі трагікомедії. Жанрова двозначність як найкраще проявилася в музичній тканині «Чарівниці» (музичне рішення О. Курія), де переплітаються мелодії українського фольклору (гопак, коломийки) і сучасні мотиви й ритми (вальс, блюз). Упродовж усієї вистави відбувається зіткнення цих музичних шарів, що допомагає наблизити події п'єси до сьогодення, сприйняти героїв минулих часів як наших сучасників. І хоча український пісенно-танцювальний фольклор знаходиться на далекій історико-культурній відстані від джазово-блюзових наспівів, однак музичний матеріал є органічним компонентом вистави.

У пошуках звукової образності режисери почали приділяти більше уваги музиці як організатору загального звучання вистави, її ритмічної структури. Так у спектаклі Театру російської драми ім. Лесі Українки «Запрошення до замку» за Ж. Ануєм (режисер В. Пазі, музичне вирішення А. Фараджаєва) репліки персонажів розпочиналися з музичних акордів, монологи героїв йшли, здебільшого, у супроводі ліричних музичних фрагментів, майже кожен їхній вихід — це танго, індивідуалізоване відповідно до характеру персонажа.

У виставі цього ж театру «Блоха у вусі» за п'єсою Ж. Фейдо (режисер А. Віднянський, музика «на підборі») ритм музичних фрагментів надавав дії комедії необхідного темпоритму, своєрідно коментував опорні моменти. Співвідношення темпоритму музики і сценічної дії особливо яскраво виявилось у сцені скандалу в отелі-борделі, яка розпадалась на маленькі сценки (ніби монтаж кадрів дальнього, середнього і крупного планів). Вони монтувалися на основі музичного ритму. Музика і коло (головна мізансценічна структура вистави) «приносять» персонажів на сцену і «виносять» їх у темряву; звучання музики безперервне: воно, затихаючи, згасає і переходить в іншу музичну тему. Навіть символічна смерть головного героя (сцена дуелі), що супроводжується вже знаною раніше музикою, створює відчуття гри: все, що відбувається, — театр, а персонажі — маріонетки.

Виразно і послідовно здатність музики до конструктивної дії використав на київській сцені у 1990-і рр. режисер О. Ліпцин у виставі «Дюшес» за мотивами твору Д. Джойса «Улісс» (театр-студія «Театральний Клуб»; музичне оформлення В. Гойденка). Саме музика, особливо такі її виражальні засоби, як ритм, темп, динаміка, сприяли композиційній організації сценічної дії, відображали невдоволеність і роздвоєність душі героїні. Яскравий приклад єдності музично-сценічних засобів виразності — сцена балу. З особливою старанністю пластичний малюнок відбиває емоційно-банальну примітивність людського буття в той час, як інтонації та вимова межують з патетикою. Упродовж всієї сцени звучав той самий наспів — то наростаючи, то затихаючи. Героїня наспівувала цей мотив постійно, всіляко прагнувши його трансформувати, що надавало дії відповідного смислового й емоційного забарвлення. Певна гротескність музичного рішення чітко та дійово впливала на зміну настроїв героїні, створювала нове просторове звучання сцени.

Прикладом організації сценічної дії за чітким ритмічним малюнком, використання інтонаційного малюнку як одного з найдійовіших способів впливу на глядачів, наявності пластичного руху як образного вирішення сцен була вистава Експериментального театру «Голомоза співачка» за п'єсою Йонеско (режисер Л. Паріс). Музика тонко й органічно впліталась у канву спектаклю, її чуттєвість задавала тон кожному образу, була імпульсом до настрою тих чи інших сцен. Так зокрема сцена чаювання м'яко і ненастирливо була пройнята звучанням джазу. Невимовно емоційний, чуттєвий джаз досить швидко змінює в цілому атмосферу дії відповідно до змін у розвитку характеру сцен, ніби перегукуючись із несподіваними поворотами сюжету. Музика не тільки передбачає розвиток дії, але й у певні моменти корегує її, тим самим визначаючи імпровізаційність гри акторів. На початку вистави відома пісня Елвіса Преслі «Tutti-frutti» визначила ритм усієї першої дії. Згодом, наприкінці історії приходу гостей, пісня звучить у більш прискореному темпі. Поступово стає зрозуміло, що звучить зовсім не Преслі, а примітивна обробка пісні. Звучання у прискореному варіанті — це просто підробка, фантом, як і все життя героїв.

Звуковий ритм визначив темпоритм однієї зі сцен, його піднесення і спади. Побутові репліки героїні були замінені шумами, що легко упізнати: крик чайки, шелестіння вітру, плескіт хвиль; вони посилили

характеристику жінки, далекої від домашніх турбот, пелюшок, кухарювання. Ще в одній сцені сімейна пара Мартенів кружляє під тиху мелодію вальсу, ніби два закоханих журавлі (епізод побудований на пантомімі). Заспокійливо-романтична музика сприяє розслабленню глядача, натомість символічна пластика людських тіл має поривчастий характер і викликає відповідний тривожний настрій — ніби передчуття грізних змін. Звучання музики обривається, і персонажі застигають у позах. Необхідний ритм сценічній ситуації надає музика в епізоді появи Головного пожежника: чуттєві гітарні пасажі, легка гра голосу, відбивання пальцями ритму. У сцені чоловічої вечірки до хаотичного звучання голосів додається сповнена внутрішньої експресії музика. Ця ритмічно організована какофонія змушує до танцю: чоловіки кружляють навколо головної героїні, і поступово рух переходить у танець.

Досягнута органічність музичної і драматичної дії у виставі «Голомоза співачка» є настільки вишуканою, що часом непомітно: чи дія народжується з музики, чи музику народжує дія.

В театрі 1970-х — 1990-х рр. значно підвищилася «питома вага» підбору музики, компіляції музичного матеріалу, його аранжування. Це пояснюється як творчими, так і «технічними» причинами: відсутність у штатному розкладі театрів посад оркестрантів, широкі можливості вибору музичного матеріалу, запис і відтворення сучасною звукоапаратурою тощо.

Іноді режисери не хочуть ризикувати, запрошуючи професійних композиторів, особливо молодих, знаючи прогалини їхнього виховання в консерваторії в галузі театру і драматургії. Тому й звертаються до методу підбору та компіляції музики, пам'ятаючи слова К. Станіславського про те, що «вдалий підбір куди краще буває за спеціально створену музику, яка не вплітається у тканину вистави, а існує сама по собі»¹.

Завдяки так званому «підбору» знайдено чимало цікавих музичних рішень вистав. Це майже всі спектаклі Київського академічного театру драми і комедії (музичне оформлення О. Курія), значна частина вистав Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки

¹ Цит. за: *Изралеvский Б.* Музыка в спектаклях Московского Художественного театра. — М., 1965. — С. 64.

(музичне рішення В. Лукіна, В. Шпаковської, М. Сазоненка), спектаклі Українського музично-драматичного театру-студії класичної п'єси (художнє керівництво, режисура, музичне оформлення О. Балабана) і «Свободного театра» (художній керівник, режисер, музичне рішення — А. Артімен'єв) та ін.

У виставі Львівського театру ім. М. Заньковецької «Маклена Гра-са» за М. Кулішем (режисер С. Данченко) був вдало використаний фрагмент одного з полонезів Шопена. Його піднесена й гордовита мелодія надавала дії то грайливо-жартівливого, то іронічно-пародійного характеру. Особливої виразності звуки полонезу набували у фіналі спектаклю: нове, мінорне ладове забарвлення символізувало крах надій молодого й талановитого музиканта Падура, його зневіру в справедливість світу, викликало співчуття до трагічної долі загубленого таланту.

На підборі та компіляції музичного матеріалу вибудовуються вистави Київського театру пластичної драми на Печерську (його засновник, художній керівник, режисер, сценограф — Віра Мішньова). Цей театр — унікальне театральне явище в Україні, художньою ідеєю якого є передача мовою пластики, вільного руху і музики емоційного й духовного життя людини. Мистецтво пластичної драми — мистецтво візуального сприйняття; переплітаючись, зливаючись з музикою, світлом, кольором, воно створює чарівний світ фантазії, сновидінь, спогадів, потаємних мрій і бажань, світ високих почуттів, духовних злетів і занепадів.

Афіша театру, який почав своє існування як аматорська театральна студія і отримав статус державного професійного театру в другій половині 1980-х років, свідчить про оригінальність репертуарного пошуку: «Альпійська балада» за повістю В. Бикова, «Квіти пустелі» за романом А. Франса «Таїс», «Федра» за трагедією Ж. Расіна, «Пісня самотньої душі» за драмою-феєрією Лесі Українки «Лісова пісня», «Портрет» за М. Гоголем, «Ромео і Джульєтта» та «Отелло» за В. Шекспіром.

Лексика й ритм пластичного малюнку, його мелодійність і характерність — це рух на контрапункті з музикою, що є партнером акторів, допомагаючи вдихнути життя у персонажів. Музика сприяє вибору пластично-виражальних засобів, створенню рельєфності та скульптурності, завершеності й вираженості кожного руху і жесту виконавців, їхньому детальному нюансуванню. Саме завдяки музичному компо-

нентові досягається поетичність в усіх виставах Театру пластичної драми. Так у спектаклі «Квіти пустелі» іронічні інтонації музики А. Шнітке, зливаючись із пристрасними джазовими темами Л. Пономарьової, окреслили духовний конфлікт пустельника Пафнутія, яким оволоділа пристрасть до танцівниці Таїс.

За межі елементарного музичного доповнення до акторського компоненту виходить музичне вирішення багатьох вистав Театру пластичної драми (музичне рішення, звукорежисура — І. Дядько), надаючи їм змістовності, емоційності, глибини і всеосяжності. Це, наприклад, вистава-фантазія «Ромео і Джульєтта» за Шекспіром, музичним підґрунтям якої стали твори видатного українського композитора Б. Лятошинського (музика до вистави 1950-х рр. Театру ім. Лесі Українки «Ромео і Джульєтта» і Третя симфонія). Симфонія кохання (саме таким є задум вистави) вимагала адекватного рішення через симфонізм як метод музичної композиції, заснований на багатосторонньому розкритті дійсності в художніх образах: послідовному русі, розвитку і змінах, протиріччі й конфліктному зіткненні.

Музична драматургія вистави «Портрет» за Гоголем вибудовується на контрасті ритмів і тембрів інструментів. На зміну ритуальним барабанам приходять верескливі звуки скрипки, смичок якої ніби шукає мелодію, врешті знаходить її — і настає тимчасове умиротворення героя. Раптом струнку мелодію руйнують звуки литавр та іронічне звучання різноманітних ударних інструментів — дзвіночків, кастаньєт та ін. Скрипка затихає — б'ють барабани. Однак скрипка знову й знову вибухає розрізненими несамоовитими звуками і вибудовує з хаосу наспівну мелодію. Ритмічний малюнок ролі головного героя, лексика пластики впливає з музики, що є виявом його душі, яка постійно бентежиться і вагається.

Нерідко звуковим простором вистав слугують твори композиторів-класиків XVIII–XX ст. Так музична тканина спектаклю Театру ім. Лесі Українки «Фернандо Крапп написав мені цього листа» за Т. Дорстом (режисер-постановник М. Рєзникович) вибудована з трьох класичних тем: «Відгомін театру» з «Альбому для юнацтва» Р. Шумана, полонез М. Огіньського «Прощання з Батьківщиною», «Танець із шаблями» з балету «Гаяне» А. Хачатуряна. Всі три теми звучать у виставі як у традиційному варіанті (в оригіналі), так і трансформуються, отримують різне інструментальне й вокальне забарвлення (аранжу-

вання М. Филімонюка). Полонез Огіньського — тема не тільки Краппа і Юлії, але й лейтмотив усього спектаклю — започатковує дію; тут він має загрозливо-драматичний характер, передрікаючи майбутню трагедію. Надалі, відповідно до драматичних ситуацій, тема полонезу звучить то тремтливо у солюючої скрипки, то урочисто у фортепіанній варіації, то пристрасно, нагадуючи ритми танго. «Танець із шаблями» Хачатуряна пов'язаний з образом Графа; жива, легка й грайлива тема виконує, в основному, зовнішньо-зображальну функцію: доповнює акторський малюнок ролі, визначає її темпоритм. Разом з тим, ця тема є додатковим засобом характеристики даного персонажа — яскравіше підкреслює його штучність, маріонетковість у порівнянні з іншими дійовими особами. І, нарешті, тема Шумана, пов'язана з образом Юлії, теж видозмінюється упродовж вистави: іноді в ній відчувається надломленість, внутрішня боротьба героїні, страждання, іноді звучання її по-дитячому світле й заспокійливе. Музичні теми Графа та Юлії знаходяться у постійному конфлікті, виявляючи зіткнення двох світоглядів, які не мають нічого спільного і тому ніколи не знайдуть спільної мови.

У виставі цього ж театру «Крокодил» за Ф. Достоевським (режисер О. Ануров) класична музика сприяла розкриттю внутрішньої дії, емоційно відповідала тому, що відбувається на сцені, була засобом характеристики персонажа — кожний мав свою музичну тему. Так головна героїня виконувала класичні арії патетичного характеру, до того ж патетика співу звучала гротескно, бо контрастувала діям героїні. Героїчні арії змінювались досить прагматичним пошуком «варіанту» — на випадок, якщо коханий не повернеться із «завдання». Образ героя доповнювався виконанням ним романсів, за принципом «історія в історії». Як певний режисерський хід, у спектаклі поєднувався, комбінувався звук у запису з живим виконанням (до речі, на сцені «вживу» грав оркестр); цим підкреслювалась ідея сценічного твору: одвічна несумісність, ворожнеча уявного і реального в житті.

Класична музика була складовою такої унікальної вистави театру як «Дама без камелій» за твором Т. Реттігана (режисер Р. Віктюк, музичне вирішення А. Фараджаєва) — фрагменти з «Травіати» Верді були органічно поєднані з піснями Даліди та відомим танго П'яцолло. Монтування таких різних, на перший погляд, мелодій досить точно передає факт перенесення у наші дні давнього сюжету, що став класичним.

Основу музичної тканини однієї з останніх вистав театру російської драми (2004 р.) — «Маскарад» за М. Лермонтовим — становить музика О. Глазунова, створена ним до епохального «Маскараду» Мейєрхольда.

Музичне вирішення однієї з останніх вистав театру ім. І. Франка «Брате Чичиков» (режисер-постановник О. Дзекун) також засновано на творах світової музичної класики: фрагментах одного зі скрипкових концертів А. Вівальді з циклу «Пори року», балету «Весна священна» І. Стравинського, опери «Травіата» Д. Верді, сюїти з музики до вистави «Ревізька казка» А. Шнітке.

Доречним і цікавим є використання одного з вальсів Йогана Штрауса-сина у виставі Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра «Вишневий сад» А. Чехова (режисер Л. Зайкаускас, музичне рішення О. Курія). Пафосний оркестровий вальс, що асоціюється з пишними балами палаців, звучить у найдраматичніших сценах спектаклю, звучить як глузування над мізерними й банальними турботами персонажів і, разом з тим, як вияв їхньої найсвітлішої мрії.

Проте, не завжди використання творів класичної музики буває доречним. Так звучання уривків з опер композиторів-веристів Масканьї, Леонкавалло, Пуччіні у виставі «Дядя Ваня» за Чеховим у Київському Молодому театрі (режисер і автор музичного рішення С. Мойсеєв), на перший погляд, цілком вмотивоване: їх майже одночасне написання, психологічне спрямування тощо. Однак, використання у драматичній виставі оперної музики як емоційного фону призвело до мелодрама-тизму дії, а подекуди і сентименталізму.

Існує чимало п'єс, музичне рішення яких при сценічному втіленні можливе лише методом підбору, — це твори, присвячені музиці, музикантам, композиторам: «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна, «Легенда про Паганіні» В. Балашова, «Амадеус» П. Шеффера, «День перемоги серед війни» М. Гаручави і П. Хотяновського (про «Ленінградську» симфонію Д. Шостаковича) та ін. Так у моноспектаклі «Контрабас» за п'єсою П. Зюскінда (режисура і музичне оформлення Є. Курмана) в основу вистави покладено дві музичні теми: з «Реквієма» Моцарта і «Страстей за Матфієм» Баха. Перша з них — моцартівська — розпочинає і завершує спектакль, прокреслюючи тему самотності митця, трагедію самотності. Бахівська тема навіює ліричний настрій. Важливу роль відіграє у виставі тиша, яка є тут елементом звукової, музичної виразності. Тиша

— як вияв нерухомості звукового ряду — драматургічно виправдана: це своєрідна пауза перед наступною зміною внутрішнього стану героя.

У виставі «Жіночі ігри» Київського театру драми і комедії звучить музика Моцарта. Це виправдано тим, що п'єса Р. Феденьова, за якою поставлена вистава, є однією з версій смерті музичного генія. Музика виконує роль самого Моцарта, про якого ведуть мову дві жінки. Завдяки музиці створюється враження його присутності на сцені, у глядній залі. Моцартівська музика надає можливість глибше зрозуміти певні моменти життя митця, його думки і настрої.

У деяких виставах відчувається емоційна недостатність музики. Це, скажімо, спостерігається у спектаклі Театру російської драми ім. Лесі Українки «Насмішкувате моє щастя» за п'єсою Малюгіна, створений на основі листування Чехова з рідними й близькими (режисер М. Рєзникович; постановка 1966 р., поновлення у 2003 р.). Відомо, що музика займала вагоме місце в житті Антона Павловича Чехова, його драматургії. Музика ж у даній виставі (токата і fuga ре мінор Баха) є лише її фоном.

Композитор і класична драматургія — важливе творче питання драматичного театру другої половини ХХ ст. Серед різних варіантів його вирішення одне — більш традиційне, випробуване практикою театру. Стикаючись із певною епохою, відображеною в п'єсі, вивчаючи музичний побут і культуру тієї епохи, композитор прагне розкрити її суть і наблизити до сучасності — створити музику не в тому вигляді, як вона звучала за тих часів, а якою її уявляють сучасники. Зразками природної та зі смаком відтвореної музичної атмосфери епохи є вистави «Дядя Ваня» за Чеховим (композитор Л. Грабовський) і «Король Лір» Шекспіра (Г. Майборода) в Київському театрі ім. І. Франка, «За двома зайцями» М. Старицького (О. Яковчук) та «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра (Ю. Шевченко) у Київському Молодому театрі, «Камінний господар» (Б. Янівський) і «Гамлет» (О. Радченко) у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, «Кассандра» Лесі Українки і «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (музичне оформлення Ю. Ковалю) у Запорізькому театрі ім. М. Щорса, «Ревізор» за М. Гоголем у Театрі російської драми ім. Лесі Українки (композитор С. Слоніmsький).

Інший шлях розв'язання проблеми «сучасний композитор — класична драматургія» — це підбір музичного матеріалу, що побутував у епоху, яка відображена у п'єсі, і його переосмислення. Ще раз звернемося до

вистави «Живий труп» (Театр драми і комедії), яку можна назвати енциклопедією російського романсу. Режисер Е. Митницький відійшов від штампів «циганщини», що нерідко супроводжувала традиційні постановки п'єси Л. Толстого. За допомогою керівника музичної частини театру О. Курія режисер переосмислює знайомі мелодії: розтягує загальні темпоритмічні структури циганських пісень і наспівну речитативність російських романсів, або, навпаки, гранично прискорює уповільненість романсів. Більшість дійових осіб мають романсові характеристики, що виявляють емоційно-смісловий підтекст. Куплети романсів подекуди «роздирають» монологи Феді Протасова.

Достатньо розповсюджений варіант творчого ставлення композитора (відповідно й режисера) до класичної драматургії — прагнення перевести музику в сучасний музично-побутовий план, створити мюзикл, рок-оперу тощо. На сцені франківців, починаючи з 1980-х рр., з'явився ряд таких вистав: гопак-опера «Конотопська відьма» за Г. Квіткою-Основ'яненком (п'єса Б. Жолдака; режисери С. Данченко та І. Афанасьєв, композитор І. Поклад), бурлеск-опера «Енеїда» за І. Котляревським (інсценізація С. Данченка та І. Драча; постановка С. Данченка, композитор С. Бідусенко), рок-опера «Біла ворона» за Ю. Рибчинським (режисер С. Данченко, композитор Г. Татарченко). Режисер С. Данченко використав так званий метод «агресивної ритмічної епатації» глядачів: свідоме використання та організація сприйняття спектаклю глядачем, особливо молоддю, з допомогою сучасних музичних ритмів (рок, диско, реп тощо).

Однак не завжди метод ритмічної епатації досягає своєї мети. Так в «Енеїді» ритм, по суті, підміняє динаміку розвитку дії, на музичний ритм нанизуються драматичні епізоди. Бурлеск-опера далека від гармонії щодо її музичного вирішення. В опері, за звичаєм, основне навантаження в індивідуальній характеристиці персонажів мають нести такі сольні епізоди, як арія, аріозо. У даному випадку «Енеїда» — скоріше оперета, де драматичні епізоди, пластичні етюди, фехтувальні номери чергуються із сольними вокальними номерами.

На жаль, музика недостатньо впливає на систему образності вистави, музичні характеристики персонажів позбавлені індивідуальності. Досить блідо розроблена музична атмосфера країн, до яких потрапляють троянці. Не повністю використані можливості оркестру, до складу якого введені електромузичні інструменти, що осучаснюють його зву-

чання. Поза тим, такий склад оркестру вимагав адекватних засобів: мікрофонного співу, нових технічних прийомів звуковидобування та ін. Переходи від посиленого електронікою вокалу до задушевних монологів, звернених безпосередньо до глядача, співіснування «троїстих музик» із акустичною гітарою, строкатість виконання — все це ознаки дисгармонії вистави, безобразності тонального ряду.

Більш вдалим поєднанням, сполученням драматичної дії, вокалу, хореографії позначена постановка «Білої ворони». Темою для розмови з молодим поколінням про одвічні цінності — добро, кохання, красу, гармонію людини зі світом — режисер обрав завжди актуальну історію Жанни д'Арк, а мовою — музику у найбільш привабливому для молоді стилі рок. Ця музична стихія визначає образну будову вистави, пронизує її тканину, змушує існувати складові спектаклю в органічному синтезі — лібрето, вокал, сценографію, малюнок ролей. Музика у стилі рок не ілюструє, не доповнює дію, а диктує свої закони, впливає як на виконавську манеру акторів, так і на просторовий образ вистави. Режисерська партитура спектаклю практично впливає з музичної: відповідність музичних і сценічних характеристик персонажів; перевага номерної структури в композиції музичного матеріалу і сценічної дії; наявність лейтмотивів та їхня розробка в музичній характеристиці головних персонажів і, відповідно, психологічно-наскрізний розвиток дії в акторській грі та ін.

На початку нового тисячоліття з'явився ряд вистав київських театрів, драматургічний матеріал яких вдалося осучаснити завдяки новітній музиці, пісням. До цього ряду належить, зокрема, спектакль режисера В. Малахова «Весь Шекспір — за один вечір», музична драматургія якого вибудована на протиставленні двох стилістик: жорстко-ритмічного репу і витончено-романтичної мелодії Ніно Рота (з музики фільму «Ромео і Джульєтта»). Музична тканина вистави театру ім. І. Франка «Кін IV» зіткана з пісень «Бітлз», зокрема «Yesterday». Завдяки цьому розкривається особистий погляд режисера А. Хостікоєва (він же виконавець головної ролі) на постать Едмунда Кіна, якого він ототожнює з Джоном Ленноном. Ще в одному спектаклі франківців — «Наталка Полтавка» — режисер О. Ануров осучаснив твір І. Котляревського за допомогою сьогоденних українських естрадних пісень, виконуваних «вживу» гуртом «ВВ» та його солістом Олегом Скрипкою.

Збагачення засобів виразності театру у 1970-і — 1990-і рр. відбулось не лише за рахунок використання прийомів або навіть цілісних систем іншого мистецтва, але й завдяки технічному оснащенню театрів, зокрема їхній звукофікації. Поняття «звуковий образ вистави» відтепер включає не тільки мову акторів, музику і шуми, а й застосування сучасної звукозаписуючої та звуковідтворюючої апаратури, різних методів створення спеціальних звукових ефектів (реверберації, імітації, транспонування звукових частот, панорамування звуку тощо), мікрофонної техніки. Тому доречно застосовувати щодо музично-шумового рішення спектаклю більш ємне поняття «сценофонія вистави».

Творча практика театру другої половини ХХ ст. підтверджує слова Леся Курбаса, що «сучасний театр — це театр режисера і композитора», а також вислів К. Станіславського про те, що «майбутнє мистецтво безумовно піде шляхом синтезу музики і драми, синтезу звука і слова». Додамо, ще й «світла», адже застосування світломузики у драматичному театрі — цікава й перспективна справа. В цьому напрямку театр робить перші кроки, експериментує, набуває досвіду, вдосконалюється у пошуках органічного сполучення всіх виражальних засобів для створення художнього образу вистави.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1970-х — 1980-х РОКІВ: РЕЖИСЕРСЬКО-СЦЕНОГРАФІЧНІ ПОШУКИ

Мистецький процес 1970-х — 1980-х рр., творчі пошуки майстрів української сцени розгорталися у певних соціально-політичних, економічних реаліях, моральній атмосфері часу, що їх сьогодні прийнято визначати як «період застою». Театр боровся за виживання у гранично регламентованому режимі репертуарної політики, жорсткого ідеологічного диктату в сфері художньої творчості, чиновницького свавілля у вирішенні кадрових питань, заскнілих організаційно-економічних формах організації творчого процесу. Драматично складалися долі обдарованих особистостей, які зважилися відкрито долати пануючі ідейно-творчі стандарти. Відтак, у багатьох діячів сцени поступово з'явилося почуття «внутрішнього цензора», яке, безперечно, нівелювало мистецький пошук. І все ж, навіть в атмосфері тотального наступу на українську культуру, театр знаходив ресурси для розвитку.

Революційні зміни, які відбулися у сценографії другої половини 1960-х — першої половини 1980-х рр. зумовили не лише її новий статус, але й особливу місію. Режисерсько-сценографічна складова театрального синтезу визначала магістральні шляхи збагачення образних ресурсів сценічного мистецтва, основні віхи естетичного переозброєння театру останнього тридцятиріччя ХХ ст. Творчу поживу для художніх пошуків в останню чергу продукувала сучасна драматургія. Кращі твори закордонних, у тому числі і російських, авторів аж до середини 1980-х лише іноді пробивалися на сцену театрів України. На-

томість п'єси О. Коломійця, М. Зарудного та твори літераторів «другого ешелону» — І. Рачади, О. Левади, В. Канівця, В. Фольварочного, Ю. Бедзика, Ю. Мокрієва та ін. — буквально заповнили театральні підмостки. Що, в свою чергу, унеможливлювало розвиток будь-яких сучасних естетичних систем.

Тогочасна нормативна база формування репертуарної політики не лише регламентувала автуру та кількість «рекомендованих» постановок української, російської, зарубіжної класичної та сучасної драматургії, але й обумовлювала обов'язкові для кожного театального сезону постановки так званого «червоного календаря», коли основним ідеологічним подіям в житті країни було необхідно присвячувати роботи відповідної тематики. Природно, що саме ці «датські» вистави виявлялися в центрі уваги численних фестивалів, переглядів, творчих звітів, що неминуче робило їх офіційним ідейно-естетичним камертоном театального процесу.

В результаті такого безальтернативного «творчого вибору», сценічна героїка і, насамперед, вистави історико-революційної тематики, складала левову частку репертуару театрів України 1970-х рр. Впевнено ширилися сценами українського театру «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського, «Розгром» О. Фадєєва, «Любов Ярова» К. Треньова та інші.

Проте, особливе місце в цьому переліку посідала драматургія, що продовжувала традиційну для української сцени романтичну лінію: «Дума про Британку» Ю. Яновського, «Зачарований вітряк», «Правда і кривда», «Дума про любов» М. Стельмаха, «Сині роси», «Вірність» М. Зарудного.

У більшості цих історичних та історико-революційних творів романтичне поставало в епічному плані. Розгорнуті в часі перипетії життя персонажів були безпосередньо пов'язані, а подекуди й прямо зумовлені класовими, соціально-політичними конфліктами епохи. Панорамний погляд на події задавав своєрідну систему ідейних, моральних координат, якими перевірялися устремління та вчинки героїв. Збіг кульмінаційних моментів у житті країни і героя надавав характеру риси певного соціально-історичного типу.

Такий драматургічний матеріал, жорстко регламентуючи проблематику та ідейний пафос вистав, визначав і принципи створення сценічних образів, ті або інші постановочні прийоми. Сформувався

певний ідейно-естетичний канон сценічного втілення героїчного, епіко-романтичного спектаклю. Критично переосмислювалися його окремі складові, основні ж параметри залишалися незмінними, забезпечуючи створення сценічних міфологем, що інтерпретувалися як «багатоспекторне і багаторівневе уявлення про світ і людину».

Проте, слід відзначити, що наприкінці 1950-х рр. та у першій половині 1960-х рр. саме робота над епіко-романтичними виставами давала змогу шукати образи поза побутовим сценічним мисленням. Умовно-символічні форми сценічної лексики часто були єдиною альтернативою натуралістично-побутовим структурам.

Уже в постановці «Думи про Британку» Ю. Яновського (Київський театр ім. І. Франка, режисер Г. Юра, художники Є. Коваленко і В. Кривошеїна, 1957) виразно простежується розрив із театральною практикою повоєнних років, спрямованість реформаторських устремлінь режисера і сценографів. За національним колоритом, яскравими характеристиками, укоріненими в українській класичній літературі, цей твір значною мірою відповідав традиційному для «франківців» психологічно-побутовому зображенню образів.

Разом із тим, символіко-романтична форма художнього узагальнення дозволяла Г. Юрі зацентувати увагу на тому, що твір Ю. Яновського — «...не історична хроніка, конфлікт в п'єсі не буденне зіткнення, не просто боротьба, мрія виростає в епос, думу...»¹. Режисер незмінно вимагав від акторів «...таких знаків вияву стану людини, які б перетворилися в символ... Ми не будемо опускатися до натуралізму, побутовізму, тому, що це може знищити п'єсу», — запевняв він².

Художнє вирішення вистави задавалося картиною випаленого степу, яка охоплювала весь сценічний простір, величного неба у відблисках пожеж. У вивільненому від побутових деталей сценічному середовищі постаті героїв виглядали масштабніше, рельєфніше. Режисер отримував можливість широкими мазками вибудовувати пластичну партитуру, контрастно чергуючи трагічні, комічні і ліричні епізоди вистави.

Символіка, метафоричність режисерської мови цього періоду знаходила підтримку в «сценографічному лаконізмі» — своєрідній реакції

¹ Бобошко Ю. Гнат Юра. — К., 1980. — С. 143.

² Там само.

художників на десятиріччя «прикрашання» і нагромадження індеферентних до розвитку сценічної дії предметів побуту. Зосередивши увагу на функціональних, конструктивно-виразних сценографічних структурах, «лаконізм» загострив інтерес до виявлення об'язного змісту художньої деталі та до справжніх фактур.

Поза тим, вже у середині 1960-х рр. стало очевидним, що з театру до театру, з вистави у виставу перекочують однотипні конструкції, напівгоризонти і екрани, на які проектувалися різні сюжети; все частіше почали лунати застороги, що в бажанні «сконструювати так званий новий сучасний стиль ховається небезпека підміни одних театральних-естетичних нормативів іншими, старих канонів — новими»³. В рецензіях на вистави, оглядових статтях, присвячених проблемам режисури, постійно лунали судження про те, що «не раз режисерів підводить почуття міри і вони зловживають наївною метафоричністю мізансцен, скульптурним позуванням, емоційною надривністю, чи надмірною патетичністю, котра мирно співіснує з плакатною карикатурністю і шаржем»⁴.

Десятиліття потому застарілі естетичні канони продовжували панувати на українській сцені. Досить типовою є історія режисерських прочитань трагедії-гімну М. Стельмаха «Зачарований вітряк».

Епіко-романтична драма охоплювала чотири десятиліття історії країни. Біля зачарованого млина перетиналися життєві дороги героїв, вершилися їхні долі. Саме тут не на життя, а не смерть зіштовхувалися добро і зло, любов і ненависть. Жодна подія з історії країни не обминала вітряк і посивілого мірошника. Цей тандем, за задумом М. Стельмаха, мав утворювати особливий мікрокосмос, а вітряк ставав уособленням «малої батьківщини» героїв твору.

У виставі Чернівецького театру ім. О. Кобилянської (режисер В. Грипич, художник В. Лассан, 1970 р.) на чорному тлі глибокого зоряного неба велично вимальовувалися контури вітряка. З розвитком сценічних подій він нагадував міжпланетний корабель, спрямований у простори всесвіту, чи пам'ятник, що височить на честь полеглих ге-

³ Драк А. Про умовність сценічного оформлення / Театральна культура. — Вип. 1. — К., 1966. — С. 95.

⁴ Харченко В. На шляхах режисерських шукань// Театральна культура. — Вип. 4. — К., 1969. — С. 42.

роїв. У інших епізодах вітряний млин перетворювався на притулок для партизанів, його розстрілювали фашистські автоматники... Однак нікому так і не вдалося зупинити обертання крил, які втілювали рух життя, біг часу.

Проте, єдина сценографічна установка вже в перших сценах повністю вичерпувала свій образний потенціал. Пред'явивши змістовну сутність, вітряк надалі був лише тлом для подій, що відбувалися.

Образний еквівалент стельмахівської «малої батьківщини» не був знайдений ні в Запорізькому театрі ім. М. Щорса (реж. В. Грипич, художник П. Вольський, 1975 р.), ні в Житомирському театрі ім. І. Кочерги (режисер В. Толок, художник І. Шевченко, 1972 р.), ні у Волинському ім. Т. Шевченка (режисер М. Курінний, худ. Ю. Миц, 1966 р.), ні в Івано-Франківському ім. І. Франка (режисер В. Савченко, худ. В. Амелін, 1978 р.). На сценах незмінно височіли вітряки, однотипно вибудовувалося побутове середовище, надлишково використовувалася традиційна народна символіка, але не програмувалася взаємодія предметно-речового світу з актором-персонажем, яка б надавала образну енергію сценічній дії.

Художня тканина цих, як і переважної більшості інших, епіко-романтичних постановок 1970-х рр., насичувалася плакатною символікою у мізансценічних композиціях, «живими картинками», численними проекціями та іншими ілюстративними елементами, старанно скопійованими з «новаторських естетичних відкриттів» попереднього десятиліття.

У виставі Чернівецького театру кожній сторінці в історії країни передувало якесь сценічне дійство. Відзначаючи десятю річницю Великого Жовтня, десять молодих робітників-комсомольців, у традиціях агіттеатру «Синьої блузи», декламували на авансцені поезії В. Маяковського, супроводжуючи читання пантомімою. Надалі — проекції вибухів снарядів, полум'я пожеж, плакат «Батьківщини-матері» стануть прологом теми Великої Вітчизняної війни; поява на екрані розбрунькованої гілки не залишить сумніву, що мова йтиме про період оновлення суспільного життя тощо.

Через кілька років В. Грипич здійснить постановку «Зачарованого вітряка» у Запорізькому театрі ім. М. Щорса. Критика відзначала, що цей варіант «був більш аскетичний порівняно з чернівецькою постановкою»⁵, однак принципи формування художньої тканини сценічно-

го твору, виразні засоби, якими оперував режисер, залишалися незмінними. Багатофігурні композиції масових сцен створювали певне соціально-історичне тло. Сміслові акценти постановочної концепції вистави визначала ілюстративна символіка.

Наче в одному багатосерійному форматі, постають утілені В. Грипичем вистави «Безсмертя» (за кіносценарієм О. Довженка «Щорс», художник П. Вольський, 1976 р.) та «Дума про тебе» М. Стельмаха (художник Д. Нарбут, 1977 р.). Красномовний приклад — епізод з «Думи про тебе», коли у бою з фашистами поранений один з героїв п'єси М. Стельмаха: «Пластичний етюд, насичений гострим драматизмом, йде на музиці, — пише дослідник творчості режисера В. Гайдабура. — ...У хвилину перемоги над безпорадністю тіла, коли Богдан — Кропивницький вперше стає на широко розставлені ноги, на екрані, що знаходиться за спиною виконавців (улюблена деталь вистав В. Грипича), вимальовується — немов це образ матері спливає в пам'яті солдата — жінка з рушником на витягнутих руках... Уособлення благословення Батьківщини... Через певний час Ярина по-особливому висвітлюється цим самим ритуальним жестом. Турботливо і величаво вона накриває рушником короваї хліба, випечені для партизанів. Це вузлові точки вистави. В них сконцентрована її поетична енергія, ідейний пафос»⁶.

Така «сконденсована поетична енергія» стане не лише «візитною карткою» режисури В. Грипича, але й основою так званого «поетичного стилю» цілого ряду постановок Б. Мешкіса, В. Лизогуба, А. Литка, Г. Кононенка, Є. Мірошника, І. Равицкого та ін.

Ознаку «поетичного театру» режисера Е. Мірошника (вистава «97» М. Куліша Львівського театру юного глядача ім. М. Горького, художник І. Нірод, 1977 р.) критика вбачала у такому образному прочитанні «надзадачі» Кулішевого твору: «...Впродовж усієї вистави у центрі сценічного майданчика, на авансцені, стоїть плуг. Відбуваються трагічні, криваві події на селі, точиться класова боротьба не на життя, а на смерть, вирують пристрасті, а незаможний селянин Мусій Копистка час від часу підходить до плуга, мовби приміряючись до нього. І вже у фіналі, коли драматург сказав у п'єсі своє останнє слово, режи-

⁵ Гайдабура В. Ім'я героя — народ // Театральна Культура. — Вип. 9. — К., 1983. — С. 16.

⁶ Там само. — С. 21.

сер продовжує розповідь. Копистка підходить до плуга і з щасливою усмішкою хлібороба оре виснажену землю, а поряд ідуть теж внутрішньо осяяні Сергій Смик та Вася Стоножка і засівають поле зерном, що дасть сходи нового врожаю, нового життя...»⁷.

Через чверть століття після постановки в Київському театрі ім. І. Франка прем'єра «Думи про Британку» відбулася в Кіровоградському театрі ім. М. Кропивницького (режисер В. Савченко, художник В. Єременко, 1981 р.). Ось як фіксує побачене А. Драк: «На заднику спалахує світлова проекція, яка перекриває те, що знаходиться на сцені. Задник, куліси, декорації, люди, усе перетворюється на екран для проекції. А проекція зображує збільшене до велетенських розмірів золоте колосся. Море колосся — виплекана мрія хліборобська... Ці прийоми — ораторіальна композиція, могутній хор, проекція — не раз являтимуться в кульмінаційні моменти вистави. Тільки замість колосся проекція заливатиме сцену буянням квітучих яблунь. Кілька разів спалахуватиме на задникові заявлене в пролозі «сонце» (транспарантне коло), у саяві якого в певні моменти з'являтимуться герої. Ще одна метафора: на верхньому просторі сцени, на жердинах розвішані довгі смуги білотканого полотна. У жалібній сцені вони перетворюються на пластичний реквієм і, опускаючись, вкривають білосніжжям тканини тіла полеглих... І, нарешті, у фіналі перелічені видовищні елементи (ораторія, проекція, коло, багнети) зливаються в патетичній коді»⁸.

Показово, що саме цю роботу кіровоградці презентували на столичній сцені (огляд «Прем'єри сезону») як мистецьке досягнення колективу. У подібних випадках критичні зауваження не мали дієвої сили, лише зачіпали самолюбство постановників, адже змодельована такими виражальними засобами сценічна «міфологема» була для них своєрідною «охоронною грамотою». Оберегом професійної безпорадності часто виступала і «клятва вірності традиціям», коли останні тлумачилися як дотримання тих або інших естетичних прийомів, канонізованих форм.

Можна знайти багато причин і пояснень естетичної обмеженості майстрів української сцени 1970-х рр. Однак, головна причина відсут-

⁷ Богдасьєвський Ю. Мова, яку розуміє глядач // Український театр — 1977. — № 4. — С. 11.

⁸ Драк А. На афіші — прем'єра сезону // Український театр. — 1981. — № 1. — С. 17.

ності поступального розвитку в оволодінні новою театральною лексикою, на наш погляд, полягала у руйнації загальнокультурних традицій, у трагічному завершенні процесів мистецького відродження, характерних для 1910-х — початку 1930-х рр.

Сценічні пошуки другої половини 1970-х — 1980-х рр. поволі мінятимуть принципи створення і характер функціонування образних структур спектаклю. У 1980-і рр., з появою на українській сцені «нової хвилі» літератури про війну (інсценізації прози Б. Васильєва, Г. Бакланова, Ю. Бондарєва, В. Бикова), сценічна героїка — незмінна складова репертуару всіх театрів країни, значно розширить не лише тематичні, але й образні форми у сценічних втіленнях. Своєрідність художнього бачення світу виявиться у розкритті загального, типового через пильне вивчення індивідуально-неповторного. Головним об'єктом творчого дослідження стануть не лише соціально значимі події, а й зумовлені ними громадянські, моральні прояви особистості. «Окопна правда» сфокусує увагу на розкритті психології людини в екстремальних умовах, дозволить доторкнутися до її духовного світу.

Слід зазначити, що й у кращих виставах романтичного напрямку другої половини 1970-х рр. епічне все частіше та органічніше сполучалося з психологічним. Образно-пластична партитура спектаклю підпорядковувалася розкриттю внутрішнього світу героя, сценографічне вирішення ніби «матеріалізувало» процеси духовного життя людини.

Виразно ці тенденції простежувалися у виставі «Розгром» за О. Фадєєвим у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської (режисер В. Опанасенко, художник В. Лассан, 1975 р.). Режисерський задум був цікавий, насамперед, тим, що історичні події осмислювалися тут не самі по собі, а ніби віддзеркалювалися в долі героя. Варто зазначити, що інсценізація І. Прута не лише не сприяла, а скоріше, навпаки, ускладнювала таке завдання. Драматургічний матеріал розкривав переважно соціальний зріз роману, історію трагічних перипетій боротьби партизанського загону.

Прагнення постановників до всебічного розкриття особистості головного героя обумовило сценічну «оптику» — основні події роману трансформувалися через бачення Левінсона (В. Шептекіта). Так смерть Метелиці (В. Сова), Морозка (М. Наталушко), втрата більшої частини загону, боєм озиваючись в серці, ніби народжувала в його свідомості картину загибелі бійців.

...Оберталося поворотне коло, його краєм тягнулася зламана стрічка-дорога, всипана жовто-червоним листям. У центрі затягнутої чорним сцени височіли могутні стовбури дерев, тіні від яких створювали ілюзію хащі. Повільно кружляючи, падало багряне листя. Як останній спалах життя, як пульсація хворої свідомості героя, що бачив свою провину в смерті кожного партизана. У його збудженій від постійної перенапруги свідомості закарбувався яскравий кленовий листок, який прилип до спини розстріляного Метелиці, або кущ червоної калини, що обсипався, зачеплений смертельно пораненим Морозком. Такі сцени яскраво виділялися з сіро-чорної гами спектаклю.

Напружене емоційно-психологічне поле, що з першої хвилини спектаклю виникало між командиром і загonom, у постановці В. Опанасенка не провокувало відкритий конфлікт. Як і у виставі Київського театру ім. Лесі Українки (режисер М. Резнікович, художник Л. Альшиць, 1970 р.) «протистояння це теж існує, але воно пішло кудись усередину, сховалося у повсякденності побуту загону. Воно буде виникати в моменти складні, драматичні, у хвилини, коли потрібно буде приймати рішення»⁹.

У чернівецькому спектаклі напружений внутрішній конфлікт передував найважливішим рішенням героя. Тому особливе значення мали монологи. У них не було ні патетики, ні моралізування. У ці хвилини глядачеві було дано «почути» думки, зрозуміти почуття, що постійно хвилювали Левінсона. Здатність цієї людини «заглянути в себе», критично осмислити власні вчинки простежувалась упродовж усієї вистави.

У детальному зображенні головного героя, нюансів його взаємин із іншими персонажами та у метафоричних мізансценах народжувався своєрідний поетичний лад спектаклю. Показовим у цьому сенсі є вирішення фінального епізоду.

...Із глибини зануреної в темряву сцени чути уривчасті репліки, хриплі голоси людей, сповнені тривоги. Обертається сценічне коло, в центрі якого піднімаються три могутні стовбури дерев. Численні тіні від них створюють ілюзію похмурої тайги, що з усіх боків обступила клаптик трясовини, котрий, до того ж, прогинається під ногами. Слід у слід, ледве пересуваючи від безсилля ноги, йдуть партизани. В одних

⁹ Коваленко Г. Ожидание // Театр. — 1972. — № 1. — С. 14.

у руках довгі слуги, інші тримаються за мотузку. В когось не вистачило сил, і він конвульсійно хапається за коцюблими руками і повисає на ній. Але рух не припиняється: розмірений ритм, гранична внутрішня мобілізація кожного.

В односторонньому русі вирізняється лише одна людина — Левінсон. Він знову подається «крупним планом». Чітко чути лише його голос, його постать з'являється то в одному, то в іншому місці, розриваючи монотонність просування основної групи партизанів. Левінсон скрізь, він з кожним, він керує тим, що відбувається. Цей порив енергії командира — останній яскравий спалах перед темрявою. У фіналі на пандус вийде лише невелика групка знесилених бійців. Повільно підніметься Левінсон, подивиться на тих, хто залишився живий, потім у залу і тихим сиплим голосом скаже слова, звернені до майбутнього.

Акцентована лірико-епічна домінанта романтичного оповідання, концептуально осмислене поєднання сценічної символіки, умовно-метафоричних прийомів і психологічного змалювання образу Левінсона дозволили збагатити трагічну історію партизанського загону, драматичні перипетії взаємин героя і колективу уявленням про людину в контексті часу, моральної складової проблеми, що інспірує героїчне діяння особистості.

Водночас помітно, що в режисурі В. Опанасенка декларативність часто замінювала образне виявлення сенсу подій, що структурні елементи «єдиної метафоричної установки» — пандус-дорога та спрямовані догори дерева швидко вичерпували свій метафоричний діапазон.

Слід зазначити, що «єдина метафорична установка» надзвичайно активно використовувалася в українському театрі 70-х років. Як правило, вона допускала наявність вихідної образної домінанти, з якою у спектаклі співвідносилися всі засоби виразності, збагачуючи початковий образний зміст і формуючи передумови для народження його більш складних модифікацій.

У практиці українського театру другої половини 1960-х — першої половини 1970-х рр. у деяких сценографічних рішеннях основне образно-смісловне навантаження покладалося на центральну деталь, а саме сценічне середовище залишалося, переважно, нейтральним. В інших — відтворюючи окремі елементи конкретного місця дії, художники замикали їх в єдину, наділену образним потенціалом сферу, з якою

пов'язувались в глядацькому сприйнятті всі події вистави.

Позначені різновиди «єдиної установки» у чистому вигляді існували досить нетривалий час. У процесі їхньої еволюції елементи зорового ряду, збагачуючи свій образний потенціал, починали активно взаємодіяти як між собою, так і з актором, формуючи образну канву сценічного твору.

Інтенсивне освоєння нових сценографічних форм — найважливіша складова естетичного відновлення театру 1970-х — 1980-х рр. Однак визначальна роль у цьому процесі, безперечно, належала утвердженню принципів «діючої сценографії». Як точно відзначає В. Берьозкін, «домінантною функцією мистецтва художника в новій системі є не створення «місця дії», а розкриття самої дії, відтвореної вже не стільки окремим актором (як це було в системі «ігрової» сценографії), скільки цілісністю вистави, що позначається як «наскрізна» дія, що розуміється як форма сценічного буття драматичного конфлікту спектаклю, його теми, тих чи інших його мотивів, обставин, які об'єктивно протистоять героєві п'єси або виражають його духовний світ, його душевний стан тощо»¹⁰.

Вторгнення художника у «свята святих» діяльності режисера — формування сценічної дії, істотно розширивши можливості театрального синтезу, додасть могутньої динаміки відновленню образної мови сценічного мистецтва. Природно, що цей процес потребував інтенсивного оновлення режисерського мислення, нових аспектів режисерсько-сценографічної співтворчості. На жаль, у 1970-і рр. синхронізація творчих пошуків майстрів українського театру була скоріше винятком, аніж правилом.

У театральному сезоні 1970 р. прем'єри народної драми М. Зарудного «Вірність» відбулися у Вінницькому театрі ім. М. Садовського (режисер Ф. Верещагін, художник К. Витавський), Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер О. Ріпко, художник М. Кипріяні), Київському театрі ім. І. Франка (режисер В. Лизогуб, художник Д. Лідер). Поповнивши репертуар театрів черговою історико-революційною тематикою, ці роботи загубилися серед інших постановок аналогічної жанрово-стильової спрямованості.

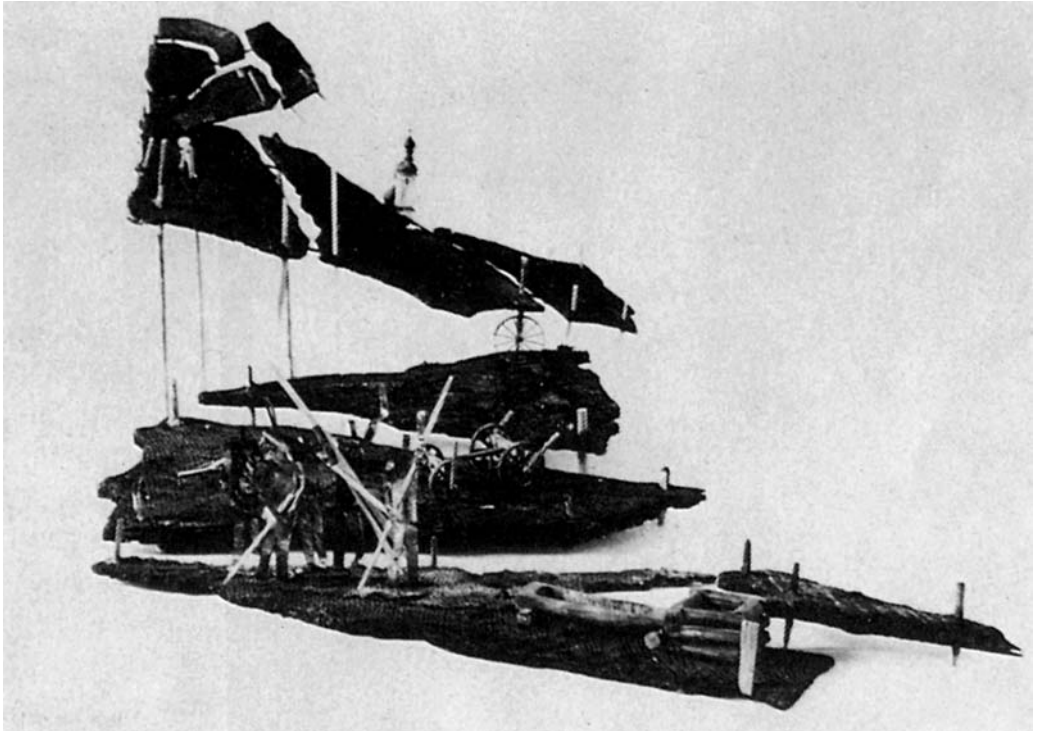
¹⁰ Березкин В. Об исторической эволюции искусства оформления спектакля // Советские художники театра и кино. — Вып. 6. — М., 1984. — С. 238–239.

Однак сценографія, запропонована Д. Лідером, безперечно, належить до явищ театрального процесу. Як і цілий ряд інших його робіт, вона визначить перспективу не тільки сценографії, але й оновлення естетики театру в цілому.

...Максимально відкритий простір сцени. Могутні пласти землі, нагромаджені один над одним, утворювали величезну піраміду. Пошматованість, здибленість цих пластів і хиткість позбавлених реальної опори маленьких макетів хат, млинів, церков провокували відчуття неспокою, напружували сценічну атмосферу. Соціальні потрясіння, що зруйнували звичний спосіб життя, його традиційний уклад, позначилися і в душах, і в свідомості людей. У їхній психології були порушені базові мотивації і серед них — ставлення до землі. Заявивши в образі розірваної землі тему розмежування людей (соціально-епічний план), художник розробляє її на наступному — соціально-психологічному рівні. Тему «людина і земля» він матеріалізував у межових кілках, що пронизують покручені шари пересохлої землі. Дослідник творчості Д. Лідера Г. Коваленко заважав: «Смислове навантаження зосереджено саме на них, як на найбільш важливому. Вони виражають найдраматичніший момент світогляду селянина: уявлення про землю. І в спектаклі виникає особливий ритм цих предметів — ламкий, пронизливий, збентежений. Кілки то знесилено никнуть, занурюються в землю, провалюються, стирчать дивно і безглуздо, то злітають вгору, напружуються до межі, наче намагаються утримати неблаганно зникаючу, непідвладну вже їм стихію»¹¹.

Ритм вертикалей і горизонталей (пласти землі та межові кілки) створював особливу напруженість, динаміку, відображаючи в такий спосіб погляд сценографа на характер подій. Зіткнення бутафорських будиночків-макетів і натуральних коліс, лемешів підсилювало сценографічний конфлікт. Розвиток зорового образу визначав принципи постановочного рішення, що найяскравіше було втілено в композиції масових сцен (кульмінаційних моментах цього сценічного твору). Ключовою у постановці ставала сцена бунту, що охоплювала весь простір сцени. Численна масовка поділялася на основні групи: «котовці», бідняки, середняки, куркулі. Кожна з них була індивідуалізована, люди перебували у складних взаємовідносинах — вони то об'єднувалися, то розпадалися, утворюючи нові групи. Коли розпал

¹¹ Коваленко Г. Художник театра Даниил Лидер. — М., 1980. — С. 147.



«Вірність» М. Зарудного. Макет до вистави. Київський театр ім. І. Франка. 1970 р.

пристрастей досягав апогею і зав'язувалася бійка, межові кілки ставали зброєю боротьби. Збентежені людські маси, одержимі «спрагою» землі, відстоювали своє право на власність роздираючими, розпинаючими землю кілками. У фіналі — людський потік, пересуваючись по лініях розривів, запропонованих сценографом, символізував єдність людських устремлінь.

Ще в середині 1960-х рр., говорячи про специфіку сучасного сценографічного мислення, Д. Лідер підкреслював: «Важливе не місце дії, а що відбувається в кожному акті драматургії. Навколо «що», а не «де», треба зосереджувати свою увагу»¹². Така постановка питання відображала головне в спрямованості сценографії і в характері її взаємодії з режисурою наступних років — стійку тенденцію до спільного формування сценічної дії, до образного розкриття основних конфліктних ліній дра-

¹² Стенограма виступу Д. Лідера на конференції театральних художників «Традиції і новаторство в мистецтві», 26 вересня 1966, Українське театральне товариство, Київ.



«Ярослав Мудрий» І. Кочерги. Макет до вистави. Київський театр ім. І. Франка. 1970 р.

ми, що дають можливість інтелектуального, емоційного насичення художньої тканини спектаклю. На жаль, спільне формування сценічної дії у роботі над спектаклем «Вірність», простежувалося лише в окремих епізодах.

Запропонована в цей же час сценографічна версія п'єси І. Кочерги «Ярослав Мудрий», вочевидь, показала прірву між масштабом театального мислення Д. Лідера і творчими можливостями режисури театру ім. І. Франка. Контекст, у якому, на наш погляд, варто розглядати мистецтво Д. Лідера цього періоду, точно визначив В. Берьозкін: «1970 року він створив макет для спектаклю «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (ре-

жисер Б. Мешкіс) і з цього моменту увійшов в історію сучасної сценографії. Причому не тільки радянської, але й світової. ...Макет «Ярослава Мудрого» став одним із тих етапних здобутків рубежу 1960—1970-х рр. (серед них такі як «Година пік», «А зорі тут тихі», «Гамлет» Д. Боровського, «Насмішкують моє щастя» Е. Кочергіна, «Тіль Уленшпігель» і «Останні» М. Китаєва, «Петербурзькі сновидіння» А. Васильєва, «Король Лір» Г. Гунія, «Жанна д'Арк» І. Блумберкса та інші). У радянському театрі з них почалася принципово нова система оформлення спектаклю — діюча сценографія, її так званий «великий стиль». І якщо діюча сценографія в узагальненій формі характеризувалася втіленням змісту сценічної дії та участі в ній, то її «великий стиль» виражався у прагненні сценографів розкривати глобальні проблеми людського буття, створювати узагальнено-метафоричне середовище»¹³.

До осмислення проблем людського буття на сцені українського театру Д. Лідер зможе повноцінно приступити лише на початку 1980-х рр.

¹³ Березкин В. Даниил Лидер. — К., 1988. — С. 64.

у співтворчості з одним із найбільш талановитих режисерів цього періоду — С. Данченком.

Очоливши 1971 р. Львівський театр ім. М. Заньковецької, С. Данченко створить територію творчого пошуку, де художні традиції Б. Романицького, Б. Тягна (учня Л. Курбаса), переломившись у сучасному сценічному мисленні нового покоління «заньківчан», дадуть могутній імпульс естетичному оновленню українського театру.

У цьому театральному колективі сформується режисерська стилістика О. Ріпка і А. Бабенко; розкриються яскраві акторські індивідуальності Б. Ступки, Б. Козака, Ф. Стригуна, Л. Кадирової, Т. Литвиненко, В. Розстального та ін. А творчий тандем режисера С. Данченка і художника М. Кипріяна буде сприяти створенню низки етапних робіт українського театру 1970-х рр.

Здійснена ними ще наприкінці 1960-х рр. вистава «Маклена Граса» М. Куліша посіла помітне місце в мистецькому просторі України. Можна сміливо стверджувати, що саме вона сформувала базові засади цього творчого партнерства. Запропонований М. Кулішем розріз триповерхового будинку як соціальний зріз буржуазного суспільства знаходив своє втілення в багаторівневій вертикальній конструкції. Металева драбина здіймалася до балкону. Це «привілейоване» місце належало господареві — Владиславу Зарембському. Нижче поверхом проживала родина Зброжеків, а в підвалі — Граси. На подвір'ї — собача будка та баки для сміття, поруч з якими знайшов прихисток бездомний музикант Падур. Герої вистави від самого початку були приречені на довічне ув'язнення в похмурому лабіринті сходів, майданчиків, решіток, балконів.

Створена М. Кипріяном метафорична установка по-різному обігрувалася в ході вистави, однак її металева нерухома конструкція залишалася незмінною, навіюючи думку про те, що буржуазний світ — це клітка. Ця система заявляла про неминучість краху егоїстично-честолюбних устремлінь Зброжеків і Зарембських, трагічної безвиході життя Грасів.

Сценографічне вирішення зумовлювало малюнок мізансцен, зокрема, постійний рух по вертикалі. В окремих епізодах здавалося, ніби герої, змінюючи один одного, деруться вище і вище, зриваються і з ще більшим відчаєм прагнуть укріпитися нагорі. Однак, усі поверхи залишаються частинами одного замкненого простору — клітки.



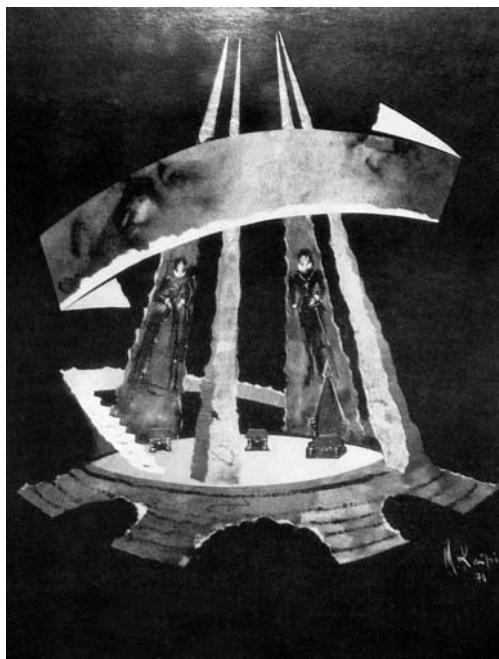
«Маклена Граса» М. Куліша. Ескіз до вистави. Львівський театр ім. М. Заньковецької. 1967 р.

Драматизм того, що відбувається, підсилювався зловісно застиглим силуетом фабрики, охопленої страйком, на тлі гнітючих грозових хмар. «Робота М. Кипріяна в «Маклені Грасі» заслуговує найвищої оцінки, — цю думку С. Рябокобиленко поділяли всі критики, які писали про виставу. — Конструктивно оформлення вирішено так, що події на сцені розгортаються не паралельно, а ніби одночасно — нагорі і в підвалі. Теми «верху» і «низу», «панів» і «злидарів» переплітаються, як у складному музичному творі. Тому з першої ж сцени вистава починає звучати поліфонічно, об'ємно. Дуже виразне у М. Кипріяна і подвір'я, що позбавляє будь-яких ілюзій всіх, хто там знаходиться. Саме тут чекає панночка Анеля вирішального слова свого жаданого Владека. І її убогі мрії, надумані почуття, убрані в золотаві слова, на тлі ящиків для сміття і собачої будки звучать підкреслено фальшиво»¹⁴.

Режисер усі події вистави коментував зонгами, які виконували троє вуличних музикантів (композитор Б. Янівський, тексти Р. Кудлика), що посилювало соціальне звучання вистави, спонукало до більш високого рівня типологізації подій. Однак тут не доводиться говорити про те, що театр зумів уповні відтворити фантазмагоричну картину світу п'єси М. Куліша. Плідне співробітництво режисера і сценографа дало змогу, насамперед, надати необхідної образності досить декларативно заявленій концепції вистави.

Через декілька років у виставі «Камінний господар» С. Данченко продемонструє якісно новий характер концептуального мислення, інший рівень сценічного осмислення поетики драми Лесі Українки. У цій роботі вже із усією очевидністю проявиться, як зауважує О. Саква, «...стереометричність» його сценічної мови, провідний естетичний мотив його режисерської системи — «епічне коментування». Це неначе ґрунт його сценічної образності, не тло, а самий спосіб видобування виразних засобів»¹⁵.

З усіх постановок «Камінного господаря» (до столітнього ювілею від дня народження видатної поетеси п'єса побачила світло рамп в Київському театрі ім. Лесі Українки, Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської, Житомирському театрі ім. І. Кочерги та інших) подією в культурному житті України, на наше переконання, стала лише вистава Львівського театру ім. М. Заньковецької (художник М. Кипріян, 1971 р.). Від сучасних і раніше втілених сценічних версій цей спектакль



«Камінний господар» Лесі Українки. Ескіз до вистави. Львівський театр ім. М. Заньковецької. 1971 р.

¹⁴ Рябокобиленко С. Плата за смерть // Львовская правда. — 1968. — 9 января.

¹⁵ Саква А. Неизвестный Сергей Данченко // Театр. — 1990. — № 10. — С. 86.

відрізнявся інтелектуально-психологічною акцентуацією. Перипетії любовних відносин Донни Анни (Л. Кадирова) і Дон Жуана (Б. Ступка і Ф. Стригун) продукувалися боротьбою ідей, протилежністю світоглядів героїв.

У виставі С. Данченка любовна інтрига проявилася у широкому діапазоні емоційних сплесків, однак пристрась до Анни охопить Дон Жуана «вже як результат поклоніння перед її розумом і волею»¹⁶. Поклонінню ж передує виснажливий двобій честоловства, конфлікт анархічно індивідуалістичної філософії волі і переконання, що лише абсолютна влада дарує особистості свободу. «Епічне коментування» режисера зосереджувало увагу глядачів на моральних проблемах, які через це виникають. «Парадоксальність бачення світу, прагнення пройти по тонкій грані, що відокремлює правдиве від брехливого, скорботне від фарсового, маску від обличчя — ось що обумовлювало малюнок постановки, — зауважує Т. Забозлаєва. — Сміливо граючи в спектаклі світлом і кольором, контрастно зіштовхуючи чорний костюм Долорес і світлий Анни, виділяючи сліпуче біле вбрання Анни серед строкатого маскараду, червону, як кров, сорочку Дон Жуана на тлі похмурої обителі Командора, Данченко хотів навести глядачів на роздуми про те, що і крайнощі часом поєднуються. Режисера захоплювала можливість показати, як у світлому, ніжному, жіночному може відкритися непередбачувана гідність, у посередньому — героїчне самозречення, у бунтарстві — покірність. Він пояснював недовговічність внутрішньо нестійкого волонтаризму, анархії, фрондерства. Він розмірковував над тим, що людина, яка прагне поневолювати інших, при зіткненні з сильнішим супротивником сама легко стає рабом»¹⁷. Функціонування всієї образної системи спектаклю було підпорядковано цьому режисерському задуму.

У мареві, у глибині темного простору сцени вимальовувалась велична конусоподібна споруда. Сріблясто-сталеве мереживо велетенських трикутних граней-площин освітлювало стрімку лінію сходів, що наче проростали з цього моноліту. З розвитком сценічної дії конструкція-моноліт поступово відкривала свою внутрішню будову, створюючи у такий спосіб багатоповерхову архітектурну структуру. Вона про-

¹⁶ *Мацкевич А.* Не расплескав ни капли... // Львовская правда. — 1971. — 22 марта.

¹⁷ *Забозлаева Т.* Сергей Данченко // Портреты режиссеров. Вып. 4. — Л., 1986. — С. 81.

буджувала в уяві і обриси середньовічної вежі замку, і контури величної, неприступної гори, про яку неодноразово говорить Анна, пояснюючи своє уявлення про волю і щастя.

На початку вистави всі події розгортаються біля підніжжя скелі-замку. Сцени у замку Командора відбувалися вже на півшляху до вершини. Під час весілля Анни і Командора молоді урочисто піднімуться крутими сходами нагору, і через кілька секунд Анна вже одна з'явиться на балконі. Нове суспільне становище дає їй право гордовито поглянути на юрбу, яка метушиться біля її ніг. А коли Командор і гості, вишикувавшись в кілька шеренг (як опора, основа її п'єдесталу), постануть одноманітною кам'яною масою, Анна почне свій танець, танець перемоги, танець тріумфу.

Впродовж вистави нікому, крім Командора, Донни Анни і Дон Жуана, не надано було права піднятися на вищу сходинку цієї споруди. З опануванням кожної нової сходинки змінювались пластика, внутрішній стан героїв. Так, за кілька секунд до двобою Дон Жуана з Командором, «лицар волі» стрімкими рухами, розкуто, імпульсивно-пластично наче розсував тісні для нього рамки простору палацу. Але ось сходами, що ведуть до вершини скелі, розміреним кроком спускався Командор. Наближалася подія, наслідки якої кардинально змінювали долю Дон Жуана. Він на мить завмирав, приймаючи рішення, і раптом починав рухатися назустріч суперникові такими ж фіксованими, розміреними кроками. Дон Жуан і Командор йшли в одному ритмі, в одній амплітуді рухів. У двобій вступали вже не люди з різними життєвими позиціями, а два претенденти на владу.

Зовні статична монументальність цієї внутрішньо динамічної споруди повсякчас випромінювала потужні імпульси впливу на всіх і на все, що відбувалося навколо. Рухи в іспанському танку сарабанда тут виконуються напівавтоматично. Буденні людські емоції нівелюються, почуття — уніфікуються.

У фіналі Дон Жуан стрімко ввійде до зали і підкреслено рішуче сяде на командорське місце. Але ця рішучість лише підсилить його розгубленість у хвилину гіркого усвідомлення того, що «ось і зімкнулися кам'яні стіни!». Як приречений на ешафот, почне він своє останнє сходження до вершини гори. Під руку з Донною Анною вони будуть нескінченно довго підніматись сходами до омріяної вершини. Білий плащ Командора на плечах у Дон Жуана, наче осколок кам'яної брили,

органічно впише його в пластичне середовище величної скам'янілої споруди. Фінальна мізансцена образно підкреслить завершеність драматичної мімікрії лицаря волі: на авансцені, як і в другій дії — юрба людей у сіро-зелених масках, серед яких загубилися Донна Анна і Дон Жуан.

Львівська постановка «Камінного господаря» засвідчила, що вже перші кроки на шляху спільного вирішення сценічної дії режисером і сценографом дозволили органічно поєднати високий рівень художніх узагальнень із дієвими лініями розвитку образів героїв. Прикро, що надалі, коли естетичною нормою стане формування динамічних образних структур, здатних до трансформації та продукування образно-сміслових і емоційно-психологічних обертонів, М. Кипріян залишиться вірним сценографічній лексиці 1970-х рр.

Одне із суттєвих досягнень режисерсько-сценографічних пошуків 1970-х — 1980-х рр. — це відхід від архаїчних канонів «номерної», «дивертисментної» організації художньої тканини музично-драматичних вистав. Найважливіша складова цього процесу — подолання ілюстративності, образне виявлення національної своєрідності духовної сфери буття народу.

У переважній більшості театрів країни постановки української класичної драматургії десятиліттями перенасичувалися фольклорно-етнографічними елементами і вокально-хореографічними номерами. Одноманітне декораційне оформлення, в кращому випадку, відтворювало лише певний національний колорит. Реалії домінуючої театральної практики прекрасно характеризують спостереження А. Драка: «Скільки ми бачили спектаклів, в яких портална рамка вирішувалась у вигляді вишиваного рушника або різьблених колон і сволака! Скільки було інтер'єрів, де все заповнив декоративний розпис. Скільки сільських пейзажів з незмінними тинами, соняшниками, мальвами, пірамідальними тополями і вітряками на обрії! І, нарешті, скільки шовкових стрічок, оксамитових корсеток, барвистих жупанів! При цьому важко до чогось прискіпатись: усе взято з альбомів, посібників, музейних зразків»¹⁸.

Розширення діапазону засобів виразності театру, формування нових зв'язків в образній системі вистави розсунули горизонти сценічно-

¹⁸ Драк А. Важливо те, що зближує // Український театр. — 1972. — № 6. — С. 12.

го побутування національного. Автори спектаклю вже не обмежуються відтворенням зовнішніх прикмет побуту, вони прагнуть знайти художні форми, здатні виявити духовну сферу буття даного народу. «Художник і в національному спектаклі все менше ілюструє, все менше зображує, — пише Є. Луцька, аналізуючи Всесоюзну виставку художників театру 1967 р. — Не прямо і не відразу приводить він глядача до горезвісного «місцевого колориту», який ще якихось років десять назад здавався таким легким досягненням якості. Асоціації різноликі, незліченні і непрості. І, що найбільш симптоматично, подібний принцип утверджується у творчості художників найвіддаленіших республік, незважаючи на різні театральні традиції»¹⁹.

Подією часу була постановка «Хазяїн» І. Карпенка-Карого у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер О. Ріпко, художник М. Кипріян, 1970 р.), де будинок Пузиря зримо відтворював його уявлення про життя, а предметно-речовий світ спектаклю, ніби коментуючи те, що відбувається, підсилював його сатиричне звучання: пазати, приземкуваті колони підтримували один край стелі цього будинку, другий — тримався на товстих канатах. Дах, наче ляда комори, міг у будь-яку хвилину опуститися і замурувати мешканців у скрині, наповненій хазяйським «скарбом».

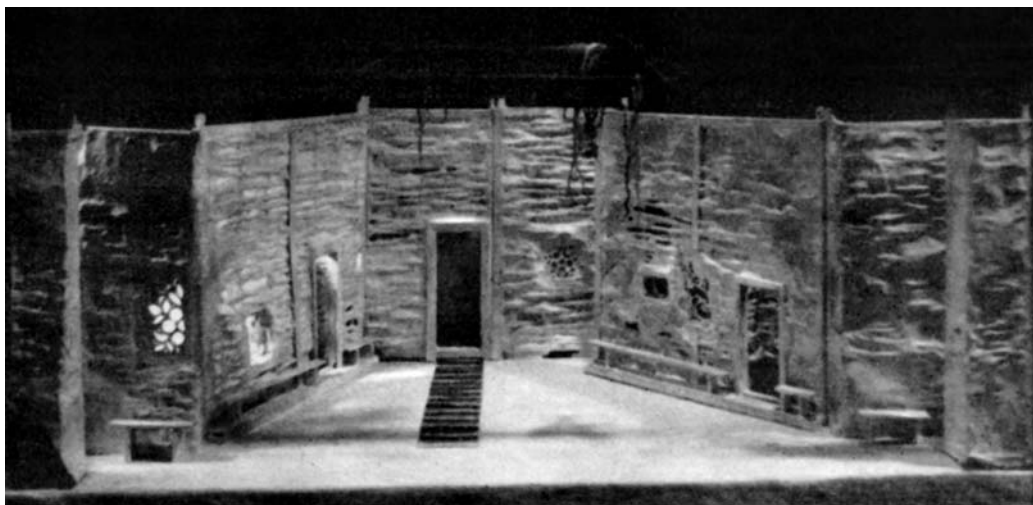
Концептуальне осмислення побутового середовища в спектаклі «Суєта» І. Карпенка-Карого (той же творчий колектив, 1976 р.) загострювало конфліктну ситуацію, привносило в комедійні перипетії драматичну ноту батькової самотності, забарвлювало в трагедійні тони «суєту суєт» людських пристрастей.

У Дніпропетровському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка основним «будівельним матеріалом» зорового образу вистави «Безталанна» І. Карпенка-Карого (режисер А. Літко, художник І. Шулик, 1983 р.) слугували плетені тини, покриті прозорою тканиною. Проте І. Шулик вибудовував із них не лише стіни хати старої Ганни, але й простір внутрішнього духовного життя героїв. Світ душі Софії (О. Копитіна) — безкрайня територія кохання. На початку вистави вона випромінює щастя і дарує радість. Софія наближається до стіни, і та ніби спалахує цвітінням яскравих квітів, химерним переплетенням візерунків, а на віконному склі з'являються різнобарвні півні, пташки, ме-

¹⁹ Луцкая Е. Из одного созвездия // Театр. — 1967. — № 9. — С. 56–57.

телики. З розвитком подій зникають яскраві фарби цього світу. В фіналі вистави на сцені залишиться лише один колір — чорний.

«Мені уявлялося, що Софія — щедро обдарована від природи людина, вона сама — художниця, яка тонко відчуває красу навколишнього світу, красу життя і прагне передати свою радість нехитрим візерунком. А променисті кольори їй диктує теж радість, молодість, щастя... Такою ми бачимо її на початку, — розповідає І. Шулик. — Мені здавалося, що її талант міг бути схожим на яскравий талант Катерини Білокур (можливо, ця асоціація виникла у мене підсвідомо, коли прочитав



«Безталанна» І. Карпенка-Карого. Макет до вистави. Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка. 1983 р.

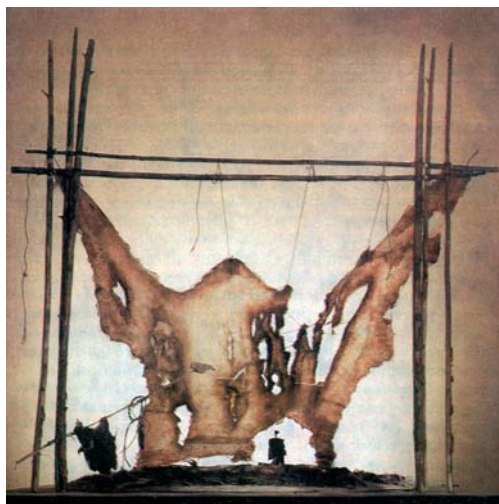
листи останньої). Це не таке вже й перебільшення, як може здатися на перший погляд. Адже наші славетні народні майстри народилися і виросли в селах, вчилися живопису у природи і, крім неї, не мали жодних вчителів. А саме народне мистецтво? Віками творили його самобутні таланти, невідомі майстри. Схожою на них мені уявлялася і героїня п'єси Карпенка-Карого. Мені хотілося підкреслити думку, що в «Безталанній» гине не просто безвинна душа, гине яскрава особистість...»²⁰.

Драматичну напругу вистави посилювало позапобутове, образне вирішення предметно-речового середовища та костюмів персонажів.

²⁰ Шеліхова Н. Все починається з любові // Український театр. — 1988. — № 5. — С. 23.

Позитивно оцінюючи цю роботу, критики незмінно акцентували увагу на тому, що «...талановитий художник І. Шулик по праву може вважатись співавтором режисера. У виставі виразна кольорова драматургія — білі кольори Софії, червона вишиванка Варки (яке сміливе, образне вирішення костюму!), червона хустка Варки, що змією зашморгує шию Софії. А може це їй привиділося? — у виставі наявні пластичні метафори, ніби побачене внутрішнім зором героїв те, що невпинно переслідує, стоїть перед очима, не дає спокою; так Гнат бачить заручини Варки, Варка — весілля Гната...»²¹.

Образно переосмислена фольклорно-етнографічна складова режисерської концепції багато в чому визначала своєрідність поетики вистав «Дві сім'ї» М. Кропивницького у Київському театрі ім. І. Франка (режисер А. Скибенко, художник М. Френкель, 1973 р.), «Суєта» І. Карпенка-Карого в Київському ТЮГу (режисер Д. Чайковський, художник М. Френкель, 1971 р.), «Украдене щастя» І. Франка у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер С. Данченко, художник М. Кипріян, 1976 р.) і Київському театрі ім. І. Франка (режисер С. Данченко, художник С. Коштелянчук, 1979 р.), «У неділю рано зілля копала» В. Василька за О. Кобилянською у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської (режисер К. Пивоваров, художник Ю. Радченко, 1984 р.), «Безталанна» І. Карпенка-Карого у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер Ф. Стригун, художник М. Кипріян, 1987 р.), «Наталка Полтавка» І. Котляревського і «Енеїда» за І. Котляревським у Закарпатському обласному музично-драматичному театрі (режисер С. Мойсеев, художник С. Маслов, 1988 р.) та ін.



«В ніч місячного затемнення» М. Каріма. Макет до вистави. Київський театр ім. І. Франка

²¹ *Веселка С.* Про пошук і гальма специфіки // Український театр. — 1983. — № 1. — С. 12.

«Образність завжди лежить у сфері духовного, загальнолюдського», — пише Д. Лідер і одразу додає, що «лише образною мовою народу можна висловити оточуючий світ»²². Національне і загальнолюдське у творчості Лідера є тією парною категорією, яка визначала стрижневі характеристики образно-пластичного світу всіх його вистав. Аналізуючи процес формування задуму образного вирішення п'єси М. Каріма «В ніч місячного затемнення» Д. Лідер зауважує: «Мабуть, для башкира поетична алегорія щодо середовища, яке його оточує, міцно пов'язана з його способом життя. Для нього виднокруг, тобто видимий степ, може асоціюватися з величезною перевернутою чашею, а жмути трави — зі старими шкурами в залисинах. І вже, напевно, небо із рваними хмарами асоціюється чи то з невидимими дикими кіньми, чи то з розтягнутими шкурами, чи то з вершниками, одяг, яких розвивається по вітру, а місяць сьогодні нагадує бубон, завтра — металевий диск...». Беручи до уваги ці особливості національної алегорії, ми з режисером-постановником С. Сміяном вирішили побудувати основний конфлікт напівязичницького родового ладу за допомогою розірваної, натягнутої шкури, що символізує поняття: небо, юрта; і чаші — окойму, що споконвіку обертається навколо своєї осі»²³.

Пластична метафора — величезна, напівзотліла від часу і природних стихій, туго напнута на дерев'яні жердини шкура — створювала особливу напруженість атмосфери сценічної дії, породжувала широке коло асоціацій. Вона однаковою мірою була «світом усіх і світом кожного»²⁴. Для одних — це доля: поневіряння, ошукані надії, біль втрати, помилки на життєвому шляху. Для інших шкура — символ перешкоди на шляху до майбутнього. Традиції, звичаї, основи родинних відносин, які тяжіють над героями, — усе це вони мусять відкинути, вступити в боротьбу, щоб зберегти свої мрії, любов, самого себе.

Пекучі промені сонця, пронизуючи і спопеляючи останки велетенського звіра, вселяли надію на прийдешнє. Сонячні промені вихоплювали з величезного, позбавленого чітко окреслених меж сценічного простору (чорне драпування сцени підсилювало цей ефект) напівсферичний пандус — основний ігровий майданчик. Місце дії в даному ви-

²² *Лідер Д.* Образ вистави // Український театр. — 1972. — № 4. — С. 7–8.

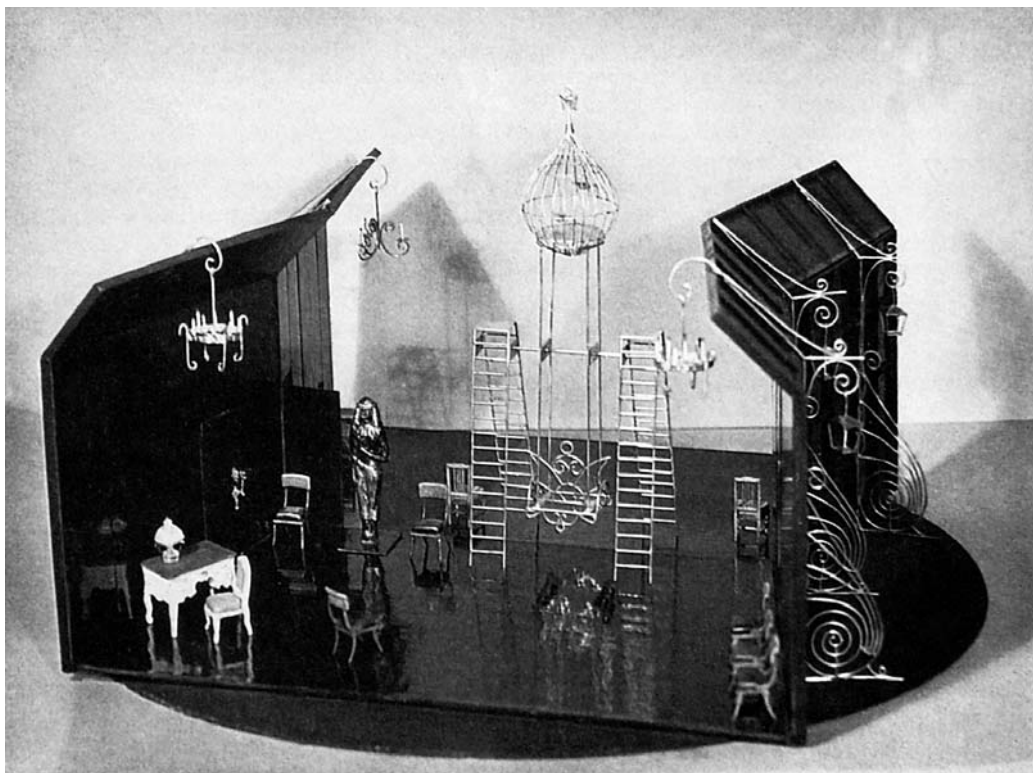
²³ Там само.

²⁴ *Коваленко Г.* Художник театру Даниил Лідер. — М., 1980. — С. 158.

падку набувало нового, образно перетвореного значення — земля людей, їхня святиня і вічна турбота. Представлений у такий спосіб «обрій світу» надавав нового аспекту темі людської долі. Ця «перевернута чаша» і своєю фактурою, і окремими деталями (жердина з баранячою шкурою, а на верхівці — кінський череп) була органічно пов'язана з нависаючою над усіма шкурою, що розповзається. Однак, якщо в «Розгромі» (замкнута стрічка — дорога і стовбури дерев) і «Камінному господарі» (гострокутні площини, здійснені догори, сходи і майданчики) деталі мали єдиний, цілісний художній зміст, то в спектаклі «В ніч місячного затемнення» елементи, які формують зоровий ряд, несли самостійний образний заряд. Їхнє протистояння народжувало сценографічний конфлікт, що підсилював дієвість сценографії, її разючий вплив на формування художньої канви сценічного твору. Гранична напруженість розтягнутої шкури й урівноваженість напівсфери, полярність їхніх поетичних значень надавали необхідного для притчі (а саме в цьому жанрі вирішувався київський спектакль) масштабу художнього узагальнення.

Природно, що запропонована образна структура передбачала відповідну режисерську партитуру вистави і, що не менш принципово, — розширення засобів дієвого сполучення зорового образу зі сценічним буттям актора-персонажа. Проте режисерське мислення не виходило за рамки побутової логіки. Виникали проблеми і з «проживанням» ролі акторами. «Франківці», як і переважна більшість акторів українського театру, затишно почували себе в побутовому середовищі, яке було необхідною передумовою для психологічно-побутової характеристики створюваних образів. Ю. Коваленко зауважує: «Українська сцена майже не мала досвіду видобування з речі образного потенціалу, досвіду розкриття її структурних особливостей; предметний світ українського театру, будучи практично завжди достовірним і натуральним, використовувався лише в плані описово-декоративному, а тому майже ніколи не служив для метафоричного вираження драматургії, стикався з текстом лише зовні, на рівні фону»²⁵. Виникнення нових зв'язків у структурі сценічної дії потребувало від виконавців розмаїтості способів існування у сценічному просторі, володіння широким діапазоном жанрово-стильових прийомів, «щільності акту сприй-

²⁵ Коваленко Ю. Художник театру Даниил Лидер. — М., 1980. — С. 112.

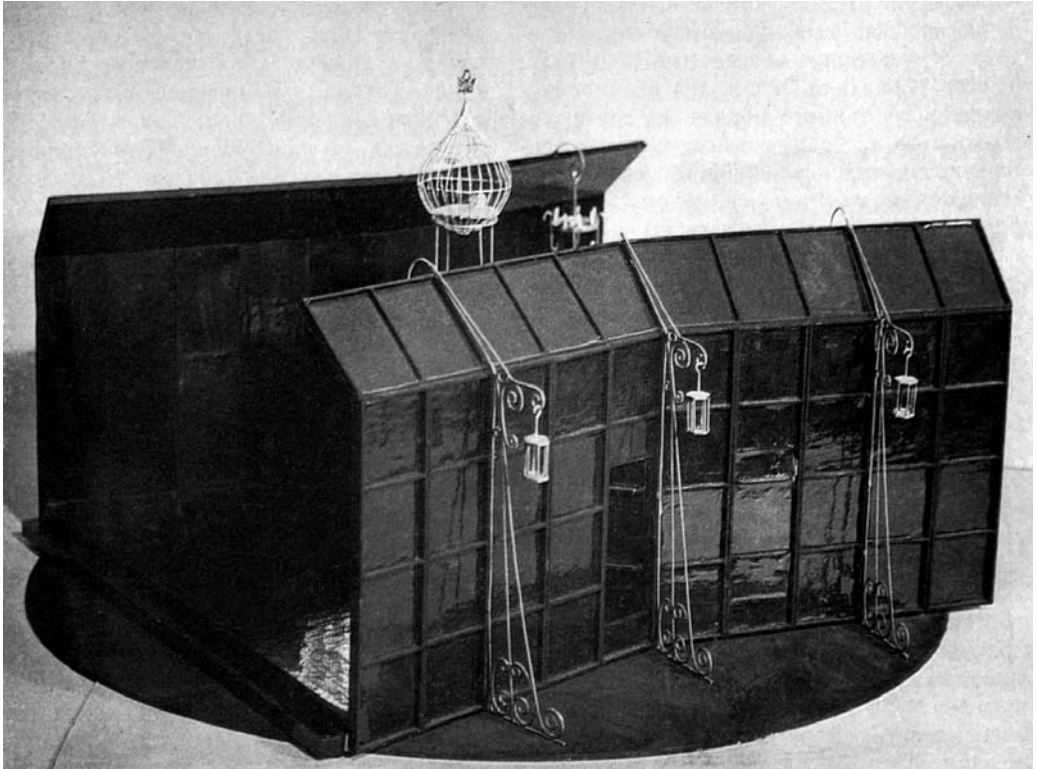


«Тіні» М. Салтикова-Щедріна. Макет до вистави. Київський театр ім. І. Франка. 1975 р.

няття в процесі дії, концентрації цього акту щохвилини сценічного часу...»²⁶. На жаль, театральна реальність усе чіткіше виявляла творчі проблеми, протиріччя у співтворчості режисер — сценограф — актор, що вносили дисонанс у природний розвиток театального процесу, унеможлилювали відповідність естетичним запитам часу.

Так, аналізуючи виставу «Трактирниця» К. Гольдоні в Одеському театрі ім. А. Іванова, Є. Луцька пише: «Сучасність оформлення, насамперед, у точності, гостроті і граничній ясності висловленої думки, ідеї драматургії. У самих декораціях, у тому, як вони змінюються, трансформуються, як піднімається завіса з чорним ганчір'ям, у тому, як усе це легко і граючись рухається, є дуже смілива аналогія з площадним театром Італії. Декорації такого рівня вимагають такої ж легкості, гумору, імпровізаційності, чистоти і дзвінкості акторського виконання. На

²⁶ Гончаров А. Образ и время // Театр. — 1973. — № 7. — С. 23.



«Тіні» М. Салтикова-Щедрина. Макет до вистави. Київський театр ім. І. Франка. 1975 р.

жаль, вистава грається в іншому ключі. Немає смішної алогічності італійської комедії, де все виглядає несподівано»²⁷. Природа підміченого рецензентом явища полягала не тільки в ігноруванні заявленого принципу сценічного видовища — народного площадного театру, а й у невмінні співвідносити спосіб проживання ролі з конкретним сценографічним середовищем.

Досить показовим у контексті розглянутих протиріч є спектакль «Тіні» М. Салтикова-Щедрина у Київському театрі ім. І. Франка (режисер А. Скибенко, художник М. Френкель, 1975 р.). Художник, максимально відкриваючи сцену, стискає при цьому основний ігровий простір двома величезними площинами. Створена в такий спосіб площадка-тунель розділена вертикальною конструкцією на дві частини. Одна з них — приймальня канцелярії, інша — вітальня у приватному бу-

²⁷ Луцька Е. Художник і час// Прапор комунізму. — 1964. — 29 травня.

динку. Основа конструкції — величезний, у весь зріст портрет царя, над ним піднімається церковний купол, де знаходиться клітка із живими папугами (їхній лемент чути впродовж усього спектаклю). Дві грані життя — офіційна й приватна, таким чином, виявляються нерозривно пов'язаними, підпорядкованими законам всемогутньої «системи».

Зміст поняття «система» досить чітко охарактеризований самими героями: «Вся система міститься в одному слові: дисципліна і нічого більше... Перш ніж увійти до нас, ти повинен заздалегідь переконати себе в доброті системи, усякої взагалі, яка б не була тобі запропонована, і потім цілком підкорити їй свої дії і думки. Ти виконавець — нічого більше... Ось, люб'язний друг, життєвий напрямок нашого часу... Колись виконували накази машинально, тому що це були накази, нині виконують їх з власних переконань; колись була на першому плані відданість особам, нині на першому плані відданість системі»²⁸. Тема регламентації думки, залежності особистості від впливу «системи» розроблялася режисером і сценографом упродовж усієї вистави. Вона підкреслювалася в еволюції зорового образу, в ряді метафорично яскравих мізансцен. Наприклад, при стогоні Бобирьова: «Що таке, нарешті, мій дім?», — увесь «світ» раптом починав обертатися навколо своєї осі-конструкції, «миготіли» напеременінно апартаменти: канцелярія, вітальня, канцелярія, вітальня..., створюючи асоціацію, ніби у пришвидшеному темпі рухаються лопаті жакливної машини, здатної змолоти все на своєму шляху. Очманіло дивлячись на те, що відбувається, обурений Бобирьов закричить: «Та куди ж я потрапив, боже мій! Чи не уві сні я?», — і наступної миті зрозуміє, що відгороджений, ізольований від усього тильною стороною площини-стіни. Нешанобливість до сильних світу цього — неприйнятна і карається.

«Художники навчилися створювати структури з рухливими зв'язками, які відкривають значно більші можливості включати елементи сценографії у взаємодію з акторами-персонажами, — аналізуючи тенденції розвитку сучасної сценографії, робить висновки художник-постановник спектаклю М. Френкель. — Взаємодія — це вже не тільки однозначна функціональність, вона здатна збуджувати глибокі емоційно-психологічні потрясіння. Для зручності дослідження з питань фізіології і психології сценічного середовища, де живуть і діють актори-персо-

²⁸ Салтыков-Шедрин М. Собр. соч. : В 20 т. — М., 1961. — Т. 4. — С. 340–341.

нажі, вдаються до препарування її, досліджуючи ціле через частку. Для максимального прояву життєвості кожного елемента середовища окремі елементи вибудовуються у нові зв'язки. У цих нових зв'язках один елемент підсилює діюче звучання іншого»²⁹. Проте, досягнення такого синтезу було радше винятком, як у даній виставі, аніж правилом.

Виходячи з мізансценічного малюнку однієї з найгостріших соціально-викривальних сцен (Свістіков викладає теорію виживання людини, яка потрапила в поле дії «системи»), можна припустити, що автори спектаклю хотіли показати, якою абсолютною владою володіє ця «система». Маленька людина, що завмерла біля підніжжя стіни-системи, відчуває її гнітючий вплив. Стіна може відкинути від себе, і тоді Свістіков, немов від сильного удару, відлітає на край авансцени і, завмираючи від страху, кидає до глядацького залу: «Начальство треба поважати!». Стіна може притягнути героя, розчавити на своїй чорній поверхні його безвольне тіло і знову відкинути. «Догоджай усім...», — тільки встигає прошепотіти Свістіков, перш ніж усе повториться знову. Але актор, в цілому витримуючи заданий пластичний малюнок, психофізично та емоційно виправдовував його лише на рівні побутової логіки. Тому ця сцена не отримувала необхідного образного звучання.

Досить показовою була розбіжність між задумом і втіленням і в епізоді, коли Клаверов умовляв Софію Олександрівну поїхати до театру. Побудова мізансцени дозволяє зробити наступні припущення: ось вона — хвилина тріумфу: Софія закохана і готова на все. А для Клаверова — це новий кар'єрний злет. І він піднімається як володар на одну сходинку, що веде до клітки з папугами, другу, третю — і раптом: «...мені просто не хочеться їхати до цього противного театру! Знаєш, навіть того разу мені було неприємно. Цей князь так бридко дивився на мене...». Клаверов підняв ногу, щоб зробити черговий крок (символ просування ієрархічними сходами), та так і завмер. Відмова тотожна краху — адже князю гарантована прихильність Софії. Злітаючи сходами донизу, він знову кидається до своєї жертви зі словами любові. Але й ця, інтересно задумана мізансцена, не реалізувалася у виставі належним чином, залишаючись, по суті, формальною. Актор механічно виконував поставлене завдання, не виявляючи прихований у запропонованому пластичному малюнку образний зміст.

²⁹ Френкель М. Современная сценография. — К., 1980. — С. 28–29.

Проблеми, про які йдеться, на наш погляд, багато в чому пояснюються нерівномірністю освоєння виниклих естетичних ідей різними групами працівників театру. Скажімо, особливості акторської творчості потребують багатоетапної адаптації до взаємодії з художніми структурами, оскільки пов'язані з кардинальною перебудовою всього психофізичного апарату виконавця. Поза тим, театральна ситуація середини 1970-х рр. дедалі виразніше пульсувала напругою, найгостріші творчі протиріччя виникали між інтегрованими до європейського театального контексту сценографічними пошуками і схильною до стагнації режисерською практикою, яка до того ж домінувала в українському театрі. «Образотворча режисура», орієнтована на активну участь сценографа у вибудовуванні сценічної дії, на образне виявлення того, «що» відбувається в ті чи інші моменти п'єси, а також і подальша її модифікація — «пластична режисура» — потребували відповідного рівня концептуального мислення режисера, вміння вибудовувати зоровий ряд у контексті багаторівневої образної системи спектаклю. Натомість запрограмована художником еволюція зорового образу найчастіше використовувалася українською режисурою лише на рівні метафорично вираженої кінцевої ідеї вистави. Протиріччя загострювалися і через те, що провідні художники уникали ідейної обмеженості, мислили поза існуючою естетичною нормою творчої практики.

Ось як бачилося Д. Лідерові образне вирішення спектаклю «Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади у Київському театрі ім. І. Франка (режисер С. Сміян, 1974 р.): «... у пластиці існувало два образотворчих пласти. Полярних. Здавалося б, несумісних. Ворожих один одному. Але для мене смисл був не в кожному з них окремо. Головне, що ці пласти були присутніми одночасно. Між ними — діалог, напружений, болісний, жагучий. Між ними — конфлікт, боротьба, нез'ясоване протиріччя. Це було важливим, насамперед. Образ — виникаючий з того, що на сцені повнокровне і явне життя кожного образотворчого пласту. Образ — що «спалахує» у зіткненнях цих пластів, що народжується і живе в моменти крайньої напруги кожного пласту, коли їхня взаємодія максимальна, загрожує вибухом.

По всьому радіусу сцени було побудовано металеве риштування. На ньому — безліч електрозварювальників. Спектакль починався яскравою виробничою картиною: сліпучі вогні електрозварок, гуркотіння

металу, все рухається, все живе в енергійному ритмі будівництва.

Потім змінювалося світло, і всю сцену заповнювало квітуче гілля яблунь. Їхні білі крони, як вишиті білі українські рушники, — у них було стільки спокою, блаженства, чистоти. В них — весна, народження життя.

Однак у виставі це не просто зміни, не просто заміна одного фону іншим. Металеве риштування і квітучі яблуні існують одночасно; точніше, обидва ці образи — частина одного образу, котрий ніби коливається між двома своїми граничними іпостасями. І не тільки коливається, а живе, — тому що в основі своєї виражає споконвічні протиріччя: природа і творіння людських рук, поезія і розрахунок...»³⁰.

Прикро, що далеко не все задумане художником знайшло своє безпосереднє відображення на сцені. Не реалізованим залишилось головне — «конфлікт, боротьба, нерозв'язні протиріччя». Режисер не зміг піднятися над логікою побутових відносин героїв. На сцені були присутні й квітучі яблуні, й металеве риштування, але це було «мирне» співіснування, а не протистояння двох проявів життя.

У цей час сценографічні задуми Д. Лідера або не приймаються режисурою театру ім. І. Франка, або адаптуються до рівня її постановочного мислення. Творчі порятунки іноді виникали і, як правило, вони не були пов'язані з колективом рідного театру. Так запропоноване художнє вирішення спектаклю «Голубі олені» О. Коломійця було реалізовано в Миколаївському театрі ім. В. Чкалова (режисер В. Оглоблін),



«Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади. Ескіз до вистави. Київський театр ім. І. Франка. 1975 р.

³⁰ Лідер Д. Размышления художника // Советские художники театра и кино '79. — М., 1981. — С. 194–195.

«Пора жовтого листа» знайшла своє адекватне втілення в Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка (режисер М. Мальцев), а «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта і шекспірівський «Макбет» — у Хмельницькому театрі ім. Г. Петровського (режисер В. Булатова).

Така ситуація призводить до того, що 1975 р. провідний український сценограф залишає франківську сцену. Творчість Д. Лідера виявляється максимально задіяною провідними колективами Москви і Ленінграда. (Через п'ять років Д. Лідер прийме запрошення С. Данченка знову стати головним художником Київського театру ім. І. Франка). На тривалий час покине Львівський театр опери і балету ім. І. Франка видатний український художник Є. Лисик. Творчого взаєморозуміння М. Френкель буде шукати в театрах Москви і Прибалтики, М. Івницький — у Москві та Ленінграді і так далі.

Роки відсторонення Д. Лідера від української сцени стали найбільш плідними в його педагогічній діяльності. Проповідувані майстром естетичні, моральні принципи творчо освоювалися М. Левитською, С. Маслобойщиковим, В. Карашевським, Н. Рудюк, Л. Беспальною, Л. Черновою, Н. Гомон, В. Коштелянчуком, І. Несміяновим, А. Александровичем, Т. Медвідь, А. Романченко, О. Гавриш, В. Баріба, Л. Нагорною, С. Коштелянчуком, І. Білецьким, С. Хотимським, О. Луньовим, О. Татаріновим та ін. На багато десятиліть забуте поняття «школа» відроджувалося в українській театральній культурі.

Долаючи чиновницькі перепони, протидію старших колег по перу, наприкінці 1970-х — початку 1980-х рр. на сцену почали пробиватися п'єси Я. Стельмаха, Я. Верещака, А. Вербеця, В. Шевчука, Ю. Щербак, В. Врублевської, М. Віргінської, А. Дяченка. І хоча вони так і не стали тією «новою хвилею» у драматургії, що привнесла б могутню енергетику в розвиток театрального процесу, однак розширили проблемно-тематичні, стилістичні рамки сучасної української драматургії.

У контексті яскравих дебютів цілої когорти молодих режисерів створювалося враження, що український театр переживав період комплексного відновлення, творчого прориву, який нагадував про ситуацію кінця 1950-х — початку 1960-х рр. Вже перші роботи режисерів І. Афанасьєва, В. Малахова, В. Козьменка-Делінде, М. Нестантінера, В. Шулакова, М. Карасьова, В. Петрова, П. Колісника, І. Бориса, Р. Мархолія, С. Мойсєєва, В. Гирича та інших показали, що сценографічний «бум», виникнення нових зв'язків у режисерсько-сцено-



«Казка про Моніку» С. Шальтяніса і Л. Яцінявічуса. Виконавці головних ролей та постановочна група. Київський театр ім. Лесі Українки. 1978 р.

графічній складовій театрального синтезу серйозно вплинули на формування їхньої творчої індивідуальності. Нова режисерська зміна і молоді сценографи не тільки одночасно почали своє творче життя, але на першому етапі, в переважній більшості, прагнули до спільних художніх шукань. Склалися досить стабільні постановочні групи: М. Карасьов успішно працював з Л. Беспальчою, В. Шулаков — з Л. Черновою і Н. Гомон, В. Малахов — з С. Маслобойшиковим і В. Карашевським. На відміну від колег-режисерів, В. Козьменко-Делінде майже всі свої вистави оформляв сам, іноді як сценограф співпрацював з іншими режисерами.

Варто зауважити, що зазначені молоді митці досить вибірково запрошували до співпраці акторів, часто формували виконавські склади з недавніх випускників творчих вузів. Взаєморозуміння, спільні естетичні критерії відкривали простір для творчого самовираження, стимулювали пошук, експеримент.

Перша робота В. Малахова — «Казка про Моніку» С. Шальтяніса і Л. Яцінявічуса (Київський театр ім. Лесі Українки, 1978 р.) — викликала величезний інтерес театральної громадськості. Приваблювали яскравість режисерського мислення, азарт і емоційність акторів. Драма почуттів героїв, психологічно тонко розкрита виконавцями головних ролей, несподівано переосмислювалася завдяки прийомам епічного театру. Смілива фантазія постановника органічно поєдналася з музичною драматургією Г. Купрявічуса, вокально-хореографічною мовою Б. Каменьковича, образним баченням сценографа В. Карашевського.

Вистава гралася на малій сцені театру. З одного боку відкритого сценічного простору нагромаджувався старий реквізит, з іншого — ударні інструменти, вгорі — кілька рядів штанкетів. Спочатку все це могло сприйматися як величезний, майже порожній кам'яний сарай, біля стін якого звалений непотрібний мотлох: іржаве ліжко, старі стільці, потерте крісло, каструлі, валіза, запилений велосипед, абажур тощо. Зовсім інші асоціації виникнуть у тих, хто зосередить увагу на нехитрому розписі верхньої частини стін і стелі. Щось нагадає тут напівзруйнований собор, де крізь дірки в куполі прозирало небо, хмари, що «пливли»... І тільки коли почнеться вистава, пролунають перші слова солістки хору, який скорботною процесією рухався уздовж опущених штанкетів, до яких було прикріплено траурні звисаючі гірлянди квітів: «Чому не згасло сонце? Чому не впали зорі? Чому не зруйнувалися вежі? Адже людина вмерла...», — все раніше побачене, що залишало враження випадково зібраних речей, предметів, невідібраності принципів просторового рішення, починає проявляти своє метафоричне, символічне значення, обумовлене загальною концепцією постановки.

Заявлений у пролозі мотив смерті в подальшому поступиться місцем головному у спектаклі — дослідженню моральних, духовних проблем людського буття. І тоді на порожньому просторі сцени зустрінуться двоє — Роландас (А. Хостікоєв) і Юліус (О. Ігнатуша), щоб уже вкотре спробувати визначити своє місце в житті. Думкою вони повертаються в минуле, сподіваючись зрозуміти причини трагедії, що трапилася.

А починалося все з любові... Один зі штанкетів раптом підносив закоханих Роландаса і Моніку (Л. Куб'юк) наче на гребені хвилі вгору, а потім, все сильніше і сильніше розгойдував, немов кидав їх у відкрите море життя, назустріч радощам, тривогам, випробуванням.



«Казка про Моніку» С. Шальтяніса і С. Яцінявічуса. Сцена з вистави. Київський театр ім. Лесі Українки. 1978 р.

Потім наступить розлука, і рейки — штанкети «примчать» на залізничну станцію Юліуса. Тут перетнуться долі трьох головних героїв. Штанкети-потяги розкидають їх у різні сторони. І тоді наступить пора випробувань. Для одних такою перевіркою стане побут (дім Юліуса і Моніки почнуть заповнювати речі: абажур, годинник, полички, звисаючи зі штанкетів, будуть громадитися над їхніми головами). Для інших — кар'єра. Важкий, болючий рух до мети, заради якої часом жертвують не тільки другорядним, плинним, але і головним, без чого людина втрачає опору в житті, втрачає себе. «Повзи нагору, повзи нагору...», — зціпивши зуби, повторює Роландас, долаючи один бар'єр, другий, третій. Дертися по штанкетах (а саме вони уособлюють перешкоди на його шляху) стає все важче, сил не залишається зовсім, і він зривається вниз, у темряву...

У фіналі до центру сцени учасники хору принесуть речі, які мали хоч якесь відношення до подій, що відбувалися, і «підпалять» їх. По-

лум'я багаття неначе востаннє поєднає все, що було горем і радощами, розчаруванням і надіями героїв. Саме в цю мить пролунає плач — перший крик людини, що з'явилася на світ.

Під час епілогу сцена знову буде порожньою. Над Роландасом, Юліусом і маленькою Монікою, як і раніше, буде безмежна блакить неба. Життя продовжується...

В усіх наступних роботах В. Малахова (як і в більшості режисерів — дебютантів кінця 1970-х рр.) художники, як правило, пропонували сценографічні вирішення, в яких зміст образу розкривався лише в процесі спектаклю. Його предметно-речовий світ був насамперед запрограмований на безпосередню участь у грі акторів. Без цього зоровий образ просто був би позбавлений змісту. У сатиричній комедії М. Матуковського «Шахрай мимоволі» (за мотивами роману М. Ларні «Четвертий хребець», режисер В. Малахов, художник В. Риданих, Київський театр естради, 1981 р.) найважливішим елементом сценографії стали засоби пересування — інвалідний візок і напіврозвалений старий автомобіль. Вони утворювали комічний тандем, іронічно поєднуючи сам автомобіль із, так би мовити, наслідком його діяльності. Авто символізувало також певний «ідеал прогресу», що грубо, не оглядаючись, давить усе неповоротке, безпомічне. От і наївний емігрант із Фінляндії, який випадково став героєм розважальних телевізійних програм, ледь не потрапляв під його колеса. Створювалося враження, що й інвалідний візок заповідливо збережений для цього випадку. Зіткнення справжнього й вигаданого стає кодом образної мови спектаклю.

Калейдоскоп рекламних стендів і фотографій, контрастне чергування музичних тем і пластичних прийомів, каскадерських трюків і ліричних епізодів утворювали своєрідний сценічний колаж. Постановник зводив героя з налагодженою машиною засобів масового одурманиння, простежуючи на кожному етапі його життя наближення неминучого краху духовності, у випадку, якщо Джеррі (В. Кузнецов) не зможе зберегти себе, стане на шлях конформізму.

Художнє полотно здійснених В. Малаховим постановок «Ніч чудес» (за п'єсою В. Шекспіра «Сон літньої ночі», художник С. Маслобойшиков, 1980), «Вертеп» В. Шевчука (сценограф В. Малахов, 1987 р.) надмірно насичувалося засобами виразності широкого діапазону, а образна система формувалася за принципом «монтажу атракціонів». По-

становника приваблювала яскрава ігрова стихія, карнавальні традиції, принципи балагану, народного площадного театру.

Режисерський почерк В. Козьменка-Делінде визначався жорстким обмеженням у виборі естетичних прийомів і засобів виразності, лапідарністю форми, графічною чіткістю у побудові мізансцен — яскраво вираженим тяжінням до «інтелектуального театру». Демонструючи розкутість фантазії і винахідливість у творенні сценічних версій, В. Козьменко-Делінде найчастіше спирався на певний домінуючий прийом. Характерний приклад — використання батута у виставі «Сон літньої ночі» В. Шекспіра (Київський театр ім. І. Франка, 1980 р.). У центрі максимально відкритої сцени — спортивний снаряд, який, залежно від подій п'єси, по-різному обігрувався акторами. Ширяння в повітрі, високі стрибки виразно підкреслювали лінію фантастичних перетворень персонажів, загострювали ігрову стихію спектаклю.

У запропонованій В. Козьменком-Делінде інтерпретації «Чайки» А. Чехова (Київський театр драми і комедії, 1985 р.) жоден із героїв був не здатен почути, зрозуміти іншого. У всіх — гіпертрофоване самолюбство і хвороблива амбіційність. «Режисер поставив перед ними дзеркало, в якому вони могли б себе розгледіти, і, водночас, заслон — прозорий, але непроникний, крізь який вони марно прагнуть достукатись один до одного, а заслон відділяє, віддаляє... Це більш ніж сценографія — це образ, метафорична формула вистави»³¹.



«Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Сцена з вистави. Київський театр ім. І. Франка. 1980 р.

³¹ *Верховець Н.* Без солістів // Український театр. — 1986. — № 4. — С. 11.



«Чайка» А. Чехова. Сцена з вистави. Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. 1985 р.

Обігравання окремої деталі в образному вирішенні вистави спостерігаємо й у тих випадках, коли В. Козьменко-Делінде виступав виключно в ролі художника. У «Межі спокою» за романом П. Загребельного «Розгін» (Київський театр ім. Лесі Українки, режисер М. Резнікович, 1982 р.) сценографія є жорстко функціональною й представлена однією деталлю — графічною дошкою, розміщеною по центру сцени. Вона — і робочий стіл академіка Карналя, і стелаж у його кабінеті. Дошку можна обертати довкола осі, визначаючи тим самим зміну місця дії, з її допомогою відбуваються часові зміщення.

При всій відмінності творчих почерків В. Петрова, М. Карасьова, М. Нестантінера, Р. Мархолія, С. Мойсєєва, як і цілого ряду інших режисерів-дебютантів кінця 1970-х — початку 1980-х рр., їхня увага незмінно фокусувалася на скрупульозно відпрацьованій внутрішній лінії персонажів. Разом з тим, дієве сполучення актора і предметно-речового світу постановки, у результаті якого народжується необхідний

образний потенціал, концептуальне осмислення сценічного костюма і фактури використаних матеріалів, активне включення сценічного «хронотопа» у формування образної системи спектаклю, були незмінною складовою реалізації художніх задумів.

У драматургічній версії історії створення «Слова о полку Ігоревім» — «Спочатку було слово» Ю. Лиманова (Київський ТЮГ, режисер М. Карасьов, художник Л. Беспальча, 1981 р.) предметний світ сцени складався з макетів стародавніх храмів, що неначе матеріалізовували видатні літописні пам'ятки, водночас символізуючи культурно-політичні центри XII століття (Новгород, Суздаль, Смоленськ), взаємодіючи з акторами, визначали малюнок мізансцен, розвиток сценічної дії в цілому. Розташовані на дерев'яному помості макети різної величини (найбільші з них сягали людського зросту), сполучаючись з історичними костюмами персонажів, із канонічними для живопису XII століття жестами та позами людей, барельєфним малюнком мізансцен, викликали асоціації з творами образотворчого мистецтва тієї епохи. Перипетії, що відбувалися з макетом Софії Київської, зримо відображали і драматизм часу, і долю «Слова о полку Ігоревім».

Надалі режисер і сценограф лише зрідка провокували у свідомості глядачів історико-літературні ремінісценції. Всі виражальні засоби були підпорядковані посиленню сучасного звучання «Слова...», виявленню зв'язку між минулим і нинішнім часом, активізації сприйняття, аж до включення глядача до системи взаємин на рівні спектаклю-диспуту.

Середовище персонажів вистави «Проводимо експеримент» В. Черних і М. Захарова (Севастопольський театр ім. А. Луначарського, режисер В. Петров, художник Г. Бубнова, 1985 р.) — завод. Проте, на сцені ми не бачимо ні виробничих цехів, ні конструкторських бюро, ні партбюро з величезними столами для засідань і незмінним портретом Леніна, що напружено дивиться у глядацьку залу. З обтяжуючою одноманітністю цей набір фігурував у численних постановках п'єс «Людина зі сторони» І. Дворецького, «Сталевари» Г. Бокарева, «Протокол одного засідання» О. Гельмана, «Дорівнює чотирьом Франціям» О. Мишаріна і в десятках інших спектаклів «виробничої тематики». У Севастопольському театрі, експеримент, що проводиться на заводі «Електрон», розширював свої межі, охоплюючи інші сфери виробничої діяльності. «Наша вистава про виробництво, — у пролозі, звертаючись до глядачів, говорить його головний герой Костін (В. Черкасов). — Адже театр — це

теж виробництво, причому досить розгалужене... І сьогодні ми на нашому підприємстві розповімо вам історію, що відбулася на іншому підприємстві — заводі «Електрон». Запропоновані режисером і сценографом умови гри відразу ж підхоплювались акторами і надалі винахідливо розвивалися за допомогою сценічної техніки. Рух кількох десятків софітів змінював композицію сценічного простору. Вони то стискали його по вертикалі, то, «відтинаючи» глибину простору, виносили дію на авансцену, то, опускаючись до підлоги, перегороджували шлях героям спектаклю. Софіти працювали як світлова завіса, обігрувались як трибуна, стіл засідань команди дублерів, конвеєрна лінія заводу.

Настільки ж різноманітно використовувались і штанкети, що при нагоді ставали столами, директорським кріслом тощо. Штанкети дозволяли подавати персонажам необхідний реквізит: телефонну слухавку для розмови директора заводу Цибіна (Є. Смирнов) з начальством, скрипку, на якій до самозабуття виводить мелодію — полум'яну промову в підтримку кандидатури Костіна — парторг заводу. Вони ж переносили акторів у потрібне місце сценічного простору, допомагали вибудовувати паралельний монтаж дії. Обігрувались у виставі і металева пожежна завіса, і поворотне коло, і службові сходи, вмонтовані в цегляну стіну задника сцени.

У такому вирішенні природно народжувалася й ігрова, карнавальна стихія постановки. Найважливіша образно-змістова роль у ній належала костюму, зачісці персонажів. Поява директора заводу Цибіна в одязі епохи Людовика XVI, парторга Ігнатова (М. Кондратенко) у шкірянці, галіфе, з маузером на боці в першу мить дивувала. Натомість логіка такого прийому, на наш погляд, була виправданою, адже розповідь велася від імені головного героя Костіна. Це він, молода людина у модному темно-сірому костюмі, у властивій йому іронічній манері згадував події минулого часу. Костін саме так уявляв собі директора і парторга. Чому? На це запитання відповідь надходила трохи пізніше, коли ставало зрозумілим, які методи керівництва заводом вони відстоювали. Костюми героїв були позначені не тільки їхніми виробничими відносинами, але й особистісними характеристиками. Тому головний інженер Стулов (Ю. Мацарьов) був вбраний у шати римського легіонера, секретарка директора Лідія Іванівна (К. Шмакова) — в японське кімоно, постачальник Ніна Артемівна (Л. Мартіросова) — у шати наложниці східного хана, Крякін (Б. Чернокульский) — у форму стрільця часів Івана Грозного тощо.



*«Проводимо експеримент»
В. Черних, М. Захарова.
Сцени з вистави. Севастопольський театр ім. А. Луначарського. 1985 р.*

Форма і зміст у цьому спектаклі були підпорядковані ігровій стихії, вони повсякчас парадоксально поєднувалися, і, в такий спосіб, наводили глядача на думку «...про перебудову в душах людей, про те, що кожен може зробити дуже багато, якщо йому не заважати і не обмежувати дріб'язковою опікою. Вистава була про демократію в дії, про конкретну демократію, а не про принцип «взагалі»³².

Покоління театральних художників «призову кінця 1970-х рр.» вже не вело виснажливої боротьби з ілюстративністю, йому не треба було відстоювати так звану «нову образність», нові рівні і критерії сценографії. Старше покоління майстрів уже виконало ці завдання. Більш того — максимально завантажило «банк» просторово-пластичних ідей і сценографічних пошуків. Однак, і молоді належало вирішувати не менш складні та відповідальні проблеми: затвердити новаторство як естетичну норму, стимулювати творчий пошук, процес формування нових модифікацій просторово-часових структур. Якщо у попередні роки концептуально осмислене використання різних фактур, справжніх речей і предметів були властиві творчості лише деяких українських художників, то в другій половині 1970-х — на початку 1980-х рр. цим могутнім засобом сценічної виразності активно оперувала переважна більшість сценографів країни. У творчості В. Карашевського, І. Несміянова В. Коштелянчука, С. Маслобойщикова, М. Левитської, Н. Рудюк, Л. Беспальчої, А. Александровича, А. Чечика, І. Нірод, Т. Медвідь, І. Шулика, Г. Бубнової фактура матеріалів, сценічний костюм «заговорили» у виставах на повний голос, обумовлюючи основне образне навантаження створюваних сценографічних структур.

Як і багато театральних художників цього покоління І. Нірод, віддавши данину концептуальній сценографії «великого стилю», звернулася «до почуттєвої, «рукодільної», а не умоглядної відчутності предметного світу, з розрідженої атмосфери гірських висот думки в інші, але по-своєму настільки ж безмежні простори людської теплоти й одухотворених реалій побуту, від макрокосмосу вселенських ідей у мікрокосмос людини»³³. Однак, парадоксальне, гармонічне чи конфліктне сполучення справжніх речей і фактур, так само як нюансування кольором

³² Клековкін О. Бунт милосердя // Український театр. — 1987. — № 4. — С. 21.

³³ Семенов Г. Ирина Нирод // Советские художники театра и кино. — Вып. 7. — М., 1986. — С. 115.



«Їх четверо» Г. Запольської. Ескіз до вистави. Волинський театр ім. Т. Шевченка. 1976 р.

пластичного образу, його мальовничої структури, незмінно були присутні в усіх її роботах. Колаж речей і фактур формував метафоричне середовище «Вічно живих» В. Розова (Львівський ТЮГ, режисер А. Куниця, 1974 р.). У «Свята святих» І. Друце (Вінницький театр ім. М. Садовського, режисер К. Пивоваров, 1979 р.) величезний вінок, сплетений із гілок і корчів — «це і символ «повернення на круги своя», і відчуття кривної причетності героїв п'єси до землі, і опосередкована асоціація із солдатською скаткою»³⁴. Концептуально осмислена еkleктика предметно-речового світу продукувала асоціативні процеси у спектаклях «Роки блукань» О. Арбузова, «Узбіччя» М. Зарудного (Львівський театр ім. М. Заньковецької, режисер А. Бабенко, 1980, 1982 рр.) та ін.

Абсурдність взаємин, життєвого устрою героїв п'єси Г. Запольської «Їх четверо» на сцені Волинського театру ім. Т. Шевченка (режисер

³⁴ Семенов Г. Ирина Нирод // Советские художники театра и кино». — Вып. 7. — М., 1986. — С. 113.

О. Заболотний, художник І. Биченкова, 1976 р.) постановники підкреслювали духовною спустошеністю, моральною деградацією героїв і показним, парадним прикрашанням побуту. Виблискуюча позолотою і дзеркалами кімната викликала відчуття задухи. Таку атмосферу створював надлишок м'яких фактур: килим на всю підлогу, розкидані на ньому подушки, розкішна тахта, драпірування, що м'якими складками обрамляло верхню частину і портали сцени. З розвитком подій позолота поступово тьмяніла, а тканина неначе покривалися товстим шаром пилу. Драпірування, що на початку вистави ледь помітно пере-



«Камо» О. Левади. Ескіз до вистави. Київський театр поезії. 1985 р.

кривало дзеркало сцени, поступово зтягувало його, лишаючи тільки невеликий просвіт. До нього у своїх молитвах зверталася дитина — єдиний носій духовного у спектаклі. Згодом, лише вона одна не буде заживо похованою під цією затхлою, брудно-сірою масою.

Простір незмінно залишався основною естетичною категорією сценографічного мислення Л. Безпальчої. Разом з тим, «поняття «середовище», «атмосфера вистави» Л. Безпальча неодмінно пов'язує з можливостями колористичного сприйняття. Внутрішній світ героїв вона розкриває через властивості сценічного живопису»³⁵. В сценографічному вирішенні драми Є. Шабана «Шрами» (Київський ТЮГ, режисер М. Мерзлікін, 1978 р.) конфліктне поєднання металеві конструкції (тюремна камера) і пейзажного гобелена (як уособлення мрії юних героїв) посилювало основну конфліктну лінію спектаклю.

Втілюючи фантастичний образ дикого лісу («Та, яка гуляла сама по собі» за Р. Кіплінгом, Київський ТЮГ, режисер Є. Перебийніс, 1983 р.), художник Л. Безпальча використовувала м'які, еластичні матеріали.

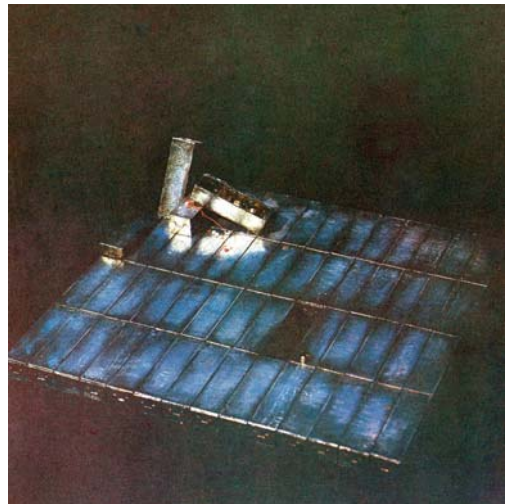
³⁵ Кучеренко З. Сценограф Леся Безпальча //Український театр. — № 3. — 1982. — С. 17.

Пасма вовни, клубки кольорових ниток ставали непрохідними джунглями, водночас створюючи атмосферу затишку і домашнього тепла. Ліс Л. Безпальчої, олюднений і водночас таємничий, заворожував глядачів, вабив їх у свої казкові нетрі. Виразні костюми персонажів гармонійно поєднувалися зі сценічним простором, здавалися продовженням ліан, гілок, коренів. Запропонований сценографічний образ сприяв усвідомленню основної ідеї — протистояння і єднання людини з природою, дикого світу джунглів і домашнього світу людей.

Старовинна фортечна кладка, підлога із металевих решіток, залізні двері і ліжко, металевий умивальник з прибитим кухлем, цинкове корито, іржаві труби з граничною достовірністю, що буквально фізіологічно впливає на глядачів, відтворюють середовище існування героя спектаклю «Камо» О. Левади. Вплив фактур суттєво посилювався, оскільки сценічне дійство Київського театру поезії (режисер С. Проскурня, художник В. Карашевський, 1985 р.) відбувалося на території Золотих воріт (пам'ятки архітектури XI ст.).

У виставі «Гамлет» В. Шекспіра «Театру у фойє» (Київський театр драми і комедії, режисер Е. Митницький, художник І. Несміянов, 1984 р.) глядачі, проходячи до своїх місць, ступали на холодні металеві листи підлоги. Зроблені з цього ж металу кофри — єдині ігрові елементи сценографії, впродовж дії перетворювалися на трон, труну, плаху, схованку тощо. Холодне заціпеніння металу в чорному одязі сцени поєднувало ігровий та глядацький простір. У підземному бункері — тронному залі, владно панувала атмосфера трагедії.

Так звані «малі сцени» (вистави гралися у театральних фойє, репетиційних залах, вестибюлях, підвалах і т. д.) відкрилися у переважній більшості театрів країни. Максимальне наближення, часом — вторгнення глядачів до ігрового сценічного простору стимулювало розширення



«Гамлет» В. Шекспіра. Макет до вистави. Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. 1984 р.

професійних здібностей режисерів, акторів, сценографів, осмислення цілого комплексу естетичних проблем. Лібералізація цензурних обмежень у формуванні репертуару «малих сцен», ширші можливості для творчого експерименту сприяли появі ряду вистав, що істотно збагатили театральний процес 1980-х рр.: «Сашко» В. Кондратьєва (Львівський театр Радянської Армії, режисер Р. Мархолья, художник Л. Боярська, 1984 р.), «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта (Київський театр ім. І. Франка, режисер і художник В. Козьменко-Делінде, 1984 р.), «Пам'ять» за творами Б. Олійника (Київський театр ім. І. Франка, режисер М. Нестантінер, художник В. Карашевський, 1987 р.), «Колекція» Г. Пінтера (Закарпатський обласний музично-драматичний театр, режисер і сценограф С. Мойсеєв, 1989 р.). Яскраві дебюти першої хвилі режисерського покоління 1990-х рр.: В. Більченка, О. Ліпцина, А. Жолдака, відбувалися в умовах освоєння того ж нетрадиційного ігрового сценічного простору.

Інтенсивне входження в театральний процес нового покоління режисерів і сценографів надало певної потужності мистецькому пошуку. Вони легко оперували сучасною театальною лексикою, освоювали нові ігрові моделі і, що особливо важливо, гармонізували процес колективної співтворчості. Натомість, варто навести думку А. Драка, котрий, аналізуючи тенденції розвитку сучасної сценографії, зауважив: «Не можна не помітити певної рафінованості суб'єктивних асоціацій, яку я б назвав інтерпретаційним свавіллям. Виявляється воно у не завжди виправданому жанровому переосмисленні, зокрема, класичного твору, коли, скажімо, трагедію сценограф трактує як комедію або навпаки. Чиниться насильство над драмою, особливо в тих випадках, коли вибрана форма вистави не знаходить підтримки з боку інших компонентів у манері, стилістиці акторської гри... Складається враження, що сценографи, яких не надихають ідеї драматурга, грають у свій театр: вбираються то у вишукані бабусині сукні (ретро-стиль), то в лахміття «бідного», грубого театру — балагану, то розігрують жорстокий театр, створюючи апокаліптичні картинки»³⁶. У творчості нової генерації режисерів усе частіше спостерігалась прихильність до апробованих жанрово-стильових прийомів і образно-пластичних засобів. Часом експеримент ставав самоціллю, а самовираз творчих можливостей домінував над розробкою психологічної партитори, заважав логіці розвитку образів.

³⁶ Драк А. Сценографія — любов моя // Український театр. — 1983. — № 5. — С. 18.

Абсолютизація принципів «режисерського монологізму» негативно позначилася на гармонізації суб'єктивного і об'єктивного в образному вирішенні цілого ряду спектаклів. У площині цих відносин досить типово «розігрувалась драма» становлення режисерської концепції спектаклю «Гамлет» В. Шекспіра (Львівський ТЮГ ім. М. Горького, режисер В. Козьменко-Делінде, художник В. Бортяков, 1981 р.). Режисер не приховував, що його концепція багато в чому «спровокована» висловлюванням І. Анненського, наведеним у програмці спектаклю: «Не один Шекспір, а принаймні чотири Шекспіри вклали у цю роль найзаповітніші скарби: філософ — сумніви, залишки віри, поет — мрію, драматург — цікаві сплетіння ситуацій і, нарешті, актор — індивідуальність, темперамент, обмеженість і теплоту життя, що пом'якшують сувору дійсність занадто глибокого задуму...».

З'являються на сцені чотири актори, які неначе уособлюють різні стани душі героя. Один — юний мрійник. Другий — доросліший, який спостерігає за перебігом подій уже без «рожевих окулярів». Третій — за іронією і скептицизмом ховає прозріння зрілого віку. І, нарешті, четвертий — людина дії. Після похорону Офелії на сцені залишиться тільки один Гамлет — воїн. У цій іпостасі він не знає сумнівів. Життя провокує зважитись на прості і жорстокі рішення. Але кров і смерть лише загострюють проблеми буття. «Суперечність тут у тому, — пише І. Волицька, — що Гамлет, утверджуючи добро, ніби спресовує свою натуру до однозначного стану, вихолощується до жорстокості. Він розуміє це, але іншого виходу не бачить: «щоб заслужити право бути добрим, спочатку я жорстоким мушу бути». Через цей хід, вочевидь представлений чотирма акторами, реалізується у виставі гамлетівська діалектика мети і результату, його трагедія. Вона, можливо, надто раціонально вибудована і через це певною мірою спрощена, але не позбавлена слухності»³⁷. Однак, вже після кількох прем'єрних вистав, як тільки знівелювалися миттєві реакції, психофізична точність акторського проживання образів, той самий критик зазначає: «Усе стає невмотивованим, незрозумілим. Часом виконавці вдаються до надмірної напруженості, щоб зберегти гостроту конфлікту між чотирма Гамлетами. Набуте раніше погрожує перетворитись на формальний знак, стати нецікавим»³⁸.

³⁷ Волицька І. «Актором я відчув себе недавно» // Український театр . — 1983. — № 3. — С. 21.

³⁸ Там само.

Така нестабільність викликана не тільки тим, що вистава «пущена на самоплив, залишена без режисерського ока»³⁹. Культивуючи своє режисерське рішення, абсолютизуючи лише один із мотивів п'єси, В. Козьменко-Делінде не спирається на поетику п'єси і тому балансує між задумом і його повнокровним втіленням. Як результат, в рецензії, назва якої здається дуже симптоматичною, — «Четверо в одній виставі, не рахуючи Шекспіра» — критик доходить висновку: «Весь спектакль — пульсація яскравих сплесків, серед яких чотири юнаки часом здаються... зайвими. Психологічний синтез образу не відбувся. Гармонія перевірена не алгеброю, а арифметикою»⁴⁰.

Режисерській концепції вистави «Зоря і смерть Пабло Неруди» (Київський театр естради, режисер В. Малахов, художник С. Маслобойщиков, 1984) також забракло необхідної гармонії форми і змісту, обраної сценічної мови і поетики драми І. Драча. Насичений як злободенними, так і вічними проблемами, нетрадиційний авторський текст потребував занурення у світ поезії, де володарюють свої закони образності. Твір сповнений осмисленням життя і смерті чилійського поета в багатьох аспектах: поет-філософ, поет-громадянин, нарешті, поет-художник. Через поетичне бачення рис образу автор досліджує проблему духовного зв'язку поета зі своїм народом, видатної особистості з суспільством. Від опису конкретних реалій життя Пабло Неруди він піднімається до філософського розуміння долі поета, до узагальнення «Доля Художника».

Проте В. Малахов основну увагу зосередив на створенні злободенного політичного спектаклю, де нашаровуючись, нагромаджуючись, символи і метафори тільки ілюстрували події п'єси. Природно, передати багатовимірність поетичного бачення картини світу театру не вдалося.

Характерною стала ситуація, коли театр стає заручником обраного режисером постановочного прийому. У виставі «Пеппі Довгапанчоха» за повістю А. Ліндгрена (Київський ТЮГ, режисер М. Карасьов, художник А. Симоненко, 1984 р.) з першої ж сцени діти приймають задані

³⁹ Волицька І. «Актором я відчув себе недавно» // Український театр. — 1983. — № 3. — С. 21.

⁴⁰ Веселка С. Четверо в одній виставі не рахуючи Шекспіра // Культура і життя. — 1982. — 28 лютого.

умови гри і стають азартними учасниками подій. Вони з радістю допомагають Пеппі читати написи на дороговказах, пильно охороняють її заповітну валізу, а в кульмінаційний момент юрбою вилітають на сцену помірятися силою з Індійським Півнем.

Театр зумів передати особливий світ дитинства, світ, де є казкові перетворення, добро завжди перемагає зло, здійснюються найзаповітніші бажання, панують веселощі, вигадка, гра. Ставало очевидним, що буквально в усьому, що знаходиться на сцені, живе таємниця. Добре всім знайомі предмети і речі, ніби побачені очима дитини, зненацька набували іншої сутності. І тоді платяна шафа природно перетворювалася на гойдалку, а вікно на горіщі, класна дошка — на гірку для катання.

Однак, обраний принцип вистави-гри часом слугував лише демонстрацією щедрої фантазії постановників, ставав самоціллю. Невмотивовано шалений темпоритм, емоційна «надсадність» і «моторність» перешкождали розкриттю елементарної логіки взаємин героїв.

На тлі успіхів та невдач нового театрального покоління вистави нечисленного загону старійшин української режисури, на наш погляд, часто-густо виглядали естетичною архаїкою, позбавленою будь-яких справжніх зв'язків із дійсністю. Досить драматично склалися творчі долі й багатьох дебютантів шістдесятих років. Далася взнаки й несприйнятливість до оновлення образної мови сценічного мистецтва, і багаторічне занурення в низькопробну художньо-кон'юнктурну драматургію, і постійні компроміси при створенні режисерських концепцій тощо. Однак, у кращих тогочасних роботах С. Данченко, Е. Митницький, К. Пивоваров, О. Утеганов, М. Резнікович, М. Мерзлікін, О. Беляцький, А. Бабенко все ж продукували актуальні творчі ідеї, відкривали нові грані сценічного прочитання класики, художньо переконливо подавали злободенні соціальні, моральні, духовні проблеми часу.

На наше переконання, особливе місце в розвитку українського театру першої половини 1980-х рр. займають вистави Київського театру ім. І. Франка «Дядя Ваня» А. Чехова (1980 р.) і «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983 р.).

Десятиліттям раніше запропоноване Д. Лідером образно-пластичне рішення спектаклю «Ярослав Мудрий» відразу вписало українську сценографію в загальноєвропейський контекст. Творчий тандем

Д. Лідера і С. Данченка підняв інтеграційний процес на якісно інший рівень. Спектаклі українського театру долучилися до мейнстриму сучасних режисерських концепцій, різноспрямованих виконавських шкіл, провідних образно-пластичних ідей, естетичних інновацій сценічного мистецтва даного періоду.

У другій половині 1970-х рр. минулого століття «театр А. Чехова» переживав черговий етап переосмислення своїх проблемно-естетичних орієнтирів. Період «жорсткого Чехова» відходив у минуле. Сценічні шукання двох попередніх десятиліть призвичаїли всіх причетних до того, що «у ньому немає колишньої м'якості; до людей він вимогливий і суворий; витончені п'єси наповнюються енергією небаченої сили — енергією бунту і викриття, трагедії і гротеску. Внутрішня дія його п'єс не розгортається на сцені поступово і потаємно, що колись свідчило про довіру до глядача і дозволяло робити висновки йому самому. Зараз театр поспішає: своє розуміння Чехова він концентрує в чіткій ідеї; театр прагне до наочності»⁴¹. Однак, у цьому стверджені сценічному каноні поступово проросли нові риси образного строю чеховських спектаклів. Вже звичні метафоричні «формули» тепер доповнювалися побутом і природою, сценічна дія стриміла до розкриття складної поліфонії внутрішньої структури драми, а відновлена у своїх правах знаменита чеховська «атмосфера» посилювала її лірико-епічне звучання. Духовний світ героїв, як і раніше, піддавався жорсткому аналітичному дослідженню, але у творах лишалося щось не виявлене, потаємне. У запропонованій С. Данченком концепції «Дяді Вані», на думку рецензента, зовсім було відсутнє «педалювання якої-небудь, нехай навіть тої, що претендує на всеохоплення, теми. Він спробував вивільнити самоцінну енергію кожного мотиву чеховської драми — в ім'я повноти згорнутого в діалогах життя, в ім'я такого його звучання, де б поліфонія досягалася не через забобон вподобаної думки режисера, але відповідно до художньої питомої ваги всякого образно значимого факту»⁴².

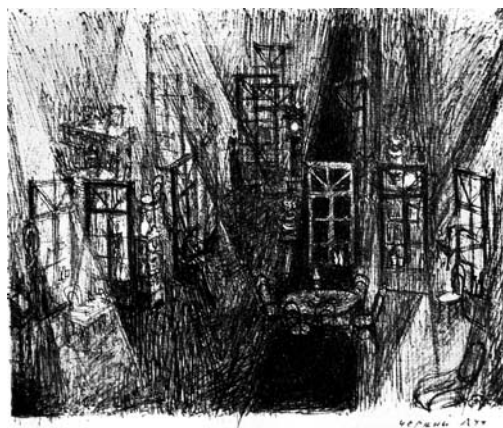
Ще до початку вистави глядачі поринали в атмосферу будинку Войницьких. Крізь легке, ледь приглушене світло, що струменіло з

⁴¹ *Шах-Азизова Т.* В театре Чехова за 80 лет. Размышления после выставки // Советские художники театра и кино' 5. — М., 1983. — С. 307.

⁴² *Саква А.* Неизвестный Сергей Данченко // Театр. — №10. — 1990. — С. 90.



1



2

«Дядя Ваня» А. Чехова. Київський театр ім.
І. Франка. 1980 р.

1. Декорація до вистави.

2. Ескіз до вистави.

3. Д. Лідер (ліворуч) в декораціях до вистави
«Дядя Ваня»



3

темно-зеленої лампи на довгій, витонченій підвісці в самому центрі сценічного простору, проглядалися контури старої дерев'яної будівлі, деталі інтер'єру. У лівому кутку, ближче до авансцени, примостилася конторка, над нею — невелика карта, а трохи осторонь — масивне, потерте шкіряне крісло. Праворуч — крісло-гойдалка. Крізь величезні віконні рами (вони півколом охоплювали простір сцени, утворюючи стіни кімнат) можна було побачити різні предмети домашнього побуту. Здавалося б, усе тут обжите, але якоюсь холодною, незатишною була ця садиба. Невиразне відчуття дисгармонії сценічного середовища остаточно виявляло себе вже в першому епізоді спектаклю. Згодом ґрунтовність, упорядкованість побуту виявиться оманною. Вікна, по яких «заструменять» потоки дощу, відкриють нашому погляду оздоблення інших кімнат. Так утвориться складна система інтер'єрів, що поглибить від початку заявлений мотив заплутаності, суперечливості існування героїв.

...Плавно обертається поворотне коло. Миготять розставлені вздовж і впоперек сцени почорнілі від часу віконні рами, відтворюючи образ величезного лабіринту. Відтепер усе, що відбувається, події і долі, думки і почуття героїв незмінно сполучатимуться у сприйнятті глядачів із цією метафорою. Образ лабіринту відіграє принципово важливу роль у розкритті концепції твору, «тому що в спектаклі йдеться не про несподіванки старого садибного планування, а про лабіринти розуму і душі, про те, що все змішалось в будинку Войницьких. Що було зрозумілим, заплуталося вкрай. Стосунки між близькими, розпорядок дня, обов'язки людей, прості поняття про любов і про сенс життя. Персонажі спектаклю і справді схожі на двері, що зняті з завіс»⁴³. У сценографічному рішенні, образній системі вистави в цілому, мотив лабіринту, вписуючись до багатоструктурної поліфонії ідейно-художніх складових сценічного оповідання, сприяв осмисленню побуту як буття.

У витончених дерев'яних підставках для квітів — зелені садові рослини; плетені крісла, диванчик, маленький столик, засланий білосніжною скатертиною, самовар — все тут охайне, все доглянуте. Крізь незасклені вікна, а також у просвітах між рамами помітні умивальник, крісло, швейна машина, праска, гасова лампа тощо. Часом здається, що хтось із героїв на мить відлучився, перервав звичні що-

⁴³ Гаевский В. Голос Чехова // Театр. — 1980. — №10. — С. 44.

денні заняття. Кожна з наступних картин спектаклю відбувається вже в іншій кімнаті. І скрізь акуратно стоять стільці, крісла, столи, буфет, рояль. Старі речі, що мають свою історію, вносять в атмосферу вистави спокій, стабільність. Однак, постійно змінюючи оздоблення інтер'єру, сценограф залишав незмінним його планування. Лише один раз по центру кімнати з'явиться крісло Серебрякова. Інші ж меблі, завжди знаходяться попід «стінами». Створювалося враження, що вони «вросли» в цей лабіринт.

Життєво достовірний, вивірений буденним перебігом часу стилістичний лад спектаклю ґрунтувався на психологічно-детальній, скрупульозній розробці характерів. Актори «обживали» сценічний простір відповідно до законів побутової, психологічної правди. Разом з тим, через особливе розташування речей, що «вросли» в стіни будинку-лабіринту, герої постійно ніби блукали в ньому. Так усе чіткіше крізь життєво-конкретну ігрову стихію проступали інші, образно-метафоричні знаки сценічного оповідання. У розвитку подій усе помітнішим ставало навмисне уникання персонажами центру сценічної площадки, і тільки в хвилини вияву їхньої людської гідності, вони неодмінно з'являлися там.

Смішно, недоладно, але гранично щиро, неначе на сповіді, розкажує Телегін (Є. Пономаренко) про свою любов. Це вистраждане, справжнє почуття, воно є сенсом його існування — ось чому в цю мить він знаходиться в центрі кімнати. Астров (В. Івченко) уперше входить туди в момент душевного піднесення, переконуючи в тому, що «... коли я проходжу повз селянські ліси, що врятував від вирубки, або коли я чую, як шумить молодий ліс, посаджений моїми руками, я усвідомлюю, клімат трошки й у моїй владі, і якщо через тисячу років людина буде щасливою, то в цьому трошки буду винний і я». Соня (Н. Гіляровська) і Єлена Андріївна (Т. Плотникова) саме тут повідують свою душевну тугу, розуміючи і співчуваючи одна одній.

До цього особливого місця автори спектаклю ставляться далеко не однозначно. Тут постійно перебуває Серебряков (А. Гашинський), що не здається парадоксальним, адже, відчуваючи себе центром всіх і вся, «герр професор» і не уявляє собі іншого місця перебування. Розташувачи Серебрякова по центру площадки, його наче вилучають зі складних моральних процесів, котрі переживають інші герої. Безмірно егоїстичні претензії Серебрякова сформовані непохитною впев-

неністю у своїй людській значимості. Інші ж — постійно підвладні «мільйонові страждань». Однак не тільки поміж собою демонструють вони свій біль: «Двадцять п'ять років я керував цим маєтком, працював, вислав тобі гроші, як найсумлінніший прикажчик...», — кричить дядя Ваня (Б. Ступка) у порожню очницю рами, кричить в тупики лабіринту свого загубленого життя. Це і образа, і розпач, і виклик, але аж ніяк не смиренність. І його стогін: «О, що я роблю! Що я роблю!», — поглине порожнечу.

Волення до «завіконного світу» відбувається у кульмінаційні хвилини життя персонажів. Дивлячись у вікно, мріє Соня, сумує Олена Андріївна, міркує Астров. У ці миттєвості перед їхнім поглядом немов химери постають мрії про життя, що, не торкнувшись, обминуло їх ...

Образ Будинку і образ Саду — основні категорії поетики «театру Чехова» (за визначенням Б. Зінгермана) — незмінно обумовлюють найважливіші характеристики режисерсько-сценографічних концепцій⁴⁴. Ці два «взаємопоєднані образи» у деяких спектаклях інтерпретувалися як «будинок — де тріумфує життя побутове, буденне, повсякденне. Сад — в іншому поетичному вимірі. Сад — протиставлення будинку»⁴⁵. В інших — «духовна краса чеховських людей немов проектувалася на те, що оточувало їх, і надавала всьому відтінок чарівної гармонії»⁴⁶. У третіх — «будинок-сад» пропонував глядачам поетично-узгальнену «лінію історизму», образну модель світу.

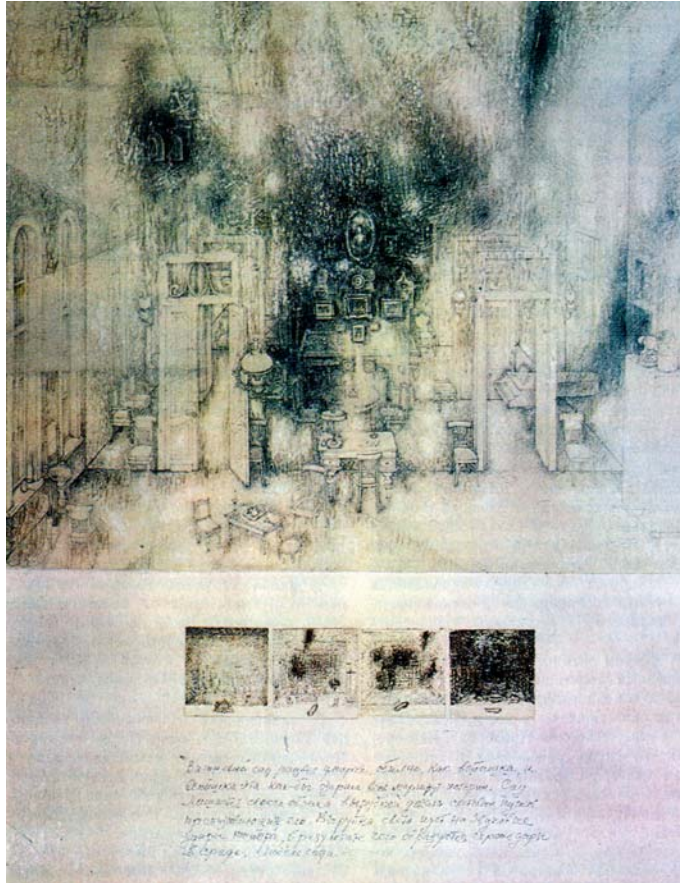
У «Дяді Вані» на сцені Київського театру ім. І. Франка не було навіть куточка помісного саду. Образ природи «поглинув» образ лабіринту. Театр наче матеріалізував останні слова монологу Астрова: «Зруйновано вже майже все, але взамін не створено ще нічого», — котрі Б. Зінгерман сприйняв як такі, що «рівною мірою характеризують драму діючих осіб і спустошеної російської природи»⁴⁷. Акумулявавши багатозначність образно-змістових посилянь, «сад-лабіринт» ставав тим магічним кристалом, крізь який, говорячи словами Д. Лідера, проглядали «споконвічні категорії буття, Малий світ, в якому природа закладає

⁴⁴ Зінгерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. — М., 2001.

⁴⁵ Шах-Азизова Т. В театре Чехова за 80 лет. Размышления после выставки // Советские художники театра и кино' 5. — М., 1983. — С. 297.

⁴⁶ Там само. — С. 299.

⁴⁷ Зінгерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. — С. 48.



«Вишневий сад» А. Чехова.
Ескіз до вистави. Київський
театр ім. Лесі Українки.
1980 р.

нові, невідомі проблеми-істини про світ Великий»⁴⁸. Наразі спектакль, на наш погляд, не формулював підсумкове концептуальне посилення, а провокував процес міркування про людину і її призначення в житті.

У театральному сезоні 1980 р. голос А. Чехова пролунав і на сцені Київського театру ім. Лесі Українки у виставі «Вишневий сад». Як і колеги-«франківці», режисер І. Молостова запросила до співтворчості сценографа Д. Лідера. Їхній спільний рух «з тупика невизначеності на простір багатогранної образності... виділив щось зовсім протилежне логіці. «Вишневий сад» прекрасно хворий. «Вишневий сад» хворий в глибину історії й у глядацький зал, він епічно хворий»⁴⁹.

⁴⁸ Лідер Д. Театр для себе. — К., 2004. — С. 18.

⁴⁹ Там само. — С. 41.



«Вишневий сад» А. Чехова. Декорація до вистави. Київський театр ім. Лесі Українки. 1980 р.

Сліпучо-білі, напівпрозорі, неначе мереживні від сонячного мерехтіння стіни родинного будинку Гаєвих видавалися іноді кипінням квітучих, вишневих гілок, що хвилюються від вітру. Їхня «жива», «дишаюча» біла плоть вривалась до анфілади кімнат, що довгим маршем розчинялись в глибині сцени. Крізь біле мереживо вишневого саду проглядав інтер'єр усіх трьох кімнат будинку, а саме: ампір початку ХІХ ст., зал у стилі еклектики середини ХІХ ст. і найближче до глядачів — кімната в стилі модерн початку ХХ ст. Три пласти побуту встановлювали зв'язок часів, збирали в єдине ціле картину життя поколінь, розсували межі часу до такого стану, коли «...минуле і майбутнє вривається на сцену як самостійно діючі сили, безпосередньо впливаючи на драматичних персонажів»⁵⁰, коли «...сьогодення втрачає у Чехова свою обґрунтованість і непохитність, у певному сенсі воно виявилось лише моментом переходу від минулого до майбутнього»⁵¹.

⁵⁰ Зингерман Б. Указ. соч. — С. 40.

⁵¹ Там само.



«Вишневий сад» А. Чехова. Сцена з вистави. Київський театр ім. Лесі Українки. 1980 р.

Невідворотність цього моменту, неминучість тектонічних зрушень у життєвому просторі героїв додавало білій симфонії краси єдиного образу «будинку-саду» драматичної напруги, тривоги, трагедійності. У фіналі спектаклю знаходив своє підтвердження весь комплекс цих передчуттів — з ударом сокири гасло світло, утворювалися «метастази» чорних дір, що з кожним наступним ударом розповзалися по колись живому тілу саду.

Концептуально показовий процес формування образу-задуму спектаклю був зафіксований Д. Лідером: «Я був безмежно занурений у Мале буття історії чеховського «Вишневого саду». Мені не раз бачилася лучина з мого дитинства. Вона задихалася, гасла і наприкінці, перед самим згасанням, ще раз спалахувала. Всі зрушення космосу, буття, наших доль режисер на ім'я Природа так і творить: у переддень катастрофи настає останній подих просвітлення чи розкутості. Чи не це відбувається і з людьми «Вишневого саду»? У переддень продажу або вирубки Саду — веселощі. Весь сад від рампи й у глибину історії ще раз глибоко зітхає, примарно розцвітаючи, білим розцвітаючи, — катаст-

рофічно гине. Спалах полум'я перед затуханням, така зовсім мізерна реалія, спалах-розквіт сценічного середовища-саду перед аукціоном і вирубкою освітив низку важливих асоціацій, демонструючи монтаж малого і великого. Світло спалаху-розквіту позначило історичний розвиток поколінь, культуру з глибини сцени до глядацької зали. Інтер'єри минулих епох один за одним вгадувались немов через акварель, створюючи почуття, яке людина відчуває у надзвичайному, передсмертному стані — миттєве бачення всього минулого життя»⁵².

Режисерська партитура спектаклю І. Молостової досить органічно вписалася в образно-пластичний світ «Вишневого саду» Д. Лідера. Вишукана поліфонічна стилістика мізансценічного малюнку, контрастно розбалансована, «рвана» темпоритмічна пульсація, ненав'язлива, але чітка сценічна пунктуація скороминущих настроїв виокремлювали тугий вузол життєвих протиріч. І все ж таки у «живій» матерії вистави постійно виникали «мертві» зони. Поетика режисерсько-сценографічного простору не витримувала вторгнення, одновекторності побутової, психологічної, комічної характеристики для позначення образів чеховських героїв. Існуючи лише в чітко окреслених межах своїх ролей, цілий ряд виконавців створювали характери, котрим було затишно й у будинку, й у саду, натомість вони не вписувались у загальнолюдський вимір відтвореного на сценічній території «будинку-саду».

Здавалося б, ці проблеми з усією неминучістю повинні були виявитися і в процесі залучення до Чехова акторів театру ім. І. Франка. Однак С. Данченку, на наше переконання, вдалося зробити майже неможливе — подолати звичні для українського театру стереотипи психологічно-побутового мистецтва. В контексті реалізації цих творчих завдань надзвичайно переконливими видаються спостереження В. Гаєвського щодо шляхів, пройдених колективом в цей час, щодо системи естетичних координат, в якій розгортався творчий пошук театру. «Войницький-Ступка і Астров-Івченко стали природними полюсами вистави, які створили напругу і необхідний контраст, ще повніший від того, що образи були зіграні в різній манері. Астров — персонаж з роману або ж з новел, а сам Івченко був близький до акторської школи Берлінер Ансамбль, до якого тяжів в епоху Данченка і сам театр Франка, що дало змогу в цікавому стилі поставити «Візит старої дами»

⁵² *Лідер Д.* Театр для себе. — С. 25.

Фрідріха Дюрренматта, в усякому разі, з трьома чудовими акторськими роботами: Нонна Копержинська і Юлія Ткаченко (обидві, по черзі, в ролі Клер) і, особливо, Степан Олексенко в ролі Іля. Войницький же — персонаж музично-поетичного жанру, а в грі Ступки оживала найбільш стійка, хоча, можливо, і найбільш прихована традиція Театру ім. Франка — те, що пов'язувало цей київський театр в роки Сергія Данченка з легендарним харківським Березолем.

Це надзвичайно тонкий зв'язок: експресіоністська стилістика і, більш широко, експресіоністська поетика Леся Курбаса, його постановок, його графічних і гротескових мізансцен виявляється не стільки в режисерських композиціях Данченка (хоча і там), скільки в прийомах і навіть техніці акторської гри Ступки і деяких інших акторів. Ступка — експресіоністський актор в неекспресіоністському контексті. В контексті театральної культури, яка не пройшла — і не мала змоги пройти — повз те, що дав післявоєнний неореалізм і більш пізні досягнення московського і петербурзького театрів. Це шлях, яким Сергій Данченко повів Театр ім. Франка і на якому він отримав вражаючі перемоги»⁵³.

У своїй післямові до п'єси Ф. Дюрренматт відзначав: «Візит старої дами» — зла п'єса, саме тому трактувати її варто якомога гуманніше. І персонажі повинні виявляти не гнів, а сум. І ще: ця комедія з трагічним кінцем повинна бути смішною. Ніщо не може так сильно зашкодити їй, як вбиваюча серйозність»⁵⁴.

Напевно, С. Данченко не «боровся» з Ф. Дюрренматтом, зберігши в спектаклі і трагедійне і комічне. Як багато хто з його попередників, він активно привносив у художню тканину вистави брехтівську лексику. Водночас, режисер максимально нагнітав драматичну напругу посиленними ліричними інтонаціями. Лірична тема пронизувала увесь спектакль, владно формувала сферу драматичних подій, пов'язаних із центральними героями.

«Ліричний Дюрренматт» — таке визначення може здатись чи не протиприродним, але саме ця ідея, на наш погляд, виявила нове могутнє джерело змістовної, художньої енергії, прихованої в самій п'єсі. Формуючи концепцію спектаклю, автори саме в цьому вбачали

⁵³ Гаевский В. Разговоры с небом // Театр. — 2002. — №3. — С. 61.

⁵⁴ Дюрренматт Ф. Комедии. — М., 1969. — С. 276.

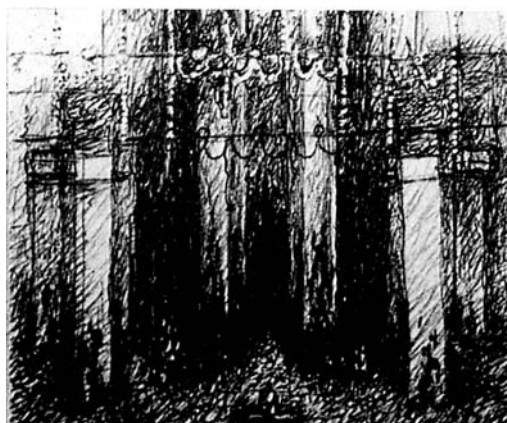
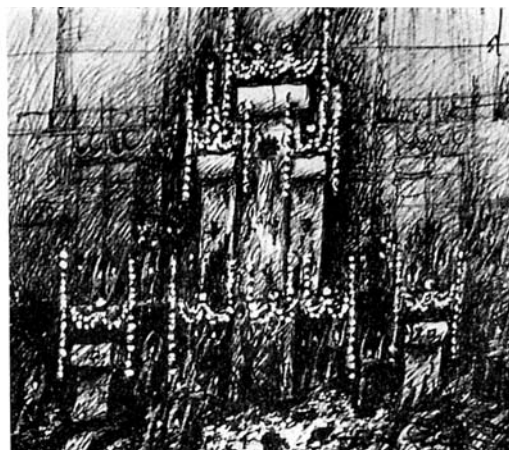
ймовірність переведення тексту з площини прямого публіцистичного висловлення до більш ускладненого контекстуального осмислення проблем ілюзорності гармонії матеріального благополуччя, яке потребує конформізму, а обертається убогістю міщанського існування. Разом з тим, вистава утверджувала і воскресіння людського духу, здатного відродити особистість. Таким являвся в спектаклі шлях Іля (С. Олексенко) — шлях, безумовно трагічний, але пройнятий усвідомленням головних надбань особистості — нічим і ніким не пригніченої волі, права вільного вибору, нехай ціною самого життя.

...Розуміння того, що вистава вже почалася, приходило не одразу. Спочатку увага глядачів невідворотно зосереджувалася на сцені, завалений брудним, м'ятим папером, купами газет, величезними бобінами, що нагадували рулони туалетного паперу. В поле зору потрапляла група жінок, які на авансцені зосереджено вирізували паперові квітки, та художник, який щось дописував на довгій газетній стрічці. Невдовзі кілька людей винесуть паперову гірлянду і, закріплюючи її, порушать відпочинок дивного суб'єкта, що задрімав біля однієї з бобін. Виникало враження, що тут і зараз, в присутності та при безпосередній участі глядачів, які все ще займають свої місця, відбувається якийсь творчовиробничий процес. В такий спосіб театр ніби переміщав їх на територію загубленого десь у центральній Європі маленького містечка Гюллен.

Обставини, в яких опинилися гюлленці, досить драматичні. Місто перебуває в стадії граничного зубожіння. Єдине, що залишилося у городян вдосталь — це сміття, папір, причому папір найдешевший — старі газети. Брудний, рваний папір — знак бідності, символ уніфікації, знеособлювання всіх; газети — символ ідеологічної кон'юнктури, брехливих запевнень, дешевої пропаганди. Вони ставали основним «будівельним матеріалом» образно-пластичного світу спектаклю. Підняті на штанкетах рулони і бобіни, розмотувались, утворюючи довгий шлейф — смуги дірявого паперу. З цих смуг «будувалися» не позбавлені архітектурної виразності ратуша, готель, собор, привокзальні туалети. З газет були зроблені гірлянди і транспаранти для зустрічі мільярдерки. Розгорнуті рулони служили «столами» і «стільця-

«Візит старої дами» Ф. Дюрренматта. Київський театр ім. І. Франка. 1983 р.

1. Ескізи до вистави. 2. Сцени з вистави



1



2



2

ми» на урочистому прийомі на честь важливої особи. Гюлленці носили з газет «пошиті» краватки, носові хустки. Брудні, м'яті паперові шматки читалися як листи з привітальними промовами з нагоди приїзду Клер, їх обігравали як бюлетені для голосування і т. д.

Паперове, примарне місто змінювалось з покращенням матеріального добробуту гюлленців. Поруч із газетними будинками, виростали нові «висотні будівлі», зроблені з рулонів кришталево білого паперу. Білосніжні гірлянди прикрашали крамницю Іля, заклади інших городян. На тлі чорного одягу сцени гігантські білі смуги утворювали величну колонаду театральної хоромини. У цьому середовищі, ніби призначеному для виконання високої трагедії, і відбувалося майже ритуальне жертвоприношення мільярдерці — убивство Іля. І коли гангстери, Клер, дворецький, кастрати, несучи труну, жалобною процесією залишали місто, дець високо вгорі, за межами видимого, бобіни робили свій останній оберт, і паперові смуги із шумом зривалися вниз. «Готичні собори», «сучасні хмарочоси» і «величні колони» в одну мить перетворювалися на купу сміття. Якщо на початку спектаклю в смітнику брудних газет і рулонів вгадувалась якась прихована енергія, можливість руху в напрямку набування форми, то у фіналі сценічний простір остаточно мертвів.

Метафора «вселенської апокаліптичної і водночас паперової катастрофи — падіння міста Гюллена»⁵⁵ — завершальний етап еволюції образно-пластичного ряду спектаклю ставила крапку в драматичній історії спотворення людського в людині, перетворення співтовариства людей у натовп. Саме ця змістовна лінія послідовно розгорталася у виставі. Вже в першому епізоді городяни, зустрічаючи потяг, як одурманені, синхронно повертали голови — однотипний стиль і однотонний колір одягу, уніфіковані емоції. Наступні сцени лише утверджували в думці, що гюлленці були найбільше стурбовані аби жодним чином не виявити свою індивідуальність (чого варта тільки історія з покупкою однакових жовтих черевиків усіма мешканцями). Процес глобальної мімікрії був розгорнутий у спектаклі на всю широчінь, відтворювався докладно і змальовувався в яскравих гротескових формах. «Демагогія у франківців має різні «модифікації»: груба, солдафонська у поліцейського, високомовна у бургомістра, фарисейська у пастора, «совісна», простодушна, але не менш небезпечна у вчителя. Від епізоду до епізоду, набуваючи зовнішньої рес-

⁵⁵ Драк А. Падіння міста Гюллена // Український театр. — 1984. — №2. — С. 18.

пектабельності, розпрямляючи плечі, гюлленці, на відміну від Іля, перетворюються на манекенів, втрачають індивідуальні риси», — зазначав рецензент⁵⁶. І вже у цій якості людей-манекенів вони переступають усі норми етичності і моралі. Вражаючий образ колективної безвідповідальності був зведений до обряду, ритуалу, апогеєм котрого ставала літургія убивства. І як у будь-якому обряді, всі церемоніальні переміщення, кульмінацією яких було коло, тут відпрацьовувались повністю.

Образ зловісного кола також послідовно розроблявся впродовж усього спектаклю. Півколом рухалася шеренга гюлленців, заганняючи Іля під колеса потяга, кружляло в автомобілі «благополучне» сімейство приреченого героя. Верхнє світло софітів утворювало світловий стовп. Чорна порожнеча всередині нього видавалася магічною вирвою, куди неминуче втягнуться автомобілі Іля та інших його розбагатілих співгромадян. Концентричні кола «чорних дір», розширюючись, ніби «вражали» білий сценічний простір. У фіналі фігури в чорних фраках, неблаганно стягуючись до центру, в буквальному значенні слова утворювали коло, всередині якого гинув герой. І, нарешті, завершуючи свій візит, Клер Цеханасян неначе поверталася на «круги своя»: вона опускалася в оркестрову яму, наче «сходила в пекло», звідкіля й піднялася до свого колись рідного міста в першій сцені.

Політично актуальна, суспільно вагома постановка «Візиту старої дами» узагальнювала глобальні проблеми людського буття. На перший погляд вона вписувалася в домінуючу тенденцію розвитку театру останніх десятиліть, коли «людина була цікава не сама по собі, а радше як об'єкт впливу навколишнього світу в різних його проявах — від побуту і соціальних обставин до найзагальніших законів існування»⁵⁷.

Разом з тим, посилення ліричного мотиву у виставі насичувало сценічний вислів психологічними обертонами широкого спектру. У потрібні моменти щільність сценічного проживання образу виводила створений актором характер на рівень типологічного явища. Так передавав «прозріння приреченості»⁵⁸ Олексенко-Іль, так грала Копрежинська-Клер трагічну неможливість спокути.

⁵⁶ Драк А. Падіння міста Гюллена // Український театр. — 1984. — №2. — С. 17.

⁵⁷ Кречетова Р. Художник и пьеса // Современная драматургия. — 1983. — № 3. — С. 244.

⁵⁸ Драк А. Падіння міста Гюллена // Український театр. — 1984. — №2. — С. 17.

Прагненням до розширення оптики художнього відображення дійсності, до відтворення більш складної, багатовимірної картини людського буття були пронизані творчі пошуки цілого ряду режисерів і художників українського театру 1980-х рр. В реалізації цих устремлінь вони, цілком закономірно, активно освоювали естетичні можливості сценічного «хронотопу», відкриваючи для себе дієві можливості естетично перетворених форм сценічного часу.

Зауважимо, що аж до другої половини 1970-х рр. режисери і сценографи українського театру, як правило, спільно вибудовували лише «сюжетний» час драми, тобто за допомогою різних прийомів виявляли в драматургії часові фактори п'єси. Еволюція зорового ряду фіксувала глядацьку увагу на неквапливому русі хвилин, годин, днів або, навпаки, підкреслювала стрімкий лет місяців, років, десятиліть. З цією метою використовувався широкий арсенал засобів: бій годинника, зміна освітлення (світить сонце, згущаються сутінки, запалюються свічки або електрика) тощо. Показово, що навіть у тих випадках, коли в драматургічному матеріалі пропонувалася не лінійна часова структура, постановники найчастіше лише ілюстрували переходи із сьогодення в минуле або майбутнє. Одну з таких ситуацій описує А. Спиридонова в рецензії на спектакль «Горлиця» О. Коломійця (Київський театр ім. І. Франка, режисер В. Лизогуб, художник Б. Чернишов, 1969 р.): «Дія відбувається в трьох площинах часу — сьогодні, вчора, завтра. Тим самим стилістика п'єси наче розділена на два потоки — традиційно-реальний і умовний. Вони об'єднуються в єдиний поетичний стиль, характерний для автора. Але саме цієї єдності і немає у франківців. Побутово-земні інтонації другої дії суперечать авторському задумові. Ілюзорність подій, що відбуваються, підкреслює лише блакитний колір надто детально відтворених предметів середовища, оточуючого героїв, у той час як декорації картин реального життя умовні: вільна, синя тканина, в яку одягнена сцена, нагадує легкі вітрила — символ вічного руху життя»⁵⁹.

Проте, п'єси О. Коломійця, що часто значились в репертуарі театрів України, дозволяли експериментувати над формами часової організації спектаклю. У «Фараонах» присутній мотив сну, у «Планеті Сперанта» дія повертає нас в минуле, і все, що відбувається через 20

⁵⁹ Спиридонова А. Режисерські шукання // Мистецтво. — 1969. — № 6. — С. 21.

років, органічно пов'язане з ним. Однак в усіх постановках цих та інших творів драматурга фактор часу не знаходив необхідної естетичної, дієвої функції. Виняток як раз становив спектакль «Планета Сперанта» Київського ТЮГу, поставлений режисером М. Мерзлікіним (художник М. Френкель) у середині 1970-х рр. — в час, коли активізувався пошук естетично перетворених форм сценічного часу, коли ставлення до характеру його перебігу стало суттєвим моментом ідейно-художнього осмислення драматургічного матеріалу режисером та сценографом.

Показові в цьому плані міркування Л. Альшиця щодо створення образно-пластичного світу вистави «Дощ» С. Моема в Одеському театрі ім. А. Іванова (режисер К. Чернядев, 1976 р.): «...герої охоплені довгим виснажливим очікуванням. ...Життя зупинилося, стало якимось в'язким, тьмяно-безформним. Відчуттям тягучості часу, що втратив значення, тупого нескінченного дощу, цим відчуттям, зрозуміло, повинно бути позначене все у пластиці спектаклю. І ритм її представлявся тягучим, монотонним, ниючим. У ньому — заціпеніння, неможливість вирішення, рух на одному місці»⁶⁰. Сама концепція постановки, образне розкриття ідейного змісту спонукали художника до пошуку таких виразних засобів, щоб «...виникало відчуття очікування, атмосфера події, що ніяк не відбудеться, що зрештою представляється усім, як щось неможливе, нереальне, як настирна галюцинація»⁶¹.

Осмислення характеру руху часу в драматургії стає найважливішим моментом формування концепцій вистав у другій половині 1970-х та у 80-х роках. Просторово-часовий континуум тепер визначає образно-пластичні і темпоритмічні структури, атмосферу, способи акторського існування. Опановуючи художньо-змістові, дійові ресурси сценічного часу, режисери і сценографи в одних випадках йшли за драматургом, відтворюючи той плин часу, що був закладений у п'єсі, а в інших — кардинально змінювали часову структуру драми.

Запропонована в Київському Молодіжному театрі часова партитура вистави «Баня» В. Маяковського (режисер В. Шулаков, художник Н. Гомон, 1986 р.), дозволила активізувати сатиричний пафос ко-

⁶⁰ Альшиц Л. Решение всегда рядом // Советские художники театра и кино '76. — 1978. — С. 155.

⁶¹ Там само. — С. 156.



медії в нових соціально-політичних реаліях. У пролозі бюрократів роздягнули, дали ряжки, віники і навіть матеріалізували їхні потаємні бажання у вигляді «ельфів-цвейфів-стенографісток». На бюрократичному Олімпі згуртувалися цілком задоволені життям закутані в то-ги-простирадла сам Іван Іванович (В. Шевченко), відповідальний працівник Победоносіков (В. Макаренко), товариш Оптимістенко (І. Щербак). Але місця вистачило й для інших: дотримуючись бюрократичного табеля про ранги, на нижній поверх Олімпу, у такий собі передбанник, прибувають усюдисущий Моментальников (Т. Криворученко), готовий на будь-які послуги Бельведонський (Я. Гаврилюк). Всім присутнім дадуть слово, і з кожною фразою сутність персонажів виявлятиметься все чіткіше. І коли самовикриття героїв дійде свого апогею, почнеться найголовніше, чи то пак, найстрашніше: бюрократи, ділки, кар'єристи раптом заговорять рядками з передовиць, гаслами і закликами. Як з рога достатку посиплються фрази, одна революційніша від іншої.

На цю вакханалію й був спрямований вказуючий перст режисера (В. Легін) і акторів, що у стилістиці агіттеатру 1920-х рр. розігрували



*«Баня» В. Маяковського.
Сцени з вистави. Київський
Молодіжний театр. 1986 р.*

п'єсу В. Маяковського. Персонажі-маски, що були заявлені в пролозі, мірою розгортання сюжету отримали можливість діяти, впливаючи на стан справ і на людські долі. Точніше щоб занапастити і те, й інше. Хвацько розправляєється з відвідувачами вірний страж «порядку» і «законності» Оптимістенко. Погодити будь-яке питання — будь ласка. Він уважно слухає, але нічого не чує, всім заглядає в очі, але нічого не бачить. Штатний набір посмішок-гримас, чергове питання — і... отримуйте резолюцію — «відмовити». Але якщо відвідувач намагається перечити, Оптимістенко, звично сховавшись за маленьку цинкову трибуну, рішуче йде на таран. Привільно, впевнено почуваючи себе в просторі, обмеженому з двох боків великими, стаціонарними трибунами, він на смерть стоїть на сторожі «святая святих» бюрократа — канцелярії.

Володіння головначпупса вражали. Гігантське прес-пап'є-стіл і величезна кругла печатка — атрибути влади, свого роду скіпетр і держава, які повинні бути постійно при їхньому власнику, точніше він, товариш Победоносіков, повинен бути при них. Тому, диктуючи універсальну для всіх життєвих випадків доповідь, Победоносіков лише на

хвилину дозволяє собі спуститися вниз до «ельфів-цвейфів-стенографісток». Але навіть ці виходи в «народ» загрожують «порушенням літературно-трамвайних правил». Ні, він не може дозволити собі того, що дозволено простому смертному, — посада зобов'язує. І Победоносиков відповідає їй картинною, пихатою, показною манерою тримати себе у інтер'єрі свого кабінету. А напрям думок і сутність діянь, через брак іншої можливості, демонструє в улюблених позах: або розлігшись на столі в оточенні «ельфів-цвейфів-стенографісток», або пам'ятником застигши на столі-постаменті.

Гротескові, сатиричні форми, в яких розверталася дія, гранично оголили недоумкуватість, чванство, моральну деградацію і моральне розкладання новітніх вельмож. І в п'єсі, й у виставі Молодіжного театру настає момент, вирішення якого, по суті, обумовлює не тільки хід подальшої оповіді, а й гостроту ідейного звучання твору в цілому. Сам В. Маяковський неодноразово звертав увагу на ключову сцену вистави, коли «Победоносиков бачить в театрі самого себе і не впізнає». В. Шулаков запропонував рішення, що напряму перекидало такий необхідний місток у сучасність: заданий і послідовно проведений прийом «театр у театрі» він органічно зв'язав з появою Победоносикова і його компанії зразка 1986 р. Для переважної більшості глядачів буде повною несподіванкою, коли людина, яка щойно сиділа поруч, дозволить собі посеред вистави підвестися і, по-діловому зійшовши на сцену, заявити: «Гостро схоплено. Підмічено. Але все-таки це якось не те...» (А. Костенко). Дія зупиниться, режисер, на секунду розгубившись, подивиться на акторів, які, вийшовши з образів, завмруть на майданчику. «Перебільшено все це, в житті так не буває...», — розвиватиме новий персонаж свою думку, а коли раптом виявиться, що словниковий запас вичерпався і розпочата фраза зависне у повітрі, йому на допомогу так само зненацька для сцени і глядачевої зали прийде ділова, елегантна жінка (А. Бурлюк), підказавши необхідні визначення, поспіхом підхоплені ще одним членом цієї компанії. Висловлюючи безапеляційні судження з приводу побаченого, ці троє, наділені невідомо ким і якими повноваженнями, врешті-решт зійдуть на сцену, щоб напряму втрутитися у перебіг сюжету, перетрактовувати персонажів, нав'язувати акторам манеру виконання. Ввійшовши у «творчий» раж, вони зчинять такий гармидер, що витівки бюрократів минулих років здаватимуться хлопчачим бешкетуванням.

Так у дію вступають нові закони, народиться ніби інша сценічна реальність. Тепер конфліктуватимуть не персонажі, адже актори вийшли з образів, змушені до цього новим поколінням чиновників від мистецтва, що вигукують, однак, знайомі, чи не «класичні» заклинання «Народ цього не зрозуміє...». Їм не потрібно, щоб «дія мчала, а не текла». Навпаки! «Яка може бути дія?» — директивно обурюються сьогоднішні Победоносіков, Мезальянсова, Іван Іванович (В. Кот), відбираючи у театру споконвічне право на власний розсуд відображати життя, тим самим впливаючи на нього. Прийом відчуження у виставі Молодіжного театру ставав найважливішим структуротворчим принципом. Завдяки йому і виявлялася нова конфліктна ситуація: театр — сучасні победоносікови.

Театр повставав! Необхідно дограти спектакль! До викривального пафосу В. Маяковського актори додавали своє обурення, і здригалися колись стрункі шеренги бюрократів. Першим не витримував Победоносіков—1986: «Прошу слова!» — кидаючись до рятівної трибуни, злобно і разом з тим перелякано кричав він. Але висловитися йому не давали. Монолог продовжував, висунувшись із-за тієї ж трибуни Победоносіков минулих років: «Беру слово! Отже, товариші, ми переживаємо той час...». Усім ясно, що заважає йому актер Молодіжного театру В. Макаренко. Новоявлених Івана Івановича і Мезальянсову спіткає така ж доля.

Сворюється атмосфера неприйняття бюрократів усіх мастей. Під час затяжної, гранично напруженої паузи вони залишають сцену, вийдуть із залу. Однак, не тому, що виник сумнів у власній правоті, а лише через те, що відбулося щось зовсім незрозуміле, непередбачене. Сьогодні, зараз вони чогось не врахували, щось упустили, прорахувалися. Але завтра, в іншій ситуації...

Прагнення знайти нові образні ресурси в естетично перетвореному сценічному часі, використати його інтерпретуючі можливості зумовили своєрідність сценічної інтерпретації «За двома зайцями» М. Старицького у тому ж колективі. У виставі вибудовувався паралельний плин реального життя і світу мрій Проні Прокопівни (Т. Яценко). Розробка цих двох планів (життєвого і кінематографічного) сприяла розкриттю комплексу проблем, породжених бездуховністю, викривленням свідомості міщанським світоглядом.

З фінальної сцени п'єси, коли смертельно поранений Сірано приходить до Роксани, починалася версія Молодіжного театру п'єси

«Сірано де Бержерак» Е. Ростана. Всі подальші події були ніби матеріалізованими спалахами пам'яті, моментами прозріння вмираючого героя — бретера, філософа, поета (режисер — В. Шулаков, художники — Н. Гомон, Л. Чернова, 1980–1981 рр.).

Одна з характерних рис театрального процесу цього періоду — пошук попиту мистецьких колективів на інсценівки прози. Пошуки сценічного еквіваленту романного мислення стимулювали рішення проблеми сценічного «хронотопу». Адже якби не переосмислювалася в процесі інсценізації структура повісті чи роману, перед творчим колективом вистави незмінно виникає необхідність вирішення проблеми: час у просторі прози — час у просторі вистави.

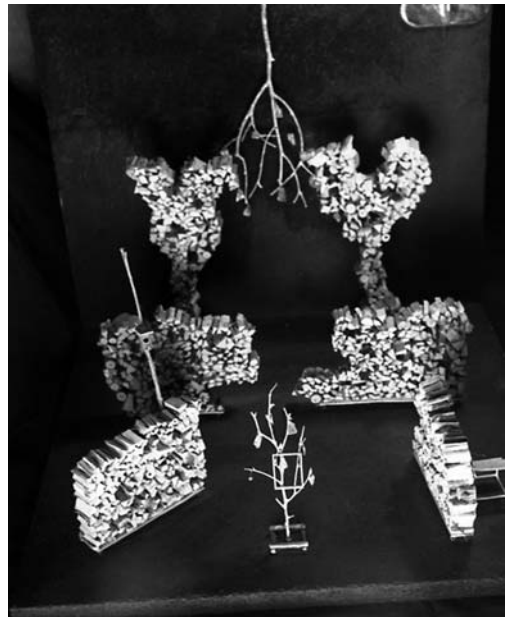
Звернувшись до повісті В. Тендрякова «Весняні перевертиші» режисер В. Пацунов і художник М. Френкель (вистава «Весняна Мадонна», Київський ТЮГ, 1975 р.) перш за все мусили знайти спосіб сценічної передачі поетичних спостережень, внутрішніх монологів головного героя — Дюшки. Адже саме ці виражені в образній формі роздуми, емоційні стани надають повісті поетичного характеру, поглиблюють філософське начало, створюють особливу атмосферу існування персонажів. А їхнє сценічне рішення дає можливість розкрити проблему становлення характеру людини, переконливо довести думку: особистість формується під впливом любові, в активній боротьбі зі злом. Слід зазначити, що ці роздуми були збережені в інсценізації, а потім у виставі Київського ТЮГу.

На чорному тлі сцени височать заготовлені для лісосплаву березові стоси. Переміщуючись у просторі, вони утворюють стіни школи, квартири, вулиці містечка. Разом з тим, ажурна композиція з дерев'яних зрізів робить штабелі на диво легкими, невагомими і надає їм якихось загадкових обрисів.

Розвиваючи заявлену лінію поетично перетвореного образу внутрішнього світу героя, з глибини сцени на крихітному острові випливає береза в сріблястій павутині і золочена рама, а в ній — хлопчисько. Глядачу одразу ніби говорили: «Ось він, герой цієї вистави. Струнке деревце-підліток. Рама — чистий аркуш його душі, на якому свої сліди залишають любов і ненависть, самотність і дружба, сумніви й відкриття». В експозиції вистави відразу було зауважено наявність двох світів — сфери внутрішнього «я» героя і довкілля — та принцип контрасту, як принцип побудови вистави в цілому.

Спочатку Дюшка (Л. Ігнатенко) нічим не виділявся серед своїх однокласників. Але ось у його свідомості зринула дивна асоціація: однокласниця Римка схожа на Наталю Гончарову! Використовуючи широкий арсенал виразних засобів, режисер і сценограф давали можливість побачити навколишній світ очима героя в той момент, коли в його душі відбувається переворот. ...Дюшка задихається від несподіванки відкриття. Скоріше, скоріше перевірити: затемнення, дівочий сміх, сонячне світло, спів птахів, у промені прожектора — острівець з березою, а в рамі — Бертенєва Римка. Так, вона — Гончарова, так! А голоси птахів, зливаючись із дівочим сміхом і пушкінським рядком «Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна...», наповнюють повітря. Дерев'яні мережива попливли ліворуч, праворуч, назустріч одне одному... Тепер у єдиному темпоритмі, у єдиному масштабі поетичності живе все: звуки, простір, Дюшка. І ми віримо в те, що «...на вулиці за ці п'ятнадцять хвилин щось трапилося. Небо, сонце, горобці, дівчатка — все як було і все не так».

Прагнучи особливо підкреслити, виділити напружений момент духовного прозріння героя — народження в його душі ЛЮБОВІ, режисер у наступній сцені контрастно змінює темпоритмічний лад постановки. ...Знемагаючи від неробства і спеки, хлопці безцільно блукають вулицями. Сонце гріє так, що лінь рухатися, говорити, думати. Перебіг часу ніби сповільнюється. У такій атмосфері і народжується в душі Дюшки НЕНАВИСТЬ. ...Не знаходячи застосування своїм силам, один із хлопчаків знущається над невинним малюнком, голова і руки якого затиснені між колодами. Але на цьому насильство не закінчується, зло множить, викликає інше зло. Тепер це садистські розваги з жабою, не



«Весняна мадонна» В. Тендрякова. Макет до вистави. Київський ТЮГ ім. Ленінського комсомолу. 1975 р.

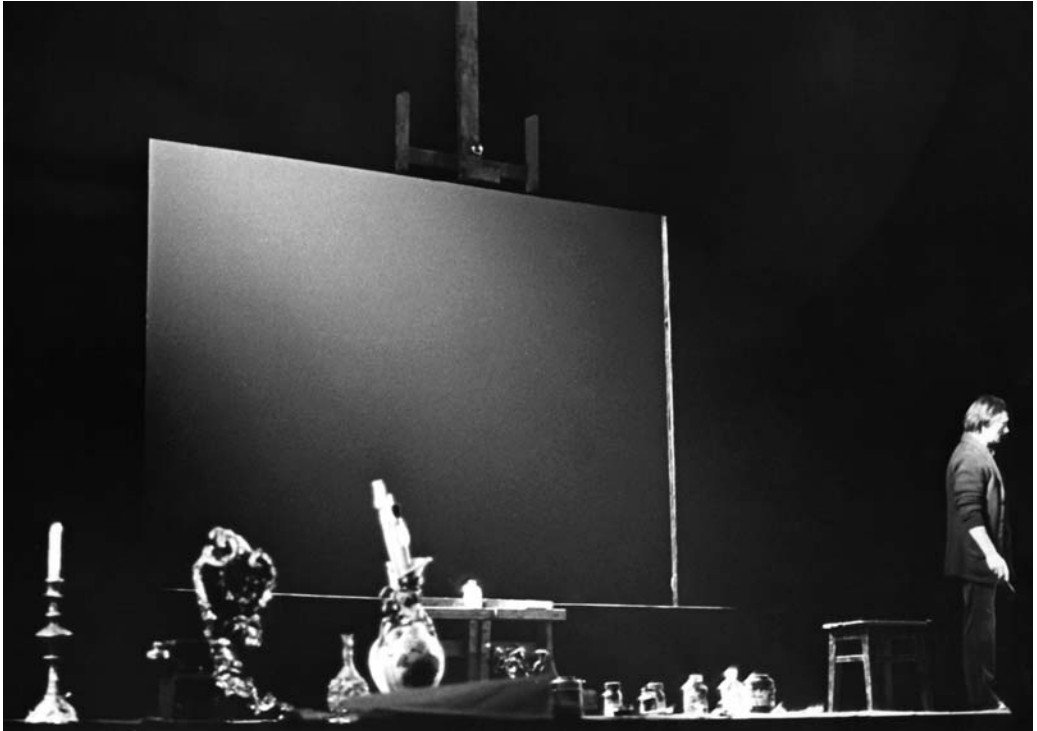
тільки жорстокі, а й вбивчі. Жабу кидають у золочену раму, що висить на березі, і цей садистичний акт зримо відбивається в душі Дюшки. Змусивши хлопців завмерти в очікуванні Саньчиного кидка — своєрідний стоп-кадр — режисер зосереджує увагу глядачів на внутрішньому монологі героя. «А ніс-то у Санька сірий, дерев'яний, неживий», — ці слова карбуються у свідомості Дюшки і нашої пам'яті. Тиша, всі завмерли у промені світла. І знову вибух — двобій Дюшки і Саньки (актор Л. Марченко).

Вибудовуючи образну систему вистави, режисер і сценограф ряд епізодів виносили на авансцену. Актор подавався «крупним планом», що дозволяло зосередитись на психологічному стані героя, на хвилюючих його душу й свідомість принципово важливих питаннях буття. Сполучення «спресованого» і «уповільненого» часу, його звичного плину з моментами його «зупинок» дозволили режисерові і сценографові знайти ключ до створення сценічної поліфонії «Весняної Мадонни».

Досвід сценічного прочитання прози з усією очевидністю продемонстрував, що «в сучасній театральній практиці мирно співіснують і найбанальніша інсценівка (яка ніби виколупує з прози родзинки драми) і досить витончена режисерська партитура спектаклю-роману. Така партитура легко переступає поріг, який відокремлює епос від драми, і бере за основу сценічного творення неопрацьовану, «сиру» тканину прози»⁶².

Роман Ю. Бондарева «Вибір» став основою для кількох драматургічних версій, у тому числі версії М. Рогачевського. Складні часові зсуви, що є не тільки змістовними, але й структуротворчими моментами твору, залишилися поза увагою автора інсценізації. Але, полегшивши мотив долі, історії не приватної, а загальнонародної, що безпосередньо вплинула на життя, характери персонажів, драматург тим самим нівелював конфлікт, а долі героїв виявилися не обумовлені історичним часом. Прорахунки інсценізації спричинили логічні невідповідності в її сценічних прочитаннях. Приміром, у виставах Харківського театру ім. Т. Шевченка і Вінницького театру ім. М. Садовського часом було важко зрозуміти причини тих або інших вчинків героїв. Та й чи могло бути інакше, якщо трагедія родини Рамзіна (тема батька), сцени довоєнного і воєнного життя тут були відсутні. Адап-

⁶² Рудницький К. Проза и сцена. — М., 1981. — С. 64.



«Вибір» Ю. Бондарєва. Сцена з вистави. Київський театр ім. І. Франка. 1984 р.

тація роману поставила в центр сценічного оповідання перипетії заплутаних взаємин Васильєва, Рамзіна й Маші. Але суть внутрішніх протиріч персонажів так і залишилася не з'ясованою.

«Вибір» у Київському театрі ім. І. Франка (автор інсценізації і режисер С. Данченко, художник Д. Лідер, 1984 р.) продемонстрував інакший підхід в осмисленні літературної першооснови. Ще задовго до прем'єри, говорячи про першочергові завдання, які варто вирішити в процесі сценічної інтерпретації роману, режисер акцентував увагу на тому, що «із складного сюжету, безлічі думок, проблем духовного порядку мені, як авторові інсценізації, належало вибрати найголовніше, те, що не порушувало б сценічної стилістики. Треба сказати, що вистави по цьому твору вже йдуть у театрах Москви, Ленінграда, інших міст. За згодою з автором ми робимо власну інсценізацію. Сцени ретроспекції, тобто молоді роки героїв, що у кінцевому рахунку для кожної людини стають визначальними, переплітаються зі сценами, що розкривають їхнє нинішнє життя. Ці сцени начебто взаємно проникають,

випливаючи одна з іншої в просторі і часі. Минуле і сучасне (роки війни і сьогоднішній день) з'єднуються внутрішніми зв'язками моральних проблем, з якими зіштовхуються персонажі і які їм треба буде розв'язати»⁶³.

На думку постановників, особистість концентрує у своїй долі найважливіші суспільно-історичні процеси. Людина — це продукт епохи і разом з тим ланка в нескінченному ланцюгу життів, його доля обумовлюється життям попередніх поколінь і ніби виходить за рамки власного існування. Тому цілком закономірно, що образ часу, історії виступив найважливішим складником художньої концепції даного спектаклю. Через зсув часових шарів розкривався взаємозв'язок соціальних процесів і долі людей, смисл людської діяльності. Каталізатором цих процесів ставала пам'ять.

Тема пам'яті задавалася у виставі киян з перших хвилин дії. Васильєв (Б. Ступка), не поспішаючи, підійде до світлового мольберта-екрана (розташований у центрі сцени, він утворював стіну майстерні художника), обережно проведе по ньому рукою, і відразу збільшиться розмір мольберта, розділивши весь сценічний простір на дві частини. Там, у глибині сцени, у світі його спогадів, з'являться двоє — він і вона. Молоді, красиві, вони йдуть назустріч Васильєву, котрий ніби через роки (знаходячись по іншій бік мольберта-екрана) напружено вдивляється у своє минуле. Тут, у майстерні, все ще продовжується вечірка. Прихід гостей перервав «кінострічку внутрішнього бачення» героя. Але вона буде виникати ще не раз. Простір спогадів, ніби одухотворена його художницьким баченням дійсність, буде вихоплювати з лабіринтів пам'яті найважливіші моменти життя: перше відчуження Маші, потрясіння від зустрічі з Рамзіним, початок війни, тощо.

Знову розсунуться рамки світлового мольберта — і в глибині сценічного простору, неначе огорнутого туманною завісою вечірніх сутінок, з'являться ледь помітні силуети чоловіка і жінки. Повільно йдуть вони поруч, напружено підтримуючи бесіду, що раз у раз обривається. Кожен занурений в себе. З безлічі вражень тієї етапної в житті Васильєва і Маші поїздки у Венецію пам'ять зберегла саме спустілі вулиці і площі міста, сріблясті розсипи струменів фонтанів і ту напружену мовчанку, що обтяжувала обох.

⁶³ *Король Л.* Зробити свій вибір// Прапор комунізму. — 1984. — 30 жовтня.

Відтворюючи дві миті з минулого (він і вона в юні і зрілі роки), режисер акцентував глядацьку увагу на змінах у взаєминах, на душевній дисгармонії героїв. Фраза Васильєва: «Зі мною, ні, з нами, щось трапилося», — не пропадала в потоці слів. І це було принципово важливим, адже саме відчуття болю зумовило початок складних процесів у його духовному світі, необхідність вдумливого осмислення прожитого.

Неочікувана поява Рамзіна гранично загострить внутрішні протиріччя, душевну драму Васильєва. Його взаємини з другом юності обумовлять найважливіші конфліктні лінії спектаклю. Тому в пам'яті знову спливе Венеція і застигли по різні боки світлової рами мольберта фігури героїв. Вже сказані слова вітання, а вони продовжують стояти, пильно вдивляючись в обличчя, вслуховуючись у голоси один одного. Вловити хоча б щось знайоме, розгледіти те, що було колись близьким і рідним, надзвичайно важливо для них обох. Адже була колись дивна єдність поглядів, споріднення душ. Невже нічого не лишилося в них від тих, колишніх?

Однак, як відзначає у своїй статті О. Гуєвська, «минуле — не тільки пам'ять, що ожила, суб'єктивні відчуття художника. С. Данченко надає цим сценам загальнішого й об'єктивнішого характеру. Такий погляд для постановників принципово важливий, тому що в минулому — початок тих процесів, які й визначають долі героїв. У ньому — джерела нинішніх вчинків, усього життя Васильєва. Для Іллі ж події минулих років назавжди запам'яталися у своїй однозначності, як у миттєвостях щастя, радості, так і в баченні фатальної ситуації з Лазаревим, Воротнюком і свого вибору. Його спогади не пов'язані із сьогоденням, не простираються в майбутнє. Їхня закостеніла нерухомість трагічна для свідомості, духу, всього життя Рамзіна»⁶⁴.

Поставивши себе поза історичною долею Батьківщини, Ілля фактично виявився приреченим не на життя, а на існування. Ми бачимо його в тяжку годину осмислення того, що сталося. Життя лишає його по краплі. Не каятися, просити прощення їде в Москву Рамзін. У такий спосіб він карає себе. Провина героя безсумнівна, і чітко ним усвідомлюється. Проте є і його трагедія, що її театр виявляє у воєнних сценах.

Тема провини набуває у виставі ознак «трагічної провини» героя. Стає очевидним, що вибір Рамзіна визначив не тільки його власне життя, але і долю матері, можливо і Віки (Н. Сумська), безсумнівно

⁶⁴ Гуевская О. Моральная миссия // Театр. — 1986. — №3. — С. 45.

Маші, що прочитується в спектаклі не як прояв долі, а стверджує відповідальність людини перед життям.

У 1980-і роки саме осягнення «романного мислення» стимулювало пошуки образного виявлення максимально широкого кола причинно-наслідкових зв'язків між окремими фактами, подіями, характерами людей, їхніми вчинками і таке інше. У відображенні картини світу режисерсько-сценографічна партитура вистави була покликана матеріалізувати духовні процеси, приховані рухи свідомості, психіки.

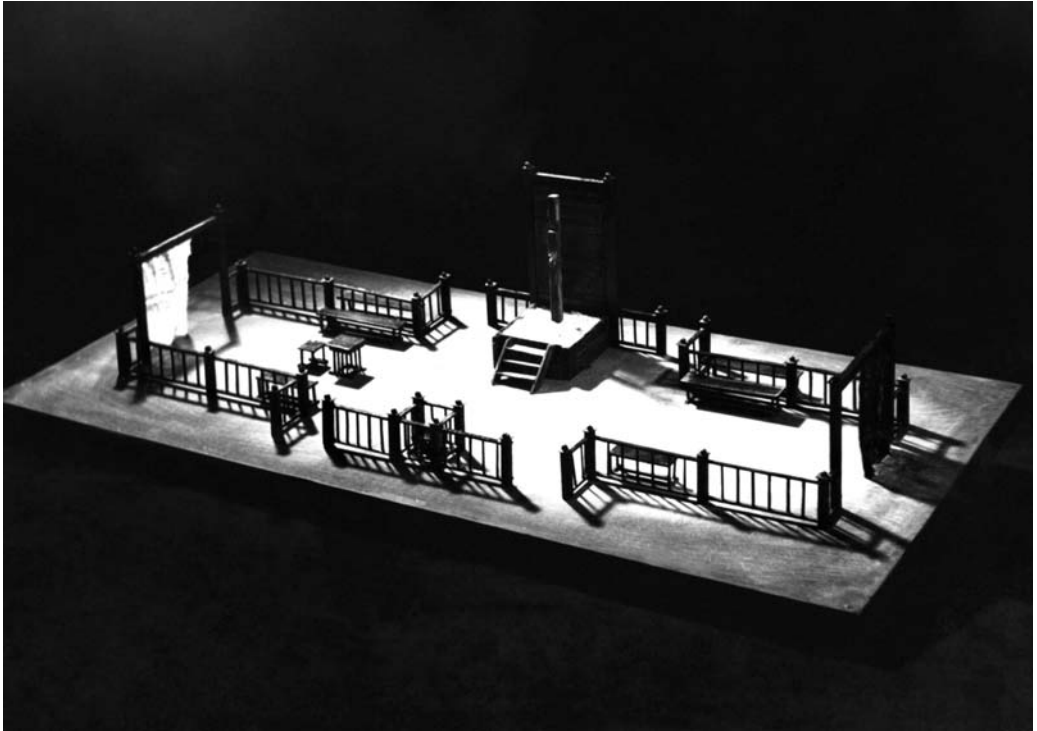
Тенденція до створення вистави-роману простежувалася у сценічних версіях прози М. Булгакова, що з'явилися в цей період: «Майстер і Маргарита» (Київський театр ім. І. Франка, режисер І. Молостова, художник А. Чечик, 1987 р., Дніпропетровський ТЮГ, режисер В. Мазур, художник І. Шулик, 1985 р.), «Собаке серце» (Севастопольський театр ім. А. Луначарського, режисер В. Петров). В окремих випадках таке «романне» мислення простежувалось у постановках за творами М. Гоголя, воно обумовлювало формування образної структури інсценізацій Ф. Достоєвського.

Звертання до творчості останнього дотепер було вкрай рідким і не залишило значних слідів в історії національної сценічної культури. Але ось впродовж одного року в Києві відбулися прем'єри «Гравця» (театр ім. Лесі Українки, автор інсценізації і режисер М. Резнікович, художник Л. Альшиць, 1982 р.) і «Настасії Філіпівни» (Театр драми і комедії, інсценізація В. Шубовича за мотивами роману «Ідіот», режисер В. Салюк, художник І. Несміянов, 1982 р.).

В обох постановках прослідковувалося прагнення підпорядкувати усі виражальні засоби виявленню, насамперед, етико-філософської сутності драматичного конфлікту. Стосовно принципів розробки характерів діючих осіб автори ніби поділяли думку А. Смілянського: «У наш час не один раз вказували, що в прямому сенсі Достоєвського взагалі не можна назвати художником-психологом. ...Психологізм у Достоєвського носить завжди побічний, другорядний характер, а логіка пристрастей поступається місцем «пристрастям логіки», незліченним ідеям, що існують у світі і підкоряють собі всю людину. Достоєвський не був зайнятий створенням характерів і типів, внутрішньо завершених і закінчених»⁶⁵.

Найбільш послідовно ці ідеї були втілені у виставі «Настасія

⁶⁵ *Смелянский А.* Наши собеседники: Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. — М., 1981. — С. 233.



«Настасія Філіпівна» за Ф. Достоевським. Макет до вистави. Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. 1982 р.

Філіпівна». Запропонований просторово-часовий континуум дозволив відтворити найскладніший взаємозв'язок різних шарів твору, а сутність персонажів розкрити через фіксовані, дискретні емоційно-психологічні стани персонажів, які постійно сполучалися із символіко-метафоричною дією вистави.

Постановочне рішення було продиктоване на самому початку вистави. Глядачів змусили перетнути вузьку смугу сцени, де по-діловому розпоряджалася людина в сірому сюртуку — на вигляд не дуже поважний чиновник; пройти повз жалюгідного суб'єкта, що скорчився біля дерев'яного помосту, і, зробивши ще кілька кроків, переконавшись, що поміст не що інше, як ешафот, на якому застигла закутана в мішковину фігура засудженого. Діставшись нарешті до відведених для публіки місць за низькими різьбленими бар'єрчиками, заспокоєно відчувши відновлення звичних стосунків (там — грають, тут — дивляться), вже наступної миті, коли входні двері, захлопуючись, відтинали присутніх

від зовнішнього світу, їм ставало зрозумілим, що дане приміщення — зал суду, а глядачі розташувалися там, де належить бути суддям. Перший дієвий акт вистави — поява суддів — здійснився, умови гри були оголошені. Посилюючи наступ на психологічний стан, емоції, свідомість глядачів, театр відразу задавав й образно-значимий код сценічного оповідання.

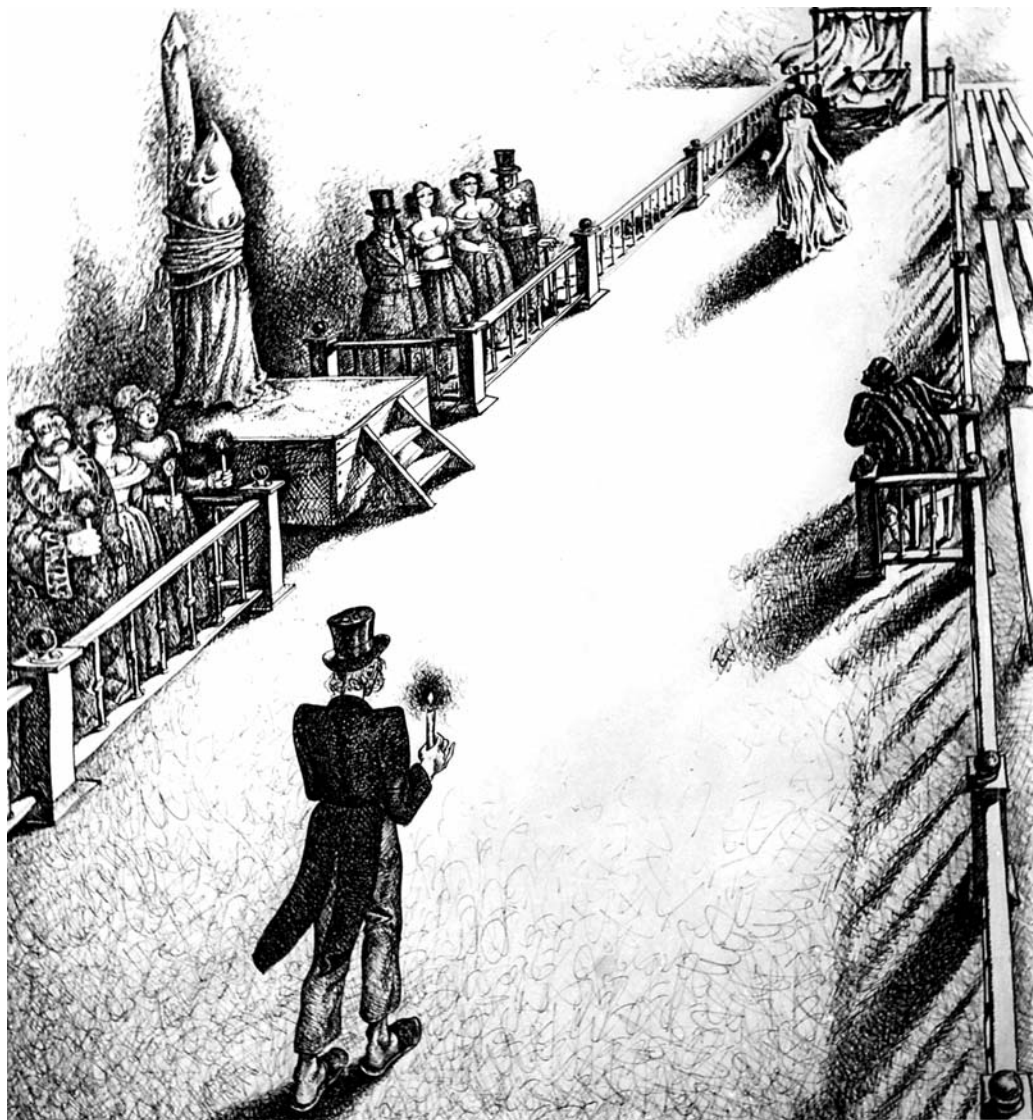
У напівтемряві і мовчанні виникали ряди фігур, що розмірено рухалися. Три з них, ніби підкоряючись непоборному взаємному тяжінню, повільно сходяться біля підніжжя ешафота. Вся подальша дія



«Настасія Філіпівна» за Ф. Достоевським. Сцени з вистави. Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. 1982 р.

є певним ритуалом, у якому вінчання обертається актом насильства, благословляючий рух здійнятих рук обривається караючим ударом ножа. Ця сцена повторюватиметься кілька разів, позначаючи амплітуду психологічних станів, діапазон намірів і вчинків, апелюватиме до найважливіших сторін буття: добра і зла, любові і ненависті.

З першої ж сцени, підводячи героїв до крайніх меж буття, максимально загострюючи конфлікт їхнього існування, режисер порушував питання про трагічну провину кожного. Одразу ж задавалася і тема приреченості, посилюючи трагічний характер того, що відбувається. Її перший зріз виявляв себе в костюмах головних діючих осіб: вінчальному платті-савані Настасії Філіпівни (Л. Лимар) із застиглою краплею крові під лівою груддю, лікарняній піжамі князя, смугастій арештантській робі Рогожина (М. Бабенко). Запропонована символіка до-



«Настасія Філіпівна» за Ф. Достоєвським. Малюнок до вистави. Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. 1982 р.

помагала розкрити логіку відносин цих персонажів. Слідування їй сформувало просторово-часовий контекст, коли порушується природний хід часу, зміщаються сьогоднішня і майбуття, допомагаючи виявленню внутрішньої боротьби людини, її конфронтації із зовнішнім світом.

Несамовита пульсація пристрастей, невгамовна спрага сповіді драматично не збігалися з атмосферою суду, казенним духом даного місця з його бездоганною симетрією ослонів, столів — безпристрасних свідків страждань, чіткою графікою загородок, балюстрад, покликаних направляти рух, нормувати поведінку, сам внутрішній світ людини. Одночасно він ніби зазнавав утиску від затягнутих сірою мішковиною стін, замкннутих прямокутників бар'єрів, що викликали прямі асоціації з Петербургом — містом кам'яних палаців-колодязів, огорнутих туманом вулиць.

Свідомість, психіка, доля людини були викривлені руйнівним впливом цього світу, що відгукнувся у когось зміщенням уявлень про мораль, добро, справедливість, а в когось — глибоким внутрішнім розладом, комплексом провини. Одні, стурбовані неухильним дотриманням видимості пристойності, підкоряються осуду суспільної моралі, що дозволяє довільно тлумачити саме поняття морального; інші віддають себе вищому судові — судові совісті.

У зовсім іншому людському вимірі знаходилися Лебедев (В. Потапенко), генерал Іволгін (А. Васильєв) і Фердищенко (В. Кудієвський), яким моральні муки героїв були недоступні. Разом з тим, мораль суспільства, «мораль хороших будинків» теж нічого істотного в їхньому житті не означала. Над нахлібниками немає морального закону. І якщо Мишкін (П. Морозенко), Рогожин, Настасія Філіпівна жили, неначе постійно отінені ешафотом, а Тоцький і Епанчин, вільні від суду власної совісті, зовсім не зважали на його присутність, то пігмеї духу Фердищенко, Лебедев, генерал Іволгін — іронічно ставилися до символу смерті. Чи розвалився Лебедев на сходах ешафоту, чи ховав крадькома пляшку біля його підніжжя генерал Іволгін, чи знаходив за ним прихисток Фердищенко — всі ці жарти зі смертю були свідченням їхньої зневаги до морального змісту життя.

Таким чином, сценічна метафора суду розширювала діапазон смислових значень, підкоряла собі все коло діючих осіб. Тому цілком природними були відмінності в манері поведінки кожного персонажа в момент його появи на місці, відведеному для дачі свідчень. Автори вистави надавали можливість усім висловитися, пояснити свою позицію. Вибраний хід дозволяв повніше розкритися героям, віднайти моральний зміст їхнього життя.

На перетині образно-значимих ліній, що з'єднують Настасію Філіпівну з Ганею, Рогожиным і Мишкіним, утворився епіцентр конфліктів, що стосуються проблеми морального вибору.

Чіткість композиційної побудови сприяла упорядкуванню складної образної тканини вистави, зсередини організовуючи багатопланову структуру, що було особливо важливим, адже вже перший епізод, який іде за сценою-епіграфом, вбирав таку кількість смислових значень, що міг видатися перенасиченим, надмірним. ...Ось у Єпанчиних з'являється князь Мишкін. У той же час Ганя і хазяїн будинку вирішують питання про заміжжя героїні, а сама вона, відсторонено застигла, присутня тут у вигляді власного «портрету», навіть виконує, з відчуженістю сомнамбули, кілька кругів вальсу з потенційним чоловіком і генералом. Спостерігаючи це, Мишкін починає розповідь про Рогожина, і той, давно не зводячи очей з «портрета», ніби отямившись, згадує історію свого знайомства з Настасією Філіпівною. З різних кутків відчужено дивляться на те, що відбувається, сім'ї Єпанчиних та Іволгіних.

Багато складових описаного епізоду втратили зв'язок із побутовим перебігом часу, набувши іншої реальності, де матеріалізуються мрії і «портрет» у плоті і крові існує на сцені, де надії Єпанчина за допомогою шлюбу з Ганею здобути героїню «здійснюються» у символічному танці, де спогади князя про Рогожина викликають останнього з небуття, де вічним нагадуванням про себе є присутні рідні і близькі.

Сценічне життя героїв вистави було гранично насиченим і концентрованим. Бунтував зухвалий дух Парфена Рогожина, що відчайдушно рвався з лабетів обивательського «здорового глузду». Театр бачив у цій одержимості сутність суперечливого неприборканого характеру, використовуючи для його відтворення складний контрапункт побудови ролі. Тому тут абсолютно доречним був обраний принцип часових зміщень, що дозволяв показати героя в різних іпостасях одночасно. На початку в одних сценах він буде діяти, поступово розвиваючись як особистість, в інших — спостерігати, оцінювати, осмислювати те, що відбувається з позицій «нового» Рогожина, того, що все випробував. Синтез глибоко психологічної розробки характеру і прийомів відсторонення значно розширював сферу осмислення внутрішнього світу героя. Тому був так виразно окреслений у виставі його шлях: від духовної убогості до справжнього морального прозріння.

З позиції високого морального закону театр судив не тільки Рогожина. У цій виставі злочин перед життям здійснювали виключно всі і навіть головна героїня. Однак її провина з'ясовувалася згодом. Спочатку Настасія Філіпівна поставала головним чином як жертва суспільної моралі. В ній бачать річ. Недаремно, вперше вона з'являється на сцені як «портрет».

Її урочисто-сумний вигляд хвилював Єпанчина і Ганю зрілою жіночою красою, Рогожина — незбагненністю прихованих таємниць, Мишкіна вражав безкінечним щиросердним болем. І все-таки для більшості дійових осіб вона — насамперед красива річ, і замилювання не може перешкодити цинічному з'ясуванню умов щодо її перепродажу. Так виникала тема торгу, пронизуючи сценічне оповідання. І повсякчас купівля-продаж наближала героїню до сходинок ешафота.

Посилення внутрішнього розладу поставало наочно у гарячково різних переміщеннях на сцені, що змінювалися заціпенінням. І тоді кам'яніло прекрасне обличчя, знесилювалися сповиті мантильєю руки, тьмянів погляд. Раптово «повисаючі» паузи дедалі частіше тривожили глядачів трагічним відчуттям неминучої, чергової наруги.

Охоплена суперечливими почуттями, зухвало вривалася Настасія Філіпівна в будинок Іволгіних. Цей, мало не істеричний, порив обривав зустріч із Мишкіним. Вони повільно рухалися по колу, пильно вдвигляючись один в одного. Магічне кільце долі замкнулося, зв'язавши їхні життя. Відтепер не можна лукавити, гратися з долею.

Від цього моменту чітко звучить у виставі тема провини Настасії Філіпівни. «Портрет» змінить нове втілення героїні: маленька Настонька — уособлення щиросердечного болю, вічний докір власній малодушності. Не винна в трагедії дитячих років Настасія Філіпівна засуджувалася творцями вистави за те, що не змогла втриматися від падіння, продавши себе в пору людської зрілості. Пасуючи перед життям, героїня разом із Рогожиним поділяла і гріх убивства, «вклавши» в його руки ніж.

Із розвитком сюжету дедалі очевиднішими ставали спільні риси розробки характерів вбивці і жертви. Обидва поступово звільнялися від побутових подробиць сценічної поведінки, глибше поринали у процес самоаналізу. Вони все частіше перебували поруч, припадаючи один до одного, начебто одержимі спільною ідеєю змови.

У фіналі вистави князь Мишкін, який наполегливо стверджував необхідність кожного усвідомлювати своє високе призначення, слідом

за Рогожиним почне влаштовуватися на ніч біля ганебного стовпа, визнаючи в такий спосіб і свою причетність до вчиненого. Розділивши з убивцею трагічний простір, він також віддасть себе суду совісті.

У постановці режисера В. Салюка князь Мишкін — безумовний носій високих моральних ідеалів, живе уособлення правди, совісті, чистоти. Однак, співчуваючи князю, автори вистави разом з тим вбачали його провину в розриві між прагненням до добра і неспроможністю його конкретного ствердження. Анемія волі виявляється в розгубленості, що межує з прострацією, коли герой поставлений перед необхідністю прийняття рішення. Відчутне воно в безнадійно повислих руках, в старечій човгаючій ході. При цьому загальмованість рухів, реакцій, рівний, майже безбарвний голос, стриманість, що сприймається, як невмотивована безпорадність (особливо в кризових ситуаціях), робили поведінку князя дивною, такою, що порушує логіку звичних для оточуючих норм спілкування. Засуджуючи Мишкіна за безвольність, помічаючи в цьому прояв душевної хвороби, що зумовила його особисту провину, режисер-постановник логічно завершував цю тему в одній з останніх сцен. Сидячи на ешафоті, Мишкін гладив по голові дівчинку — юну Настасію Філіпівну. Але якими ж слабкими і безпомічними були ці останні заспокійливі рухи, ця ласка, що не здатна захистити.

І коли звелися воєдино лінії їхніх доль, «пролунали» всі питання і відповіді, виразності набула провина кожного, здійснилося судилище юрби і високий суд совісті, останнє слово лишилося за глядачами.

Вельми тенденційне концептуальне осмислення роману, разом з тим відтворювало цілісну і багатовекторну картину людських пристрастей. Запропонована театром складна партитура образно-пластичних і часових структур сприяла досягненню необхідного при звертанні до творчої спадщини великого письменника сполучення особистісного і загальнолюдського, внутрішнього світу героїв і світу ідей.

Режисерсько-сценографічна складова театрального синтезу кінця 1970-х — початку 1980-х років, продукуючи різні модифікації просторово-часових композицій, по суті відкривала шляхи створення певних сценічних всесвітів, де філософські моделі були органічно пов'язані з таємницями людської психіки і багатоголоссям повсякденності. Природно, що поява таких естетичних пріоритетів тією чи іншою мірою торкнулася інтересів усіх учасників театального процесу.

Сучасна українська драматургія, де вищий прояв громадянської позиції старшого покоління визначали п'єси «Дикий Ангел» О. Коломійця і «Тил» М. Зарудного, а основний загал — п'єси-одноднівки Ю. Мокрієва, Ю. Бедзика, В. Канівця, В. Фольварочного, Л. Хоролець, ніяк не відреагувала на естетичний запит часу. Однак, в окремих п'єсах В. Шевчука, Ю. Щербака, М. Вергінської, Я. Стельмаха, А. Вербеця, Я. Верещака, В. Басовича сценічні новації, нова театральна лексика знайшли своє опосередковане вираження в неканонічності структур, принципів вибудовування конфліктних ліній, способів розвитку драматичної дії. Художній рівень цих творів був різним. Та зрештою, тут важили не достоїнства чи недоліки п'єс зазначених авторів, а наявність самого процесу формування інакших творчих критеріїв та пріоритетів. Показові в цьому відношенні судження критика, який безпосередньо аналізував молоду драматургію 1980-х рр. «Проводячи гостру розмову про Людину, — пише зосібна О. Поспелов, — «молода драматургія» шукає й найбільш «ємкі», змістовні форми для своїх п'єс. При цьому чітко виявляється орієнтація авторів на театр, заснована на знанні законів сцени, і прагнення дати режисурі можливість найповнішого використання «технологій» театру для насичення п'єс магією сценічної образності. Звичайно, самий факт залучення в драму фантастики та фантазмагорії, снів і химерного переплетіння асоціацій і спогадів персонажів давно не є чимось принципово новим у драматургії. Та в даному випадку мова йде не про формальні ознаки прийомів, а про їх функціональну значущість у п'єсах, про ту роль, котра їм відводиться драматургами в художньому пізнанні»⁶⁶.

Ідейним і художнім модулем спектаклів «Запитай колись у трав...» («Роздуми про «Молоду гвардію») Я. Стельмаха, стала пам'ять. Через ставлення до неї розкривалися характери, вчинки героїв. Пам'ять допомагала передати духовні цінності від покоління до покоління. Вона загартовувала моральні принципи, дарувала почуття причетності до історії свого народу. Так, подвиг молодогвардійців живе в пам'яті сучасників як частина їхнього духовного світу. Пам'ять людська дарує героям можливість з'явитися з небуття, знову зібратися всім разом. Принцип втілення цього драматургічного ходу (взаємозв'язку подій минулого і сьогодення) і обумовив своєрідність сценічного прочитан-

⁶⁶ *Поспелов О.* Без крапок над «І»... // Український театр. — 1987. — № 4. — С. 15.

ня п'єси у Макіївському ТЮГу (режисер Є. Головатюк, художник С. Карпенко, 1982), Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської (режисер К. Пивоваров, художник В. Лассан, 1982 р.).

Свою редакцію п'єси і, природно, своє вирішення початкового драматургічного ходу запропонував колектив Харківського ТЮГу (режисер О. Беляцький, художник Т. Пасічник, 1982 р.). Театр відмовився від сцени в будинку Земнухових, кількох епізодів із поліцаєм, на другий план відійшла і лінія зрадника. Відтинаючи все, що стосувалось психологічно-побутової стилістики, режисер одночасно вводив у спектакль пісні-зонги, епізод із «вовчатами» (композитор Б. Кисельов, вірші З. Сагалова).

Подібні перетворення не руйнували поетику драми. Вони зберігали і підкреслювали запропоновану автором позапобутову логіку усвідомлення того, що відбувається. Всі дійові особи, «приходячи з минулого», вірніше з небуття, не мали будь-яких зовнішніх прикмет часу. Позачасовий характер подій був обумовлений властивістю тієї ж пам'яті, що першочергово зберігає для поколінь саму сутність діянь.

Неприйняття компромісів — одне з джерел героїзму краснодонців. Ніяких поступів перед совістю, лише «так» або «ні», біле або чорне. Ця думка сформувала головні естетичні особливості постановки. Білі, цілком сучасні, хоча одночасно і досить позачасові, костюми молодогвардійців і чорні шкіряні пальто, капелюхи фашистів; білий «одяг» сцени і чорна конструкція-вишка, на яку наведені дула «пістолетів»-пржекторів; майоріюче у височині легке, напівпрозоре полотно (воно буде «жити» згідно думкам, почуттям, долям героїв) і металеве покриття сценічної площадки. Зіткнуться два світи — добра і зла, віри в людину і презирства до неї. Нюанси, напівтони тут неприйнятні. Протистояння оголене гранично. Звідси і темпоритмічний, мізансценічний малюнок спектаклю.

М'яка пластика героїв-молодогвардійців, постійне прагнення бути поряд, фізично відчувати лікоть друга були протипоставлені автоматизмові, з яким гестапівці виконували команди. Ідейно-значиме навантаження такого протиставлення з усією переконливістю поставало тоді, коли кожний персонаж висловлював найпотаємніше, а в зонгах звучало життєве кредо. Лірична проникливість, сповідальний тон молодогвардійців наче запрошували до спільних роздумів, пошуку відповідей на найважливіші проблеми буття. Гестапівець, навпаки, на-

хабно диктував свої погляди. Його агресивність провокував масовий психоз, стадні почуття. Психологічно переконливо розкриваючи внутрішній стан персонажа, актор створював історично конкретний, і в той же час, узагальнено-позачасовий образ затьотого прихильника фашистської ідеології. В останніх сценах гестапівець був зовсім позбавлений особистісних характеристик, уособлюючи ідею людиноненавистництва. І вже в цій іпостасі, переборюючи просторово-часову дистанцію, він керував діями сучасних неофашистів. Лиховісні балдахіни кукулукскланівців доповнили екіпірування хлопців-каратистів, що вишикувалися на авансцені. Подібно маріонеткам, вони слухняно підкорялися кожному рухові есесівця: абсолютна стандартизація, автоматизм рухів молодих «вовченят», суворе дотримання заданого ритму; все уніфіковано, позбавлено проявів особистісного, в кожному прийомі, у кожному вигуку — агресивність.

Публіцистично жагуче, емоційно заразливо театр нагадував глядачам, що людиноненавистництво, вдягаючись у наймодніший кітч-одяг, проникає в душі, свідомість людей. Фашизм — не тільки страшне минуле. Він ще живий, і про його існування треба пам'ятати, з ним треба боротися.

Подібні переходи з минулого у сьогодення здійснювалися у виставі постійно. Відтак, події сорокалітньої давнини, долі нескорених людей, які відстояли свою правду, свої ідеали, тісно переплітались із сучасністю, зливалися з думками, почуттями нового покоління.

У фіналі, вже після закриття завіси, слабкий хлоп'ячий голосок ще кілька хвилин називав нові і нові імена героїв-краснодонців. Пам'ять народу дарувала їм безсмертя, пам'ять ставала активною діючою силою.

Парадоксально, але факт — ця робота не на жарт перелякала місцевих чиновників від мистецтва. На їх погляд, запропоноване образне вирішення «розмивало» чіткість ідеологічних критеріїв у спектаклі. Лише втручання експертної комісії з Києва врятувало його. Столичним критикам також вдалося запобігти закриттю вистави «Проводимо експеримент» Севастопольського театру ім. А. Луначарського. Але ніякими зусиллями визнаних майстрів сцени і театральної громадськості не вдалося відстояти постановку Київського Молодіжного театру «Стійкий принц» Кальдерона (режисер М. Нестантінер). У 1970-х чітко налагоджена система регламентації і цензури також «пус-

тила під ніж» «Транзит» Л. Зоріна (режисер Б. Львов-Анохін) і «Гніздо глухаря» В. Розова (режисер І. Молостова) у театрі ім. Лесі Українки. Після декількох прем'єрних показів з репертуарної афіші Київського театру ім. І. Франка зникла вистава «Маестро, туш!» М. Зарудного. Через десятиліття така ж доля спіткала «Кар'єру Артуро Уї» Б. Брехта. Існує ще десятки інших прикладів закриття спектаклів. Заборони постановок окремих п'єс й усієї творчої спадщини окремих драматургів, інші директивні вказівки і рішення в сфері художньої творчості лише доповняють, але не відтворюють в усій повноті картину адміністративного свавілля. В таких реаліях закономірною ставала драматична розв'язка — втрата цілого покоління майстрів української сцени.

Динамічно розвиваючись, «перебудовні» процеси наприкінці 1980-х рр. істотно змінили суспільно-політичну ситуацію в країні. У репертуарі театрів з'явилися п'єси, які ще кілька років тому було неможливо передбачити на українській сцені. Студійний «бум» спровокував безпрецедентну кількість яскравих творчих дебютів, новаторських художніх програм. Могутній фестивальний рух, виставки сценографів створювали ілюзію розширення культурного контексту українського театрального простору.

У такій атмосфері залишилася непоміченою перша хвиля міграційних процесів. Однак, наприкінці 1980-х — початку 1990-х рр. драматизм ситуації заявив про себе у повній мірі. З різних обставин поза українським театральним процесом опинилися сценографи: Л. Беспальча, І. Биченкова, А. Чечик, В. Риданих, В. Коштелянчук, С. Хотимський, М. Френкель, І. Нірод. Творча пауза І. Несміянова та С. Маслобойщикова тривала ледь не десятиліття. Усе це відбувалося на тлі природного старіння, відсторонення від професійної діяльності художників старшого покоління. Окремі успіхи в минулому чисельного загону українських сценографів лише відтіняли вакуум, що утворився навколо них. Насичене, концентровано-творче середовище, як єдино можливий провідник взаємозбагачуючих одна одну художніх ідей, було зруйноване.

Атмосфера нового часу, як виявилось далі, зовсім не виключала застосування старих, апробованих методів адміністрування. З посади головного режисера Київського театру ім. Лесі Українки було усунено В. Петрова (згодом плідно працюючого у провідних театрах Москви та Санкт-Петербурга); у Тернополі звільнили П. Ластівку, в Ужгороді

створили нестерпні умови для подальшої роботи С. Мойсеева, у Чернівцях — для П. Колесника. Шукати щастя по світах поїхали В. Козьменко-Делінде, І. Афанасьєв, М. Нестантінер, Р. Мархолія. Багато обдарованих митців-режисерів знайшли іншу сферу діяльності. Життєві колізії, спонукальні мотиви кожного з них були різні. У цій ситуації показовою є не драматична історія конкретної особистості, а обтяжуюча закономірність усунення творчих особистостей з території українського театру.

На зламі 1980-х — 1990-х рр. вистави «Момент» за В. Винниченком (мала сцена Київського театру ім. І. Франка, художник Т. Кириченко, 1989 р.), «Археологія» О. Шипенка (Київський Молодіжний театр, 1989 р.), «У відкритому морі» С. Мрожека та «Я» за М. Хвильовим (Студія «Театральний клуб») вивели на авансцену експериментального українського театру постаті режисерів — А. Жолдака, В. Більченка, О. Ліпцина. Уже через кілька років В. Більченко продовжить свої режисерські пошуки в Німеччині, а О. Ліпцин буде нагадуватиме про себе в паузах поміж закордонними вояжами.

В останні дні 1989 р. в Київському театрі ім. І. Франка відбудеться прем'єра вистави «Тев'є-Тевель» за Шолом Алейхемом (п'єса Г. Горіна). Потужний мистецький прорив С. Данченка і Д. Лідера почне відлік нового десятиліття життя українського театру. І які б «картини Апокаліпсису, Руїн, Смітника історії, Звалища»⁶⁷ у цей період не фігурували на сценах, створений ними Чумацький шлях зоряного неба буде, на наше переконання, освятати простір мистецького пошуку на зламі тисячоліть. А спалах яскравої картини зоряної величі, як колись «спалах-розквіт» вишневого саду, прокладатиме в глибину десятиліть історичний маршрут розвитку режисури і сценографії українського театру.

⁶⁷ Корнієнко Н. Пошуковий театр: 1980 — 1990 роки // Український театр ХХ століття. — К., 2001 — С. 343.

ХУДОЖНИКИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 1950–1980-х РОКІВ: ОБРАЗНІ ПОШУКИ У ЧАСОВОМУ КОНТЕКСТІ

Період 1950-х — 1980-х рр. є важливою складовою у розвитку найцікавіших і найскладніших процесів, що відбувалися у театральній декорації України, оскільки саме в цей період у мистецтві сценографії під впливом багатьох чинників поступово складався якісно новий рівень художнього мислення. Наприкінці 1950-х — на початку 1960-х рр. у мистецтві виникла суперечлива картина, до цього часу не досліджена повною мірою мистецтвознавцями. Адже при її вивченні треба не тільки враховувати політичні, культурні й мистецтвознавчі реалії, а й заглиблюватися в психологічний простір індивідуальних пошуків, розуміти їхню складну, де в чому перебільшену морально-етичну загострюваність, відчувати болючість пошуків істини в тих умовах. Без цього неможливо усвідомити ту внутрішню напругу, завдяки якій у закритому заідеологізованому середовищі зростали цікаві творчі індивідуальності, виникали несподівано глибокі творчі рішення, викристалізовувалася векторна пряма мистецьких пошуків від умовної поетичності 1960-х рр. до ґрунтовної психологічності творів другої половини 1960-х — 1970-х рр. та початку 1980-х рр.

Тогочасна театральна пластика увібрала в себе і проблеми театрального розвитку попередніх часів, і те найкраще, що було накопичено історією світової культури. Саме у цей проміжок поступово долали інертність відтворювання «реалістичної» подібності, поверхову сюжетність оформлення, зайву бутафорію та помпезність, і в роботах кра-

щих художників, іноді складно й конфліктно, реалізували нові сценографічні програми. В окремих виставах образність підносили над побутом, торкаючись загальнолюдських категорій, і художник ставав співрежисером вистави. Він був здатен вільно апелювати до різних культурних просторів, наповнюючи образність вистави асоціативними зв'язками, використовуючи і стихію народних видовищ, і побутову відповідність психологічного театру. Сценографію вибудовували за законами мистецької логіки, інтуїції, образних прозрінь, і вона розкривала власну сутність лише процесуально, у ході вистави, взаємодіючи з актором-персонажем. Змінювалася не лише роль, а й сутність подання образу у виставі, значно ускладнювалася його внутрішня структура. Художники театру, переймаючи досвід попередників, створювали власну художню систему, закладали нові засади втілення пластичного образу та його функціонування у виставі. «Сучасна декорація — це зримий образний синтез ідей, що містяться у виставі. Це світ п'єси, побачений очима художника, і дійсність, в якій живуть персонажі, майданчик для їхньої гри. Ця декорація жила, відчуваючи внутрішній ритм вистави, і сама визначала цей ритм. Вона відгукувалася на внутрішні і зовнішні дії актора і сама існувала в цій дії. Вона була речовим втіленням гармонії сценічного явища, що має назву вистави, єдністю намагання його творців. Головним із цих творців є актор, але й глядач ставав активним учасником творчого процесу»¹.

Поява подібної декорації була зумовлена багатьма причинами. Театральна пластика 1950-х — 1980-х рр. увібрала в себе те найкраще, що було в історії світового театру та образотворчому мистецтві. Сценографи вільно апелювали до різних культурних просторів, наповнюючи нову образність асоціативними зв'язками. 1960-ті — 1970-ті рр. були часом різкого і стрімкого піднесення мистецтва оформлення вистав у всьому світовому театрі. Про оновлення театру писали і мистецькі критики, і режисери, і самі художники. «Ми є свідками виникнення нових типів предметно-просторових сценічних структур, які дозволяють відтворювати життя, соціальні та психологічні явища метафорично, в символіко-узагальнених поетичних образах. Нерідко ми спостерігаємо в сучасному театрі розрив логічно правдоподібних, історичних, часо-

¹ *Пожарская М.* Сценография советского театра сегодня // Советские художники театра и кино '75. — М., 1974. — С. 153.

вих та інших зв'язків між подіями, персонажами та предметним середовищем, що їх оточує. Слова “як у житті” не мають минулої цінності. Декорації природні, правдоподібні, ті, які зберігають видиму логіку предметних зв'язків, трапляються дуже рідко»². Сценографічні пошуки другої половини ХХ ст. органічно пов'язані з тим, що відбувалося в мистецтві першої половини ХХ ст., коли у рішення просторових можливостей були закладені магістральні перспективи для пошуку. Поряд із традиційними формами покартинної, живописної декорації з'являлися спочатку умовна, згодом — дійова (сценографія «великого стилю»). Значно зростали вимоги до індивідуальності митця. Форма сценографічного образу, його глибина залежать від внутрішнього світу художника, його таланту і професіонального досвіду. В мистецтві набуває ваги гостре відчуття парадоксальності, несподіваності запропонованих рішень. «Художник у сучасному театрі — це творча індивідуальність із власним ставленням до світу і життя. Це — людина, яка любить колір, фактуру, вміє перетворювати простір. Він володіє власним творчим потенціалом, художнім смаком... Він здатен до перетворювання — цього феномена сценічного мистецтва, коли в глибині власної творчої пам'яті він вишукує ті думки, почуття і образи, які потім починають домінувати в цій роботі і на основі яких він створює новий для нього, цілісний художній світ, який розкриває в образах ідею драматурга... Постійні зустрічі митця в роботі з новими темами, новими ідеями, соціальними верствами суспільства, звичаями, архітектурними стилями вимагають від нього глибокої освіти і внутрішньої культури»³.

Саме в цей період в Україні продовжують працювати відомі художники старшого та середнього покоління — А. Петрицький, В. Меллер, Б. Косарєв, О. Хвостенко-Хвостов, Ф. Нірод, М. Уманський, Л. Альшиць, М. Духновський, Л. Писаренко. У 1950-х — 1970-х рр. до театру приходять Д. Боровський, М. Івницький, Є. Лисик, М. Кипріян, М. Френкель та ін. У ці роки складається сценографічна школа, автором якої був Д. Лідер. У 1970-х — 1980-х рр. коло художників театру поповнила талановита молода генерація художників, переважно учнів Д. Лідера: Л. Безпальча, В. Карашевський, С. Коштелянчук, М. Левитська, Н. Гомон, Л. Чернова, І. Несміянов, А. Александрович-До-

² Михайлова А., Кречетова Р. Давид Боровский. — М., 2002. — С. 12.

³ Васильев А. Без названия // Художник, сцена, экран. — М., 1980. — С. 6.

чевський та ін., які не лише творчо сприймали запропоновану попередниками художню програму нового сценографічного мислення, а й значно розширювали її образні можливості.

Зміни, які сталися у суспільному-політичному житті країни під час «хрущовської відлиги», суттєво вплинули на весь культурний процес. Здавалося, назавжди відійшло у минуле ідеологічно заангажоване мистецтво сталінських часів. Повіяло вітром перемін і в Україні. «До Києва, природно, доходили чутки... про дискусії у Москві, про бурхливі зібрання московських письменників, про те, що сьогодні вже є можливим те, про що не наважувалися говорити вчора...»⁴, а також про поетичні вечори, про скандали на виставках авангардних художників та активні пошуки театральної молоді театру-студії «Современник». Велике зацікавлення викликала драматургія Є. Шварца, В. Розова, О. Володіна, творчі пошуки О. Єфремова, А. Ефроса, Ю. Любимова, Г. Товстоногова. На відміну від Росії, в українському театрі 1950-х — 1960-х рр. ситуація була складною. Гостро відчувалася відсутність нових театральних ідей. Не було високохудожньої національної драматургії, хоча кінець 1950-х позначений появою останніх п'єс О. Корнійчука та нових паростків — творів М. Стельмаха, О. Левади тощо. Не спостерігалось яскравих ознак відродження й у режисурі. Багато в чому це було пов'язано зі зміною творчих поколінь. На відміну від сценографії, де перехід поколінь був поступовішим і послідовнішим, на зміну попередньому режисерському поколінню ще тільки мала прийти нова талановита молодь. Український театр ставав побутово-ілюстративним, малохудожнім. У спогадах театральних діячів і художніх критиків лунали насторога, сум та критичні висловлювання. «Наш театр у цілому продовжував скніти у застиглих канонах і прописах, — зазначав Р. Коломієць. — Не полишало відчуття, що він випадав з історичного часу, працюючи у суспільному вакуумі. Побутовував розрахунок на загальноновживані смаки і уподобання, точніше — на однаковість естетичного сприйняття. Поглиблювався феномен нівелювання українських труп, хронічного усереднення театральних колективів. Директивно насаджувався культ двох драматургічних лідерів посткорнійчуківської доби — Миколи Зарудного і Олекси Коломійця.... Про Брехта годі було й думати. Фактично під негласною заборорою пе-

⁴ Михайлова А., Кречетова Р. Давид Боровский. — С. 11.

ребувала вся сучасна західноєвропейська та американська драматургія. Та що американська! Під підозрою в Україні були Розов, Арбузов, Володін, Шукшин, далі — Вампілов і Друце... З вітчизняною класикою було не краще... І не те, що не виникало спроб театрального оновлення — зображувати тогочасний український театр як царство рутини і самозаспокоєння було б несправедливим стосовно тих діячів, які з тим не бажали миритися. Але сила пригноблення була такою, що жодна оновлювальна ініціатива не змогла випростатися і перетворитися на явище. Тогочасний український театр ряснів акторськими талантами — у мертвих режисерських побудовах. Не дивно, що відбувався помітний відтік українських режисерів, акторів, сценографів до Москви, Ленінграда, Прибалтики»⁵. Ще критичніше висловлюється Н. Корнієнко: «Після вилучення з культурного обшару театру Леся Курбаса з його «національним європеїзмом», інтелектуальним філософським напрямком і естетичним розмаїттям, з пошуками глибинного, підсвідомого в людині, з експериментами над новим синтезом давніх форм, містеріального «вчора» і національно-культурних космогоній український театр втрачає свою головну художню і духовну модель, свій головний код і шифр, свій родовий смислобраз. Театральна картина засвідчує — мстивий парадокс! — аутсайдерів. Тимчасово театр згортає свої програми, ніби адаптується до стану суспільства, дещо втрачає енергію саморегулювання, набуває «охоронних» імпульсів»⁶.

У мистецтві жорстко домінувала ідейно-естетична система соціалістичного реалізму, найменший відхід від неї кваліфікували як формалізм і гостро засуджували. Театр соцреалістичної доби намагався бути схожим на справжнє життя, і найкраще цю схожість унаочнювала сценографія. Художники театру залежали від малозмістовного безконфліктного драматургічного матеріалу та його режисерської інтерпретації. На сценах відтворювали масштабні сценічні полотна, декорації були спрямовані на «реальне» відтворення місця дії. Регламентація образних рішень значно знижувала загальний рівень культури театральної декорації. Найчастіше художні завдання вирішували

⁵ Коломієць Р. Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу. — К., 2001. — С. 15–16.

⁶ Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. — К., 2000. — С. 23.

об'ємно-живописними засобами в поєднанні з умовними театральними прийомами, які виявлялися в плануванні сценічного простору, у формі зв'язку інтер'єру з екстер'єром. І. Вериківська зазначала: «Розмовна природа великою мірою обумовлювала характер декораційного оформлення в драматичному театрі й визначала його камерність і природність. Значна перевага інтер'єрних сцен у виставах драматичних театрів зумовила створення переважно будованих декорацій та виробила цілу систему сценічного павільйону. На довгому шляху його розвитку були і умовна деталь-символ, і будований тристінний павільйон зі стелею, вікнами і дверима». Працюючи над сценічним оформленням, митці використовували методи живописців-станковистів. Театральну декорацію у подібних умовах формували на засадах присутності у виставі великих живописних полотен, на тлі яких будували мальовничі акторські мізансцени. Лише талант, величезна ерудиція, працездатність та професійний рівень окремих митців старшого та середнього мистецьких поколінь змогли забезпечити відповідний рівень сценографії на українських сценах. А. Петрицький, В. Меллер, Б. Косарєв, О. Хвостенко-Хвостов, М. Уманський, А. Волненко, Ф. Нірод та інші провідні майстри театрального-декораційного мистецтва цього періоду намагалися позбутися штампів і, не зважаючи на можливі звинувачування у формалізмі, працювали з віддачею, прагнучи до проникливої образної виразності»⁷.

«...Він був яскравий, цілісний, ні на кого не схожа людина. Він був не наслідувачем, а творцем, він був з тих, хто прокладає для мистецтва нові неторовані шляхи. Його творчість сповнена революційного бунтівного духу. Він сміливо ламав канони і догми, свою правду і власні формули краси»⁸, — так пізніше скаже про одного із зачинателів радянського українського мистецтва — Анатолія Петрицького відомий скульптор В. Бородай. Залишилося багато спогадів про те, як натхненно і захоплено Петрицький працював над кожною новою виставою. В його творчості завжди поєднувалися традиції та новаторство. У 1950-х — 1960-х роках це переважно робота над музичною драматургією. Хоча в декораціях 1950-х років було багато кліше (на сценах нерідко існу-

⁷ Вериківська І. Художник і сцена. Основні тенденції розвитку сучасного українського театрального-декораційного мистецтва. — К., 1971. — С. 49.

⁸ Анатолій Петрицький: Спогади про художника. — К., 1981. — С. 8.

вали сусально-красиві палаци, ідилічно-романтичні пейзажі, позбавлені художньої правди), в творчості А. Петрицького проступав високий професіоналізм та образність. Музична класика, з якою працював художник, дозволяла опановувати цікавий історичний матеріал, поринати в глибини народної культури, мистецтва, філософії. Працюючи над драматургією оперних та балетних вистав, митець завжди використовував величезний інтелектуальний досвід, проявляв неповторні живописні таланти та образні знахідки.



А. Петрицький

У спілкуванні з музичним матеріалом розкривалася найтонша колористика, мистецький темперамент і неосяжна ерудиція «пізнього» А. Петрицького. У постановках опер «Князь Ігор» (1953 р.), «Богдан Хмельницький» (1954 р.) та «Тарас Бульба» (1955 р.) (Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка) митець виявив свій високомистецький пісенно-ліричний талант, розкрив уміння поринати в історичну добу, в котрий раз довів ґрунтовне знання народного мистецтва, культури та побуту. Петрицький був глибоко національним в усіх своїх творах. Національну проблематику вистав періоду Київської Русі, Гетьманщини не лише оспівував, а й підносив на вищий, майже епічний щабель.

Роботи Петрицького у драматичному театрі цих років були нечисленними. У найкращих із них — шедеврах соцреалізму — «Макарі Діброві» (1948 р.) та «Калиновому гаї» О. Корнійчука (Київський театр ім. І. Франка) він застосовує живописно-об'ємні декорації. Оформлення виконано у яскравій і темпераментно-живописній манері, притаманній його найкращим станковим творам 1950-х рр. Звичайні речі під пензлем художника перетворюються на узагальнені, поетично-натхненні образи. Надзвичай прекрасна, квітуча, сповнена світлом та кольорами українська природа. «Його живопис, барви, загальний колорит,



А. Петрицький. «Калиновий гай». О. Корнійчука. Ескіз декорацій. Київський театр ім. І. Франка. 1950 р

що у згоді з головною ідеєю та змістом вистави, далекі від пасторального спокою чи солодкуватої замріяності. Вони пройняті настроєм руху, силою протиставлення світлових та кольорових контрастів...»⁹. Його поактні картини-пейзажі (іноді реально-достовірні, іноді — пейзажі-утопії, майже мрії) не залишаються байдужими до дії, виступаючи резонатором людських переживань у виставі.

У 1950-ті — 1960-ті рр. А. Петрицький багато працював, співробітничав із театрами, створюючи театральні декорації. Не полишав він і станковий живопис, малював портрети, пейзажі, віддавав належне графіці, працював над афішами та плакатами, ілюстрував книжки та журнали, займався художнім конструюванням, викладав у Художньому інституті, багато спілкувався з молоддю, але мало нагадував себе колишнього, яскраво талановитого і завжди відкритого для будь-якого творчого авангардного пошуку. Д. Боровський, який тоді тільки-но почав працювати у театрі і мав змогу спілкуватися з художником, згадував: «... Петрицький мені подобався перш за все своєю вдачею. Вибуховим темпераментом. Особистістю він був найяскравішою. Але як про художника театру я (та й всі молоді післявоєнні) мало що про нього знав. Тільки те, що бачив у театрі і на виставках. Класно написані, майже реалістично, але незвично, ескізи оперних та драматичних (схо-

⁹ Врона І. Життя і творчість А. Г. Петрицького // Анатоль Петрицький. Альбом. — К., 1968. — С. 59.

А. Петрицький. Сцена з вистави «Калиновий гай»
О. Корнійчука. Київський театр ім. І. Франка. 1950 р



жих на оперні) декорацій»¹⁰. Іншого Петрицького він із здивуванням побачив пізніше, вже після смерті художника, відвідавши його ретроспективну виставку. «Всі художники повоєнного покоління... товпилися в залах, де експонувалися його твори 1920-х років... Я з того часу назавжди «захворів» Петрицьким і захворів невиліковно. Анатоль Петрицький для мене — в одному ряду з Пікассо, Дереном, Шагалом. На початку тридцятих в Харкові відбулася виставка ста портретів, написаних Петрицьким. Його друзі, художники, поети, актори та політики. Незабаром половину з них було репресовано та розстріляно. Знищені були й їхні портрети. Петрицький дивом уцілів. Не виключено, що цим «дивом» був театр. А. Г. залишив небезпечний живопис, зосередився на декораціях. Але «дива» так просто не здійснюються. Вони сплячуються непомірною ціною. Другу половину свого життя — творчого життя — Петрицький зламав.... Усі нагороди, звання, офіційний авторитет першого, головного художника театру всієї України — за віднятий живопис, за творчу свободу»¹¹.

Поряд із А. Петрицьким у 1950-х рр. працювали його соратники — художнє покоління 1920-х — 1930-х рр. — В. Меллер та Б. Косарев. Справжньою подією в театральному житті повоєнного Харкова була постановка спектаклю «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (Харківський те-

¹⁰ Боровский Д. Убегающее пространство. — М., 2006. — С. 24.

¹¹ Там само. — С. 24–26.

атр ім. Т. Шевченка, 1946 р.) в оформленні Б. Косарева. У виставі яскраво проявився творчий тандем художника із режисером М. Крушельницьким. У спогадах останній не раз підкреслював головне мистецьке завдання — знайти органічне поєднання філософсько-епічного звучання із традицією епічного відтворення народних драм. «Спектаклем «Ярослав Мудрий» наш театр прагне продовжити свою основну творчу лінію робіт над монументальними полотнами.... Нас хвилювала основна думка: утвердження державної, політичної могутності Русі як однієї з великих держав світу, яскравого показу її культури, яка вже тоді висо-



Б. Косарев. «Ярослав Мудрий» І. Кочерги. Маркет. Харківський театр ім. Т. Шевченка. 1946 р

чіла, ніби яскравий маяк над середньовічною Європою»¹². Працювати над монументальними полотнами, про які згадував режисер, Б. Косареву допомагав його досвід роботи 1920-х рр. у художній майстерні ЮгРОСТА, де майбутній сценограф опановував закони монументального мистецтва. Поринаячи в історію, художник ретельно вивчав відомі літописи, мистецтво, архітектуру та орнаментику, заглиблювався в історію костюмів Київської Русі.

Головним зразком і джерелом натхнення стає для митця архітектура Софії Київської. Саме в її могутніх піднесених склепіннях, розкішних фресках та орнаментальному оформленні відчув митець квінтесенцію майбутнього образного рішення, що пізніше реалізувалося в інтер'єрі картин-епізодів вистави «Соколи», «Закон і благодать», «В галереї», «Каменярь і князь» тощо. У деяких частинах виставу немов супроводжували завіси. Перша — сіро-блакитна з орнаментами — була в деяких місцях прорізана, і це дозволяло персонажам раптово зникати в її важких складках. Друга — золотава з гербами та християнськими мотивами — мала зовсім іншу функцію. Вона уособлювала владу та державність і з'являлася на сцені тільки підчас монологів Ярослава. Своєрідним емоційним камертоном був пейзажний задник. Він був постійним, але

¹² Чернова М. Б. В. Косарев. — К., 1969. — С. 54.

завдяки різним джерелам освітлення набував кожного разу різних емоційних відтінків. Майже ренесансною величчю було сповнене все, що глядач бачив на сцені. Образна узагальненість і справжня монументальність, запропонована художником, додавала вагомих рис у загальний образ вистави, допомагаючи представити Ярослава Мудрого освіченою людиною та будівничим могутньої держави.

В останніх драматичних виставах Моріца Уманського яскраво виявилася щедрість його фантазії та велике творче обдарування. Колись його вчитель у Київському художньому інституті — В. Татлін, презентуючи художника режисерові Б. Норду, скаже: «Має вірне око на предмет, ненавидить штампи зображення предмета на полотні і в театрі не хоче брехати, винаходячи новий образ предмета»¹³. Людина високої культури, професіонал, різносторонній фахівець-архітектор, живописець і, водночас, режисер. «Моріц Уманський — художник, одержимий творчістю. Для нього театр, кіно, живопис перестали бути фахом, покликанням, вони стали пристрастю, смыслом життя, його сутністю...»¹⁴, — скаже про нього пізніше режисер В. Неллі. Після закінчення інституту художника запрошує Гнат Юра до Київського театру ім. І. Франка, де він оформив понад 20 вистав. Пізніше Уманський співпрацюватиме із Київськими театрами ім. Лесі Українки і опери та балету, захопиться кіно... Його вистави «Украдене щастя» І. Франка (1940 р.), «Дванадцята ніч» В. Шекспіра (1949 р.) (на сцені Київського театру ім. І. Франка), «Ходіння по муках» за О. Толстим (1946 р.), «Камінний господар» Лесі Українки (1946 р.) (Київський театр ім. Лесі Українки) стали класикою українського театрального мистецтва. Майстер завжди прагнув до створення такого середовища, де органічно поєднувалися фантазія та реальність.

Особлива театральність, ігрові якості були притаманні декораціям до «Дванадцятої ночі» В. Шекспіра. Свідком натхненної праці митця у пошуках нових засобів сценічного вираження комедії Шекспіра був режисер Б. Норд. Він згадував: «Знову потік ескізів, знову каскад ідей-бачень, запропонованих художником. Тонке відчуття стилю (ранній Ренесанс) поєднані з гостротою сучасної інтерпретації місць дії, епізодів, окремих частин і сцен вистави в єдність всього оформлення. Цього разу

¹³ Неллі В. Моріц Уманський. — К., 1967. — С. 25.

¹⁴ Там само. — С. 8.



М. Уманський

обертання кола являли нам усе нові й нові місця дії. Все було дуже виразно, по-доброму достовірно і водночас лаконічно: сонячність комедії просто виявилась в легких небагатослівних декораціях, у чудовому освітленні, в зручних для акторів площадках і східцях. До цього слід додати, що на всьому художньому оформленні лежав знак високої прозорої поезії, яка властива раннім комедіям Шекспіра. Вся ця весела й карнавальна вистава була близька духу Уманського, який і в творчості, і в житті був живим, діяльним, оптимістичним»¹⁵.

Його вистави, сповнені високої образності й справжнього артистизму, приваблювали глядачів та мистецьку молодь. Не можна не відзначити вагу М. Уманського для цілого покоління молодих художників. «Він умів знайти і підтримати талановиту молодь, — згадував про нього художник театру і кіно О. Бобровников, — ...він ніколи не робив секретів зі своєї майстерності. Його поради й вказівки, зроблені завжди з граничною точністю і чуттям, примушують говорити про нього ще й як про справжнього педагога, хоча він, власне, не займався педагогічною діяльністю в прямому розумінні. Його бурхлива енергія, невичерпна вигадливість і надзвичайна працездатність захоплювали всіх»¹⁶. Д. Боровський, особисто знайомий із художником, пізніше зазначав: «Головним моїм кумиром тих років був кінохудожник, який пішов з життя в ті самі дні, коли я, заповнюючи, як годиться, анкету, був зарахований підручним до декораційного цеху. Ім'я цього художника — Моріц Уманський. Його роботи в театрі, які я бачив, були для мене еталоном. Вони відрізнялися від усіх сміливою винахідливістю і, разом з тим, дивовижним ліризмом. Я наслідував тільки його»¹⁷.

У ці роки продовжує працювати головний художник курбасівського театру — В. Меллер. У співдружності із режисером К. Хохловим митець працював над спектаклем «Вишневий сад» А. Чехова (Київський театр ім. І. Франка, 1946 р.), на сцені театру ім. Лесі Українки оформляв «Дядю

¹⁵ Неллі В. Моріц Уманський. — К., 1967. — С. 27.

¹⁶ Там само. — С. 28.

¹⁷ Боровский Д. Убегающее пространство. — С. 24.

М. Уманський. «Дванадцата ніч» В. Шекспіра. Ескіз декорації. Київський театр ім. І. Франка. 1949 р



Ваню» А. Чехова та «Доктора філософії» Б. Нушича (режисером останньої був Б. Балабан, якого Меллер знав ще в період роботи в «Березолі»). Справжньою класикою українського театрального мистецтва була вистава «Король Лір» за п'єсою В. Шекспіра (Київський театр ім. І. Франка, 1959 р.), здійснена режисером В. Оглобліним (художник по костюмах Ю. Майєр). В. Меллер мав змогу замислитися, спираючись на глибинну шекспірівську драматургію, над питанням Людини та нічим необмеженої Влади — темою, яка була на той час більш ніж актуальною. Художник створив на сцені інтер'єри та екстер'єри кам'яного середньовічного замку-фортеці. У його загальнономументальному задумі простежується головне завдання — відтворити образ непорушної та незламної влади.

Аналізуючи підготовчі ескізи до роботи, які зберігаються у Київському музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, можна простежити розвиток провідної думки художника. Робота тривала довго, художник ретельно вивчав історичний матеріал. У підготовчих малюнках постійно виникають начерки середньовічних споруд, парадних брам. Спочатку всі деталі дуже конкретні. У подальшій роботі образи узагальнюються. В деяких ескізах перед глядачем постають майже велетенські стіни. Привертає увагу деталь: художник вдумливо шукає засоби відтворити парадний в'їзд до палацу. В ескізах, то наближаючись до глядача, то віддаляючись від нього, В. Меллер знаходить єдино можливий варіант. Він створює величезну споруду, зрізуючи верхню частину веж, від чого відчуття могутності значно зростає.



В. Меллер. «Король Лір»
В. Шекспіра. Ескіз
оформлення. Київський
театр ім. І. Франка. 1959 р

Архітектурний образ стає майже велетенським, його не можна було охопити поглядом. Споруду будували на віки, і вона мала втілювати образ вічної непохитної влади. В остаточних варіантах підготовчих ескізів художник відпрацьовував різні варіанти рішень. Іноді він намагався відтворити майже нейтральні простори, але відмовлявся від них, розуміючи виникнення протиріч зі світом жорстокості і насильства, які панували довкола. Пізніше Меллер зупиниться на більш гострих характеристиках. «У другому варіанті декорацій наголос робиться на нерухомій масивності, незграбності архітектурних форм. Прекрасно передано фактурність матеріалів — величезна шкура ведмедя у тронному залі, зловісно палаючі смолоскипи і велике вогнище, на якому смажиться дичина. Атмосферу напруженої боротьби, лиходійської підступності, що становили основу спектаклю франківців, підкреслювала величезна емблема — герб Ліра — лапа лева на червоному тлі щита. У першій дії тронний зал вражав суворим аскетизмом, підкресленою атмосферою необжитості. Простота планування інтер'єру, мінімум речей на сцені передавали грубість і жорстокість часу, який породив свавілля Ліра. Замкненість простору, відсутність вікон як джерела освітлення перетворювали палац на бівуак короля-воїна. Цьому завданню були підпорядковані і кольорова та фактурна розробка декорації та її світлова партитура»¹⁸.

¹⁸ Кучеренко З. Вадим Меллер. — К., 1975. — С. 75.

*В. Меллер. Тронний зал.
Ескіз декорацій до вистави
«Король Лір» В. Шекспіра.
Київський театр ім.
І. Франка. 1959 р*



На жаль, творів подібного рівня на українських сценах 1950-х років було небагато. Не заперечуючи досягнень старшого покоління, зазначимо, що саме прихід молодих митців багато в чому змінив духовний клімат мистецтва взагалі. Всмоктуючи досвід попередників, молодь формулювала нові ідеї, які втілювала в образотворчому мистецтві, театрі, кінематографії, літературі. Саме її нетрадиційне творче ставлення до світу, непримиренність та невмирущий романтизм становили основу тієї естетичної програми, яку згодом назвуть програмою шістдесятників. Молодь якісно по-новому підходила до складних питань сучасності, формулювала особисту гуманістичну позицію. Прагматичні нащадки докорятимуть їм невмінням жити активно, діяти реформуючи, вкажуть їм на дещо наївний романтизм та утопічність ідей. Але шістдесятник — це не тільки творча позиція, це стан душі, це віра в неможливе, це повна душевна відвертість і повна творча самовіддача. Тому не випадково під зазначене поняття підпадають поети Л. Костенко, В. Симоненко, В. Стус, М. Вінграновський, І. Драч, кінематографісти С. Параджанов, Ю. Ілленко, митці А. Горська, О. Заливаха, Л. Семикіна, Г. Якутович, І. Марчук, Г. Гавриленко, Д. Боровський, Т. Яблонська, Д. Лідер та ін. Поступово проявляє себе інтелігентська опозиція державному устрою. «Початок 1960-х — таємний початок. Ми з посмішкою на обличчі йшли назустріч новому житттю, в якому обіцяли весну і справедливість. Поставлено крапку: досить віддавати своїх кращих синів у жертву тиранам! Заспокоїлись і ті, хто доволі напився

крові. Їм кинули милість: “ми прощаємо вам все...”, — згадувала подруга Алли Горської, художниця Людмила Семикіна¹⁹. Зростає покоління, в якому опір насаджуваним державою ідеологічним і моральним догматам призводив до посиленого пошуку загальнолюдських та національних істин.

Вони не були єдині, вони були дуже різними. Не варто ідеалізувати ті часи. «...Скільки рожевого оптимізму! Декларативні заяви, войовничі заперечення, прогнози, які надихали... Відкривали для себе елементарні, як на сьогодні, істини. Плюралізм, альтернатива, свобода зовнішня й внутрішня, вибір як трагічний прояв свободи... Відроджували у свідомості знехтувані, спалюжені вітчизняні імена — Курбас, Куліш, Винниченко, Грушевський, Хвильовий, Вороний, Старицька-Черняхівська...»²⁰.

Це покоління репрезентували різні за смаками, професійним досвідом, художніми орієнтирами творчі особистості. Як і їхні попередники у 1920-х рр., вони (за власним визначенням) були покликані часом і активно заявили про себе в усіх видах мистецтва і мали бажання реформувати реальність не тільки у мистецтві, але й у житті. Їхні художні смаки, уподобання, пріоритети, як уже зазначалося, значно відрізнялися один від одного. Дехто знаходив своїх учителів у культурних шарах західноєвропейського та східного мистецтва. Дехто спирався на надбання українського та російського авангарду. Дехто реалізував свій власний потенціал в царині реалістичного мистецтва. А декотрі з них зверталися до глибин народної естетики, народного мистецтва, ретельно вивчаючи джерела мистецької народної мудрості і органічно поєднуючи власні пошуки із художніми формами, притаманними ХХ ст. Звичайно, багато в чому шістдесятники не мали єдності у поглядах і намірах. Але в одному вони виявили щирю однакості — у протистоянні догматам офіційного мистецтва. В основу складного феномену покоління покладено гостре усвідомлення власної творчої індивідуальності, критичне ставлення до життя у тих формах, в яких воно існувало на той час, та вкрай непримиренне ставлення до мистецтва соціалістичного реалізму в тому вигляді, який воно мало на-

¹⁹ Танюк Л. Через тернії до істини. Пам'яті А. Горської // Образотворче мистецтво. — 1990. — № 5. — С. 8.

²⁰ Коломієць Р. Сергій Данченко... — С. 11.

прикінці 1940-х — на початку 1950-х рр. Об'єднувало їх і бажання знайти, виходячи з конкретних художніх орієнтирів, своє місце у мистецтві, виробити нову художню концепцію, яка б відповідала індивідуальним художнім критеріям, національному мисленню та світовим мистецьким пошукам. Пізніше сценограф Д. Боровський писав: «Ми чітко знали, що саме ми не сприймаємо, що повинні відкинути. Ми не сприймали досвід театру кінця 1940-х — початку 1950-х рр. Нас не влаштовувала сценічна мова, яка існувала на той час. Ми були сповнені оптимізму, азарту, віри»²¹.

Вихована на парадигмах мистецтва соцреалізму молодь другої половини 1950-х — початку 1960-х рр. відкривала для себе мистецтво 1920-х рр, творчість Мейєрхольда та Курбаса, можливості існування іншого мистецтва. «Духовний міст, перекинутий митцями з 1960-х у революційні 1920-ті над прірвою театральньо-бутафорського реалізму 1940-х — 1950-х, повернув до життя цілі пласти “розстріляної” і “загратованої” культури, що являла собою органічний сплав європейського мистецтва і національної традиції. Це й стало визначальним фактором формування творчих індивідуальностей цілої плеяди самобутніх українських сценографів, які так яскраво заявили про себе у 1970-ті — 1980-ті»²². Це був період зустрічі поколінь, коли були живі, хоч і розпорошені, сили колишніх представників авангардного мистецтва 1920-х рр. — режисерів, акторів, художників. Таке спілкування допомагали зламати набуті раніше стереотипи мислення, по-новому оцінити функції оформлення у виставі, змусити повірити, що головне його завдання не в пасивному відтворюванні реальності, а в дієвому, функціональному плеканні нових поглядів на саму реальність та способів її екзистенції. Починався новий етап взаємодії різних способів відтворювання дійсності на сцені — життєво достовірного та умовного.

Про них, майже легендарних митців бурхливих 1920-х рр., знали, їх ще пам'ятали, з ними спілкувалися. Звідти, з 1920-х рр., приходило розуміння, що складні проблеми життя можна відображати, не тільки відтворюючи їх у подібних до життя формах, що театр, мистецтво взагалі потребують узагальнення, театралізації, вміння перетворювати ре-

²¹ Коваленко Г. Сценография сегодня — какая она? // Театр. — 1984. — № 5. — С. 95.

²² Боровська Л. Мирон Кипріянов // Український театр. — 1994. — № 2. — С. 28.

альність. На початку 1960-х рр. знов ставали актуальними наголоси Леся Курбаса: «Сучасний глядач не стільки милується побутовими картинками, психологічними хвилюваннями, скільки тим, що за ними сховано. Він дивиться у корінь явища, доходить до суті. Художники повинні навчатися бачити за побутовою поверховістю соціальну сутність життя...»²³.

Свідомо чи несвідомо шістдесятники підхопили головну ідею театральної декорації 1920-х рр. — художник не повинен залишатися пасивним ілюстратором драматурга чи режисера. Для них А. Петрицький, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, Б. Косарєв та ін. були неповторними творчими особистостями зі своїм унікальним світоглядом та шляхами у мистецтві, із впевненістю в тому, що «...завдання художника — знайти форму, яка б була співзвучна часу та його темпу»²⁴, із розумінням того, що у своїх сценічних розробках художник мав стати повноправним співавтором режисера. Цьому ж попередники вчили і творчу молодь. «Художник театру повинен бути також і режисером вистави. Без цієї режисерської кваліфікації чи здібності подавати драматургічну дію у розвитку він буде малювати тільки картинки чи робити макети, які мають самодостатнє зацікавлення, але даремні для театру, для вистави»²⁵, — говорив О. Хвостенко-Хвостов. Він же повчав майбутніх художників театру: «Драматизуйте, створюйте свою драматургію на сцені»²⁶. У виставах 1920-х рр. сценографічний простір отримував новий зміст, нову функцію, праця художника перегукувалася із працею режисера, втручалася в акторську гру. Знання історичної практики допомагало молодим художникам зламати здобуті раніше стереотипи мислення, по-новому оцінити функції оформлення у виставі. Сценографія із традиційної для українського театру фонові декорації перетворювалася на активний елемент сценічної дії. Сила зв'язків відчувалася й самими майстрами. В одній з публікацій Д. Горбачов згадував, що А. Петрицький із великим зацікавленням стежив за першими кро-

²³ Фіалко В. Режисура и сценография: Пути взаимодействия. — К., 1989. — С. 20.

²⁴ Петрицький А. Оформлення сцени сучасного українського театру // Живі традиції. Українські радянські художники про себе і свою творчість. — К., 1975. — С. 92.

²⁵ Горбачов Д. Режиссер и художник в украинском оперном театре 20-х годов // Советские художники театра и кино 77/78. — М., 1980. — С. 255.

²⁶ Там само. — С. 255–256.

ками молодого тоді Д. Боровського: «Я пізнаю у ньому себе», — говорив він²⁷.

Творче зростання театральної молоді відбувалося не лише в контактах із художниками. Відновлювалися раритетні імена: О. Екстер, О. Богомазов, К. Малевич, О. Архипенко, М. Бойчук, Лесь Курбас, М. Куліш та ін. Вечори пам'яті, присвячені митцям українського авангарду, перетворювалися на події суспільно-політичного життя. Ставати справжніми професіоналами театру сценографам допомагали режисери. Д. Боровський у юності був знайомий із А. Петрицьким, з В. Меллером, з мейєрхольдівцем Л. Варпаховським, Б. Балабаном. Працюючи з ними, молоді митці розуміли, що існує й інший театр, інші можливості роботи з акторами та художником. У спогадах Д. Боровського є розповідь про ситуацію, яка розгорнулася довкола вистави «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського (Київський театр ім. І. Франка, 1961 р., режисер — Л. Варпаховський). «До того часу (1961 р.), коли вибір художника для «Оптимістичної» пав на мене, я вже пройшов школу Василя Федоровича Федорова та Бориса Олександровича Балабана. Їх відрізняло особливе театральне мислення, любов до гострої форми, до ексцентрики, відчуття композиції. Нарешті конструктивістське «походження»²⁸. Далі художник згадував, як режисер Леонід Варпаховський приїхав до Києва на дуже короткий час. Він хотів вибрати акторів, розподілити ролі та здати макет у виробництво. Надзвичайність ситуації полягала в тому, що молодому художнику пропонували виконати оформлення вистави, яка завдяки декораціям В. Риндіна стала легендою радянської сцени, за десять днів. Приголомшений художник погодився, і надзвичайно напружена робота зрушила з місця. Надія змінювалася відчаєм і навпаки. Режисер чекав... «Минуло днів три чи чотири. Біля підмакетника накопичилася гора відкинутих картонних конструкцій... Проходила чергова доба. Бруд з вертикалей і горизонталей збільшувався... і я закреслював наступне число.... Десять тижнів у макеті щось склеїлося, майже можливе... Л. В. спалахнув. Все! Форму знайдено!!! І тим не менш я сидів кислий... Перекреслив я в стовпчику останню цифру. Завтра Л. В. повертається до Москви...

²⁷ Габелко В., Горбачов Д. Логика развития. Украинская сценография за 60 лет // Советские художники театра и кино 77/78. — С. 293.

²⁸ Боровский Д. Убегающее пространство — С. 48.

Пізно ввечорі ми покидали кабінет Гната Юри. Натягнули плащі, присіли і в останній раз глянули на порожній підмакетник. У ньому, як на полі бою, розкидані залишки якихось від чогось шматочків... Встали, зсунули один шматочок... Поєднали з іншим... Подивилися один на одного з радісним здивуванням... А якщо таким чином? А якщо по-іншому? От, здається, те, що шукали... По дорозі, перебиваючи один одного розвивали ідею...»²⁹. І коли на ранок художник зустрівся з режисером, у Варпаховського уже були відпрацьовані схеми образних трансформацій народженої вчора ідеї. Саме тоді Д. Боровський вперше відчув і на все життя усвідомив, що означає готовність співпраці режисера з художником та акторами «по-мейєрхольдівськи».

В остаточному варіанті сценографічний задум «Оптимістичної трагедії» був побудований на образній маніпуляції трьох площин у сценічному просторі. За рішенням художника, вони в ході вистави змінювали висоту й кути нахилу, віддалялися в глибину сцени, зависали у просторі. І. Вериківська писала про цю виставу: «Нагадуючи палубу військового корабля, трансформуючись та змінюючи конкретні деталі, конструкція перетворюється то на куток старого поміщицького будинку з балюстрадою, то в три вузькі площини, котрі імітували кримські тераси, на яких спалахував бій, то на вузький підвал, куди кинуто полонених моряків... В основі всього оформлення — зміна ракурсів цих площин. Якоюсь мірою вони підказують глядачеві місце дії, але в основному є засобом підтримання режисерської концепції, яка концентрує увагу не на звичайній для сценічного здійснення п'єси Вс. Вишневського романтичній піднесеності, а на зосередженому спостереженні руху людської думки, її зіткнень і боротьбі»³⁰. Звернення Л. Варпаховського до молодого художника було невинуватим.

У мистецтві сценографії цього періоду існували, умовно кажучи, три основні напрями. Перший — офіційно дозволене мистецтво соціалістичного реалізму. Його презентували реалістичні декорації на багатьох театральних сценах, також ескізи і макети на республіканських виставках, які проходили під егідою Співки художників. (Варто нагадати, що 1955 р. було проведено першу повоєнну Республіканську виставку творів художників театру, кіно і телебачення, а у наступному

²⁹ Боровський Д. Убегающее пространство — С. 52–54.

³⁰ Вериківська І. Художник і сцена... — С. 80.

1956 р. сценографи з України брали участь у виставці театральних художників у Москві). Другий напрям презентувала сценографія, шлях розвитку якої можна окреслити наступними рисами — від умовної декорації 1960-х рр. до філософсько-романтичних рефлексій дієвої сценографії або сценографії «високого стилю» 1970-х рр. І третій напрям — так зване нонконформістське мистецтво.

Українське шістдесятництво становило собою складне і розгалужене коло, що охоплювало майже всі гуманітарні сфери. Як не дивно, ідеологічний тиск сприяв, тому що інтелігенція, рятуючи від нього свою свідомість, свою душу, чинила духовний опір. Це не завжди був політичний опір, це перш за все був опір інтелектуальний, духовний. І те, що збиралося в середині, воно мало вийти і виходило глибоким багатоплановим змістом. Створювався внутрішній всесвіт. Проявляла себе образна енергія напруги.

Наприкінці 1959 р. у Києві активно заявив про себе Клуб Творчої Молоді. Л. Танюк пізніше згадував: «Якось одного чудового дня сиділи ми у великій залі інституту, осіб п'ятдесят—шістьдесят, аж раптом відчиняються двері, й заходить великий гурт екстравагантних молодих людей: художники! Привела їх Алла Горська... Дуже голосна, життєрадісна, вмить усе переінакшила, і за кілька хвилин ми вже говорили про необхідність розвивати мистецтво української театральної афіші, про повернення до джерел і традицій, про необхідність рівнятися на самих себе, на Бойчука і Курбаса, бути гідними наших поетів, які вже тоді звучали... Власне з цього приходу й почався справжній Клуб творчої молоді. Художники нон-конформісти принесли дух активного бунту, заперечення старих догматів і форм. А було їх у малярській секції, яку очолила Алла, досить багато, понад двісті чоловік! ...У Клубі вирували пристрасті, — вечори, дискусії, поїздки Україною з метою вивчення й збереження пам'яток архітектури, театральні вистави, розробки десятків проектів, — це й був отой плюралізм, до якого ми нині прийшли з таким запізненням.... І саме завдяки численній перевазі загону художників... набула практичного сенсу основна ідея Клубу творчої молоді — об'єднати молоді творчі сили Києва...»³¹.

Ми не можемо не згадати про цю велику і дуже талановиту жінку. Дозволимо собі знов процитувати Л. Танюка. Її ім'я довгий час не мож-

³¹ Танюк Л. Через тернії до істини... — С. 2.

на було згадувати, вистави, які талановито і натхненно вона оформляла, ніколи не бачив глядач, її ескізи майже не збереглися, тому нехай говорять люди, які знали її: «Горська належала до тих театральних митців, які не лише роблять ескізи чи макети, а й йдуть у цехи, до численних виконавців, пояснюють, уточнюють, експериментують, вигадують, малюють разом з ними, захожують у виставу теслів, декораторів, реквізиторів: ця праця для них і є життя театру. Для Алли не існувало на театрі дрібниць, їй хотілося населити театральний космос собою, своїм розумінням... вона була справжній майстер сцени. «Слухайте! — захоплювалась вона на генеральних пробах. — Та ж тут можна малювати світлом, розумієте? Малювати темрявою, дощем, хмарами! Це ж геніально — плинний об'єм! Куди, к бісу, скульптурі! А кольори? таких у житті не вигадаеть!»). І я справді переконаний, що в особі Алли Горської Україна втратила майбутнього видатного сценографа. Алла і в суто малярських своїх роботах часто мислила декоративно, мислила театром, просторовою метафорою, а не статикою площинності. До речі, під час праці над Кулішевою «Гускою»... нас із Аллою дуже цікавили ляльки. Ми мріяли відродити (і до цього трохи підійшли у «Патетичній сонаті», яку оформлювали по-різному два художники — Алла Горська і Олена Кириченко; кожна робила власну виставу) традиції вертепного дійства. Але то не було бажанням реставрувати старовинний ляльковий театр: ішлося про ляльки-ідоли розміром з людей, про химери й машкари, про літургійність різьблених символів і богів. Тоді ж таки Алла Горська зацікавилась Гордоном Крегом...»³².

У березні—квітні 1960 р. Клуб активно працював у багатьох напрямках художньої діяльності. У приміщенні Жовтневого палацу культури було відкрито театральну студію. Працювали над «Матінкою Кураж» Б. Брехта, «Патетичною сонатою» М. Куліша тощо. Виходячи за рамки студійного рівня, робили спроби вийти в «широкий світ», працювати на великій сцені. У Львові 1963 р. Л. Танюк займався постановкою вистави «Отак загинув Гуска», сценічне оформлення до якої виконувала Алла Горська. «Вона створила яскраві ескізні малюнки з кольоровими аплікаціями у стилі раннього Петрицького чи Хвостенка-Хвостова, намагалася перетворити сцену на дивовижний фантастико-театральний світ. Декорації були строкаті, і в них домінували улюблені ко-

³² Танюк Л. Через тернії до істини... — С. 3—4.

льори художниці — активний жовтогарячий, червоний, молодий зелений, блакитний. Але вистава так і не побачила світ. Майже готовий спектакль зняли без офіційного перегляду»³³. Перервавши репетиції, виставу заборонили.

Все, що відбувалося у Львові та Києві, майже співпало з відомими подіями у Москві, заборона владою виставки художників-авангардистів знаменувала собою початок розкручування нової ідеологічної кампанії. Але тоді, у другій половині 1950-х рр, ще не згасала надія, здавалося, ще можна було сподіватися...

Розглядаючи художню практику сценографії кінця 1950-х — 1960-х рр., можна тільки дивуватися, з яких найтонших, іноді ледь відчутних зв'язків, виростили майбутні новації. Не зважаючи на залізну завісу, на жорсткий ідеологічний контроль, до художників, хоча й по краплинках, доходили найкращі досягнення європейського мистецтва і театру. «Театр як мистецтво, безпосередньо пов'язане з настроями глядацької зали, реагував на зміни гостріше та швидше за інші мистецтва. І перш за все — зміну зовнішнього вигляду вистави (драматургія за ходом подій не встигала). Почалися гастролі європейських труп, і тут з'ясувалося, що в Європі давно взяли на озброєння відкриття радянського театру 20-х...»³⁴.

Залишаючи поза межами дослідження питання зарубіжних впливів на українську сценографію, вважаємо за необхідне зазначити, що 1960-ті — 1970-ті рр. XX ст. були періодом значного творчого піднесення мистецтва оформлення вистав у всьому європейському театрі. Пошуки йшли у різних напрямках. Народжувалися оригінальні пластичні ідеї: як суто сценографічні, так і відкриті в образотворчому мистецтві, архітектурі та дизайні. Значний вплив справили кінематограф, телебачення, комп'ютерні технології. Не було жодного формального відкриття сучасної культури, яке б театр не використовував для створення сценічного світу, тим чи іншим способом підходячи до розкриття проблеми взаємодії та співвідношення людини і простору. Різні концепції сценічного простору, представлені відомими національними школами, ставали надбанням усієї світової сценографії. Лідерами були НДР, Польща, Чехословаччина, СРСР, пізніше активно заявили про себе

³³ Танюк Л. Через тернії до істини... — С. 3—4.

³⁴ Михайлова А., Кречетова Р. Давид Боровский. — С. 11.

європейські сценографічні тенденції, наближені до дизайнерських технологій. Художники навчилися поєднувати різні технологічні матеріали, вибудовувати різноманітні пластичні формули. Освоювали об'ємну фактурність дерева, металу, пластика, досягали магію екранів та поліекранів. На закриті терени Радянського Союзу ця інформація надходила дозовано і досить помірковано. Але контакти все ж таки відбувалися, інформація з'являлася через кінематограф (досить згадати впливи італійського неореалізму), завдяки гастролям театральних труп, через спеціальну пресу та, головне, завдяки міжнародним сценографічним виставкам — Празьким квадриенале, де радянська делегація (а в її складі і художники з України) була постійним учасником. На початковому етапі велику роль у реформації образної мови театально-декоративного мистецтва зіграла драматургія Б. Брехта і гастролі театру «Берлінер Ансамбля» 1957 р., гастролі ТНП Ж. Вілара, у спогадах художників не раз виникала вистава «Гамлет» у постановці П. Брука, яку показували у Москві 1964 р. Особливий інтерес викликали вистави польських театрів. Надзвичайно приваблювали та дивували технічні й образні можливості сценографічних пошуків Й. Свободи у театрі «Латерна Магіка». В деяких інтерв'ю Д. Боровський не раз згадував відомі журнали тих років — чеський «Фото» та польський «Проект».

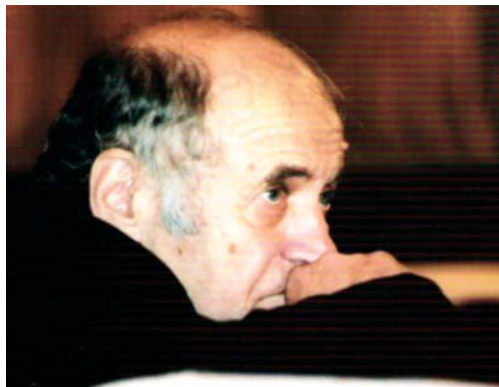
Оформлення першої половини 1960-х рр. — умовна декорація — це динамічна активність, поетична образність, інформаційна точність. «... Першим театральним бунтом була майже повна відмова від домінування на сценах живописної декорації на користь так званого лаконізму. Живописні задники змінив чорний оксамит, інше монохромне тло, замість детального відтворювання архітектури надавали перевагу єдиній виразній деталі і т. ін. Публіка і критика сприйняли те, що відбувалося на підмостках, неоднозначно, але свою роль очищення сцени «лаконічна декорація» безперечно зіграла. І це — тільки початок змін, які супроводжувалися темпераментними дискусіями про умовність, внаслідок яких вона була звільнена від постійного епітета «формалістична» і далеко не одразу, але визнана законною стороною мистецтва»³⁵.

Мова сценографії 1960-х народжувалася у щоденній практиці. З кінця 1950-х рр. театральна декорація поступово звільнялася від чужо-

³⁵ Михайлова А., Кречетова Р. Давид Боровский. — С. 12.

го їй побутово-ілюстративного станковізму. Роль сценографічного образу у художньому вирішенні вистави поступово посилюється, іноді набираючи провідного значення. Оновлювалася художня мова, постановочні прийоми та виражальні засоби. Поширювалася підкреслена умовність. Злам, що відбувся на рубежі 1950-х — 1960-х рр., проходив у руслі загальносоюзного процесу, довкола якого тривала активна дискусія, в якій брали участь режисери, актори, художники. Багато хто бачив у новаторстві лише примхи моди чи суто формальні пошуки, які частіше пов'язували з відступом від принципів реалізму і сприймали як зраду театрального живопису.

До іншої категорії належали ті, хто вбачав у цьому метод опанування дійсності, який характеризується активним спотворюванням природних форм, здійснюваним заради виявлення, концентрації існуючого, переоформлення подоби явищ з метою розкриття правди життя у формах мистецтва. Дискусія відбувалася на сторінках часопису «Театр» під рубрикою «Режисура та сучасність»³⁶. Питання театральної декорації порушувалося лише в од-



Д. Боровський

ному аспекті — реалізм чи умовність. Більшість режисерів висловлювалася за розкріпачення простору сцени, звільнення його від зайвої бутафорії, за можливість відображення світу засобами нової сконцентрованої зонально-образної системи. «Треба прибрати зі сцени все зайве, все, що не має безпосереднього відношення до людини чи не здатне з нею поєднуватися, треба прибрати зі сцени... бутафорію наших вистав, щоб актор був здатний здійснити ту центральну роль, яка належить йому по праву самої природи театру. Але якщо все для актора, то й актор має бути тоншим і достовірнішим, ніж зараз... Сучасна вистава будується на акторі, якій опанував секрет «великої правди життя». Таким чином, усе зайве, все, що заважає такому акторському мистецтву, — зі сцени треба прибрати. Актор — і тільки найне-

³⁶ Режиссура и современность // Театр. — 1960. — № 1–8.

обхідніше...»³⁷, — зазначав режисер театру ім. Ш. Руставелі М. Туманішвілі. «З вузьких кордонів побутової драми ХІХ ст., які обрізають крила всім намаганням рухатися вперед, ми повинні крокувати у царину нових виразних засобів, які вже зараз треба шукати, випробовувати і використовувати в усіх сферах та частинах складного мистецтва театру»³⁸, — наполягав М. Акімов. «Я впевнений у тому, що умовність і театральність — добрі помічники в сфері зовнішнього вирішення вистави... Що стосується акторської гри, то мені здається, що на тлі умовного оформлення необхідно грати сьогодні ще реальніше, ще психологічніше, тонкіше та ще достовірніше»³⁹, — підкреслював А. Ефрос. «...Реалізм сучасної вистави має бути багатоплановим, економним, ... легко переміщуватися у часі й просторі і давати нові можливості розкриття сутності життя»⁴⁰, — зазначав режисер з Молдови В. Галицький. «Живий розвиток мистецтва... майже кожен день дає нам нові й нові факти, що свідчать про характерне проникнення театру умовного в театр побутовий, театру психологічного в театр постановний.... У творчій практиці відбувається процес «відмирання» одного напряму та монопольне утвердження іншого, а найцікавішим є процес художнього синтезу, який відчутний мало не в усіх кращих творах радянського режисерського мистецтва»⁴¹, — проголошували відомі критики.

Образні можливості нової сценографічної мови — зовнішня стриманість при глибокому внутрішньому змістові — були прийняті театром, кінематографом, сценографією як засоби для реформування старої і відтворення іншої художньої естетики. Лаконізм та умовність театральної декорації — це не тільки реакція на побутову описовість і багатослівність декорації 1940-х — 1950-х рр., а й відгомін загального для всього мистецтва спрямування. Інформаційний вибух початку 1960-х рр. залучав до театру глядача з більш розкріпаченою свідомістю, здатного сприймати психологічні фабули нової драматургії. «1960-ті —

³⁷ Туманішвили М. Самое необходимое // Театр. — 1960. — № 2. — С. 69.

³⁸ Акимов Н. О театре в настоящем и будущем // Театр. — 1960. — № 3. — С. 44.

³⁹ Эфрос А. Достоверность, образность, условность // Театр. — 1960. — № 5. — С. 35.

⁴⁰ Галицкий В. В чём же новаторство? // Театр. — 1960. — № 2. — С. 73.

⁴¹ Бачелис Т., Рудницкий К. Жизненная позиция режиссера // Театр. — 1960. — № 7. — С. 59–60.

1970-ті рр. — інформаційний вибух. Реалізм інтенсивно насичується асоціативністю. Всі можливі засоби художньої умовності, які раніше були притаманні до деякої міри тільки поезії (метафора, метабола, метонімія, рифма, пауза, метр тощо) ринули на сцену. В сценографічних проектах — макетах, ескізах — надто насичена образність перетворилася на велику кількість технічних новацій»⁴². Декорація, схожа за функціями на станкову картину, віднині не могла відповідати новому темпоритму вистав. Поактний розподіл сценічної дії замінюється єдиною установкою. Розробляються різні форми її буття у виставі: художники широко використовують графічні заставки, фотографії, кінопроекції, конструктивні побудови, сукна. Деякі прийоми беруть з художньої практики 1920-х — 1930-х рр. Головним завданням схожого оформлення залишається необхідність створення образу місця дії. Звільняючи сцену від «зайвої» живописності й бутафорії, художники вчаться використовувати образні можливості майже порожніх сценічних майданчиків, наповнюючи їх полієкранами, застосовувати реальну (а не бутафорську) фактуру реальних сценічних речей, працювати з ефектами освітлювання. Підкреслена умовність і максимальний лаконізм набували все більшого поширення, і на виставках сценографії можна було побачити колажі, фотомонтаж, аплікацію і т. ін. «Простота й лаконізм поступово завойовували сцену сучасного театру. Звільняючи сценічну площадку від зайвого, художники намагаються залишити найбільш типове, основне, домагаються його рельєфного й вагомого звучання у не перевантаженому просторі. Оголена сцена приваблює свіжістю й новизною»⁴³. Активно розробляли прийом «єдиної установки». Вона надавала змогу використовувати різні сценічні форми, конструктивні, живописні, об'ємно-пластичні та інші засоби сценічної виразності. Її образна виразність і насиченість у кожному конкретному випадку визначалися особливостями драматургічного матеріалу, режисерською концепцією вистави та творчою індивідуальністю сценографа. Значно зростали вимоги до індивідуальності художника. Форма сценографічного образу, його глибина залежали від внутрішнього світу художника, його таланту і професіонального досвіду.

⁴² Габелко В., Горбачов Д. *Логика развития...* — С. 293.

⁴³ Вериківська І. *Художник і сцена...* — С. 56.

Сценічний лаконізм, який митці розробляли протягом 1960-х рр., активізував пошук шляхів максимального виявлення образного змісту художньої деталі, розкрив зацікавлення та вміння використовувати справжні фактури, по-новому працювати із організацією світлової партитури вистави. Разом з тим, невдовзі стало зрозумілим, що новомодна умовність не рятує від банальних штампів і сама дуже швидко стає штампом. Умовно-ілюстративні прийоми не завжди розкривали змістовну глибину вистав, залишаючись на рівні поверхового її відтворення. Вони заявлялися переважно тоді, коли художник не доопрацьовував матеріал, імітуючи в образах поверхову складність і тиражуючи вже знайдені образи.

Аналіз тенденції розвитку умовної лаконічної декорації, звичайно, не вичерпує багатоманітності театральних явищ кінця 1950-х — середини 1960-х рр. Але саме із цими пошуками були пов'язані тенденції оновлювання образної структури сценічного твору, що в подальшому призвело до формування більш складної образно-метафоричної системи. Переконливі приклади умовної сценографії є в творах Д. Боровського, Д. Лідера, М. Івницького, М. Кипріяна та багатьох інших.

Проблематика нарисів обмежена рамками українських театрів, але, продовжуючи дослідження, не можна не згадати про художника, чие ім'я вже не раз згадувалося — Давид Боровський. Митець належав до тієї категорії художників, які визначали пошуки всього мистецького покоління. Він був несхожим ні на кого, він випереджав свій час, про нього згадували, його цитували. Твори Д. Боровського на українській сцені 1960-х років багато в чому відкривали шляхи для оновлення театральної декорації. Митець належав до тих майбутніх представників дієвої сценографії, які проводили реформу реалістичного простору, виходячи з його глибинних внутрішніх можливостей, з великою повагою до сценічного предмета і через проникливе осягнення драматургічної основи. Художник не прагнув використовувати епатажні форми, шокувати публіку чимось надзвичайним, тим, що дивує в перші хвилини вистави і втрачає свій сенс у подальшій дії, як це нерідко відбувалося на сценах 1960-х рр. Його київський період — період становлення майстра, професіонала та людини. Він йшов від однієї роботи до іншої, зростав, поступово відкриваючи внутрішні творчі можливості: деякі його сценографічні розробки одразу після прем'єри ставали відкриттями. Він завжди виходив зі свого відчуття



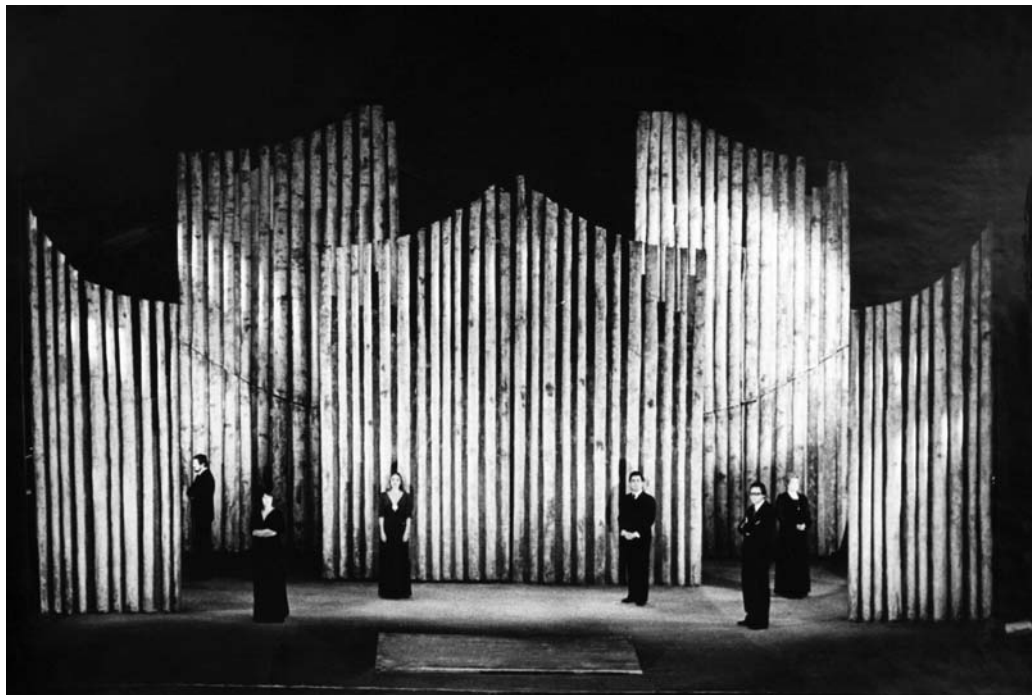
«Безприданниця» О. Островського. Макет. Художник Д. Боровський. Київський театр ім. Лесі Українки. 1973 р.

правди, від уміння «вживатися» у драматургію, думати про її зв'язки із сучасністю, дослуховуватися до режисера і, головне, постійно вчитися, насичувати себе, зростати внутрішньо. Головні віхи його київського періоду — «На дні» М. Горького, «Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна, «Безприданниця» О. Островського. Головною ідеєю вистави «На дні» (Київський театр ім. Лесі Українки, режисер Л. Варпаховський, 1963) було зіткнення самотньої людської природи з нелюдськістю довколишнього світу. Сценограф довго й наполегливо шукав свій образний еквівалент, намагаючись позбутися магії впливу відомих художників, які працювали до нього, вивчав М. Горького, В. Гіляровського. Художник оголив простір, заповнив його нарами нічліжки та сходами, незначними лаконічними деталями. Чітко визначена композиційна вертикаль початку вистави вела в нікуди, не відкривала виходу. Дно суспільства так і залишалося дном, пеклом, найнижчим рівнем падіння. У другий 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. Все інше у виставі залежало від режисера та акторів, і вони грали так, начебто прагнули протиставити людську духовність нелюдськості середовища, зберегти власну людську гідність. Кожен із персонажів обживав свій куточок, свій власний маленький простір (ось де починали відіграти маленькі речі, з любов'ю підібрані художником). Світ горьківських персонажів відбудовувався на сцені з великою повагою до історичних реалій. Існував лише один момент, помічений багатьма сучасниками: декорація сприймалася не тільки як нічліжка дореволюційного світу, а як барак концентраційного табору, де з домінуючою силою поставав фашизм. Подібні паралелі були зрозумілими і необхідними глядачеві 1960-х рр. Сценографічний макет до вистави був представлений на загальносоюзній виставці 1967 р., про Боровського почали говорити і писати.

1966 р. художник оформив виставу «Насмішкувате моє щастя» того самого театру. Л. Малюгін створив п'єсу за листами А. Чехова до друзів і рідних. Відтворюючи духовний світ письменника, розкриваючи складності його особистих відносин, драматург вільно апелює часом та простором, дія п'єси миттєво переноситься з минулого у сучасне і навпаки, реальність буття поєднано із духовними ремінісценціями, спогадами, мріями, роздумами. На сцені Д. Боровський встановив білий березовий орган, з реквізиту — віденський стілець, крісло, ще якісь допоміжні меблі. Легкий, поетично-ефемерний образ, майже графічний замальовок. Трансформації сценічної установки впродовж усієї вистави — незначні, форма змінювалася в окремих деталях та нюансах, 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. Напрочуд сильним, лаконічним образом художник зумів загострити чимало питань, поставлених у виставі. Березовий орган Д. Боровського і токати Баха були квінтесенцією художнього образу, тим одухотвореним чеховським простором, де органічно пов'язувалися страждання і любов, вир творчості і вічний подив надзвичайною талановитістю людини.

«Безприданниця» О. Островського (режисер — М. Резнікович, Київський театр ім. Лесі Українки, 1973 р.) стала ще однією знаковою виставою для художника. Він створював середовище, яке до дрібниць



Л. Малюгін. «Насмішкувате моє щастя» за А. Чеховим. Сцена з вистави. Художник Д. Боровський. Київський театр ім. Лесі Українки. 1966 р.

точно передає реальність численних волзьких провінційних пристаней-поплавків. Образ був більш ніж реальним, більш ніж достовірним: віконця, ритм арок на тонких колонах, зверху — палуба для світських прогулянок (немов по бульвару), чорні димарі, прив'язані човни, тобто все, що створювало образ провінційного російського містечка, життя якого пов'язане із зовнішнім світом пароплавами, що прибувають до пристані. Купецьке містечко, тому стіни заповнені рекламою: «Пиво», «Шампанське Рюіналь»... Невеличка купка побутових подробиць: зброя на стінах — кімната Карандишева, квіти, гітара, якісь дрібнички унаочнюють середовище існування Лариси. Сценограф створював замкнений простір, простір-пастку, маленький, цинічний, провінційний світ, з якого не було виходу, і від цього глибше й трагічніше проявляє себе доля головної героїні. Світ, відтворений Д. Боровським, робив людину річчю, яка підлягала купівлі й продажу. На сцені існувала пластична режисура сценографа. В саму сценографію закладено величезні можливості для режисерських рішень,

пропоновано чимало образних можливостей існування акторів. Оформлення вимагало правдивого акторського буття під час взаємодії зі сценографічним образом та окремими сценічними речами.

Роботи художника були першими ластівками у 1960-х рр. «Велике щастя було працювати з ним, — скаже пізніше про Д. Боровського М. Резнікович. — У чарівній коробочці його театрального макету все було... настільки природнім, що здавалося, інакше й не може бути... Він бачив далі, мислив парадоксальніше, знаходив те, повз що проходили інші. У своєму просторовому задумі вистави він повною мірою володів могутньою зброєю образної театральної метафори, логікою життєво закономірних несподіванок. Він — справжній талант і талант щедрий. Не злічити режисерів, які мають бути вдячні йому за рішення, що зробили їхні вистави подією, не порахувати художників, яким він, між іншим, у розмові, несподівано дарував просторові ідеї, які треба було тільки здійснити, і вистава готова. Він створив не просто напрямок, він заснував школу сучасної сценографії, де конкретне місце дії поступалося місцем образному середовищу, яке відтворювало головну, визначну думку автора і режисера, скоріше не режисера, а самого Давида Боровського. Визначна якість для сценографа!»⁴⁴. Невдовзі, наприкінці 1960-х — на початку 1970-х рр, для Д. Боровського закінчиться київський період зростання та сходження і почнеться московський період — період зрілості. Працюючи у творчому тандемі з Ю. Любимовим у театрі на Таганці, він стане одним із провідних сценографів свого часу, одержуватиме найвищі нагороди міжнародних сценографічних виставок. Працюючи в Україні, художник пройшов шлях становлення, пошуків власного стилю і створив сценографію до вистав, які незабаром стали класикою сценографії його покоління.

Львівська атмосфера першої половини 1960-х рр. була насичена «... духовною непокорю, високим інтелектуалізмом й духовним єднанням митців, альтернативних офіціозу»⁴⁵. Р. Коломієць згадував про коло творчої інтелігенції, до якого входили письменники В. Чорновіл, В. Яворівський, художники Т. Бриж, Є. Безнисько, композитор Б. Янівський — своєрідне духовне оточення, яке формувалося до-

⁴⁴ Есть три эпохи у воспоминаний... К. Хохлов, В. Нелли, Н. Соколов, Д. Боровский. — К., 2001. — С. 277.

⁴⁵ Коломієць Р. Сергій Данченко... — С. 13.

вкола «заньківчан». «Вони регулярно і за велінням серця зустрічалися у глядній залі, частенько й охоче — у легендарному заньківчанському, на кшталт паризького, монмартрівського, “Комарику”. Могли зустрітися у художній майстерні, біля рояля, що стояв у фойє, в макетній, у знаменитій книгарні “Дружба”, де можна було купити Сартра чи Дюрренматта польською, у тісній редакційній кімнатці,... власне, де завгодно, аби була можливість перекинутися вільним словом, поділитися забороненою книгою чи невітленим задумом. Бували й нічні післяпрем’єрні неспання»⁴⁶. Серед них зростав майбутній режисер С. Данченко та починав свій шлях сценограф М. Кипріян. Його творчість 1960-х — 1970-х рр. багатогранна — це пошуки гостроти, лаконічності, багатозначності порожніх просторів, обмежених лише площинами та окремими деталями. Це й бажання по-новому осягнути роль сучасної речі, пізнати її ігрові можливості, зрозуміти зміни її функції у виставі, виявити асоціативність її фактур. Це знахідки загостреного образу, який «веде» дію, органічно в ній існує, асоціативно реагує на основні зміни у характерах персонажів. Це активне використання кіно- і фотофрагментів, конструкцій, які здатні динамічно переформувати простір. Це й активне використання сценічного живопису. Звичайно, це художник, чие коріння органічно пов’язане з національним мистецтвом та культурою, якому притаманна деяка прозахідність, уміння бути «на хвилі» передового сценографічного пошуку.

На початку 1960-х рр. молодий тоді художник Львівського театру ім. М. Заньковецької М. Кипріян оформив виставу «Фауст і Смерть» О. Левади (режисер Б. Тягно, 1960 р.), яка викликала майже вибухову реакцію глядача та критики. Незвична для того часу тема космічної фантастики дозволила майстру повністю виявити свою фантазію, ерудицію і здібності до передбачення. Сценограф використав мотив спіралі, що асоціювалася з траєкторією польоту міжзоряного корабля. З великим запалом художник згадував, як готував костюм для одного з героїв твору (Механтропа), якого грав Б. Ступка, як «...довго шукав вирішення костюма для цього незвичайного персонажа. Поступово вимальовувалися округлі форми, срібляста «неземна» фактура, ореол над головою, що переходив у шолом, гофровані зв’язки-суглоби.

⁴⁶ Коломієць Р. Сергій Данченко... — С. 13.



М. Кипріян

Потім, коли побачив Гагаріна у «своєму» скафандрі, був справді вражений влучністю власної інтуїції»⁴⁷.

Якщо ця вистава приваблювала надзвичайністю, то одна з наступних його робіт — «Гайдамаки» (інсценізація Л. Курбаса, режисер В. Грипич, Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1961 р.) надавала можливість художникові віддати данину талановитим попередникам, відновити яскраві й трагічні 1920-ті роки, перекинути місток між минулим та сьогоденням. Художник пропонував свій варіант вистави, створював чіткий лаконічний образ. По краю сценічного кола він

зводив невисоку спіральну конструкцію, а в середині простору розташовував похилу площину, вкриту червоною тканиною. Сценічний простір огортався немов пергаментом. Графічність рішення пом'якшено розташованою у верхній частині стрічкою українського орнаменту. В центрі розміщено екран з постійно змінюваними фрагментами. Ескізи, що їх використовував митець, нагадували, а іноді прямо цитували «Живописну Україну» Т. Шевченка. Торкаючись творів поета, сценограф начебто засвоював таємниці його поетичної та живописної творчості. Саме середовище дозволяло сприймати виставу як живописну поему. «З першими акордами музики урочисто здіймалася вгору, наче стяг, китайка. На сірій площині екрана, як крізь віки, проступало обличчя Т. Шевченка. У вишитих сорочках і сірих джергах з'являлися десять «слів поета». А події гайдамацького руху немов би впливали з розгорнутого папірису і зникали на ньому»⁴⁸. Таке рішення не лише перегукувалося з конструктивізмом 1920-х рр., а й дозволяло режисерові та акторам вибудовувати динамічні образні мізансцени.

Як і багато інших українських (і не тільки українських) театрів, заньківчани відкривають для себе у 1960-ті рр. образні можливості

⁴⁷ Гарбузюк М. Інтерв'ю з М. Кипріяном // Український театр. — 1994. — № 2. — С. 30–31.

⁴⁸ Боровська Л. Мирон Кипріян // Український театр. — 1994. — № 2. — С. 28.

М. Кипріян. «Король Лір»

В. Шекспіра. Ескіз.

Львівський театр ім.

М. Заньковецької. 1969 р



«театру Миколи Куліша». Вистава «Маклена Граса» (1967 р.) режисера С. Данченка в оформленні М. Кипріяна була помітною подією на цьому шляху. Сценограф унаочнював соціальний зріз буржуазного суспільства. В сценічному просторі вибудовувався розріз триповерхового будинку. Кручені сходи, що тяглися через усю споруду, нагадували залізне павутиння. Герої вистави опинялися у цьому лабіринті немов за ґратами. Новаторство вистави полягало і в активному використанні естетики театру Б. Брехта, й у використанні елементів відсторонення та зонгів. Усе це дозволяло піднятися над побутом і досягти майже епічного звучання. «Зараз, коли спливли десятиліття, важко, звичайно, безпосередньо відновити емоційну, збуджувальну силу тієї «Маклени Граси». Але вона була й була великою, — згадував Р. Коломієць. — Ще нічого не почалося, а щемлива тривога вже входить до зали. Клаптик неба з важкими темними хмарами, обмежений контурами височенних похмурих споруд у зсунутому від звичайно-споглядального погляду ракурсі. Тривала пауза. Швидко плинуть хмари. Незатишне перехрестя міста, що овівается пронизливими вітрами, створеними відданим і чуйним співтворцем Сергія Данченка

львівського періоду сценографом Мироном Кипріяном. Простір людської долі, свободи й самотності. Ліричний і водночас епічний простір. З глибини сцени, з темряви наближаються музиканти. Акордеон, скрипка, губна гармошка...»⁴⁹. Ці співпадіння пошуків львівських митців із провідними тенденціями тогочасного європейського театру були відмічені критиками на обговоренні вистави.

Поєднання в одному сценічному образі різних фактур, зіткнення їх і від цього — загострення зорових впливів на глядача продовжує М. Кипріян і у виставі «Король Лір» В. Шекспіра (1969 р.). Сценографічна пластика лаконічна, скупа, але саме цей добір речей дозволяє розгорнути широке коло мізансцен, розкрити асоціативні можливості образу. Речей на сцені дійсно було небагато: дерев'яний поміст, котрий в окремі моменти здатен змінювати свої функції та ставати плахою, місцем для балагана, в'язницею. Погляди глядачів весь час привертає до себе камертон — символ усіх подій — залізне коло, яке зависає в центрі над сценою. В різні моменти вистави розкриваються його багаті образні можливості: це і символ влади, яку втрачають і набувають, це і гонг, що його використовують у трагічні моменти, й сліпуче недосяжне сонце, й золота монета. Величний, подекуди гнітючий та байдужий до героїв образ начебто пророкує всі події вистави, загострює їх, асоціативно впливаючи на свідомість глядача.

На початку 1970-х рр. львівський театр та М. Кипріян звертаються до постановки «Камінного господаря» Лесі Українки (1971 р.). У виставі висока узагальненість сценографії поєднувалася із режисерським задумом, глибокою психологічною розробкою образів. По готичному загрозлива гостроверха монолітна конструкція — сіро-сталеві трикутні площини, довкола яких спіралеподібно здійснювався поміст. Це нова трансформація «...досконало опанованої художником конструктивної лінії. Вона ніби закручувала всю дію, виносила її в захмар'я, на вершину... Як гвинт закручувала вона героїв у нестримному прагненні до влади, до могутності, опиратися їй — безглуздо...»⁵⁰. У ході вистави жорстка металева конструкція унаочнювала символ влади. На початку вистави все відбувається біля її підніжжя. Поступово, наближуючи персонажів до верхівки, дії переміщувалися на поміст. Підступаючи до

⁴⁹ Коломієць Р. Сергій Данченко... — С. 27.

⁵⁰ Михайлюк С. Золотий переріз // Український театр. — 1975. — № 1. — С. 24.

завітної мети, герої немов переходили незримий рубіж. Опановуючи метал, завойовуючи вертикаль, просуваючись по її сходинках, отримуючи свою безкінечно жадану крихту влади, герої губили себе, платячи жорстоку податку втратою своєї душі та людяності. Створена художником конструкція трансформувалася, вибудовуючи необхідні місця для дії. Моноліт випромінював диявольську енергію, під вплив якої потрапляли і персонажі, і глядачі.

У виставі «Суєта» І. Карпенка-Карого (1970 р.) художника цікавили насамперед моральні аспекти запропонованого матеріалу — це й стосунки батьків і дітей, й ставлення до рідної землі, і завжди актуальні моральні аспекти виховання, пошуки свого призначення в житті. Показ контрастів — конфліктний загострений хід художника: затишна проста селянська хата освіченого землероба Карпа Барильченка протиставлена міщанським міським покоем Михайла Барильченка. Використовуючи різні інтер'єри, М. Кипріян передавав не тільки місце дії, а й виявляв світоглядну позицію персонажів.

У виставі «Річард III» В. Шекспіра (1974 р.) режисер С. Данченко досліджував феномен влади, принципи державотворення. Чи насправді мета виправдовувала будь-які засоби? Однозначних відповідей на вчинки героїв у режисера і художника не було. Сценограф занурюється в епоху Середньовіччя, в реалії та атмосферу того часу. «Заплутана у мережива сітки, сплетеної з канатів, величезна корона. Вона швидше вгадувалась у темних відблисках і хмурих контурах, аніж у своїй однозначній конкретиці. Простір трагедії окреслювався системою взаємопов'язаних помостів з лядами на ланцюгах, що з грюкотом відчинялися, щоб випустити когось із королівського поч-



М. Кипріян. «Річард III» В. Шекспіра.

Сцена з вистави. Львівський театр ім.

М. Заньковецької. 1974 р

ту на арену битви, і зачинались, щоб поховати чергову жертву агресії Річарда. Фактура необробленого дерева, іржавого металу, плетиво просмолених корабельних канатів, діжки, шкіра, кинута на поміст. Дія відкрита й агресивна, обертони дії — в різкій пластиці костюмів, у створенні атмосфери згущеної небезпеки, що нависла над людьми, і фатальної приреченості всіх і кожного»⁵¹. М. Кипріян уважно ставився до будь-якого опанованого ним драматургічного джерела, при цьому створював завжди щось своє, загострене, динамічне, іноді парадоксальне, але здатне розкривати свої можливості у виставі, активно втручаючись у дію не обов'язково фізично, проте завжди на рівні образно-асоціативного мислення.

Сам матеріал «Украденого щастя» (1976 р.) І. Франка не надихав художника на використання надто сміливих сценографічних форм. Художник із задоволенням занурився у побут, який він знав досконало, і у сценічному просторі запановують суворі закони життя. На сцені — ретельно представлено предметний світ, що оточує персонажів вистави. Художник усе зібрав з великою любов'ю. Сценічний простір заповнюють деталі інтер'єру бойківської хати: у кутку — мазана піч, поряд стіл, лави, ліжко, все прикрашає скупий дерев'яний та керамічний декор. Строга монохромна гама. Активно впливає фактурність предметів — використано полотно, вовну, шкіру, дерево. Костюми персонажів — вишиванки з чорним бойківським візерунком. Затишне середовище, яке від акту до акту набуває трагічних ознак. У фіналі сценічний світ, сповнений відчуттям трагізму, «вибухає»: хата розпадається, не витримуючи напруги. «Тривожно бринить дримба, густі сутінки зловісно крадуться по тесаних стінах, і раптом невідома сила, немовби дух ночі, дух зла, розриває стіни. Розвалюється хата, а з нею гине й оманлива примара сімейного щастя. Крізь розірвані стіни у напівтемряві бачимо сухі смереки, неначе скелети людських доль, що не змогли пробитися крізь хащі до сонця, до щастя. Це вже доля не тільки однієї сім'ї — це доля народу»⁵². Митець не нав'язував свого бачення, кожен глядач міг відчутти в фіналі щось особисте.

З початку 1960-х рр. в Україні починає працювати Д. Лідер. Свій перший художній досвід він здобув у художньому училищі в Ростові.

⁵¹ Коломієць Р. Сергій Данченко... — С. 33.

⁵² Боровська Л. Мирон Кипріян... — С. 32.

Але формування його як художника почалося пізніше, 1937 р., коли він почав навчатися на живописному факультеті Всеросійської академії мистецтв СРСР у Ленінграді, потрапивши до майстерні відомого радянського художника Б. Йогансона. Атмосферу цього міста, його архітектуру, колекції славетних музеїв нераз і з великою вдячністю згадував художник. Саме тут відбувалося формування його творчої особистості, його духовне зростання. «Я захоплювався Врубелем, акварелістом Фонвізіним, Суриковим, малими передвижниками. Все багатство Російського музею було розстелено переді мною»⁵³. Навчання Д. Лідера продовжив лише у 1954–1956 рр. на театральній-декораційній відділенні Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна Академії мистецтв (майстерня М. Бобишева). Його театральна кар'єра починалася на Уралі у Челябінському драматичному театрі, і саме на цей час припадають його перші творчі відкриття. Вистави того періоду («Маскарад» М. Лермонтова, 1947 р., тощо) свідчили, що вже на самому початку проявився вдумливий і зосереджений підхід художника до драматургії, що проста констатація та реальне відтворення місця дії не могла його задовольнити. Він спочатку намагався драматизувати образ, насичувати його змістовними ремінісценціями. Професійне зростання проходило швидко, і 1952 р. Лідер увійшов у коло тих, хто одержав Державну премію СРСР за виставу «Любов Ярова» К. Треньова. Потім працював у Ленінградському театрі комедії та на студії телебачення, був знайомий із режисерами і театральними художниками (Е. Кочергін). Лідерівський переїзд в Україну 1962 р., на думку мистецтвознавця В. Берьозкіна, не випадковий: «Увесь ідейно-художній склад мистецтва Д. Лідера, позначений особливостями його світовідчуття і світобачення, був... значно ближчим українській школі сценографії, ніж ленінградській. Якщо ленінградцям притаманне традиційне (що йде від «мирискусстников») тяжіння до композиційної гармонійності, розміреності, врівноваженості і т. ін..., то мистецтву Лідера притаманні зовсім інші якості: романтико-трагедійна та романтико-поетична емоційна схвильованість, «вибуховість», намагання втілити засобами сценографії саму сутність та зміст драматичного конфлікту, інтерпретованого на позапобутових рівнях вічних духовних колізій людського буття. А саме ці якості —

⁵³ Даниїл Лідер: Театр для себе /Упорядник О. Островерх. — К., 2004. — С. 14.

звичайно, в загальній формі — були властиві українській «школі» сценографії, в особистостях її найзначніших представників — А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова, В. Меллера»⁵⁴.

Лідер почав працювати в Україні, оформлюючи вистави у Київському театрі оперети. Він одразу порушив звичайний канон оформлення музичних комедій. Йому не цікаво займатися встановленням красивої, але суто фонові для дії картинки. Всім знайомий музичний матеріал митець відпрацьовував по-новому. Створюючи сценографію до «Фіалки Монмартра» І. Кальмана (1963 р.), художник усвідомив той принцип, який буде його творчим кредо і який буде нераз використувати: «...при роботі над драматургічним матеріалом сценограф має думати не стільки про його жанр як такий (комедія, трагедія, казка, оперета тощо), скільки про його зміст. І якщо він вірно відчує та досягне саму суть проблематики п'єси, то він обов'язково «попаде» в її жанр»⁵⁵. До сюжету «Фіалки Монмартра» художник поставився серйозно. Д. Лідер не зображував паризькі краєвиди, а просто фантазував. Разом з акторами він із задоволенням та добрим гумором розігрував історію зовсім молодих і ніким ще не знаних митців. Згодом Д. Лідер згадував про режисера та акторів, які грали у виставі. Всім була близькою тема невизнаних талантів, у яких головне ще попереду, а нині є надії, обдарування та удача і є багато приводів для жартів. Працювали разом, усіх переповнювали ідеї та фантазії. Порушуючи канони, митець влаштовував героїв не в мансарді, а на даху (з мансарди їх давно вигнали). На репетиціях розігравали сцени з мансардного життя, актори невимушено підхоплювали запропоновану сценографом гру. «На дах можна потрапити, лише скориставшись протипожежними сходами, через парадні їх уже не пропускають. За відсутністю ліжка композитор спить, підклавши під голову нотні папери, а Манон живе в старому голубнику. Коли ж усіх проженуть з дахів і дія перейде до двору, то й тоді перед очима глядача з'явиться видовище не менш комічне. Увесь свій нехитрий скарб мешканці спускають донизу на мотузках: так і будуть теліпатися на них скульптури, двері, папки нот, етюди. Папером устелений увесь двір. У центрі художник вміщує старий ридван, в якому колись возили капусту з базару. У фіналі саме на цей

⁵⁴ *Березкин В.* Даниил Лидер. — К., 1988. — С. 44–45.

⁵⁵ Там само. — С. 48.

ридван садовлять Фіалку та вивозять під звуки заключної арії»⁵⁶. Художник із задоволенням віддався можливості по-новому розповісти стару історію, від чого вона ожила, наповнилася новим змістом та інтонаціями.

Паралельно з роботою в театрі оперети Д. Лідер працює над оформленням вистав у театрі ім. Лесі Українки, де знайомиться із сценографічними роботами Д. Боровського. У театрі репетирували «На дні» М. Горького. Спостерігаючи за працею Д. Боровського, Д. Лідер відчував близькість і спорідненість образних знахідок молодого художника своїм думкам, вчився, викристалізовував власний творчий досвід.

З 1965 р. Лідер — головний художник театру ім. І. Франка.

Саме в цьому театрі митець визначає власне творче кредо, сформує художньо-філософську програму, продовжить пошук-дослідження про Людину в її вічних зв'язках зовнішніх (простір, час, суспільство) та внутрішніх (психологія вчинків, думок, свідомого і підсвідомого). Протягом 1960-х років Д. Лідер вибудовував себе, насичував свою свідомість цілеспрямовано, від вистави до вистави шукав засоби нової сценічної мови. Його внутрішня філософія, внутрішня програма склалися практикою кожного дня. Поступово прийшло розуміння, що завжди треба йти від свого відчуття правди, від уміння «вслуховуватися» в тему, запропоновану драматургом, знаходити точки зіткнення проблем автора, проблем сьогодення та власних проблем. Без цього неможливо виробити концепцію образу — наскрізної дії сценографії, її глибинного



Д. Лідер

⁵⁶ Коваленко Г. Художник театра Даниил Лидер. — М., 1980. — С. 109.

конфлікту, який має внутрішні шляхи розвитку, впливу на актора та глядача. У реальній творчій практиці відпрацьовувалася майбутня лідерівська теорія створення художнього образу. Поступово зростав майстер високої кваліфікації, митець з глибинно-філософським поглядом на життя. Те, що робив Лідер у пошуках оновлювання сценографічної мови, не завжди сприймалося театром, де звикли до романтичної красивості декорацій, до того, що оформлення має бути переважно фоновим. Пізніше нерозуміння проявляють себе внутрішні театральні протиріччя, нерозуміння з боку режисури, відмови акторів і намагання художника відстояти свої рішення, пояснити, довести єдино можливу вірність своїх образних прозрінь.

«Сторінка щоденника» О. Корнійчука (1965 р.) була першою п'єсою, яку оформив Д. Лідер на сцені театру ім. І. Франка. На цю постановку його запросив режисер В. Лизогуб. Постановник свідомо загострював морально-етичні проблеми п'єси, вибудовував дію на диспутах, які були поширені в ті роки, на монологах-сповідах персонажів. Образність Лідера була дещо несподіваною. Художник відмовлявся від живописних краєвидів, його творчий хід — суха лаконічна графічність. Він вибудовує пейзаж з конструкціями жорстких площин, обтягнутих білим рядом (піщані коси) та достовірними предметами — баржа, вишка, викорчувані дерева, пні тощо. На сцені панує лаконічна і в чомусь безжальна реальність. Достовірність справжніх речей та натуральних фактур — одна з головних тенденцій сценографії того часу. Сюжетний процес доповнювали проекції текстів, дозволяючи сприймати оформлення ще й як сторінку щоденника. Основними, окрім моральних питань, закладених у п'єсі, для Лідера були екологічні проблеми. Він замикав коло, загострював проблему. Все, що відбувалося в довкіллі, було для митця відтворенням проблем людської душі. Пізніше, згадуючи цю виставу, майстер скаже: «У кожній п'єсі я завжди шукаю параметри прикладання проблем історії. Що таке Дніпро для мене сьогодні? Що таке Україна? Що таке природа, що таке людина в цій природі? І я вирішив Дніпро у тому вигляді, в якому він вже тоді був... Трагічно понижили Дніпро, я не побоюся сказати цього слова, каскадами електростанцій. І для мене це було трагічне явище; проїхав по Дніпру до Херсона, повернувся назад, і з тих пір я на Дніпро не ходжу майже... Тому що мені це видовище видавалося антилюдським. І я таку декорацію зробив 1965 р. як знак протесту...

Протест проти розливу річки, непотрібного розливу, знищення прибережної культури землеробства, роду людей, річки-красуні, національної категорії — звідки, як правило, іде вся культура народу. Це берегти треба!... І в мене з'явився привід зобразити Дніпро правдиво, таким, яким він був: безбережжя, десь кілометрів за 20 берег. Вода і коси. Але коси не живі, а мертві коси. Геометричні. Зелені — ніякої! Є лише повернуті пні. А в центрі стоїть оця наша улюблена електропередача, високовольтна. Стовпи із дротами, які вторглися до глядацької зали. Мені цього вторгнення не дозволили. Я хотів це зробити: дроти мали тягнутися через зал на гальорку. Розумієте. Ось конфлікт... Це було зроблено реалістично. Реалістична декорація! Там було конфліктне розуміння реалізму: вкрай умовно і вкрай достовірно»⁵⁷. Д. Лідер завжди і повсякчас виходив з глибокого проникнення у задум п'єси, будував художні форми, що охоплювали енергію образного розвитку і мали власний змістовний підтекст. Можливо, саме ця п'єса відкриває цикл екологічної проблематики у творчості. Екологічні питання нерозривно пов'язані у його свідомості митця із питаннями чистоти та моральності людської душі. Пізніше, у виставах першої половини 1970-х рр., ці гострі і вкрай болючі для художника питання прорвуться низкою вистав, які будуть сприйняті вже не просто як попередження, а й як справжні пророцтва.

У доробку 1960-х рр. дуже часто використовували натуральність фактури. Дерево, скло, пластик, метал впливали на свідомість та підсвідомість глядача, викликали глибокі асоціативні зв'язки, чіпляли за живе. Метал — головний матеріал сценографії у виставі «Коли мертві оживають» І. Рачади (режисер О. Барсегян, 1968 р.). П'єса про війну, про тих, хто розв'язав криваву бійню, про катів та їхні жертви, про силу людського духу. Сцена скрізь не просто вкрита, вона закована металом. Він брудний, зі слідами грубого зварювання, місцями проіржавілий та обвуглений, з дірками від куль... Металевим на сцені є все: стіні, підлога, стеля. Перед нами образ-перевертень, який швидко трансформується в імперську канцелярію Гітлера, в його останню ставку або Маутхаузен — різні складові одних і тих самих явищ. Активно задіяні театральні софіти. Вони рухаються, засліплюючи сцену та глядача або навпаки... «Тут неможливо на щось сподіва-

⁵⁷ Манилов В. Гонки за Лідером // Кіно-Театр. — 1998. — № 5. — С. 46.

тися, чогось очікувати... Тут усе мертве. Оформлення взагалі елементарне за конструктивним принципом — ніяким чином не змінена коробка сцени, де звичні фактури замінені на метал, плюс відкритий освітлювальний парк — народжує у цій своїй елементарності асоціації інтенсивні та широкі. Найпростіші з них та безпосередні — залізний ящик, залізна камера, бункер, іржава металева труна. Це те, що йде від фактури, від її впливу, те, що можна відчутти вже в макеті»⁵⁸. Завдяки сценічному середовищу Лідера проблематика п'єси узагальнювалася, підводячи глядача до глибоких роздумів про людське варварство, про тьму, яка поглинула Європу у середині ХХ століття, і про силу людського духу.

У спектаклі «Дивна місіс Севідж» Д. Патріка (Київський театр ім. Лесі Українки, режисер Е. Митницький, 1969 р.) сценографія існує за іншими законами. На сцені — хол у будинку божевільних. Півколом розташовані сім однакових дверей, які охоплюють простір, де збираються мешканці. Конфігурація сценічного середовища — замкнене коло, яке начебто нікого не затримує, але й не відпускає. В композиції з усіх геометричних фігур художник обирає саме коло, ця фігура не має кутів. Простір не несе агресивності, він немов байдужий до дії, але вирватися з цього середовища — таємне бажання кожного з героїв — неможливо. Коли у фіналі двері розчиняться, за ними відкриється порожнеча і, за законами театральної умовності, ця темна пустота — багатозначна. Дослідження Людини триває...

Впродовж другої половини 1960-х — 1970-х рр. змінюється культурна ситуація. Стає зрозумілим, що суспільні реформи, передчуття яких зовсім недавно було таким гострим, нездійсненні. Саме в цей час значно посилюється ідеологічний тиск на культуру і митців.

Моральні проблеми залишаються головними в драматургії і театрі, але, умовно кажучи, герой діючий поступається місцем герою мислячому. Віднині за штамп починають сприймати публіцистичні, поверхово-плакатні рішення, поетично-декларативну патетику вистав першої половини 1960-х рр. Шлях сценографії — це шлях до збагачення, до ускладнення, до багатовимірності змісту, це шлях до переборювання спрощеності, однолінійності, якою б вона не була, — чи то примітивна життєподібність, чи то примітивна умовність. Мистецтво

⁵⁸ Коваленко Г. Художник театра Даниил Лидер. — С. 49.

зосереджується в царині людських стосунків, моральних аспектів буття героя. Художників дедалі більше цікавить те, що лежить у глибині. Світ, що оточує героя, вже не є пасивною констатацією середовища, це простір, який прагне увібрати складності його внутрішніх протиріч.

Особливе місце в цьому процесі посідає сучасна драматургія, яка іноді з великими труднощами, але потрапляла на сцену. Це твори А. Володіна, В. Шукшина, Ю. Трифонова, М. Шатрова, О. Гельмана та ін. З творами Й. Друце, Ч. Айтматова на сцени театрів приходять символічні притчі. У 1970-ті рр. театр відкриває феномен О. Вампілова. Драматург переносить сюжет із зовнішнього сюжетного ходу до внутрішнього духовно-конфліктного буття. Критика відзначала, що театр, як ніколи раніше, прагне до постановки п'єс класичного репертуару. Повернення до класичних творів В. Шекспіра, Лопе де Вега, О. Островського, А. Чехова, І. Франка, І. Карпенка-Карого та ін. дозволило театру більшою мірою заглиблюватися у складні духовні зв'язки персонажів, уникати дріб'язковості сучасно-кон'юнктурного репертуару, найчастіше нав'язаного «згори». Художники намагаються створити в сценічному просторі таке середовище, яке б відповідало соціальним та моральним проблемам драматургії. Саме в ній кожен із майстрів, виходячи з власного досвіду, філософії, знання життя, обирає ті проблеми, які цікавили його як людину, особистість. Створюючи себе, свій досвід, підвищуючи власний інтелектуальний і духовний рівень, художник у кожному матеріалі, обраному ним до опрацювання (не розрізняючи, класична це п'єса чи сучасна), вишукує можливість проявити себе, якісно по-новому піднести будь-яку тему на вищий щабель.

Новий синтетизм театру 1970-х рр. значно посилював роль режисера. Перед глядачем поставали художні новації, що їх відкривали у театрах Г. Товстоногов, Ю. Любимов, А. Ефрос, С. Данченко та ін. Поява та розвиток у 1970-х рр., за висловом режисера О. Гончарова, «театру мислячого» значно посилювали глибинне значення всіх компонентів театрального синтезу. Вже ніхто не заперечував того, що «мислячий театр» 1970-х рр. — це неоднозначність режисерської концепції, глибина підтексту акторської гри та метафорично-образний простір і особливі умови контактів актора з довколишнім світом, здійснюваних, насамперед, за законами художніх зв'язків. Сутність вистав цієї доби не вичерпується зовнішньою формою буття, вона спрямована до

розуміння внутрішньоконфліктної динаміки розвитку. У збірнику, присвяченому вітчизняному акторському мистецтву 1970-х рр., зазначалося: «Оповідання частіше включало не тільки «пряму» дію, долю, біографію, все те, що можна було замкнути в контурі сюжету, але й прагнуло увійти у свідомість героя, метафорично передати його внутрішнє, приховане від чужих поглядів духовне життя, образно відобразити його нездійсненні потенції, багатство його зв'язків зі світом, так би мовити, поліфонію душі»⁵⁹.

Відтак, став іншим глядач. Художні критики і культурологи, які досліджували мистецьку аудиторію, відзначали: «Сучасний засіб художньої комунікації потребує від глядача особливої реакції, яка базується не на ідентифікації сюжету, а на використанні теми для творчої гри, в яку втягнуті всі пластичні світові культури»⁶⁰. І навпаки, розуміння того, що глядацька зала змінилася, що вона сповнена особистостями, провокує театр на нові образні пошуки. Режисери починають усвідомлювати, що тепер, коли наука про людину (біологія, медицина, психологія) зробили дивовижний стрибок уперед, коли вчені ведуть розмови про найтонші поняття, розкриваючи глибини людського єства та мислення, вони не можуть, як раніше, оперувати грубими, приблизними уявленнями та знаннями, спиратися на старі засоби й ходи: «Сьогодні необхідне поглиблене і гнучке проникнення в людину; іноді ми ризикуємо залишитися безнадійно застарілими. Ми живемо у складний час, серед складних людей, напруга життя, гострота подій проявляються у тонких сферах. Щоб по-справжньому боротися за людей, необхідно цю складність, тендітність усвідомлювати і вміти виразити її у нашому мистецтві, інакше ми не знайдемо контакту з глядачем»⁶¹.

Сценографи прагнули до створення образу, який би співпадав із режисерським, значно поглиблюючи загальний задум вистави. Між залом та сценою формується своєрідне енергетичне поле, в якому образ не нав'язується глядачеві ззовні, а поступово виникає в його свідомості. «Важливо не місце дії, а що відбувається у кожному акті драма-

⁵⁹ Советское актерское искусство 50-х — 70-х гг. — М., 1982. — С. 56–57.

⁶⁰ Крамаренко Л., Невлер Л., Уварова Н. Что показала всесоюзная выставка // Декоративное искусство СССР. — 1973. — № 5. — С. 17

⁶¹ Обсуждаем проблемы режиссуры // Театр. — 1973. — № 1. — С. 49.

тургії. Довкола «що», а не «де» треба зосереджувати свою увагу»⁶², — сформулював цілі один із провідних сценографів країни Д. Лідер. Пошуки другої половини 1960-х рр. органічно переходять у мистецтво першої половини 1970-х аби удосконалити засоби дійової сценографії, вивести її на значно вищий рівень.

На початку 1970-х рр. відбуваються суттєві якісні зміни та консолідація всіх тих процесів, що накопичувалися протягом другої половини 1960-х рр., шістдесятники існують у нових умовах соціального буття. Вони очолюють авангард художніх пошуків. Стався розкол. Декого вже не було, дехто відступив, почав діяти відповідно до офіційних ідеологічних догматів мистецтва соцреалізму, дехто опинявся наодинці зі своєю боротьбою за право на творче бачення та позицію у мистецтві. Виникає незвичний художній феномен: упродовж другої половини 1960-х років, коли згасає гіпертрофований соціальний оптимізм попередніх років, зникає енергія, віра у можливість вплинути на соціум. У певних художніх колах настає апатія, небажання працювати на вимогу пропонованих законів мистецтва соцреалізму. Це явище можна визначити як неоголошену опозицію інтелігенції до влади. Критерієм творчості стає індивідуальність майстра, його розуміння цілей та завдань мистецтва, особиста ерудиція. Художники відштовхуються від тих законів, які вони особисто для себе встановлювали. Народжується особливе культурне середовище, де новий митець надає більшої переваги роздумам, аніж прямій дії, мовчанню, а не відкритим наголосам, багатому внутрішньому світу, а не ідеологічній закомплексованості. За неможливості діяти він створює навколо себе особливий простір інтелектуально-морального спрямування, сумлінно оберігаючи його від зовнішніх зазіхань. Мої друзі, мої улюблені книжки, мистецькі уподобання, що відповідають моїм особливим творчим прагненням, моя філософія, моє ставлення до життя — приблизно так можна охарактеризувати загальну позицію прогресивних митців шістдесятників. Звичайно, це була своєрідна втеча від кривдячої сучасності. На перший погляд, художник наче й немає нічого спільного із сьогоденням. Уважно вдивимося в завмерлих, рефлексуючих персонажів образотворчого мистецтва 1970-х рр. Вони десь у мріях, у роздумах; простір, що оточує їх, сповіщає глядачеві значно більше, ніж во-

⁶² *Фиалко В.* Режиссура и сценография. — С. 33.

ни самі. Свідомість їх перебуває у полоні минулих культур. Саме звідти береться все, чим оперує митець у творчості.

Сценографічний простір, проймаючись визначеними тенденціями, набуває інтелектуальної духовної якості. Жодна галузь образотворчого мистецтва не надає такого простору для синтезу різних мистецьких ідей, особистої уяви та фантазії, не вимагає від художника побудови настільки специфічно одухотвореного, образно насиченого предметного світу, як сценографія. Створена художником образно-художня квінтесенція, з одного боку, має органічно поєднатися із задумом режисера, грою актора, з іншого, — не розчинитися, не зневіритися у загальному просторі вистави. Самобутність і глибока образна завантаженість стають і великим досягненням, і великою проблемою сучасної сценографії. Художник бере на себе занадто забагато, він починає грати у самостійну пластичну режисуру, і в разі незнаходження точок зіткнення із режисером сценографія залишається річчю в собі або використовується на побутовому рівні. Мистецтво проникає у свідомість конкретної людини. Зв'язки між людиною та світом сягають більш психологічних глибин, стають різноманітними. Коли духовно інтелектуальний герой мовчить, образну енергію починає за нього випромінювати простір. Саме простір вбирає в себе глибокі філософські категорії, ставить складні запитання, апелює до різних культурних епох. Художники починають створювати дивовижні сценічні простори, які, на перший погляд, ідентичні тільки тому, що вони складаються не за законами логіки, а за законами драматургічних зв'язків. Парадоксально, що саме сценографія мала повний арсенал засобів відображення цих тенденцій і тому на період глибокого соціального застою припадає великий сценографічний вибух.

Сучасна декорація — це перш за все єдиний пластичний образ, який може майже не змінюватися протягом усієї вистави, але нести в собі всі дієві течії п'єси, а може навпаки — активно та функціонально реформуватися. Ця декорація вимагає і від глядача нового досвіду для розуміння ускладнених метафор. У просторі сцени починають панувати закони не побуту, а буття. Середовище набуває ознак духовності, продовжує внутрішній світ персонажів, стає пластичним інобуттям ідей, зіткнень, конфліктів. «Хаос», «ребус», безглузде нагромадження предметів — такі визначення нерідко доводилося чути про оформлення деяких вистав. Справді, перед нами часом постає сплав (на перший

погляд безглуздий та незрозумілий) протилежних одне одному елементів. Повністю ігноруються авторські ремарки п'єси, зникають не тільки кордони інтер'єрів та екстер'єрів, а й подекуди будь-яка схожість між ними, стіни проростають корінням, вікна і двері розміщуються на різних рівнях сцени, зависають у повітрі, огорожі відокремлюють простір, на якому встановлено меблі, поруч з ліжком і буфетами стоять будки вуличних телефонів-автоматів... Дехто каже, що це «ні на що не схоже» і тому — погане, інші вважають, що саме тому — добре. І ті й інші помиляються, якщо не бачать, що поява декорації подібного типу підготовлена всім попереднім перебігом розвитку сценографії. Вона виникає, відгукуючись на вимогу сучасного театру: дати на сценічному майданчику максимальну свободу та максимальний простір уявленню глядача»⁶³. Навколишній світ був тим енергетичним полем, де час і простір існували за своїми законами, а в параметрах конкретної долі проглядалися загальнолюдські виміри. Особисте в мистецтві починають сприймати як загальне. В свідомості майстрів історія культури людства не знала кордонів і в сучасній людині вбачали носія духовного досвіду, а тому й моральні цінності, надбані нею протягом життя, ставали її активним творчим доробком. Час неначе вирівнюється в якомусь культурному континуумі. Залишається єдиний вимір — вічність. Герой стає продовжувачем стійких моральних цінностей, а метафорична пластика здатна апелювати до різних культурних шарів та епох.

У макеті чи ескізі до вистави художник пропонує особливу пластичну формулу, в якій має бути закодований її загальний задум, закладені такі образні можливості, що можуть бути реалізовані тільки в процесі вистави. Саме така сценографія здобула назву дієвої. Дієва сценографія виявила здатність художника до відтворювання в пластичній речі та категорій, що перебувають поза межами матеріального й належать до духовної сфери буття персонажів. Заради відповідності чільному спрямуванню мистецтва — через зовнішню форму виразу розкрити внутрішні закони людського буття — необхідно створити таке поле діяльності для актора, де було б можливим виявити найтонший психологізм акторського існування на сцені. У подібній ситуації

⁶³ *Пожарская М.* Сценография советского театра сегодня // Советские художники театра и кино, «75». — М., 1974. — С. 153.

сценографія, процес її утворення змінювалися кардинальним чином, матеріалізуючи закладений у ній змістовний потенціал. Сценографічна пластика несла в собі духовну квінтесенцію п'єси.

Поява у цей період великої кількості статей, пов'язаних з аналізом театральних вистав, має аналог з «бумом» зацікавленості театальною декорацією на початку ХХ ст. Саме на 1970-ті рр. припадають перші спроби не лише створити літопис театального буття, а й розробити теорію сценографії взагалі. Критика, відзначаючи суттєві зміни, що відбувалися впродовж другої половини 1960-х — на початку 1970-х рр., наголошувала на якісному стрибку, на нових творчих засадах мистецтва сценографії, що ґрунтувалися на відтворюванні засобами пластики сутності драматургічного конфлікту, вказувала на посилення суб'єктивно-індивідуального підйому у творчій діяльності, доводячи, що глибину та неповторність образу визначає ідейно-естетична позиція художника, його світогляд і світовідчуття.

Найкращі знахідки сценографії 1970-х рр. характеризувалися терміном сценографії «великий стиль». Він об'єднував художників, які прагнули розкрити засобами сценічної пластики проблеми людського буття, створити узагальнене метафоричне середовище, впроваджувати іноді загострені, іноді активні дійові образи, які стають матеріальним втіленням сил та обставин, що протистоять героям вистави і виявляють сутність драматичного конфлікту п'єси. Терміни «дієва», «функціональна», «концептуальна» сценографія, декорація «великого стилю» з'явилися у критичних статтях В. Берьозкіна, М. Пожарської, Г. Коваленка, А. Драка, І. Вериківської, М. Френкеля та ін., як відгук на новий стан сценографічної ситуації та глибину пластичних розробок художників театру.

Протягом 1970-х рр. на теренах радянського художнього простору формуються національні сценографічні школи. До найкращих з них належали: російська, грузинська та прибалтійська. В ескізах російських митців завжди були присутні різні прийоми та різні творчі принципи, тому що для художників — Е. Кочергіна, В. Левенталє, М. Кітаєва, С. Бархіна, В. Серебровського, Т. Сельвинської та ін. — вони завжди будуть образно насиченими та образно знаковими.

Кращим представникам грузинської сценографії — С. Вірсаладзе, П. Лапішвілі, Г. Лексі-Месхішвілі, Т. Сумбаташвілі, Г. Гунія — притаманна любов до живописної декорації. «Характерним є те, що майже

всі грузинські сценографи активно працюють у станковому живописі, в графіці, в книзі, в плакаті; театр для них — одна зі сфер докладання зусиль, один із виходів творчої енергії, іноді, можливо, й не головний. І в театрі вони намагалися виразити себе, не стільки підкорюючись його законам, скільки встановлюючи свої, пропонуючи режисурі не взаємопідпорядкування, а, скоріше, вільний союз, де дві сторони пов'язані між собою, але не прив'язані одна до одної. В понятті «театральний художник» для них головне — «художник»⁶⁴. Мода на графічну умовність не відміняла живописної видовищності, живописна декорація на грузинських сценах ніколи не була пасивною і фоновною, вона завжди мала глибокі можливості для саморозкриття у виставі в органічному поєднанні із музикою, світлом та акторами.

Навпаки, найкращі представники латиської сценографічної школи — І. Блумберг, Г. Земгал, А. Фрейберг — мислять пластичними формулами. Їхні художні ідеї — переважно архітектонічні. Головним для них є вирішення простору. Латиські художники люблять «...працювати в макеті, надаючи перевагу ідеї зображень, ідеї уречевлених,... саме в уречевлених формі їхні задуми здійснюються вражаюче. Не дивно, що так приваблюють їхні макети — своєю точністю, старанністю, любов'ю, з якою вони виконані»⁶⁵. Вони люблять експериментувати із річчю, вміють цінити її справжність і активно обігрують матеріал, з якого вона зроблена — дерево, метал, тканина.

Головними представниками цього напрямку в Україні були Д. Боровський, Д. Лідер, Є. Лисик, М. Кипріян, М. Кужелев, М. Френкель, М. Івницький та ін. Хоча говорити про українську «школу» сценографії, на наш погляд, не доводиться, скоріше мова може йти про «школу» Д. Лідера.

Доробок Д. Лідера не лише на українській сцені, а й в культурі України 1970-х — 1980-х рр. багатоплановий — це самостійний, лише йому притаманний, шлях створення власної особистості, поступовий процес формування театру Данила Лідера і це, за визначенням Н. Корнієнко, створення сценографічної «школи» світового еталону, яка стала, по суті, на теренах України самостійною альтернативною

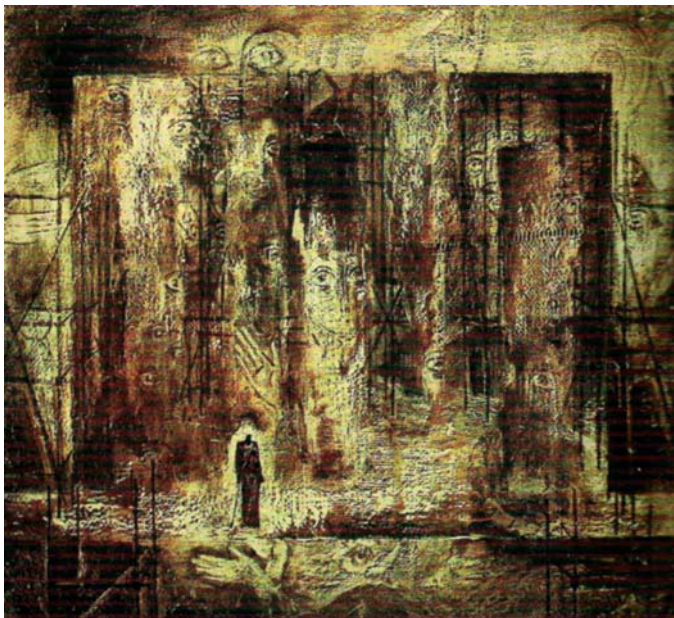
⁶⁴ Дружинина С., Кузнецов Э. Выставка сценографии Латвии и Грузии в Риге // Советские художники театра и кино, «76». — М., 1978. — С. 36.

⁶⁵ Дружинина С., Кузнецов Э. Выставка сценографии... — С. 42.

культурою⁶⁶. Він завжди створював специфічне сценічне буття на сцені — своєрідну філософську пластичну формулу і закладав у неї потужні образні потенції, здатні розкривати свій внутрішній потенціал в ході сценічної дії, у фізичних та енергетичних взаємозв'язках з актором, світлом, словом, музикою. Він багато доклав зусиль до співпраці з режисерами. Іноді це була справжня творча робота режисера і художника, справжнє взаємопорозуміння співавторів вистави. В інших випадках Лідер міг бути жорстким, відстоював свою правоту, намагався переконати, довести правильність своїх творчих рішень. Художник викристалізовував свій стиль, що поглиблювався від однієї вистави до іншої. Він був різним, найчастіше зовсім несподіваним. Він ніколи не йшов від того, що на сьогодні є прийнятним для всіх. Ґрунтовно заглиблюючись у драматургічний матеріал, Лідер завжди вслуховувався в себе, прагнучи відчувати за зовнішніми перипетіями сюжету найглибинніші проблемні внутрішні зв'язки, намагався знайти те, що зацікавило б його як творця і сучасну людину. Образи Д. Лідера 1970-х із самого початку не передбачають активної фізичної трансформації, але художник завжди закладає в підґрунтя образу щось таке, що надає виставі енергії пружного внутрішнього розвитку, динаміки і активно впливає на підсвідомість глядача. Не останню роль у цьому відігравали сценічні предмети та їхня фактура. Лідер здатен доторкатися до суті будь-якої сценічної речі, виймати її зі звичних для неї взаємозв'язків і, розміщуючи її в нових сценічних умовах, розкривати незнані до того сценічні можливості. Образи Д. Лідера концентрують час, органічно виявляють його сутність. Якісною особливістю пластичної конфліктності створених Лідером образів є те, що «екстремальна енергія цієї конфліктності вилучається з глибинної сутності життєвої проблематики, яка досліджується у п'єсі, причому всі події, які в ній відбуваються, постійно ніби підживлюють і посилюють цю енергію. Одночасно відбувається і зворотній процес: пластичні образи, які підживлюються енергією сценічної дії, підносять події, що здійснюються на сцені, на рівень високого узагальнення і відкривають такі глибини життєвої проблематики, на які п'єса лише тільки натякала. Цей зворотній зв'язок поміж пластичним образом і драматичним матеріалом, поміж сцено-

⁶⁶ Корнієнко Н. Український театр... — С. 24.

Д. Лідер. «Ярослав Мудрий»
І. Кочери. Ескіз декорацій.
Київський театр ім. І. Франка.
ка. 1970 р.



графією та сценічною дією по-різному виявляє себе у мистецтві художників сучасного театру, в творчості Лідера з його орієнтацією на відтворювання образотворчими засобами драматичного конфлікту, ця лінія постає як провідний та основний принцип»⁶⁷.

Сценографія до «Ярослава Мудрого» за п'єсою І. Кочерги (Київський театр ім. І. Франка, режисер Б. Мешкіс) була знаменною подією в театральній культурі Києва і в творчості Д. Лідера 1970 р. Твір має свою театральну історію. Найчастіше це породжує певні стереотипи мислення. Художник розповідав, як важко, як болісно народжувався образ до «Ярослава Мудрого». Зламати стереотипи власної свідомості — було його головним завданням на початковому етапі, бо перше, що спадало на думку, — численні штампи оформлення подібних історичних п'єс з обов'язковими золотими куполами Софії Київської. Митець ретельно вивчав історичний матеріал, читав книжки, дивився альбоми. Він знайшов факти, які свідчили, що куполи Софії не були золоті, що довге, багате вбрання вдягали виключно на великі свята. Так поступово сповзав золотий глянець, і відкривалася історична

⁶⁷ Берёзкин В. Даниил Лидер // Советские художники театра и кино, «75». — М., 1977. — С. 113.

правда. Приходили роздуми про схожість проблем, які існували тоді й нині, напрошувалися майже прямі паралелі із сьогоденням. Розмірковуючи над подіями сюжету, філософськи узагальнюючи їх, митець розумів, що матеріал п'єси дозволяє говорити про такі вагомні речі, як Людина та Історія, про духовні потенціали творення та нищівну жорстокість руйнування, життя та смерть. Людство прагне миру, творення, формує свої моральні закони, закони гармонії, краси. Цій миролюбній домінанті еволюції завжди протистояли зрада, агресія, жорстокість, насильство. Викристалізовувалися найсуттєвіші категорії людського буття, але як пластично відтворити їх на сцені, як представити те, що складалося протягом століть, переходячи з покоління на покоління, — вищу духовність, культуру народу? Як знайти і втілити в сценічних образах зв'язок часів?

Дві стихії співіснують і трагічно протиставлені у сценічному просторі — фрескове середовище, яке обіймає увесь простір, та металева конструкція навпроти нього. Перше відтворює фрески Софії, але, на відміну від свого історичного прототипу, з його врівноваженістю, красою та гармонією, тут все не на місці, все трохи зсунуте, зміщене, розкидане. Софіти у виставі будуть вихоплювати благословенний образ Оранти, стурбовані погляди святих, указуючі персти, .. але багато чого залишиться у дематеріалізованому стані, у стані народження, очікування. Фресковий хаос, невітлена, неусвідомлена гармонія, яка болісно народжувалася за часів Ярослава, продовжує народжуватися у сьогоденні. Паралельно фресковому світу постають конструкції (будівельні, реставраційні, або, за потреби, площадки для вбивства). Вони унаочнюють ідею жорсткої металевої раціональності. Два образні мотиви існують у нерозривній єдності, і «на творчій основі зросли риштування, які були призначені для смерті. Обставини життя вимагають діяти навпаки. У ході вистави все поле завалене трупами, і все це протиставлене духовності народу. Сила у цьому люді є велика», — пояснював пізніше художник⁶⁸.

Принципово новим для Д. Лідера був підхід до матеріалу і до образу людини, її минулого та сьогодення. Все, що було відтворено на сцені, мало розкривати сутність Історії і існування Людини з її конфліктами, проблемами, мріями та бажаннями. Митець досліджу-

⁶⁸ Особистий архів автора.

вав Людину, яку, ніби виривав «...зі звичайних життєвих зв'язків, виводив на randevu з історією, з загальними проблемами буття»⁶⁹. Його цікавило не те, що роз'єднувало людство на етапи, а те, що поєднувало його. Цей лейтмотив проходить через усю виставу. Вона починалась працею реставраторів, потім світло згасало, і на сцені з'являлися люди з минулого. Між минулим і сучасним — шлях розвитку народу, що триває до сьогодні. Художник закладав величезну потенціальну образність, яка здатна була розкритися лише у співпраці з іншими учасниками спектаклю. Декорації Лідера завжди були



Д. Лідер. «Ярослав Мудрий». І. Кочера. Ескізи костюмів. Київський театр ім. І. Франка. 1970 р.

відкриті для співтворчості, прагнули до сценічної дії, тому що тільки в ній вони знаходили справжнє відтворення, тільки в ній проявилися їхні особливі зв'язки з текстом, тільки в ній простір сценографа розкривав свою змістовну глибину, свій філософський підтекст. Проте, не все склалося так, як планував митець, не вдалося знайти спільної мови із режисером, не підтримали пластичну ідею сценографа й актори. Величезний образний потенціал декорації залишив-

⁶⁹ Особистий архів автора.

ся нерозкритим, і його використовували у виставі на рівні побутового оформлення.

Між тим оформлення вистави «Ярослав Мудрий» знаменувало якісно новий етап творчого шляху Д. Лідера. Його поява підтвердила, що в українському театрі з'явилася нова творча особистість зі своєрідним ставленням до світу, мистецтва, життя, з особистою теорією. Лідерівській макет до «Ярослава Мудрого» І. Кочерги був представлений на другій Празькій квадриеналі 1971 р. і викликав великий інтерес у художників і критиків різних країн.

Натомість декораційне середовище та предметно-речовий світ сцени в більшості вистав театрів України 1970-х рр. втілювався переважно на функціонально-побутовому рівні.

Після «Ярослава Мудрого» Д. Лідер створив у театрі ім. І. Франка цілу низку сценографічних образів, які нерідко були самостійними персонажами вистав. Це «Вірність» М. Зарудного (1970 р.), «Людина з Ламанчі» Д. Вассермана та Д. Деріона (1971 р.), «У ніч місячного затемнення» М. Каріма (1971 р.), «Гаряче серце» О. Островського (1972 р.), «Друге побачення» В. Собка (1972 р.), «Таке довге, довге літо» М. Зарудного (1974 р.) тощо. Для Д. Лідера кожна вистава давала змогу замислитися над різними темами, порушити проблеми суспільства, екології, людських відносин, морально-етичні, національні питання. Він завжди прагнув, відштовхнувшись від драматургії, узагальнити підняті нею проблеми, вивести їх на філософський рівень. Так у виставі за п'єсою М. Каріма «У ніч місячного затемнення» митець торкнувся дуже складної проблеми — відображення, осягнення у пластичних образах сутності народної душі, своєрідності національного світосприйняття. «Мабуть, для башкира поетична алегорія щодо середовища, яке його оточує, міцно пов'язана з його способом життя, — зауважував митець. — Для нього виднокруг, тобто видимий степ, може асоціюватися з величезною перевернутою чашею, а колючі трави — зі старими шкурами у залисинах. І вже, напевно, небо зі рваними хмарами асоціюється чи то з невиданими дикими кіньми, чи то з розтягнутими шкурами, чи то з вершниками, одяг яких розвівається по вітру, а місяць сьогодні нагадує бубон, а завтра — металевий диск»⁷⁰. Над розташованою на сценічному планшеті перевер-

⁷⁰ Лідер Д. Образ вистави // Український театр. — 1972. — № 4. — С. 7–8.

Д. Лідер. «Пора жовтого
листя» М. Зарудного. Макет.
Київський театр Ім. І. Фран-
ка. 1973 р.



нутою чашею, яка нагадувала земну півкулю, художник натягнув шкіру, що символізувала національний всесвіт. Для Лідера шкіра символізує поняття неба, юрти, чаша — виднокруг світу, що замкнений у своїй округлості і споконвіку обертається довкола власної осі. Небо — юрта, світ⁷¹. Шкура від віку висушена сонцем і розп'ята настільки, що здається не витримає і розлетиться на шматки. Крізь її розриви пробиваються промені сонця. Коли у фіналі спектаклю шкіра падала, здавалося, зникали усі перепони, і герої зникали у безкінечній далечині.

У першій половині 1970-х рр. Д. Лідер оформив декілька вистав за п'єсами сучасних українських драматургів. У 1973 р. художник працював над п'єсою О. Коломійця «Пора жовтого листя». Звичайна побутова драматургія, спокійна сюжетна лінія, поставлене перед художником завдання — відобразити краєвиди українського Полісся. Але

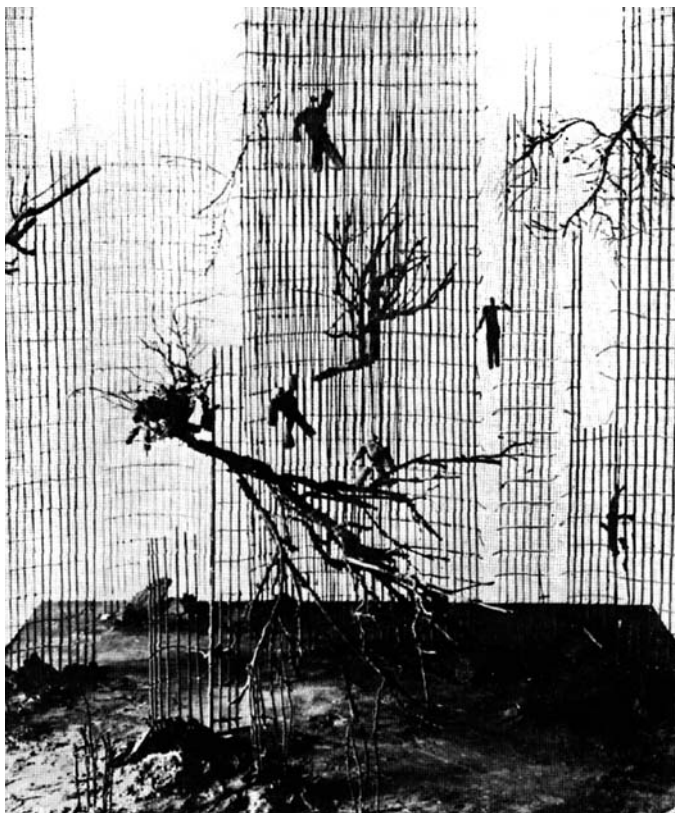
⁷¹ Лідер Д. Образ вистави // Український театр. — 1972. — № 4. — С. 7–8.

доторкнутися лише до первісно побутового плану — така ідея не приваблювала майстра. Д. Лідер вважав за необхідне покласти в основу порушені драматургом соціальні питання, водночас розширити коло проблем, ухопити в іншому ракурсі і, насамперед, знову наголосити на гострих болючих екологічних проблемах. На сцені відсутній інтер'єр чи екстер'єр української хати, але наявний до болю знайомий символ, пластична метафора — вишитий білосніжний рушник. Неодноразово використаний на українських сценах цей сакральний предмет буття набував у виставі Лідера нехарактерних для себе ознак. Переборюючи властивий його м'якій фактурі стан, лідерівський рушник настовбурчився, здійнявся, як від нестерпного болю. Споконвічний для кожного українця символ на сцені вкритий брудними плямами, пропалений, посередині колись білосніжного домотканого полотна зяяла глибока дірка. Жорстка за образністю, але глибоко гуманістична сценографічна пластика художника попереджала про межу, до якої вже наблизилося людство, про те, що подальше силювання природи і втрата сутнісних цінностей народної культури як основ життя може обернутися непоправною трагедією. Хіба це не було попередженням про близьку екологічну катастрофу, хіба лідерівський Чорнобиль не був готовий вибухнути вже тоді? Але гостро конфліктний образ художника не знайшов підтримки з боку театру. Безкомпромісно поставлені художником питання у виставі пом'якшувалися, і «...на рушнику, замість речових слідів варварської наруги над цим прекрасним витвором народної творчості, художникові довелося поступитися вимогам режисера і «вишукано» та «красиво» насипати осіннє жовте листя — й уся ідея сценографічного рішення зникла, натомість воно знайшло зовсім іншу, протилежну тому змісту, який був задуманий у першому варіанті»⁷².

До свого логічного фіналу екологічну проблематику доведено у сценографії до вистави «Здрастуй, Прип'ять!» за п'єсою О. Левади (1974 р.), де Д. Лідер піднявся до такого узагальненого образу, який нині можна вважати пророчим. В основі сюжету — розповідь про будівництво електростанції на Дніпрі. На сцені — внутрішній простір величезного котловану — центру сучасного будівництва. На сцені все по-радянському красиво, активно просувається будівництво, простір

⁷² Березкин В. Даниил Лидер. — С. 106.

Д. Лідер. «Здрастуй,
Прип'ять!» О. Левади.
Макет. Київський театр
ім. І. Франка. 1974 р.



«вдягнуто» в металеві конструкції, арматуру, то там, то тут спалахують вогники електрозварювання. Справжня виробнича містерія. Але за сталевими «ґратами» передового сучасного будівництва опиняється українська природа — бує справжнє життя, квітнуть білі мережива дерев, що тягнулися до неба. Кожен із цих просторів — справжній у своїй фактурності й образній насиченості. Для Лідера «... у пластиці існує декілька виразних куль. Полярних, здавалося б, несумісних одна одній, ворожих. Але сенс був не в кожній з них окремо. Головне, що ці кулі присутні одночасно, «живуть» одночасно. Головне між ними — конфлікт, боротьба, протиріччя, яке не має вирішення. Це є найважливішим понад усе... Образ «спалахує» від зіткнення цих куль, коли їх взаємодія максимальна»⁷³. На сцені — чітка формула конфліктного

⁷³ Лідер Д. Размышления художника // Советские художники театра и кино, «79». — М., 1981. — С. 209.

протиставлення. Для Лідера вистава закінчувалася вибухом. Він був закономірним результатом розвитку сценографічного образу і закономірним висновком з точки зору громадянської позиції митця, проявом його художнього прозріння.

На жаль, Д. Лідеру у 1970-ті рр. не судилося оформляти п'єси класичного українського репертуару. Їх було дуже багато на сценах українських театрів, але рівень виконання, взагалі ставлення до класичної драматургії, викликали багато проблем, які й було винесено на сторінки республіканської преси. Порушувалися пекучі питання: традиції та сучасність, яким має бути український театр в середині 70-х років ХХ століття? Виступаючи в дискусії, відомий фахівець із сценографії А. Драк у статті «Важливе те, що зближує. Інтернаціональне та національне в українській сценографії» наполягав на тому, що матеріальна культура кожного народу має різні шари. Головне питання полягає в тому, чи є метою сценографії лише необхідність відображати на сцені первісний етнографічний шабель культури? Звичайно, художник театру має бути обдарованою людиною і знати всі ознаки національного побуту, але якщо зупинятися лише на цьому, то чи не потрапить митець у полон художніх стереотипів? Доходили єдиного висновку: «Художник повинен проникати крізь первісний шар напластувать..., йому повинна допомагати інтуїція, творча винахідливість, мистецьке прозріння, ... сценографу необхідно пробитися крізь спокусливий шар музейної екзотики, крізь етнографію, докопатися до того, що становить соціальну суть життя народу»⁷⁴.

Така постановка питання була не випадковою. Українські сцени заповнила велика кількість рушників, хат, що переходили з однієї вистави до іншої. Проте, ілюстративний підхід до сценічного простору не відповідав глибинам театральної естетики 1970-х рр., уважався застарілим. Був ще один вкрай складний і делікатний аспект цієї проблеми. Для багатьох митців національне коріння лишалося органічним виявом творчої свідомості. Національна тематика давала змогу органічно існувати в жорсткому, заідеологізованому художньому просторі; вона дозволяла говорити про складні філософські речі, про життя, використовуючи мову народного мистецтва та культури,

⁷⁴ Драк А. Важливе те, що зближує. Інтернаціональне та національне в українській сценографії // Український театр. — 1972. — № 6. — С. 12–13.

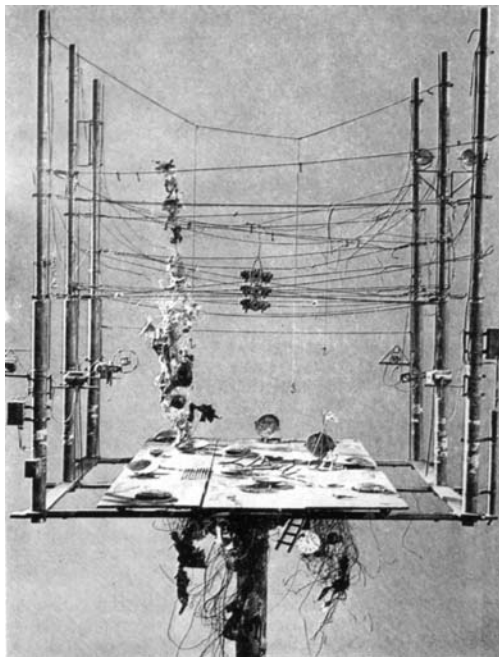
виходити на рівень загальнолюдських проблем, підноситися до філософського осмислювання подій та реалій. Вступаючи у дискусію, Д. Лідер відзначав, що саме в духовній сфері народу, в його способі образного мислення, полягає те особливе, неповторне, що має жити митців⁷⁵. Справжні й розумно підібрані предмети побуту, житло, одяг повинні підтверджувати граничну достовірність метафори та образу. Але національна особливість у мистецтві театру лежить не лише в побутовій площині, а й у своєрідності народного мислення. Лідер наполюгав на тому, що художникові необхідно щоразу вживатися на своєрідність національного образного мислення. «Кожний народ мислить своїми образними категоріями осіб. Цей останній спосіб художнього сприйняття світу має свої споконвічні корені в історії»⁷⁶. Підсумовуючи, художник підкреслював, що «...український народ значно багатший, неповторний, ніж той, який нам доводиться бачити на сцені, не перестаєш дивуватися багатозначності, алегоричності його мови, її філософській змістовній поетичності. Образність, алегоричність, іронія, метафора — перлини, розсіпані у народному мистецтві»⁷⁷.

Значно пізніше, працюючи на мхатівській сцені над «Украденим щастям» І. Франка (режисер Р. Віктюк, 1982 р.), художник майже з етнографічною точністю відтворив обстановку бідняцької сільської хати, із задоволенням використав дерево, полотно, соломку, кераміку, занурився у деталі народного побуту. Внутрішній простір хати — немов перехрещений двома тканими доріжками. В центрі задньої стіни — двері, вони лише умовно відгороджують це середовище від загрозливого довколишнього світу, від відчуття неминуче наповзаючої біди. На сцені — старанно витворено побутовість. Конфлікт проявиться поступово, він буде немовби проростати із середини цього середовища, з глибин його внутрішнього буття. Сутність сценографічного конфлікту виявлялася тоді, коли, втілюючи ідею хресного шляху, неминучості долі, ця хата буде розтягнута по лініях доріжок, немов розп'ята. І маленький світ, зібраний з такою дбайливістю та любов'ю, загине. Внутрішній конфлікт, не виведений в окрему сценічну формулу, стає

⁷⁵ *Лідер Д.* Образ вистави. — С. 8.

⁷⁶ Там само.

⁷⁷ Там само.



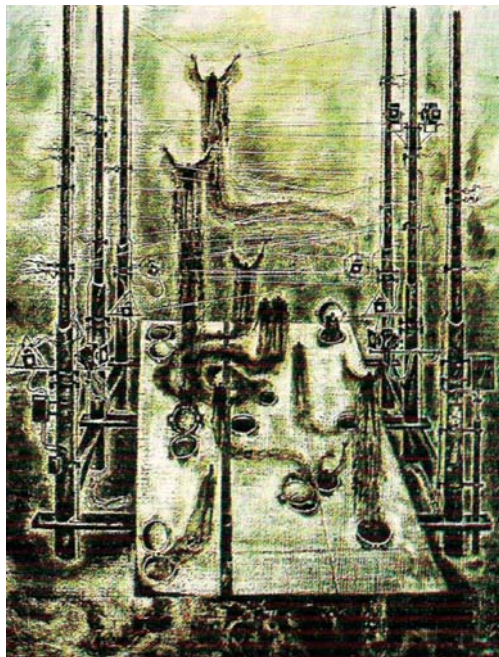
Д. Лідер. «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта.
Макет. Хмельницький музично-драматичний
театр ім. Г. Петровського. 1975 р.

складнішим, він розчиняється у побутовій реальності, руйнуючи її зсередини, — тенденції, які зацікавлять Д. Лідера на межі 1970-х — 1980-х рр.

Тоді ж, у середині 1970-х рр., митець працював над драматургією Брехта і Шекспіра. Ідею «Макбета» В. Шекспіра художник сформував ще 1973 р. Ідею театр не прийняв, і макет декілька років простояв у майстерні митця, де його і побачила режисер В. Булатова. «Те, що я їй запропонував, — згадував Д. Лідер, — дієвий театр та дієву режисуру, було ризиком, але сталося несподіване. Я не пам'ятаю у своїй творчій роботі такого розуміння запропонованої форми та її здійснювання»⁷⁸. Згодом у 1975 та 1977 рр. на сцені Хмельницького музично-драматичного театру ім. Г. Петровського було поставлено дві вистави із концептуально-пластичною сценографією Д. Лідера — «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта та «Макбет» В. Шекспіра. Сміливість і незвичайність проекту полягала в тому, що вистави йшли в одному й тому ж оформленні. Перехрестя цивілізацій — образ «довкілля», єдиний і для Брехта, і для Шекспіра, — матеріалізувався у виставах у театралізованому фраг-

⁷⁸ Березкин В. Даниил Лидер. — С. 107.

*Д. Лідер. «Макбет» В. Шекспіра. Ескіз.
Хмельницький музично-драматичний театр
ім. Г. Петровського. 1977 р.*



менті вулиці сучасного міста з відтвореними каналізаційними люками, дротами, світлофорами, дорожніми знаками. Середньовіччя та сучасність, цивілізація та культура, свідоме та підсвідоме, висоти духу та нищівна його поразка, ... знову Людина на перетині часів і просторів. Реально, в пластиці, лідерівські перехрестя приховували підсвідомість цивілізації, підпілля людського бруду, під важкими кришками, за задумом митця, існувала справжня клоака реальності, клоака людських душ. Актори, потрапляючи в це середовище, використовували прийоми майданного театру, відповідно до історичних реалій кожної з п'єс. Різниця у часі проявлялася у тих предметах, які в тому чи іншому випадку витягували на поверхню. В сценічному середовищі Брехта панувала естетика смітника сучасного суспільства, людського дна. У трагедії Шекспіра бруд темних сил людської душі матеріалізувався у фігурах тринадцятиох відьом в одязі із довгими шлейфами, які, з'являючись з люків, зависали над сценою й не дозволяли героям не лише вільно рухатися, а й дихати. Людина виходила на зустріч з історією. Те, що почалося у «Ярославі Мудрому», тут, на новому витку творчої спіралі, проявляло себе у новій творчій якості й різних можливостях.

Макети до вистав «Таке довге, довге літо» та «Кар'єра Артуро Уї» Лідера були представлені на третій Празькій квадриеналі 1975 р. у складі загальної експозиції, відзначеної головним призом — Золотою квадригою. На Прибалтійській триеналі сценографії у Вільнюсі макет, експозиція розкадровки та манекени до «Макбета» були відзначені першою премією.

У 1975—1979 рр. Д. Лідер працював поза межами України. Паперовими квітами (м'ятишами) він наповнював сценічний простір в «Елегії» П. Павловського (1975 р.), ретельно, в деталях відпрацьовував нюанси «живої сценографії» у п'єсі Д. Храбровицького «Допоки б'ється серце» (1977 р.), майже цілком створюючи виставу, із великим зацікавленням працював над темою декабристів, із образними енергіями порожнього простору та перекидним планшетом (бальний паркет, льодова ополонка тощо) у п'єсі Б. Геллера «Довкола площі» (1982 р.; театри Ленінграда). В Москві він співпрацював з Р. Віктюком над «Вечірнім світлом» О. Арбузова (1975 р.), «Чоловіком та дружиною» М. Рощина (1976 р.) та «Украденим щастям» І. Франка (1982 р.). Для Малого театру Д. Лідер здійснив оформлення до «Короля Ліра» В. Шекспіра (режисер Л. Хейфіц, 1979 р.) — свою знакову роботу. Митець знову (після «Макбета») доторкнувся до Шекспіра. Він виконав оформлення, яке вивело його на рівень світової «шекспіріани». Він працював з матеріалом, роздуми над яким не полишали його ніколи, тому значно пізніше, вже після виходу вистави, він продовжуватиме проникати, осягати і занурюватися у невичерпні глибини авторського тексту, грати свого Ліра, залишить після себе філософську спадщину графічних ескізів.

Пластичне середовище в театрі 1970-х рр. активно впливало на загальне сприйняття вистави, не ігноруючи побутові зображення місця дії. Воно активно оперувало категоріями простору, творчо засвоюючи його тримірність. Моральні, духовні проблеми були головним об'єктом дослідження. Виходячи з них, сценічна пластика занурювалася у час, протиставляючи майбутнє, сучасне і минуле. Сценографія підносилася до високих філософських категорій, виявляла свою потенціальну сутність у ході сценічної дії в органічному зв'язку з актором, посилюючи поліфонію режисерських задумів. Сценічна річ набувала поліфонічних ознак, діяла на свідомість глядача не тільки зовнішньою формою, а й внутрішньою фактурою. Образність відвер-

то виявляла свої конфліктні нашарування. Відкритий, винесений в образний еквівалент, конфлікт, міг розвиватися поступово, через взаємодію з актором, або, навпаки, всупереч йому. Але завжди за образним конфліктом-формулою розкривалося широке коло асоціативних та образних можливостей. Сценографія реалізувала «надзавдання» художнього образу лише у виставі та у взаємодії з актором. Сучасність вимагала від художника інтелектуальних здібностей, здатності до метафоричного мислення, вміння створювати узагальнені пластичні ідеї. Рівень вистави вимірюється культурним рівнем митця, його професіональним досвідом, до цього ще обов'язково слід додати індивідуальність, яка і надає справжньої неповторності. В процесі роботи над виставою необхідно включати особисті почуття художника, які йдуть з глибин його душі, його серця, підкріплені його роздумами та індивідуальними здібностями. Особливо приваблює самопізнання і справжня відвертість. Така сценографія знаходила спосіб у кожній п'єсі говорити на різні теми високими філософськими поняттями.

На зламі 1970-х — 1980-х рр. театр і сценографія, як і раніше, торкалися проблем внутрішнього світу людини, її складних стосунків із дійсністю. Звернення до класичної драматургії, інсценізація літературних творів відомих письменників певною мірою долають інтелектуальний вакуум, стають матеріалом для нового прочитання реалій. Свідомо чи несвідомо найприйнятнішим автором для театру 1980-х рр. був А. Чехов. Показовим є те, що найкращою виставою, свого роду генеральним рубежем десятиліття був «Вишневий сад» в оформленні Д. Лідера (Київський театр ім. Лесі Українки, 1980 р., режисер І. Молостова). У своїй роботі Д. Лідер втілював сутність перехідної межі, тобто тих часів, коли порушуються старі зв'язки та долі людей. На сцені — образ садиби, кімнати якої анфіладою йдуть у глибину. У будинку немає стін, усе затягнене легким кольоровим тюлем, крізь який неначе проглядає історія. Кожна кімната садиби — окрема доба в житті її мешканців з їхніми смаками, пристрастями, духовним надбанням. Розкіш фамільних портретів переходить у строгі форми ампіру початку ХІХ ст., аби потім органічно, ненав'язливо перетворитися на еkleктичні кімнати середини століття й поступово відкритися в головній кімнаті і її стильових ознаках модерну початку ХХ століття. Це не просто зміна стилів, це зміна поколінь. Кожне з них, продовжу-

ючи дії попередників, відкривало вихід до нової кімнати, олюднювало її, наповнювало своїми речами, створювало свій стиль і відходило, плекаючи надію на те, що нащадки гідно продовжать усі течії буття: духовні, моральні, матеріальні, створять щось своє і теж підуть, полишаючи надбане своїм нащадкам. Вічне коло життя і творчості, круговерт, де зріє гармонія або дисгармонія буття. І ось перед глядачем останній етап і остання кімната. У ній зібрані речі всіх героїв. Вони теж — лише ланка у складному процесі розвитку, роль якої полягає в тому, щоб гідно прожити життя, виховати нащадків, передати їм духовні, моральні цінності. Здається, чого ще бажати, коли навкруги така надзвичайна краса, щось неповторне, майже палаюче. Але для себе жоден із персонажів не бачить виходу в напрямі, започаткованому попередниками, для героїв ця кімната — глухий кут, та нездоланна межа, через яку не можна пройти, не змінивши себе та сутність свого життя. Час підійшов до історичного перелому. Хіба їх не було у попередників? Але вони знаходили змогу не руйнувати красу, а, отже, й самих себе. Час у виставі взятий на злеті, в найвищій точці свого вияву, і кожен з героїв живе вже у різних часах. «В монтажних роздумах про «Вишневий сад» А. Чехова поєдналися несхожі бачення — світла, розквіту і смерті, — писав в одному з листів Д. Лідер. — Найвища кульмінація цвітіння та свічення напередодні катастрофи. Свічка, що догорає в останню свою мить, спалахує великим полум'ям. Середовище «Вишневого саду» — це сама матеріальна культура, яка повернута в глибину на історичні етапи і розвернута вперед — на глядацьку залу. Історичний маршрут «Саду» з глибин історії через передній план в глядацьку залу. Маршрут цей в одному з етапів. Розквіт на межі загибелі»⁷⁹. Декорація прекрасна, як може бути прекрасним останній спалах свічки, що догорає. Все навкруги проймається дивовижним світлом, спалахує напрочуд яскраво, аби потім згаснути вже назавжди. Цього відчуття й прагне Д. Лідер. Це сплеск краси перед загибеллю. Садибу продано, вже стинають вишневі дерева, герої роз'їжджаються. Кожен із них виходить у свій час, і, підтримуючи одне одного, в глибині родової садиби йдуть Раневська та Гаєв, їхній шлях — у минуле. Примить ключами Лопакін — хазяїн сучасного. Але хіба його шлях полягає в тому, щоб

⁷⁹ Френкель М. Пластика сценического пространства. (Некоторые вопросы теории и практики сценографии). — К., 1987. — С. 165.

продовжувати духовну гармонію й красу? Стукають сокири ... й поспішає в майбутнє Аня. Гине садиба, гинуть дерева, ніхто не в змозі нічого змінити... А, може, вбивають щось більш складне, необхідне? Невмирущі духовні надбання відходять у минуле, а з чим залишаються сучасники, в чому полягає їхня духовна краса, що саме вони можуть передати нащадкам, яку «кімнату» залишать світові? Запитань безліч, а на сцені допоки — люди, час, історія, взяті на різкому зламі століть. Сценографія була складнішою за змістом, за своєю сутністю, аніж вистава театру.

При вході глядач отримував програмки, в яких не тільки зазначалося, хто кого грає. Програмка до «Вишневого саду» — окрема маленька деталь, яка з самого початку настроювала глядача на філософську розмову. Якісна поліграфія, фрагменти з вистави й головне — чудовий квітковий флер, як мрія, як втілене відчуття краси.

Роздуми над складними питаннями чеховської драматургії для Лідера тривали. Дещо раніше того ж 1980 р. художник працював над п'єсою «Дядя Ваня» (театр ім. І. Франка) у співдружності із Сергієм Данченком. На сцені відтворено реальне середовище поміщицької садиби. Плетені меблі, віденські стільці, м'які картаті пледи, накинуті на спинки крісел, в'язані скатертини, столовий посуд, керосинові лампи... Все живе, продумане в деталях і пов'язане із чеховськими персонажами. Зі сцени буквально віяло життям початку ХХ ст. Але щось дивне відбувалося у цьому просторі: стіни відсутні, «розкадрування» сцени здійснюють старі вікна, які, за висловом художника, «...давно «пішли» зі своїх гнізд, тепер хаотично «прямують» по сцені, але нікуди не вириваються з одного заданого кола»⁸⁰. Саме старі вікна формують граничну обстановку кімнат. Весь маєток розміщено на сценічному колі, герої, рухаючись по колу, переходять з однієї кімнати в іншу, бо приміщення суміжні або проглядають крізь ті ж самі вікна. Коли під час повороту кола відкривалися нові й нові приміщення садиби, початкове зацікавлення зникало і на зміну йому приходило відчуття безкінечного повтору. Пряма векторність «Вишневого саду» тут замикалася шляхом у нікуди, суцільним колом безвиході. Найвиразнішим компонентом сценографічної образності було освітлення. Виконані за чіткою програмою художника, потоки світла

⁸⁰ Березкин В. Художник в театре Чехова. — М., 1987. — С. 222.

могли заливати сценічний простір, викликати відчуття спекотного літнього дня або, навпаки, пронизувати його холоднуватими місячними променями. Простір був багатообразним. «Тут середовище та побут врівноважені й зрівняні, а їхню конфліктність немов загнано всередину. Конкретні деталі життя, побуту легко впізнані, настільки вони достовірні. Речовий світ створює відчуття затишку. Однак це відчуття — ілюзорне, тому що сценічний світ є відкритим, він є безмежним. Мені хотілося добитися багатошаровості в розташуванні речей: їх багато, вони міцно вжилися в просторове середовище. Вони беруть участь у створенні образу. Тут для мене відкрився шлях до більш складної конфліктності, яка унеможливорює розв'язання цього конфлікту»⁸¹, — зазначав Д. Лідер.

Сила та своєрідність мистецтва Д. Лідера полягають у тому, що за його просторово перспективними будовами ескіза стоїть вивірена сценічна тривимірність, за відтворенням жанрових ситуацій та дій персонажів розкривається глибинна всеосяжність думки. Сценографія Д. Лідера — це філософія буття. Сценографами, в його розумінні, є великі драматурги, великі письменники, великі філософи: «Всі, хто здатен зрозуміти Буття через власний біль і перетворити це Буття через діалектичний образ, сповнений конфліктності. Образ, що стане багатогранною і незавершеною істиною. Образ, життя якого ніколи не закінчиться»⁸². Простір документальної драми «Сподіватися» Ю. Щербака (режисер І. Молостова, 1979 р.), присвяченої Лесі Українці, художник заповнював білими медичними бинтами. 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 довколишнього 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, протиставленні з яким загартовувався характер героїні, де білі, спря-

⁸¹ Березкин В. Художник в театре Чехова. — М., 1987. — С. 223.

⁸² Хоменко Н. Д. Д. Лідер // Українська академія мистецтв. — Вип. 4. — К., 1997. — С. 179–180.

*Д. Лідер. «Шевченко»
А. Малишка. Сцена
з вистави. Київський театр
ім. І. Франка. 1984 р.*



мовані вгору лінії, були співзвучні проявам її високого духу. У виставі за п'єсою А. Малишка «Шевченко» (режисер С. Данченко, 1984 р.) сцену огортав гігантський паперовий німб із віршами поета, який у фіналі перетворювався на величезну крону поетичного дерева української поезії.

Остання робота Д. Лідера в Київському театрі української драми ім. І. Франка — «Тев'є-Тевель» за Шолом-Алейхемом (1989 р.). Простір сцени — це космічний Чумацький шлях. Безліч зірок, що тонуть у Всесвіті, але не згасають, продовжують сяяти. Чумацький шлях іде з вічності і приходить до порога бідної хатини. І тільки тут починаєш розуміти, що це не просто зірки, а маленькі свічечки, й за кожною з них — окрема людська доля, що відійшла у вічність аби стати зіркою. Перед нами розгортаються події, які є лише миттєвим епізодом у всесвітній історії, лише краплиною в людському морі, і вони теж минуть аби стати свічкою-зіркою й продовжувати надлюдські задуми історії. Примхлива доля визначила конкретній людині народитися в конкретній місцевості й бути молочником, обрати дружину, народити дітей, створити сім'ю, щоб пережити все — і радість, і горе, і смерть, і народження нового життя, щоб пройти крізь страждання й потрапити під колесо історії. І підуть персонажі по безкінечному колу, під цими вічними зірками. Історія не закінчується, і перед нами лише жива

мить між минулим і майбутнім. А в середині цього задуму — звичайний глечик... «Це називається глечик, з якого я часто пив, коли ще жив у селі...». А в «Тев'є-молочнику» — це головна декорація на сцені. З'являється на порожній сцені глечик з молоком, перев'язаний марлечкою, а через марлю зазвичай на базарі, не знімаючи її, виливають молоко жінки, ще раз так проціджуючи...»⁸³. Після цієї вистави режисер покинув театр... «На улюбленій високій ноті я зупинився. Цей фінал дає мені енергію нічого не робити»⁸⁴.

Він піде зі сцени, але не піде з творчого життя, залишаючись художником власного театру, теоретиком сценографії та педагогом. Народний художник України, лауреат Шевченківської премії України ім. Т. Г. Шевченка, професор Академії образотворчого мистецтва і архітектури Д. Лідер залишиться художником театру, його ім'я нерозривно пов'язане зі «сценографічним бумом» 1960-х — 1980-х рр. Українську сценографію цього періоду справедливо визначають як «епоху Д. Лідера». Кожна нова його вистава приваблювала художніх критиків, тому що дуже часто ставала визначним артефактом сезону, вражала глибинністю підходів та несподіваністю творчих проявів. Творчість Д. Лідера — це перш за все вистави, поєднані між собою спільною думкою про вічне та минуле, кожна з них була для майстра можливістю відтворити діалектичний зв'язок між складними філософськими питаннями. Для самого митця сценографія давно перейшла в ранг філософської концепції Буття, за допомогою якої можливе пізнання світу. «Справжній театр, його суть — це насамперед сценографічне мислення: комплексне, монтажне, проблемне, метафоричне. Таке мислення можливе, звичайно, тільки в театрі. Сценографія — це не мода, а вічність. Сценографія — це і є театр. Це такий самий вид мистецтва, як музика, живопис. Це спеціальність художника, який оперує потоками: простором, обсягом, сценічним життям...»⁸⁵.

Для Д. Лідера мистецтво було пророцтвом, творчість — особистісною, дійовою розвідкою з проблем буття на рівні космічного та земного одночасно, способом освоєння та перебудови світу. Сце-

⁸³ Манилов В. Гонки за Лідером. — С. 47.

⁸⁴ Мірошниченко Н. Найсучасніший сюжет — дотик пальцем... // Кіно-Театр. — 1997. — № 4. — С. 14.

⁸⁵ Хоменко Н. Д. Д. Лідер. — С. 179–180.

нографія дозволяла просуватися вперед з осягненнями, з набутками. Ця форма твердої активності давала змогу здобути незнане, відчувати себе людиною, яка активно перетворює світ. Він не просто знав досконало сцену, він щиро та відверто любив її. Він вмів спілкуватися з нею, годинами просиджуючи у порожній глядацькій залі, і цей мовчазний діалог породжував нові образи, надавав йому змогу безкінечно досліджувати і самого себе, і Людину, і Життя, і Вічність... «Сцена приховує в собі незвичайні можливості... Вона завжди готова відгукнутися на нашу фантазію. Думати про сцену треба, як про живу істоту»⁸⁶.

Кожна вистава була для Д. Лідера основою для глибоких мистецьких роздумів, на будь-якому драматургічному матеріалі (Шекспір, Коломієць, Зарудний, Чехов, сучасна зарубіжна драматургія або інсценізація прози) він вибудовував свою систему світобачення, закладав у сценографічні образи величезну енергію творчих взаємозв'язків. Ця робота не закінчувалася із виходом вистави. Вона тривала у свідомості автора і після того, як вистава вже існувала незалежно від художника, але це був уже внутрішній театр Лідера, який ніколи не закінчувався, зростав усередині, накопичувався новими роздумами, переходив на інший рівень буття або на новий рівень внутрішньої глибини. Він створював свій театр для себе, продовжував відкривати і в собі, і в навколишньому світі, в людях, які були поруч, у своїх учнях найскладніші зв'язки, найскладніші питання; він проектував їх на свої вистави, не перестаючи дивуватися, як ці складнощі відпрацьовували великі драматурги. Він був не тільки режисером і сценографом цього театру, він програвав його всередині себе і завжди залишався не менш здивованим глядачем.

Д. Лідер є унікальним явищем у сучасному сценографічному мистецтві не тільки як великий Майстер, але й як художник-теоретик. Він ґрунтовно займався аналізом психології творчого процесу. Заглиблюючись у тонкі й не завжди до кінця усвідомлені процеси перевтілення психіки митця, художник відпрацьовував власну теорію підходу до образу в сценографії. Це процес пошуків образної форми, яка б відповідала вимогам часу і стану сучасної сценографії. В основу кожного задуму сценографа має бути покладена уважно розроблена концепція ху-

⁸⁶ Манилов В. Гонки за Лідером. — С. 44.

дожнього образу, що розвивається, в ході вистави розкриває свої драматургічні якості через взаємодію з актором-персонажем. Вона дозволяє дослідити нові психологічні особливості, які притаманні складній природі сучасної театральної пластики. «Багато хто із сценографів починають та закінчують роботу над композицією монтажем об'ємів і форм, а мені здається, що необхідно послідовно займатися монтажем розумовим, монтажем настроїв, роздумів, сповідей та змісту. Мені здається, що прорив у першому випадку є випадковим, а в іншому є обов'язковим»⁸⁷. Лідер створював надзадум вистави, виявляв її сутнісний конфлікт як дієву органічну можливість розвитку сценографічної драматургії. В сценографічну образність закладав величезний потенціал. Розроблена концепція художнього образу мала вигляд образної формули, витонченої, інтелектуальної, сутність якої розроблялася, майже режисерськи планувалася в ході складного творчого процесу. Внутрішні й зовнішні пластичні потенції сценографії Майстра мали розкриватися в ході вистави через фізичну та психоенергетичну взаємодію з актором-персонажем. За складними внутрішніми теоретичними розробками поставали вже готові, вкрай витончені, майже режисерські рішення з розробкою психології мізансцен, з найтоншою образною мелодикою сучасної вистави, перетворювався сценічний простір, кожного разу по-новому розкриваючи свої якості.

Д. Лідер-педагог — це ще одна окрема величезна тема для дослідження. Він умів виховувати справжні художні особистості. Він ніколи і нікому не нав'язував свої творчі методи, але, відчуваючи талант своїх учнів, навчив їх плекати власну особистість, поглиблювати її, постійно працюючи над собою. Художник театру мав бути інтелектуалом, бути обізнаним із багатьма проблемами життя, знати історію культури та мистецтва. Талант Лідера-вчителя полягає в його вмінні виявляти можливості учня. Він не тільки відчував, він вслуховувався в людину, він внутрішньо бачив іноді те, чого людина про себе й не знала. Для нього творча людина — це всесвіт, індивідуальність, яка здатна активно перетворювати світ. А. Александрович-Дочевський, згадуючи Вчителя, порівнюючи різні педагогічні системи, сказав: «Головна різниця — Лідер робив ставку на особистість, допомагав відчути, що там усередині, на які ноти спрямована душа, а не просто давав ази

⁸⁷ Березкин В. Молодые художники театра. — М., 1981. — С. 38.



Д. Лідер з учнями. 1987 р

професії. Тут інший хід, бо самій професії, може він і не вчив»⁸⁸. І ще: «Данило Лідер хотів розбудити в людині внутрішній біль, тому він спрямовував нас не на оформлення вистави, а на творення її образної системи. А це народжується внутрішньою роботою»⁸⁹. «Лідерчата» — так називали учнів Майстра, сценографів, які пройшли через концептуалізм Лідера; але, коли вони починали працювати у театрі, кожен на власному досвіді відкривав щось своє, обирав свій шлях. Наведемо далеко не повний список учнів Д. Лідера: Л. Безпальча, О. Бурлін, М. Левитська, В. Карашевський, С. Каштелянчук, Л. Чернова, Н. Го-

⁸⁸ Сценічний камертон Александровича-Дочевського // Кіно-Театр. — 2000. — № 4. — С. 31.

⁸⁹ Там само.

мон, О. Гавриш, Т. Квашина, В. Лазарєв, О. Медвідь, І. Несміянов, О. Редька, Н. Рудюк, В. Риданих, С. Хотимський, А. Александрович-Дочевський, Г. Черненко, І. Нірод, І. Івницька та ін.

Він працював викладачем у Київському художньому інституті (тепер — Національна академія архітектури та мистецтва) на факультеті театральнo-декоративного мистецтва, де активно намагався ввести нові концепції підготовки майбутніх сценографів. Упродовж 1970-х — 1980-х рр. вів творчі лабораторії при Українському театральному товаристві. Вони називалися лабораторіями художників та лабораторіями режисерів і Лідер намагався їх об'єднати в єдине ціле — лабораторію художників і режисерів, тому що з початку планував (скоріше мріяв) про закладання майбутніх творчих об'єднань і, можливо, в ідеалі виникнення у подальшому справжніх творчих союзів. До лабораторії Д. Лідера приходили всі, хто прагнув досягнути справді високе мистецтво, хто хотів спілкуватися з людьми, близькими по духу, світовідчуттю та інтелекту, в розумінні ролі мистецтва та можливостей впливу сценографії на глядача. На лабораторні засідання при УТО приїздили художники і режисери майже з усієї України, запрошували гостей: філософів, драматургів, просто цікавих людей. Приваблювала й майже заворожувала розкута творча атмосфера, глибина роздумів, свобода висловлювань, обмін думками. Часто відбувалися критичні обговорювання вистав членів лабораторії, виникав взаємовпливовий процес пошуків образної форми, яка б відповідала вимогам часу і стану сучасної сценографії. Лідер учив ненав'язливо. Він завжди бачив помилки або штампи своїх учнів і розмірковуючи вголос, намагався підвести художника до розуміння того, що до вирішування тієї чи іншої ситуації варто було підійти більш тонко чи більш глибоко. Монологи Д. Лідера, розповіді про свої пошуки, відкриття, про детально розроблену систему перевтілення свідомості сценографа в процесі роботи, поєднані з приєднанням його учнів та колег до діалогу, спонукали молодих митців до розкриття свого таланту, своїх можливостей (інтуїції, досвіду, інтелекту) у майже магічному процесі створення вистави.

Багато в чому нереалізованість творчих задумів Майстра викликала до життя таке явище, як «театр художника». В деяких аспектах він був глибшим, тоншим, ніж той, що існував на сценах України. Він не знайшов реального виходу у вигляді окремих театральних експери-

ментальних труп, як це було, наприклад, у Польщі, Чехословаччині. В умовах тогочасного театрального та суспільного буття в Україні це була зовсім неможлива річ. Натомість такий театр існував. Багато митців, які приїздили до лідерівської лабораторії, розповідали про свої знахідки. Це були по-справжньому творчі й надзвичайно цікаві художні концепції. Митці не лише розказували про те, що буде на сцені в остаточному варіанті, вони входили в образ і грали за акторів, вони були режисерами власних вистав і пропонували готові режисерські ходи та рішення, за допомогою яких сценографія розкривала свої глибокі змістовні, психологічні прошарки, а вистава набувала нового змісту. Звідки б вони не приїздили — з Одеси, Львова, Дніпропетровська, Ужгорода чи Донецька, вони були людьми творчими, небайдужими і їхали до Майстра та до очолюваного ним осередку за порадами, досвідом і професійністю. Обговорювання робіт художників було делікатним, ненав'язливим, і Д. Лідер, який керував цим процесом, не раз зауважував, що він не тільки вчить, але й вчиться сам.

Завдяки зусиллям учнів Д. Лідера в Україні сформувалося специфічне молоде покоління, яке відзначалося високим професіоналізмом, інтелектуальністю потреб, було зорієнтоване на постійні експерименти і в своїх пошуках здатне вийти на творчі досягнення європейського рівня. Органічно сприйнявши теорію свого вчителя, вони завжди серйозно ставилися до драматургічного матеріалу, активно використовуючи задля відповідної образної тканини власне відчуття ритму, кольору, фактури. Випускники майстерні Лідера при Київському державному художньому інституті значно розширюють мистецькі обрії сценографії кінця 1970-х — першої половини 1980-х рр. Працюючи поряд із відомими фахівцями інших мистецьких поколінь, вони сміливо експериментували, поєднуючи традиційні й новаторські форми, не боячись звинувачень у симпатіях до авангарду чи традиційної декорації, активно залучали до своїх вистав і ескізів театральний живопис, колаж, графіку, прийоми найсучаснішого мистецтва. Покоління молоді, чий професіоналізм з самого початку був досить високим, органічно сприймало й підтримувало запропонований попередниками високий сценографічний рівень. Проте, у створюванні своєрідних мистецьких програм молоді художники здатні були виявити справжній нігілізм, звертаючись, насамперед, до власного досвіду, інтелекту, інтуїції, пропонуючи, нерідко, оригінальні сценографічні ідеї.

Поряд із молодими сценографами працювала молода режисерська зміна. Нова генерація режисерів, яка стартувала у 1980-ті рр., за визначенням критиків, «була однією з найчисельніших й мобільних, започаткувала, мабуть, найрадикальніші зміни у практиці українського театру за останні 50 літ»⁹⁰. Режисери «нової хвилі»: В. Петров, В. Малахов, Р. Мархолія, І. Афанасьєв, О. Левіт, М. Нестантінер, С. Проскурня, В. Більченко відновили студійний рух, створили нові театри, заснували фестивалі, здійснили спроби прорватися на європейську сцену (фестивалі, спільні проекти, іноді гастролі). Ця генерація виховала нову публіку. Багато хто з них очолив ними ж створені театри⁹¹.

Молоді режисери не боялися бралися за постановку шедеврів світової драматургії. В. Шекспір, Е. Ростан, Т. Уільямс, Б. Брехт поновому зазвучали з оновлених сценічних майданчиків. У репертуарі театрів знову з'явилися українська класика («За двома зайцями» М. Старицького, «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненки, «Лісова пісня» Лесі Українки), п'єси сучасних українських та російських драматургів (В. Врублевської, Я. Стельмаха, Л. Петрушевської тощо).

Сценографічна молодь, яка прийшла в мистецтво у другій половині 1970-х — на початку 1980-х органічно сприйняла головний шлях мистецького розвитку, не виходячи за межі прийнятої на той час системи. Вони здолали досить високу ціннісну «планку» вже на самому початку своєї творчої кар'єри і почували себе на рівних з відомими професіоналами. У виставкових залах їхні проекти сусідили з макетами відомих майстрів, що істотно підштовхувало молоде покоління до стрімкого органічного вступу на вторований попередниками шлях. Їм не треба було щось навмисне реформувати, вони не несли нової цементуючої ідеї. Доцентровість колишніх шістдесятників змінювалася поступовим відцентровим рухом молоді. Це не можна розцінювати як недоліки, це риса, притаманна їм і сформована в них багатьма аспектами і особливостями тогочасного суспільного життя. Високий професійний рівень, величезна любов до театру і мистецтва зумовили гли-

⁹⁰ Єрмакова Н. Українська режисура на зламі часів // Кіно-Театр. — 2000. — № 5 (31). — С. 2.

⁹¹ Там само.

бину, естетичну природу їхньої творчості, бажання перевтілюватися на сцені, застосовуючи різні засоби театрального мистецтва, цирку, естради. Виховані на активному використанні тривимірного сценічного простору, вони не мали упередженого ставлення до живопису, і він стає активним емоційним компонентом їхніх ескізів і вистав. Вони виходять із театрів на Дніпрові схили та київські парки, здатні грати всюди, грати до забуття, з безмежною любов'ю до театру. Пошуки нових просторових вирішень у 1980-х рр. спричинили появу театральних експериментів в умовах так званих малих і нетрадиційних форм театралізованих просторів. Молоді українські митці, як і їхні закордонні колеги, пристосовують для вистав приміщення житлових будинків, художніх музеїв, простори міських парків, інтер'єри та екстер'єри давніх пам'яток культури. Праця в нових умовах вимагає від художника органічного відчуття цього середовища, де грані між залом і сценою, актором і глядачем зникають. Адекватно наповнюючи простір, сценограф максимально використовує його «природні здібності». Просторові рішення вистав активно орієнтуються на взаємодію актора і предметно-речового світу, в якому він існує. Їхня творчість — широта, розмаїтість пошуків.

В авангарді сценографічних пошуків були учні й колеги Д. Лідера. Не ставлячи собі за мету ґрунтовно дослідити цей різноманітний і досить складний феномен, автор нарису лише намагатиметься загальними рисами окреслити деякі його аспекти.

Для багатьох молодих сценографів, у тому числі й для Л. Безпальчої, творча діяльність починалася ще за часів навчання у КДХІ.

З 1977 р. Л. Безпальча стала головним художником Київського ТЮГу. Її творам цього періоду притаманна суто жіноча емоційність, ліричне начало і загальне загострення рішень, крім того, їх відрізняє своєрідна кольорова драматургія. Тюгівська робота вимагає від художника особливої якості — вміння бачити світ очима дитини, вміння грати так, як грають діти, вміння розумітися на дитячій психології. Розкриття істинної суті вчинків героїв, ненав'язливе спрямування пластичних образів і пошуки витоків моральних аномалій — для учня старшого віку, а для молодших художника завжди здатна була створити світ, гранично близький їхньому менталітету, фантазії. Світ сцени у виставі «Слово о полку Ігоровім» (Київський ТЮГ, 1981 р.) складається з макетів відомих давніх храмів, перед глядачем постають

архітектурні шедеври Києва, Новгорода, Владимиро-Суздальської Русі. «Розміщені на невисокому дерев'яному помості нерівномірні макети (окремі завбільшки з людину), поєднуючись з історичними костюмами персонажів, канонічними для живопису XII ст. жестами, позами людей, площинними (барельєфними) малюнками мізансцен, викликають асоціації з творами образотворчого мистецтва тієї доби. Заклавши на початку вистави необхідний естетичний режим, атмосферу того, що відбувалося, режисер і сценограф у подальшому лише подекуди провокують у свідомості глядачів історико-літературні ремінісценції. Всі виразні засоби будуть підпорядковані посиленню сучасного звучання «Слова...», виявленню зв'язків між минулим і сьогоденням, активізації сприйняття шляхом вступу глядача в систему взаємовідносин на рівні вистава-диспут»⁹².

Яскравим і самобутнім здається портрет однієї з найталановитіших молодих представниць української сценографії — М. Левитської. В середині 1970-х рр. вона — ще учениця Д. Лідера, а на початку 1980-х — учасниця всесвітньовідомої виставки сценографії у Празі. Проекти лише вісьмох сценографів (В. Ареф'єв, В. Вікторова, І. Гансовська, М. Левитська, О. Орлова, О. Степанова, І. Чередникова, А. Яцовскіс) із шістдесяти учасників експозиції СРСР були відзначені почесним дипломом. Це було нове молоде покоління початку 1980-х рр. У Празьких квадриенале '83, окрім Левитської, брали участь Л. Безпальча, Н. Гомон, Л. Чернова, В. Карашевський, С. Коштелянчук, І. Несміянов, Н. Рудюк, А. Чечик, що свідчило про досить високий мистецький рівень сценографічної школи Д. Лідера.

В театр М. Левитська, разом із друзями, серед яких був і В. Карашевський, прийшла ще до свого вступу у художній інститут. «...Вони приходили в макетну майстерню театру ім. І. Франка, головним художником якого був Лідер, дивилися, як він працює, допомагали, виконуючи ті чи інші його доручення, були присутні при всіх етапах складного процесу народження образу вистави та його сценічного втілення. Коротше кажучи, вони пройшли безцінну (сьогодні, на жаль, не часто випадає на долю молодого художника) школу практичного пізнання театру із середини, поряд зі своїм керівником, безпосередньо у його майстерні. Тому, ставши пізніше студентами ака-

⁹² Фіалко В. Режисура и сценография. — С. 83.

демичного інституту, вони паралельно активно працювали як самостійні художники, що дуже підтримував та заохочував Лідер»⁹³.

Театралізувати, грати, реально й органічно існувати в будь-якому просторі вчив її Д. Лідер. В одній із курсових робіт — до «Чайки» А. Чехова — за задумом художниці дія розгортається в одному з київських парків. Декорації в повному розумінні цього слова не було, була атмосфера, яку молода майстриня спробувала вловити. Все інше довершувала природа. На справжню мотузку М. Левитська чіпляла завіси, стільці ставила просто на землю. Тихо падало листя й усюди було накидано білі папірці, що вкривали геть усе: меблі, листя, дерева. Підхоплені вітром, вони розносилися по парку, зависали на гілках. Сама природа втягувалася до театрального дійства, надавала йому емоційного забарвлення, відчуття чогось незбагненного, ледве відчутного. Навколишнє середовище лише трохи доопрацьовувала художниця, усе насичувалося точними чеховськими настроями, поетичною атмосферою дії.



М. Левитська

Сильна жінка, цілеспрямована людина. Ще в інституті, характеризуючи свою ученицю, Д. Лідер якось зауважив: «Органічна іронія М. Левитської поширюється на все, що її оточує, з чим вона стикається, іронічно вона ставиться і до себе, і до своїх викладачів, яких вона вважає скоріше потішними»⁹⁴. Їй пощастило з учителями. В час її творчого становлення біля неї був ще один із класиків української сценографії — Федір Нірод — інтелігентна, шляхетна, вишукана, дуже освічена і талановита людина. Вона була свідком багатьох його творчих розробок, в її майстерні в оперному театрі поряд із власними ескізами, зберігалися й деякі його речі.

⁹³ Березкин В. Молодые художники театра. — С. 39–40.

⁹⁴ Особистий архів автора.

Працювати в театрі М. Левитська почала, ще навчаючись у художньому інституті. На афішах Києва, Дніпропетровська, Хмельницького, Сімферополя її ім'я з'являлося ще тоді, коли вона була студенткою Київського художнього інституту. Їй було дев'ятнадцять, коли вона взяла участь у виставці сценографів-початківців, що відбулася у Харкові 1975 р. Вона допомагала Лідеру в роботі над костюмами до легендарного сценографічного проекту «Макбет» В. Шекспіра (Хмельницький театр ім. Г. Петровського). Костюми відьом з величезними шлейфами та спідницями-сітками створювали середовище дії — трагедійно-заплутаний світ вистави, вони були її рушійною силою, втіленням темних сторін свідомості Макбета, вони формували пластику акторської гри, створювали емоційний образ вистави. В своєму задумі молода художниця по-новому обіграла загальну лідерівську концепцію, надала їй нового змісту. Сам Д. Лідер уважав, що в загальному задумі костюмної образності вона пішла повністю самостійним шляхом, не повторюючи його рішення. Сценографічне середовище лідерівського «перехрестя» перетворювалося, коли в його просторі, змінюючи акценти і деформуючи його, поряdkували відьми. Над костюмами у виставах Лідера Левитська буде працювати й пізніше. 1979 р. вона працювала над костюмами до вистави «Сподіваюсь» (режисер І. Молостова, автор сценографії Д. Лідер). Критики справедливо відзначили, що «...особливо цікаво вирішила художниця епізоди поетичних фантазій героїні вистави Лесі Українки: яскраві, розписані весняні й осінні вбрання Мавки, винахідливі стильні костюми Дон Жуана, Донни Анни, Командора. Для однієї з картин вона створила велику групу персонажів народного театру «Маланка»: ляльки, лицар на коні, ведмідь, білі янголи, чорні чорти тощо, в яких використано ігрові прийоми українських ряджених: голова страшного чорта — насаджений на граблі гарбуз із запаленою усередині свічкою...»⁹⁵.

Їй притаманний широкий жанрово-стилістичний діапазон. Критики відзначали «Дон Жуана» Ж.-Б. Мольєра у Донецькому театрі ім. Артема, «За двома зайцями» М. Старицького у Київському обласному драматичному театрі ім. П. Саксаганського, «Три сестри» А. Чехова та «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим у Сімферопольському драматичному театрі ім. М. Горького, «Лісову пісню» Лесі Українки у

⁹⁵ *Березкин В.* Молодые художники театра. — С. 40.

Львівському театрі ім. М. Заньковецької та багато інших. М. Левитська вміє органічно та з гумором грати. Її ескізи до вистави «За двома зайцями» вирізняються особливим почуттям театральності.

Зовсім інший світ вибудовує художниця, працюючи із творами А. Чехова. Його витонченість, інтелігентність, чуйність імпонують мисткині, що виявилось, зокрема, у виставі «Три сестри». Ескізи оформлення передають інтер'єр провінційного будинку, на стінах — сімейні фотографії, посередині — величезний стіл. В атмосфері ескіза щось насторожувало, створювало враження неминучої катастрофи. Хотілося домислити, й сама художниця наче підводила до цього: колись була велика й дружна родина, у домі завжди було багато гостей. Усіх поєднував єдиний стіл — стільців довкола нього достатньо. Після смерті батька з'явилися перші порожні стільці, вони відставлені від столу, одразу порушуючи єдиний ритм, руйнуючи гармонійну атмосферу. Протягом дії стільців залишається дедалі менше. Зникаючи, вони, немов живі люди, залишали по собі відчуття втрати, яку неможливо заповнити.

Сценографія М. Левитської — багатозначна. Вона здатна виявити таємниці людської душі й відтворити їх, використовуючи різні засоби (гру, сатиру, гумор), або створити духовно чуттєвий простір, здатний відгукуватися на всі співчуття персонажів, дихати їхнім диханням, проймається їхніми роздумами та рішеннями. Можливість здаватися чуйною, в кожній виставі зовсім новою — ось що характеризує яскравий, неповторний талант М. Левитської. Нині, працюючи головним художником Національної опери, вона продовжує багатовікові традиції живописної декорації, розкриваючи внутрішні безмежні глибини власної душі й таланту через неймовірні можливості кольору, вона влаштовує виставки, проявляє себе не лише як художник театру, а й живописець-станковист, багато працює над театральним костюмом.

Якщо пластика М. Левитської — одухотворений простір, то сценічні світи В. Карашевського побудовані на інших засадах і вимірах. Головний елемент його пластики — реальна річ, взята з реального життя. Любов В. Карашевського до реальних речей та їхніх фактур, уміння використовувати образні можливості предмета у виставі проходять через усі роботи майстра. Майже одночасно з парковим проектом М. Левитської він здійснює свого «Короля Ліра». Ціллю навчальних завдань було намагання Д. Лідера навчити студентів бачи-

ти театр будь-де, вміти театралізувати будь-який простір, грати у будь-яких умовах. Декорацію робили просто неба, тлом її були київські піщані кар'єри, тому що «...це найнатуральніше місце дії образно відтворювало задум його сценографічного вирішення: старий Лір, подібно до дитини, живе у створеному в його свідомості ілюзорному світі — будує з піску хисткий, ненадійний замок, та креслячи гілочкою



В. Карашевський

по піску, здійснює розподіл свого королівства»⁹⁶.

В. Карашевський був автором однієї з найцікавіших вистав сезону 1978 р. на малій сцені Київського театру ім. Лесі Українки — «Казка про Моніку» С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса, (режисер В. Малахов). У програмі зазначалося: «Молодь театру — молоді міста». Пластика була вибудована за законами малої сцени. «Створену режисером і художником сценічну дію вибудовано на зіткненні чистої поезії, лірики й драматичних колізій життя героїв, які закінчувалися трагічним фіналом»⁹⁷.

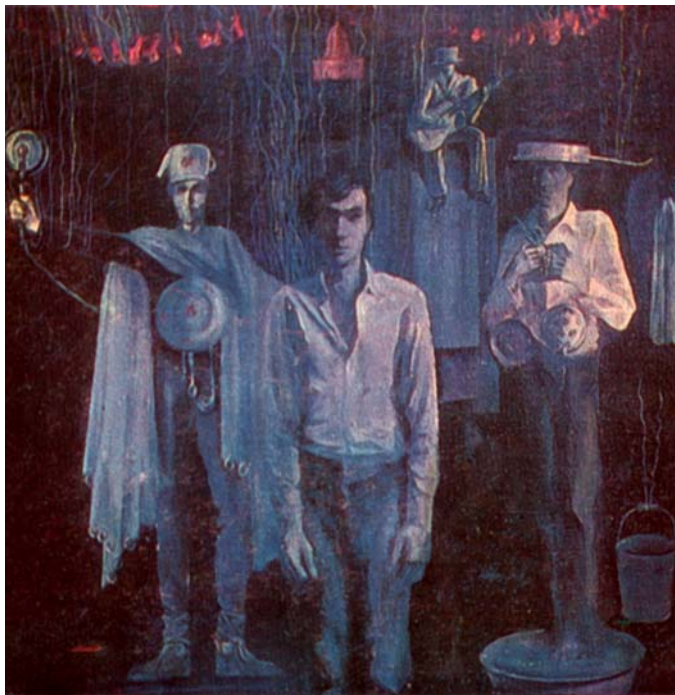
Білі стіни кімнати, ліжка, ширма, гірлянди, прожектори на штативах, музиканти. Актори творили поруч з глядачами. П'єса говорила про любов, про невміння кохати, це прагнув засвідчити художник. Він завжди був поряд з героями, ненав'язливо зображував простір для їхніх дій та вияву їхніх почуттів. Саме завдяки йому створювалася лірична атмосфера вистави.

Достовірність, лаконізм, уміння грати в реальному просторі з реальною річчю влаштовували навколо актора органічно вибудований сценічний світ — все це характеризує пластику В. Карашевського. Він здатен впливати на глядача не лише фактурою предметів, а й створювати слухове тло дії. Тому й гомін металу, дзвони, тобто те, що предмет випромінює у простір, теж стає знаряддям художника. Він ніколи не перебудовує річ, він бере її такою, якою вона є в житті, але ставить її в такі ігрові зв'язки, які дозволяють по-новому поглянути на світ людей, що живуть поряд.

⁹⁶ Березкин В. Молодые художники театра. — С. 42.

⁹⁷ Там само. — С. 42–43.

В. Карашевський. «Казка про Моніку» С. Шальтяніса і Л. Яцинявічуса. Ескіз костюмів. 1979 р.



Сценічним майданчиком для вистави «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна був обраний неоготичний зал Республіканського будинку органної та камерної музики. Художник не перевантажує простір. Перед глядачами лише ажурний стілець і невеличкий столик, покритий білою тканиною. На столі — свічник. Такі ж столи поруч з глядацькими кріслами. Низькі підвальні склепіння, невеличкий білий орган, мерехтіння свічок створювали особливу образну атмосферу вистави, в якій органічно поєднувалися пушкінське слово і музика В. А. Моцарта. Подібні театральні експерименти у європейському театрі проводили ще у 1960-ті та 1970-ті рр.

Імена Н. Гомон та Л. Чернової завжди стояли поруч. Вони разом працювали в одному театрі, разом оформляли вистави. Однією з найвідоміших спільних праць майстринь була вистава «За двома зайцями» М. Старицького (Київський Молодіжний театр).

Після відкриття завіси перед глядачем постає панно, на якому зібрано світ київського Подолу. Старанно підібрана, відтворена сутність старої частини міста, де поєднується майже все. Чого тут тільки не було: вивіски, оголошення, які закликають, запевняють і

обіцяють, великі колони будинків, які нічого не підтримують, начебто прикрашають старовинні фотографії... Усього забагато. Це — з гумором підібраний світ провінції. Це й світ Голохвастова, для якого був би «пінжак да шляпа», тому що по одержі зустрічають. Це й світ Проні Прокіпівни, яка вчилася в пансіоні, говорить «по-хранцузьки». Це емблема, вивіска, товар, який купується та продається. Відбувалася яскрава сценічна дія з добрим гумором, чудовими режисерськими знахідками.

Уміння іронічно, з гумором грати виявляється і в одній з ранніх вистав Л. Гомон та Н. Чернової. Йдеться про «Енеїду» за поемою І.



Н. Гомон, Л. Чернова

Котляревського на сцені Запорізького театру ім. М. Горького. Двоповерхова споруда прикрашала сценічний простір. На верхньому поверсі живуть боги. Підтверджується це написом «Олімп — тільки для богів». Матеріально це втілювалося у невеличку площадку з дверима, що вели до Зевсового приміщення. Поряд, за завісами, мешкали дві ворогуючі сторони, представлені Юноною та Венерою. Нижня по-

ловина споруди — Земля — прикрашена дерев'яними колонами і позначена табличкою: «Земля — тільки для людей». Вели дійство молоденькі дівчата у білосніжних туніках, зі стрічками у волоссі, які здавна носили в Україні.

Молоді художники другої половини 1970-х рр. опановували все. Для них не існувало комплексу минулого часу. Київські стіни, дніпровські кручі, старовинні споруди — все вводилося в цікаву театральну гру. Живописні декорації та конструкції, одухотворений простір — лише деякі з ознак їхніх можливостей.

Помітними подіями в київському театральному житті були дві вистави — «Настасія Філіпівна» (інсценізація В. Розова за твором Ф. Достоевського; сценографічне середовище І. Несміянова — зал кімнатного типу Київського театру драми та комедії) та «Дім, в якому переночував Бог» Г. Фігейредо (мала сцена Київського театру ім. І. Франка, сценографія С. Коштелянчука, 1983 р.).

У першій художник начебто й не створює інтер'єрів. Є середовище, простір, який водночас і реально намічений, і здатний несподівано ставати чимось іншим. Майстер лише окреслює місце дії. Глядач нібито бачить місце суду і здогадується, що за завісою є кімната тощо. Конкретизація місця події відбувається лише у свідомості глядача і лише в ході вистави. Виникає особлива емоційна сфера, де реальність перестає бути важливою, тому що в дії поєднуються як реальні події, так і уявлення про них головного героя. Йде боротьба пристрастей у душі людини. З допомогою художника виникає відчуття суду над бурхливою людською сутністю. Лише тут починаєш розуміти образ припнутої до стовпа людини. Обличчя її не видно, воно закрите накинутим на голову рядном. Приречений до страти, як колись і сам Ф. Достоевський. У виставі є майже все: і місце для присутніх глядачів, які почувають себе німими свідками, і огорожене місце для підсудного, і місце страти. Все постійно змінюється. Герої стають то свідками, то суддями, які зводять на ешафот князя Мишкіна або Настасію Філіпівну. Але страти не буде, людині дароване життя, щоб знову й знову ввергати її в кипіння пристрастей. Такою є складна поліфонія сценографічного образу. Але це лише у виставі і лише з акторами, світлом, глядачем. Художник створює тільки місце дії, майданчик для гри.

Молоді художники 1980-х рр. опановували все. Інтер'єри житлових будинків, підвальних приміщень, вулиці й парки міста ставали їхніми ігровими майданчиками. Виходячи за межі глядацьких залів, вони театралізували простір, одухотворювали його власними художніми ідеями. Наприкінці 1980-х рр. театральній декорації було



Н. Гомон, Л. Чернова. «За двома зайцями»

М. Старицького. Київський Молодіжний театр. 1980 р.

підвладне майже все. Українські сценографи зберігали високий рівень майстерності, який вільно проявлявся і в творчих контактах з режисерами старшого мистецького покоління — С. Данченком, М. Резніковичем, Р. Віктюком. Працюючи з останнім, А. Александрович-Дочевський створював костюми в «Дамі без камелій» (Київський театр ім. Лесі Українки). Молодий сценограф вигадував справжню драматургію костюмів, іноді враховуючи побажання режисера на зразок: «А тут із героїнею відбувається смертельна кривава осінь»⁹⁸.



І. Несміянов

Дуже вдалою роботою молодого художника була сценографія до вистави «Король Лір» В. Шекспіра. Коли художник згадує про постановку, він наводить приклад, як актор може обіграти запропонований художником надзвичайний простір. «...В «Лірі» було саме так: замкнений простір, який Ступка просто фізично розриває у вигляді карти. І сцена ніби роздягається, як роздягається його душа. Є умови існування, які він порушує і започатковує власні. Я так собі думав, що коробка сцени живе разом з душею персонажа»⁹⁹. Вистава «Король Лір» є не просто чудовим прикладом взаємодії сценографічного образу та талановитого актора, який, засвоюючи простір, пропонує свої можливості для його обігравання,

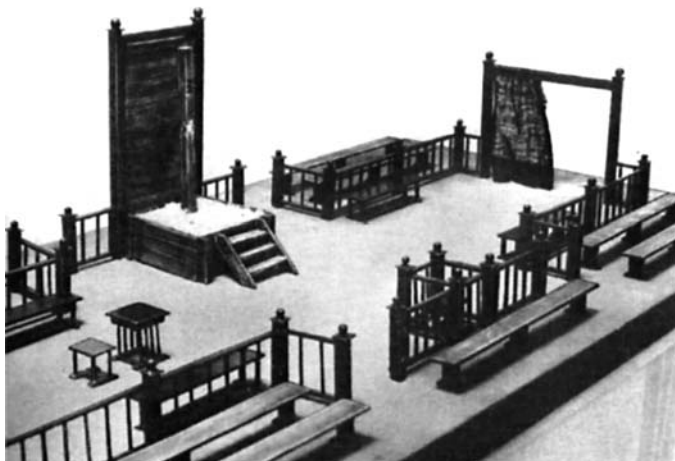
але й прикладом того, як початковий задум сценографа суттєво відрізнявся від кінцевого, того, що потім побачили глядачі. Багато написано про різні можливості взаємодії сценографа і режисера, ще більше про те, як художник досить часто має поступатися власним задумом, якщо режисер не бачить своєї режисури у запропонованому образі. Перший варіант «Ліра» суттєво відрізнявся від другого. От як про це розповідає сам художник: «Оскільки Сергій Данченко був у лікарні, я запропонував йому, що сам придумуватиму. Він погодився, і

⁹⁸ Мірошниченко М. Сценографічний камертон Александровича-Дочевського // Кіно-Театр. — 2000. — № 4 (30). — С. 34.

⁹⁹ Там само. — С. 32.

я почав робити макет. Я вигадав такий світ, як у підручниках зображували молекулярні з'єднання. Вся сцена була в конструкціях: сталеві вертикалі з гумовими пасмами, а на місці «молекул» — людські хребці. Все це закріплено на колі, і коли воно виверталось, виходив пісковий годинник, в якому сипався пісок. В якийсь момент стрижні виймалися, і все це опадало. Отака фантазмагорія»¹⁰⁰. Але коли режисер подивився запропонований проект, він зауважив, що це театр сценографа і що актори не впишуться у цей простір, а головне, що запропонований художником образ не відповідав стилістиці саме українського театру,

І. Несміянов. «Настася Філіпівна» за Ф. Достоевським. Макет. Київський театр драми та комедії. 1983 р.



зрештою все змінилося і від початкового задуму залишилися окремі деталі. Це не перша робота А. Александровича-Дочевського над Шекспіром. Він ставив «Гамлета» в Тернополі (режисер П. Ластівка). І на думку художника, його «Гамлет» вийшов дуже цікавим: «Такий космічний, ніби на якійсь планеті після екологічної катастрофи. Це було якраз дуже актуально після Чорнобиля, і ми відчували це болісно»¹⁰¹.

Досвід інших театральних систем А. Александрович-Дочевський запозичував у польського театру. І цей досвід був по-справжньому не-

¹⁰⁰ Мірошніченко М. Сценографічний камертон... — С. 32–33.

оцінений. Його запросили на постановку вистави «Кола Брюньон» за Р. Ролланом у містечку Гожев на заході Польщі до театру, заснованого колись Ю. Остервою. Потім із С. Данченком працював у Бельсько-Бяла над постановкою «Приборкання норовливої» В. Шекспіра і мав змогу ознайомитися із системами Є. Гротовського, Томашевського. Кожна вистава А. Александровича-Дочевського вишукана і стильна. Нині він займає посаду головного художника Театру ім. І. Франка, очолює кафедру сценографії Національної академії мистецтв та архітектури, займається виставковою діяльністю і сам бере участь у виставках.



С. Коштелянчук

Жодна галузь образотворчого мистецтва не дає такого простору уявленню і фантазії, не вимагає від художника вибудови настільки специфічного предметного світу, як сценографія. Створення художнього твору повинно, з одного боку, «влитися» в загальний образ вистави, відповідати задуму режисера, загальним композиціям драматурга, грі актора, з іншого, — зберігати постійну «життєву витривалість», не «розчинятися» в загальній концепції вистави. Це вміння — зберігати головну канву сценографічного задуму — стає однією з головних якостей сучасної сценографії. Театральна декорація 1970-х — 1980-х рр. намагається не лише не розчинитися, зберегти свій внутрішній світ, а збудувати власну концепцію, свою внутрішню змістовну історію і, якщо вона не розкривається у виставі, якщо залишається річчю у собі, у художника є змога розповісти про свої мрії після вистави — тобто виставки. Народження особливого жанру сценографічної виставки було однією з ознак часу, яка певною мірою зростала й викристалізовувалася протягом 1980-х рр. Під впливом вагомих прикладів міжнародних експозицій по-новому проявляє себе жанр персональної експозиції. Сценографічні виставки поєднували традиційні форми експонування ескізів і макетів із демонстраціями театральних костюмів, із включенням в експозиції поліеکرанів, на яких демонструвалися фрагменти вистав, створенням театралізованих перформансів. Для художників виставки ставали новою формою творчої необмеженої самопрезен-

тації. Саме експозиції надавали змогу розкрити нереалізовані потенції, які проявлялися в розроблянні загальних концепцій, у бажанні театралізувати середовище, створювати на просторах виставкових павільйонів фрагменти театральних всесвітів. Експозиції театральних художників ставали концептуальними, дивували своїм сюжетом і пластичними рішеннями. На виставках показували справжній театр художника, не обмежений проблемами із режисером чи директором, де відпускалася фантазія, надолужувалося те, чого зробити не вдалося або не дозволялося.

Мистецький і духовний рівень майстрів сценографії у 1980-х рр. був настільки високим, що їм не треба було відроджувати потенціали власного виду мистецтва, як це було у станковому живописі, коли в осередку найархаїчнішого соцреалістичного середовища заявили про себе молоді мистецькі сили і поступово консолідувався величезний художній потенціал у галузі живопису. Аналізуючи культурну реальність 1980-х — початку 1990-х рр., критики говорили про «моральний Ренесанс», про те, що мистецтво і театр у своїх творах намагаються відродити духовність, протистояти соціальній та моральній ентропії, що для пошуків мистецької молоді характерна висока духовна напруга, про те,



*А. Александрович-
Дочевський*

що, завдячуючи високому духовному надзавданню, вони вільно володіють міфологічною тематикою, складаючи власний час і простір, зазираючи в глибини і філософію народного буття, сягаючи першоджерел Всесвіту. Молодь прагнула працювати, відігравати свою роль у відродженні національного мистецтва. Театр 1980-х шукав нові орієнтири, нові форми, можливості, він багато в чому перебудовувався разом із суспільством. Продовжували працювати відомі театральні колективи, відкривалися численні нові студії. Сценографи, маючи величезний творчий потенціал, активно включалися в театральні експерименти, зростаючи, переходили в нові статуси, займаючи посади головних художників провідних театрів країни, виховуючи учнів, самі ставали вчителями. Нескінченний процес творчого



Д. Лідер на виставці сценографії квадриенале у Празі. 1975 р.

дослідження Людини, Часу та Простору триває, і, можливо, в надрах театрального життя зріє нова естетика сценічного оформлення, яка ще здивує критиків і глядача у майбутньому. Художники українського театру до цього готові.

р о з д і л ч е т в е р т и й

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1990-х РОКІВ
У ПОШУКАХ СУЧАСНОЇ МОДЕЛІ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

ПРОБЛЕМА «ВЕЛИКОГО» СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ 90-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Категорія «великого» стилю належить до тих феноменів, які попри всю їхню усталеність, часто лишаються не надто вживаними принагідно до явищ драматичного театру. Але вітчизняний театр перед своїм входженням у ХХІ ст. запропонував глядачеві таку кількість зразків цього типу сценічної творчості, що давно вже постала потреба не лише їхнього зауваження, — але спроб аналізу, осмислення з точки зору рушійних сил, мистецьких мотивацій, суспільних вимог.

Попередні два десятиліття виявилися досить динамічними і часто непередбачуваними для суспільної свідомості українців. Процес супроводжувався зміною у позиціюванні щодо культурних цінностей, оцінці, розумінні мети і призначення мистецтва. Темп, якого потребує адаптація до нових соціально-культурних реалій, шалений тиск різноманітної інформації на всьому медійному просторі, навала образів, знаків, художніх (і не лише) символів, що вирують на цій території, і одночасний брак у пересічній свідомості ідейних, духовних ієрархій, мистецьких домінант, — все радикально впливає на особистість «споживача» культури і на її власну долю. Суспільна природа подібних явищ очевидна, і було б неприпустимо недооцінювати їхнього відлуння у процесах життєдіяльності українського театру.

Соціальне, безперечно, не єдиний чинник змін і мутацій в культурі, але розвой чи деформації останнього за нової доби багато в чому інспірується «попитом», який покликаний до життя саме соціально-

політичними, соціально-психічними реаліями. Новітнє суспільство прагне мистецтва, чітко зорієнтованого на сучасні пріоритети і громадського, і приватного життя. Типи художньої «продукції», утворювані десятиліттями, починають зазнавати інтенсивного перегляду, уточнень, видозмін — аби бути відповідними потребі часу.

Дуже чутливою до таких перетворень виявляється жанрова та стильова природа сценічних творів: практика одразу засвідчує пріоритетність того чи іншого різновиду вистави. Такі зрушення є невідворотними, лишень щоразу ними засвідчуються інші культурні зацікавлення. Припустимо, чверть віку тому, коли динамізувався рух, так званих, малих сцен, чия специфіка полягала якраз у граничному наближенні героя до глядача, посилюючи їхній діалог, — така «диспозиція» відбивала цілком зрозумілу суспільну потребу, зреалізовувала її. У цьому напрямку одразу спрямували свій пошук наймолодші й найрухливіші творчі сили вітчизняної сцени. Камерні вистави тоді небезпідставно вважалися оплотом експериментального театру, його головним «полігоном».

В усякому разі, інтелектуальні підвалини, жанровий склад, стильову гнучкість мала сцена в Україні вочевидь стимулювала. У 1980-ті рр. саме вона стає головним осереддям поставання нового українського театру, місцем, де народжувалася генерація режисерів — часто засновників і керівників невеликих театральних труп, студій, відбиваючи у такий спосіб найхарактернішу прикмету свого театального часу.

Із цим колом митців пов'язані чималі зміни у самій структурі театральної справи, оскільки їхнім зусиллям утворилися не лише нові театри, а й нова публіка.

Найвища точка розвитку студійного руху та народження нових мистецьких колективів припадає на середину 80-х років, коли у столиці в один сезон працювало більше 60 театрів, а згодом — постали і регулярні фестивалі театрів-студій. Можна сміливо твердити, що інтерес нових поколінь українських глядачів до окремих спектаклів саме тоді змінюється інтересом до театального життя.

Епоха зрушень найвиразніше відбилася на культурних реаліях Києва, Львова, Харкова та Севастополя. До них прилучалися Тернопіль, Чернігів, Дніпропетровськ, Івано-Франківськ. Перед у цім поколінні вели В. Петров, П. Ластівка, М. Нестантинер, В. Малахов, Р. Мархолія, Г. Кас'янов. Вони стимулювали прихід чергового гурту режисерів, які, що називається, наступали їм на п'яти — І. Афанасьєва,

О. Левіта, С. Проскурню, В. Кучинського, С. Мойсєєва, В. Денисенка, В. Більченка, О. Ліпцина, А. Жолдака.

Кількісні та якісні зрушення були надто відчутними. Пожвавлення мистецького життя, його очевидне урізноманітнення потребувало інтенсифікації творчих контактів, «втягування» у коло театральних інтересів найширшої публіки. Постійним виглядає стійке тяжіння до «карнавалізації» театральної практики, створення специфічних «резервацій», в яких до центру уваги публіки потрапляв сам театральний процес. Таку можливість закладання «території творчої свободи», що опосередковано відбивала громадський підйом на межі 1980-х — 1990-х рр., зреалізовували численні фестивалі, єднаючи митців і публіку, розвиваючи принципи театрального свята як вияву ідеї нової театральності.

На певний час нове покоління українських театральних діячів вело перед не лише у, власне, театальному, а й у загальномистецькому русі в Україні. Вся їхня практика, творча атмосфера, ними утворена, знаходить відбиток у романі «Рекреації» Ю. Андруховича, де, попри очевидну присутність форм літературного відчуження, анітрохи не перебільшується сенс зображуваних подій на грандіозному театальному фестивалі, всіх отих непересічних «буден» театрального свята. Варто зауважити, що одне із чисел «культового» часопису «Четвер» (1995 р., № 6), створеного «бу-ба-бістами» Ю. Андруховичем, В. Небораком, О. Ірванцем, було присвячено театальному фестивалю «Крайслер Імперіал», що перед тим програв у Львові і, як раз, прислужився Ю. Андруховичу для написання «Рекреацій». Оновлений театр не просто «салютував» власними здобутками, він інспірував зрушення у різноманітних мистецьких сферах. Схожим чином дещо раніше театральний форум «Херсонеські ігри» у Севастополі створив поживне художнє середовище для тодішнього авангарду українських малярів, приміром, угруповання «Паризька комуна». Тоді ж відбулася перша велика інсталяція та хепенінг на борту військового крейсера «Гетьман Сагайдачний», який було радикально художньо перетворено А. Савдовим та Г. Сенченком, Ю. Маценком та О. Тістолом, І. Чічканом, О. Гнилицьким. Показали на театральнім форумі свої тільки-но зроблені фільми молоді кінорежисери М. Ільєнко («Фуджоу») та С. Маслобойщиков («Співачка Жозефіна та мишачий король»). Театр сам накопичував художній потенціал, сприяв тому, щоби зростала творча енергія новітньої української культури.

Серед набутків фестивальної практики слід особливо зауважити народження й активне прогресування «театру вулиці» з його демократизмом, барвистістю, тяжінням до візуальних ефектів, укрупнень формальних прийомів, які складають метафорику подібних видовищ. (В. Більченко та О. Богатирьова створили під час «Херсонеських ігор» першу українську вуличну виставу — масштабне музично-пластичне видовище із залученням піротехніки, технічних пристосувань, барвистих костюмів та вигадливих масок). Театральність в усіх отих новаціях змінює свій «ракурс», швидко і радикально оновлюється, насичується тропікою іншої образної природи.

Разом із змінами загального театрального ландшафту, помітними стають зсуви в естетичних шарах драматичного театру як такого. Навіть прерогативи малої сцени як головної, а подекуди, єдиної сфери театрального експерименту, потроху втрачають свій, сказати б, категоричний сенс. Це особливо помітно у практиці покоління В. Більченка та А. Жолдака. А дальша за ними генерація режисерів, генерація А. Віднянського та Д. Богомазова, на цих теренах активізується і вже сама створює своєрідний прецедент у запровадженні принципово відмінних сценічних типологій: у їхній практиці «мирно» співіснують зразки «великого» стилю з камерними сценічними творами. (При тому, що остання модель належала до новітніх у національному сценічному мистецтві, чим і була особливо привабливою для молоді, тоді як досвід вистав «великого» стилю — значно більший і потужніший, з його досить примхливою історією на вітчизняному кону, навіть обтяженістю чималими регресними ознаками — теж виявився «спокусливим» для цього кола постановників).

Стосовно феномену «великого» стилю, його здебільшого зауважують, розглядаючи окремі явища оперного мистецтва. Водночас чомусь уникають згадки про те, що специфіка традиційного українського театру, яка склалася ще у ХІХ столітті, витворила явище музично-драматичного театру, структурно, пафосом, усім естетичним змістом наближеного саме до оперного видовища. Вона (специфіка) часто у нім себе зреалізовувала, визначала основні характеристики ознак національної сцени. Досить згадати «Наталку Полтавку» І. Котляревського, М. Лисенка та «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, щоби пересвідчитися у цьому. Знакові твори відповідної природи сформували цілий комплекс рис, якими позначилося національне сценічне мис-

тецтво позаминулого та частково минулого століття. Важко не зауважити, що яка б приватна, сімейна історія не складала фабульну основу таких вистав, вони у світоглядних позиціях авторів, всіх ідейних та естетичних висновках, мистецьким відтворенням укрупнювали зміст подій, шукали не тільки прикмет, але й сенсів життя. Недаремно дійсність часто тут поставала у, сказати б, ритуалізованому вигляді, подеколи міфологізувалася.

Завдяки такому базовому принципу людина на вітчизняному кону усім своїм єством часто засвідчувала власну приналежність не лише Богові, але й громаді, традиції, прашурам, єднала собою безкінечний ланцюг втілень національних чеснот і вартостей. Їй ніби надавалася висока честь додавати до «цілого» народу частку власних якостей, чим вона, як правило, і була цікавою для діячів театру. Звідси характерні ознаки укрупнення прикметних рис особистості, певна їхня локалізація. Пристрасті, які найбільш опукло змальовують героїв, тяжіють у цьому театрі до абсолютизації. Йому не чужі і деяка повчальність, демонстративність як природний результат специфічної художньої генетики. Нарешті, такий театр прагне до засобів, які б могли у широкому діапазоні форм образної виразності активно впливати на глядача. Тут стають у пригоді характерні для української театральної культури масштабність, розмах, відкритість пристрастей і почуттів, їхня пряма і неприхована демонстрація. Сама категорія «четвертої стіни» для такого видовища є принципово неможливою. Тип подібної театралізації виділяє національне драматичне сценічне мистецтво у його принципових естетичних сенсах передусім за цими ознаками.

Наприкінці ХІХ ст. специфіка вистав «великого» стилю на українському кону складається остаточно, а трохи згодом набуває певної формальної завершеності у деяких роботах театру М. Садовського. Спроб звернення до видовищ такого типу не бракує й у 20-ті роки ХХ ст. Це можна, припустимо, твердити стосовно роботи Г. Юри — «Вій» М. Гоголя (п'єса Остапа Вишні) у театрі ім. І. Франка (1925 р.), грандіозної постановки Л. Курбасом у «Березолі» «Диктатури» І. Микитенка (1930), чи, навіть, двох так і не завершених спроб В. Василька сценічно реалізувати «Енеїду» І. Котляревського упродовж 1920-х рр.

З другої половини 1930-х рр. «великий» стиль не позначений найменшою іронією, без будь-яких ознак художнього парадоксу міцно вкорінюється на радянській сцені і ще довгі роки царюватиме на

підмостках численних театрів, своїм пафосом і апофеозами обарвлюючи декларації, заклики, банальності, утворивши цілу низку канонів, зразків для «оспівування» чи то героїчних буден заводів і колгоспів, чи то ідейної звитяги всюдисущих парткерівників «із центру».

Вершиною цієї «культури» у сфері «великого» стилю стали, звичайно, «урядові концерти» з обов'язковим складом компонентів, яких не можна було уникати чи порушувати послідовність їхньої появи. Мета таких опусів «універсальна» — уславлення, ствердження. З часом необхідність найменшого оновлення естетики, надання деклараціям образного виразу майже зовсім зникла. Потреба в естетичному фактично «згасає». І саме «великий» стиль обертається на осереддя найрадикальнішої девальвації духовних змістів мистецтва. Цей процес був відчутним ще у повоєнний період, подальші десятиліття. Згодом присутність «великого» стилю у вітчизняному драматичному театрі поволі стає малопомітною. Лише оперні вистави та «урядові концерти» користалися його «знаряддям». Інтерес до нього майже в усіх інших сценічних жанрах поступово щезає.

Однак, зразки вистав «великого» стилю в українському драматичному театрі все ж таки збереглися, і це відбувалося передусім із спектаклями за творами, що здавна прикрашали репертуар національного музично-драматичного театру, хоча і тут не бракувало спроб стильової ревізії — використання «технологій», припустимо, психологічного театру, для якого саме категорія «четвертої стіни» є визначальним принципом.

Любов публіки до музично-драматичних спектаклів має складну і глибоку природу, яка, значною мірою, вкорінена у національній культурній самосвідомості і відіграє не тільки суттєву естетичну, але й соціально-психічну роль. І хоча у згадуваний час спектаклі «великого» стилю іншої мистецької природи (не належної традиційному музично-драматичному театру) подеколи зрідка траплялися на сучасному кону, вони своєю, нехай незначною, присутністю у діючому репертуарі засвідчили очевидну потребу публіки, у такий спосіб відбиваючи апіорне тяжіння до відповідної сценічної типології.

Визначним майстром у цій царині театральної творчості був С. Данченко, чий «Енеїда» за І. Котляревським (1986 р.), «Тев'є-Тевель» за Шолом Алейхемом (1989 р.), «Біла ворона» Ю. Рибчинського та Г. Татарченка (1991 р.), найкраще репрезентують «великий» стиль в українському драматичному театрі передостанніх десятиліть минулого

століття. Постановки С. Данченка, деякі роботи інших режисерів старшого покоління дозволяють певним чином конкретизувати складові, що є визначальними для спектаклів «великого» стилю у вітчизняному театрі.

Насамперед йдеться про видовищність, яка є відповіддю на потребу естетичної насолоди, радості від споглядання речей ефектних і прекрасних. Глядач шукає у такому мистецтві підтвердження гіпотетичної ідеї довершеності світу. Адже мистецтво покликане засвідчити невмирущість прекрасного в бутті.

Ця доктрина є вирішальною. У ній міститься принципова мотивація автора вистави, що підтверджується усіма художніми рівнями постановки. Доктрина спирається на емоції як на головне знаряддя контакту з глядачем. Проте, у випадку із творами «великого» стилю емоції є не лише каналом зв'язку, вони — головний засіб окреслення особистостей на сцені; через емоціональне тут розкривається характер ставлення митця до дійсності.

Такі ознаки вистав «великого» стилю у режисерській практиці С. Данченка зазнавали відчутної корекції, здійснюваної задля посилення інтелектуального змісту постановки. Могло здатися також, що психологічна складність персонажів у його роботах здатна похитнути генетичні підстави «великого» стилю. Припустімо, вирішення образу головного героя «Тев'є-Тевля», коли за всіма ознаками вистава великого стилю раптом починала звучати у реєстрі високої сповідальності, психологічної непередбачуваності, інтимності, що притаманне театру іншого типу. Чого варті, скажімо, «монологи — діалоги» героя (Б. Ступка) з Творцем на самому краю авансцени?! Однак стильова типологія в цілому тим не руйнується — ускладнюється.

Цей приклад засвідчив не лише винятковий талант режисера і актора, але й резерви стилістичних можливостей такого театру, його здатність розвиватися, видозмінюватися, оновлюватися.

Стосовно підходів до змалювання особи у більш традиційних зразках вистав зазначеного типу, воно зазвичай здійснюється не так шляхом заглиблення у світ психології персонажа, як через окреслення контактів героя зі світом, що його оточує. Недаремно дія у виставах «великого» стилю часто ритуалізується, бо як вияв колективного, загального досвіду, обряд стає найкращим фоном для виокремлення позиції особистості в її ставленні до цього досвіду.

Отже, видовище, емоція, ритуал — є фокусом «великого» стилю в сучасному українському театрі.

«Великий» стиль — насамперед видовище. Це те головне, що робить подібні вистави привабливими для дуже великої (переважно «неофітської») частини публіки. Тяжіння до заможності, респектабельності на тлі соціальної «депресії» та економічного зубожіння провокує особливий інтерес до видовищ, які генетично спираються на утвердження позитивістських ідей буття. Гостра форма соціальної хвороби суспільства вимагає від театру не аналізу ситуації — апіорного ствердження сенсу буття, причому прекрасне тут виступає найпереконливішим аргументом, слугуючи в естетиці «великого» стилю за самоочевидний доказ. Отже, зовнішня привабливість виступає як самодостатня цінність, здатна виправдовувати зміст і мету видовища.

Спостереження за тим, як «великий» стиль виявляв себе в театральному процесі на межі 1980-х — 1990-х рр., переконує, що, крім трдиційного місцеперебування на кону національних театрів, він дедалі частіше виявляв свої ознаки і навіть «у повному обсязі» часом реалізувався в театрах іншого типу, де принцип камерного, інтимного спілкування з глядачем утверджувався роками. Більше того, тоді починають траплятися випадки співіснування зразків «великого» стилю з творами камерними.

Так сталося із постановником напружено сповідальної «Археології» О. Шипенка (1989 р.) на сцені Київського Молодіжного театру — В. Більченком, який здійснює на тім же кону спектакль «І сказав Б...» за О. Шипенком (1991 р.), часом явно апелюючи до «великого» стилю. Навіть більше: ця апеляція мала два радикально опозиційні обертони. Знаменитий епізод «урядового концерту», створений у гротесково-пародійній манері з використанням усіх пластичних, інтонаційних, пафосних прийомів, із вживанням усіх штампів, укорінених в жанрі «урядового концерту», був «озвучений» текстами, сказати б, загострено інтимними, еротично агресивними, прямо протилежними тим, які готилося вживати у спародійованому «різновиді» «великого» стилю.

У фіналі спектаклю «І сказав Б...» «парад» величних постатей в екстравагантних костюмах і характером, і пафосом, і рівнем емоційної схвилюваності мав «долучити» публіку до «непрофанного» виразу «великого» стилю. Обидва полюси у цій виставі були рівнозначними і не заперечували один одного. Позиція В. Більченка щодо соціуму недвоз-



«І сказав Б...» О. Шипенка. Режисер — В. Більченко. Сцени з вистави. Київський Молодіжний театр. 1993 р.

начно свідчила про умисну провокаційність, яка у першій частині «І сказав Б...», очевидно, була викривальною аж до знування, а в кінці — засвідчила «схиляння» перед можливостями «великого» стилю, але продемонстрованими у вкрай примхливий, емоційно песимістичний спосіб. Принциповий характер цієї вистави на шляхах переосмислення молодією режисурою можливостей «великого» стилю підтвердився подальшими подіями мистецького життя насамперед Києва.

У середині 1990-х рр. найкращим чином власну чутливість до оновленої моделі «великого» стилю в українському театрі демонструє А. Жолдак. На сцені театру ім І. Франка, яка всім своїм минулим досвідом якнайкраще була підготовлена до зустрічі із особливою,

новітньою модифікацією відповідного типу сценічної культури, молодий режисер, створюючи «Кармен» (1997 р.), чи не вперше програмно і демонстративно, свідомо і послідовно декларував принципову вищість самої ідеї видовищності над усіма іншими характеристиками спектаклю. Однак, зміст категорії видовищності ним витлумачувався зовсім не банально, про що значною мірою свідчила організація сценічного середовища. Візуальний шар «Кармен», створений М. Левитською, вочевидь тяжів до оперної стилістики, хоча і позначався рисами естрадного шоу (у чому, власне, і акумулюється естетична програмність цієї та багатьох інших постановок А. Жолдака). Художниця застосовувала щедрі палітри сценографічних прийомів, технічні трюки, численні світлові ефекти, що робило «Кармен» о тій порі безпрецедентним явищем у вітчизняному драматичному театрі.

Кін «окуповувався» М. Левитською гранично повно. Більше того, його ніби не вистачало для розміщення всього, що пропонувала художниця. Певна частка «оформлення» через рампу простягалася до глядацької зали. Сценічний майданчик виявився сценографічно максимально розробленим вглиб, ар'єрсцена насичена вщерть. Металева конструкція, яка рухалася по вертикалі, теж заповнювала сценічний простір до колосників. І все це «запліднювалося» дією. Життя вирувало скрізь: на аван- та ар'єрсцені, середній частині планшету. Інколи дія локалізувалася, приміром, вздовж рампи (епізоди з акордеоністами); у сцені «снігопаду» могла зосередитися у виокремленій площині, яка ніби «подовжувалася» самим ефектом падіння снігу. Дія у виставі А. Жолдака — симультанна, проте враз могла стати паралельною і загальною для всього середовища. «Фактура» «картинки», утвореної порталами, рампою та колосниками, подеколи здавалася перенасиченою, аби раптом сфокусуватися на якійсь постаті, ніби натякаючи на перейнятості авторів виразом багатства життя, а, разом із тим, спроможністю сконцентруватися на окремій особистості.

Якщо виходити із канонічних ознак «великого» стилю, то у «Кармен» відбувалося забагато мікроподій. Але, з іншого боку, таке наголошення різноманітності проявів буття, умисне створення напруженої емоційної атмосфери, прямо чи підсвідомо виявляло «сакральне» почуття безмежних можливостей театру як такого. І не лише у більш звичний для нас спосіб заглиблення у духовний світ людини, але й через змальовування химерної пишності буття.

Барвистість і демонстративність, запропоновані А. Жолдаком та М. Левитською, — пряма прерогатива «великого» стилю, а перенасиченість видовища — умисно провокативна. Дія будувалася ними за досить складною партитурою, яка передбачає, як у кіно, середні, загальні і «крупні» плани, накладання одного плану на інший, монтаж епізодів, «напливи». Цей принцип часто вказував на те, що речовий світ, простір, елементи оздоблення і персонажі ніби мають однакове естетичне значення у виставі. Тільки головним героям належало переважне право на «крупні» плани.

У цій вміло створюваній «паритетності» середовища і людини немає нічого «принизливого» для останньої, бо мистецька позиція творців спектаклю шукала сенс не у цьому — в іншому. Барокове багатство сценічних фактур було для них засобом утворити образ дійсності, яка засобами художньої ілюзії стверджує деміургічну природу театру, а особистість у ньому розглядається передусім у функції носія певних емоційних, психічних станів. Персонаж ніби «локалізується» до стадії, коли у якомсь почутті концентрується вся його сутність. По-справжньому повноцінно це складне завдання зреалізовував А. Хостікоєв — Хозе. Автори запропонували йому кілька іпостасей для збільшення «плацдарму» гри, і кожна виявлялася принципово іншою за ознаками характеру, віком, соціальною приналежністю. Але не це, а емоційне забарвлення було сутністю будь-якого втілення. Жорстка локалізація не обмежувала актора, а швидше спрямовувала до надзвичайної концентрації емоційної енергії. Пристрасть у деяких епізодах сягала фантастичного шалу, і ставало очевидним — «великий» стиль в особі А. Хостікоєва у спектаклі А. Жолдака здобув блискучого виразника-майстра. (На жаль, подальша практика А. Жолдака — постановника жодного разу не демонструвала залучення акторської постаті подібного масштабу).

Прикмети ритуальності у «Кармен» окреслювалися досить скромно. Інша річ, гіпотетичне бачення А. Жолдаком театрального видовища як специфічного ритуалу-розваги, що лише підтверджується характером його ставлення до суспільного замовлення (це важко не помітити й у інших роботах режисера). Сам він досить відверто засвідчує власне, доволі прагматичне, ставлення до цієї проблеми. А «великий» стиль насправді ідеально відповідає сучасному запиту, і А. Жолдак, не криючись, цим користується. Те, що він ігнорував важливі реалії і самого

твору П. Меріме, і попередню традицію його мистецького опанування, свідчило, швидше за все, на користь режисерського переконання у безцільності «прямого» діалогу з автором, чи, з опосередкованою твором традицією. Тому постановник звертається до «Кармен» як до «нічиєї» (отже, всім належної) міфологеми, домальовуючи її так, як того, на його думку, вимагають умови відповідної культурної дійсності.

Принципово іншим у цьому сенсі виглядає здійснений у Севастополі В. Магаром кількома роками пізніше «Маскарад» М. Лермонтова. Сам твір посідає окремішне місце у російській театральній традиції, де лермонтовський «байронізм» лишається річчю винятковою й безпрецедентною. П'єсу недвозначної романтичної приналежності вирізняє активний трагедійний чинник. Його специфіка робить трагедійну любовну тему Арбеніна і Ніни частиною ледь не гротескової загальної картини подій. Винятково складною і окремою проблемою є сам головний герой. Він — кульмінація суто російської драми, яку утворює суміш бунту і граничного егоїзму; почуття безмежної любові і цинічного заперечення права іншої особистості; шляхетності, гідності й брутальності; високих поривань і нищих вчинків. Вічна проблема несумісності «генія і злочинства» у творі М. Лермонтова «вібрує» чималими, часто несподіваними й гострими обертонами. Окрім усього, сценічна історія п'єси у російському театрі є не надто довгою, в Україні — й поготів. Нарешті віршований текст «Маскарада» створює додаткову серйозну проблему не для самого лише театру.

В. Магар, здається, мало всім тим переймався. Рішуче налаштований, він здійснює постановку в естетиці «великого» стилю. Для нього явище «Маскараду» виявляє свій сенс у масштабності ідей та засобів образної виразності. Режисер будує потужне видовище. Слово, жест, світло, емоції, принципи побудови і трансформації середовища, паузи, динаміка, інтонаційний лад, подача монологу, організація дії, ритмічні зміни жанрових ознак, партнерство актора з речовим світом, музична драматургія, використання технічних трюків — все це та чимало чого іншого, що набуває специфічного вигляду у виставах «великого» стилю, наближаючи їх за характером побудови до оперних видовищ, все це було присутнім у «Маскараді» В. Магара. Театральна вистава тут виступає у своїй тотальній природі, але спроможна виявляти певну формальну «гнучкість», протейзм. Приміром, досить несподівано вплинути на масштаб тих чи інших епізодів драми. Так у В. Магара однією з

найбільш грандіозних (у змістовному і формальному сенсі) стає сцена (у автора камерна, інтимна) Арбеніна (Б. Черкасов) і Ніни (В. Єршова) у будуарі героїні, коли силою почуття простір, здається, розростається вишир і вглиб. Бентежні пристрасті героя змушують злітати і кружляти розкішні люстри — символ аристократичного, ампірного Петербурга. Пристрасть обертає сценічне коло, яке ніби підвладне любовному безумству героя Б. Черкасова і спонукає землю мчати, наздоганяючи його. І самим Арбеніним у цій сцені, здається, володіє якась містична сила, яка примушує його бігти, ледь утримуючись на краєчку авансцени, перетинати весь чималий простір, хапатися за важкий чорний оксамит задника, не в змозі зупинити нестримний рух, спровокований пристрастю. Велике, темне провалля сцени, її чорна глибина — і моторошна, і зваблива — уособлює цю пристрасть, яка видається сильнішою за людину, що викликала її до життя.

Майстерність, з якою актор вербально, пластично, емоційно, «переживає» простір, охоплюючи його жестом, звуком, — плід режисерського бачення програмних змістових можливостей «великого» стилю. Постановник і художник (Б. Бланк) пропонують і виконавцю, і глядачам досягнути масштаб любовного шалу у межах колосального простору, коли пропорції мук і страждань прямо залежать від характеристик місця дії. Простір тут розвивається, уособлюючи драму Арбеніна. Масштаб особистості візуально унаочнюється масштабом середовища, фокусуючи способи осмислення героя як фігури трагічної.

Схожим є принцип просторового позначення світу Ніни. Ніжна, молода і дещо холодна Ніна, чия стримана пластика, вишукана грація, природність і чистота викликають низку візуальних асоціацій, має у виставі В. Магара винахідливий і образно точний відповідник — картину зимової ковзанки. Плавні і водночас стрімккі рухи героїні, динаміка без метушні, балетна грація поз і жестів влучно визначають її внутрішній світ. Ніна у цій виставі асоціюється з чорним оксамитом міста, на яке сиплеться чистий білий сніг, складаючи, у колористичному сенсі, викінчений траурний знак.

Загибель Ніни у В. Магара викликає ланцюгову реакцію змін у цілому світі. З нього насамперед зникає звук, потім згортає своє буття світло (люстри спущено додолу і вкрито білим саваном). Припиняється не лише життя світла, а навіть його відзеркаленого сяяння: запинаються блискучі поверхні гігантських трюмо обабіч порталу. Ще за-

ють всі ознаки маскарадного, публічного існування, поступаючись існуванню (неіснуванню?) приватному: побутовому тихому снуванню жінок з мідними тазами для омивання Ніни, шепоту сумних пань і панів, які збираються у невеликі гурти і про щось стиха гомонять. Життя Ніни скінчилося, забравши з собою звук, світло, суєту.

На відміну від А. Жолдака, для якого діалог із автором, традицією не відіграє ніякої ролі, В. Магар саме цьому аспекту приділяє особливу увагу. У намаганні розсунути параметри дії і у такий спосіб збільшити змістовий масштаб сценічних подій, він вдається до корекції ландшафту драми, водночас глобалізуючи суто постановочними засобами містичний план твору, тему смерті. Уся лінія, з якої ця тема постає, драматургом лише позначена, а у виставі — набуває рис лейтмотиву. Так виникає опозицією зимовому Петербургу — Венеція, з її гондолами і, ясна річ, маскарадом. Петербургська карета-катафалк у виставі В. Магара ледь не стикається з човном, у якому під час карткової гри вбивають польського графа.

Візуалізація цієї венеціанської теми не лише розширює географію драми, але й «акомпонує» і підсилює тему року, надає мотиву гри навіть дещо гофманіанського забарвлення. Можна сказати, що, завдяки такому паралелізму венеціанської та петербурзької лінії, мотив карт та гри отримує ніби стереоскопічний ефект. Сама гра як певний феномен відчутно глобалізується і ніби «заступає» позицію ритуалу — вкрай важливої грані «великого» стилю. «Ритуал» в цьому «Маскараді» виглядає провокативно-гротесковим. Роман баронеси Штраль (Ю. Нестранська) і князя Звездича (С. Санаєв) дістає несподівано загостреного виразу, який виправдовує і лялькову пластику коханців, і театральню пародійний пафос їхніх любовних зізнань. Гра у любов цих персонажів — виплід духовної нещирості. Оскільки пристрасть обох — не природний стан душі, а її «іграшкова» імітація, то ритуал у їхніх стосунках посідає місце головного чинника. Героям «нічого іншого не лишається», як вдаватися до, належних у цьому випадку, зразків галантної (і не дуже) еротики. Ритуал заступає почуття, тому він у спектаклі В. Магара постає у вкрай кумедно банальному вигляді, утворюючи контраст любовній драмі Арбеніна та Ніни. Окрім того, Штраль і Звездіч є чимсь на кшталт чуттєвої «алітерації» теми карт і самі виглядають картковими дамою і валетом — таким собі онером середньої руки і такої ж вартості. Тут, сказати б, збігаються вже два ритуали: флірту та карткової гри.

Ритуал у севастопольському «Маскараді» грає різними гранями. Однією із суттєвіших є лінія картярства — лінія імітації пристрастей і переживань, заміна їх ерзацем. Режисер користується можливостями цієї теми для створення оригінального видовища, по суті — трюка. Для цього вже у першій сцені він влаштовує цілий атракціон карткового шахрайства. Вибудовується справжній «балет рук», що вдаються до фокусів і шулерських пасів. Цей дивертисмент має всі ознаки шоу — ритмом маніпуляцій, злагодженістю рухів численних картярів. Дія в казино навалюно розвивається, накопичує енергію і вибухає фейерверком у сцені маскараду. Тут відбувається ніби другий тур атракціону, вирує свій балет, але не рук з картами, а ніг і пляшок з шампанським, а водночас оновлюється вираз ритуалу, у цьому випадку — для окреслення мотиву гусарства, бретерства. Бравурно розпочатий, він несподівано і стрімко компрометується (теж як гра, заміна ритуалом справжнього виру життя). Для режисера наступна сцена пиятики є додатковим приводом для ще одного видовища — стрілянини по пляшках — атракціону не менш ефектного ніж попередні. Гра — ритуальна за своєю природою — пишно царює у цій виставі, строката і барвіста, вона з часом набуває загрозливого характеру.

Досить несподіваними у В. Магара стають засоби театралізації теми смерті. Засоби її розв'язання сценічно тяжіють до прийомів, найбільш характерних для оперної вистави. Ідеологія спектаклю у цьому шарі найкраще відповідає естетичним засадам «великого» стилю. Можливо, саме його вимоги спонукають постановника об'єднати образи Невідомого і Шпріха. Дещо вульгарний демонізм персонажа у виконанні В. Полусмака, з одного боку, демонструє ірраціональну стихію зла, що вирує довкола Арбеніна, а, з іншого, — нице і банальне існування, від якого він колись відсахнувся і до якого не зміг не повернутися. Недарма Шпріх у цій виставі увесь час перебуває поблизу Арбеніна. Шпріх з'являється у виставі першим, немовби виникає з небуття, переходується у нетрях карети-катафалку; чудовиськом Мінотавром переслідуює героя у маскарадних сценах; чорною тінню виринає з-за чужих спин у казино і врешті-решт розчиняється у мороку останнього епізоду. Всюдисущий Шпріх В. Полусмака наділяється В. Магаром небаченим протейізмом. Він скрізь. Він вписується у будь-який інтер'єр чи середовище. Він блискуче керує усілякою наволоччю, він незрівнянний на паркеті світського салону, де все, що прикрилося машкарою,

служить Шпріху і наслідуює його. Всемогутність персонажа асоціюється із характерною оперною інфернальністю, видається її специфічним різновидом.

Звукова партитура «Маскараду» у луначарців теж дуже насичена та контрапунктна (в усьому почувається тяжіння до моделі оперного видовища). Її шуми: дзвін келехів, брязкіт розбитих пляшок, кришталевий шепіт люстр, залпи відкорковуваного шампанського, шурхіт карт, шовковий шелест спідниць, пістолетні постріли, скрегіт ковзанів по льоду — цей, словами Пушкіна, «пестрый сор» життя створює гідний акомпанемент для музики, яка примушує героїв мчати і кружляти, галопувати і схилятися в поклонах. Рух насичується інтонаціями, як емоції скипають сльозами чи сміхом. У цьому винахідливому переплетінні різноманітних звукових образів теж криється природа видовищності вистави В. Магара.

Взагалі ідеологія «великого» стилю відчутно прислужилася В. Магару, ставши засобом боротьби із творчою кризою театру та апатією публіки. Однак, художній керівник театру однією моделлю цього типу зовсім не обмежувався. Характерним прикладом може слугувати здійснення Т. Магар постановки «Запрошення до замку» як спроби реанімації жанру музично-драматичної вистави із щедрим додаванням елементів ревію, пародії. Себто пропонується оновлення традиційної моделі через радикальне осучаснення прийомів театралізації. Барвисте видовище постає орієнтованим на відомі зразки національної сценічної культури, але із суттєво трансформованою образною мовою. У такий спосіб естетичний аспект «великого» стилю здобуває ще одну перспективну лінію розвитку, а родові прикмети музично-драматичного видовища — новітніх засобів, що «подовжують йому життя». Крім того, у «Запрошенні до замку» гучно озиваються (інколи у демонстративний спосіб) прикмети оперети, мюзіклу, водевілю, ускладнюючи стилістичну палітру спектаклю.

При створенні цього майже шоу режисер шукає можливості іронічного відсторонення характерів і подій, вдаючись до оригінальних пластичних засобів: цілі змістові шари реалізуються у спектаклі через контрапунктно осмислений танець. Ось суперниці Ізабелла (М. Брусніцина) та Діана (І. Демідкіна) зважуються на відверте з'ясування стосунків — і у пік суперечки міняють словесну мову на пластичну. Разом із хореографом В. Єлізаровим режисер вибудовує епізод таким чином,

що марна надія на порозуміння дівчат посилюється у тричі через їхню «різномовність». Одна «наводить» докази у формі віртуозного рок-н-рола, інша заперечує їй, абсолютно професійно здіймаючись на пуанти, вправно долаючи технічні проблеми класичної хореографії.

Видовищним модулем спектаклю є примхливий пластичний малюнок — головний прийом авторського відсторонення, коли режисер саме у такий спосіб виявляє своє ставлення до подій. Це відчутно уточнює ритмічну структуру дії, динамізує її, насичує образні шари свіжими пластичними модуляціями. Цей прийом постановник запроваджує і для сценічного вирішення, такого собі «хору слуг», що формально дуже увиразнює сценічні події. «Хор слуг» — гурт посвячених в усі родинні таємниці гарненьких панночок і хвацьких, трохи знахабнілих молодиків, які, витанцювуючи свою всюдисущість і обізнаність, водночас демонструють і запопадливість і зневагу до господарів. Вони — танцювально уособлений колективний «пліткар», а, разом із тим, — законодавець мод, панівних танцювальних ритмів, всього того, що стилістично, пластично і візуально окреслює пересічно-побутовий «вираз» часу. Якщо в античній трагедії хор своїм коментарем посилює пафос, драматизує дію, то «хор слуг» у «Запрошенні до замку», танцювально-іронічно переповідаючи чи коментуючи події, поглиблює їхню абсурдність.

Доповнюють цей прийом у дусі традиційних музично-сценічних чи навіть кіножанрів деякі популярні постаті і маски. Стильністю і специфічним шармом Є. Журавкін в образах братів-близнюків нагадує Гарольда Ллойда чи П'єра Рішара. Оперетковий родовід «видає» Доротею (Г. Тигонен), матір Ізабелли (Л. Кара-Гяур) та пані Демерморт (Л. Шкуркіна). Із фінальним джазовим соло чорної дівки (С. Євдокімова), здається, музично-видовищні «парадокси» вистави втрапляють у реєстр «дурної безкінечності», можуть і далі множитися аби була на те режисерська воля.

Діалог Т. Магар із драматургом відбувається на теренах традицій сценічної реалізації п'єси. Вона своїм постановочним рішенням спрямовує драму у бік «повчальної розваги». За цієї умови побудова вистави відповідно до принципів «великого» стилю стимулює розвинення видовищних ознак спектаклю у іншому естетичному реєстрі, аніж це передбачається автором тексту. Інша річ постановка нею «Дому Бернарди Альби».

Мотивуючи своє бажання зробити драматизм п'єси Лорки гранично видовищним, Т. Магар не так трансформує жанрову природу драми, як шукає можливості гранично «візуалізувати» її змісти, конфлікти, унаочнити поетику, зробивши її зримою. І пристрасті, притлумлені у високій драмі іспанця, проривають оболонку слова, починають полум'яно вирувати на сцені пришвидшеним темпом зміни жестів, поз, рухом, танком. Від того емоції у цій виставі, що називається, просто шаленіють. Їхній градус стає винятково високим. Скажений емоційний напор приборкується тут лише ритуалом, а той, у свою чергу, часом може і «не встояти», «скласти зброю» перед непереборною навалою почуттів. Пристрасть і ритуал — ось головні герої вистави, чия видовищна природа якраз і розкривається у їхньому протистоянні.

Всі енергії «Дому Бернарди Альби» на севастопольській сцені концентровані довкола двох полюсів — аскези (удаваної, мертвотної, ірраціонально-нездоланної, загрозливої для духу і плоті людини) і хиті, яка у Т. Магар майже олюднилася, бо засвідчує нездоланну для живої людини жагу життя. Мова цієї жаги — пластична, музична. Рух — самодостатній, здатний, як у балеті, відтворити будь-який душевний стан. Пристрасть себе розкриває саме через такий рух. З іншого боку, — дім Бернарди Альби — вотчина ритуалу. Вистава починається траурною процесією, яка ледь помітно насувається з глибини чорного простору, ніби розтинає час своїм повільним, церемоніальним маршем. Героїні розчинені у натовпі й анітрохи не здаються окремими особистостями — лише уламками-свідками безкінечного шляху безособистісного існування. Йдеться ніби про історію, набагато довшу за життя дочок сеньори Альби (Л. Шкуркіна). Їхня історія лише фокусує момент зламу, кульмінації, коли здійснюється кривавий бунт, в якому сконцентровано болі, пристрасті цілих кланів і поколінь. Недаремно простір вистави є простором не «місця», а часу. «Чорний кабінет», оголена сцена, не двір чи дім, а плац, який тільки і може вмістити всю цю несподівано посталу палку стихію.

Середовищем трагедії безкінечного і безплідного чекання виглядає сцена-пустка з її багатозначним свідком — Місяцем, який жовтогарячим помаранчем мандрує над долями, а не епізодами життя осиротілої родини. Цей багатомовний знак поетичної творчості Лорки домінує у виставі вкупі з примхливою хореографічною драмою. Танець — чорний вихор, що раптово здійснюється, бунтуючи проти ритуалу, і вільно кружляє сценою, як нестримна природна стихія. Червона сукня Адели

(М. Брусніцина), ставши кульмінаційною точкою драми героїні, у її танку виглядає нечуваним викликом. Колір сукні, здається, посилюється пластикою рухів, створюючи разом образ жадливої й безсоромної «провокації», наче дівчина не одяглась, а оголилась привселюдно, наче вона не танцює, а вголос кричить про невід'ємне право на свободу і щастя. Натомість білі, як на небіжчицях, сорочки сестер у сцені загибелі Адели — видаються знаком смерті не однієї, а усіх, цілого світу; є останньою рішучою констатацією краху примарного існування.

Але поки вони ще живі, згідно з концепцією Т. Магар, єдиним проявом свободи для них лишиться танець — останній не відібраний у дочок Бернарди Альби кавалок справжнього життя, символ непокори і бунту, який, проте, не може розірвати замкненого кола їхньої юдолі. Сестри Адели так само приречені. Недаремно танцювальними партнерами їм лишаються тільки... стільці — кістяки, мертві і байдужі свідки безкінечної трагедії буття-небуття.

Принципові ознаки «Дому Бернарди Альби» не залишають сумнівів у приналежності спектаклю «великому» стилю. Але ця та дві попередні роботи самої Т. Магар і В. Магара малоподібні. Очевидно, природа «великого» стилю досить гнучка, аби забезпечити рівноцінне існування різних моделей широкого естетичного діапазону, щоправда, за належних проявів емоційності, видовищності, ритуальності. Програмній послідовності, з якою В. Магар змушував публіку залучатися до духовної співпраці, сприяла очевидна придатність «великого» стилю кращому «порозумінню» сторін. Режисер обрав спосіб боротьби із кризою культурних запитів на, так би мовити, території, до якої вочевидь був адаптований глядач, — території видовища, але, вочевидь, не роблячи серйозних поступок, коли йшлося про справжні художні вартості.

Схожим чином діяв А. Бакіров на початку власної режисерської кар'єри у Чернігівському театрі ім. Т. Шевченка, здійснюючи свою першу велику роботу — постановку «Сна літньої ночі» В. Шекспіра та працюючи над останнім спектаклем у цьому колективі — «Мертвими душами» за М. Гоголем. Перша постановка — одна із найбільш помітних спроб нових підходів до можливостей «великого» стилю в національному театрі. Її святковість, бравурність, піднесеність, щедра карнавальна стихія буяли у примхливих та іронічних декораціях; танцювальна нестримність запліднювала кін широким, вправним рухом, простягаючись через рампу у простір глядної зали. На очах у публіки трансформували-

ся костюми і самі герої; чудернацькі виплоди лісового царства нічної казки перетворювалися на якісь ще більш дивні, потворно-кумедні фігури; сам цей ліс на очах «вирослав» із білих колон античного храму. Весела феєрія зачаровувала вибагливістю своєї театральної мови, її насмішкуватою «пишністю» й щирим переживанням буття як свята, немислимо щедрого дарунка долі. Видовище поставало на чернігівській сцені тим, чого більшість глядачів, втомлених рутиною власних буден, чекає від театру. Публіка на «Сні літньої ночі» переймалася особливою довірою до сценічного мистецтва саме як до високої розваги — людяної, вигадливої, спроможної дати відчуття радості життя.



«Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Сцена з вистави. Чернігівський театр ім. Т. Шевченка

«Мертві душі» теж були «карнавалом», теж дивували цілими серіями численних і несподіваних перетворень. Візуальне обличчя вистави виглядало ще примхливішим, насиченішим, вражало сильніше. Воно особливо потужно концентрувало містичну, моторошну чорноту і глибину, і подеколи могло здатися, що глядачі отримали можливість спостерігати за гоголівськими героями ніби з іншого берега буття. Видовище грізне і грандіозне у своєму, насамперед, зоровому виразі здатно було збуджувати сильні емоції, переживання, що, на жаль, лишилося, головним чином, прерогативою візуальної сфери вистави (художник О. Богатирьова, вона ж — автор костюмів до «Сну літньої ночі»). Своєю масштабністю обидві вистави мали, насамперед, завдячити сценографу, взагалі просторовій «ідеології». Образне вирішення обидва

рази спиралося на оригінальну й послідовно розвинену сценографічну концепцію, яка стимулювала, спрямовувала режисерські «візії», способи мізансценування. Водночас, особливо у «Мертвих душах», відбувалася поступова дегармонізація окремих складових образу вистави, ставала більш помітною недостатня сбалансованість його окремих чинників. Особливо помітний «перекіс» у «Мертвих душах» оголив нерівноцінність змістових шарів і візуального виразу, що чимдалі більше кидалося у вічі.

Попри такі недоліки, ці роботи і сьогодні лишаються безпрецедентними з точки зору масштабу і культури видовища. Створення «аналогів» і по сю пору є справою вкрай проблемною, оскільки потребує такого рівня постановочної культури, про яку сьогодні можна лише мріяти, а, тим більше, у провінційних драматичних театрах. І «Сон літньої ночі» і «Мертві душі» були рідкісними й важливими прецедентами, підтримавши статус «великого» стилю у тому сенсі, у якому видовищність не компрометувалася ніякими поступками обивательським смакам.

Серед окремих характеристик видовищності особливої уваги потребує зосередженість на якості, що для цього різновиду театральності є річчю самодостатньою і часто виправдовує зміст, навіть мету вистав «великого» стилю. Йдеться про категорію прекрасного, у багатьох випадках абсолютно необхідну для самої реалізації принципу видовища. Для найширших кіл глядачів цією рисою назагал визначається привабливість не лише вистав «великого» стилю, але й театру як такого. Вистави, у яких



«Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Сцена з вистави. Чернігівський театр ім. Т. Шевченка

добре зауважена ця обставина, з'являються на початку 1990-х рр. і утворюють досить сталу групу спектаклів, спертих на відповідну ознаку. Характерним прикладом може слугувати постановка О. Лісовцем на сцені театру ім. Лесі Українки «Королівських ігор» Г. Горіна (1997 р.).

Для О. Лісовця прекрасне — сенс щирого переживання пристрастей непересічними особистостями. Така позиція зазвичай не потребує «котурнів» для демонстрації переживань, за героями апріорі визнається право на велике почуття, при тому, що драматична колізія їхніх доль теж не вимагає досліджень чи аналізу. Відповідно до цього, світ, який у «Королівських іграх» ніби обертається навколо яскравих пристрасстей (знаково це виявлено у сценографічному модулі трону-плахи), стає ефектним тлом для розігрування історії великого почуття.

Все, що прямо не стосувалося героїв, режисером змальовувалося досить ескізно, а на Генріху (В. Задніпровський) та Анні (М. Могілевська) концентрувалося, як у фокусі, все суще на підмостках, обоє вони поставали у О. Лісовця парою ідеальною за всіма належними ознаками. Їхні бурхливі взаємини не компрометували цієї ідеальності, а вигідно вирізняли героїв серед інших, значно «менш живих» людей, — таких бо надзвичайних почуттів не здатен був пережити більш ніхто.

Вистава оспівувала, глобалізувала пристрассть як явище ледь не містичне, не підвладне жодному осмисленню. Довкілля, за визначенням, «не спроможне» було піднятися до рівня таких почуттів, але воно «мусило» максимально художньо оздобити все причетне до цієї історії. Розгорнуті хореографічні, пластичні епізоди, ефектні костюми, дотепна (хоча і проста) конструкція лишалися тільки засобом естетизації подій.

Ритуальний шар у «Королівських іграх» щедро являв себе в буквальному значенні слова: у двірському церемоніалі, церемонії шлюбу, святі з нагоди народження інфанта (інфанти!), обряду суду, страти. Ритуальне мало у спектаклі й перетворений вигляд. Йдеться про достоту театралізований ритуал освідчення закоханих, їхніх залицянь, любовних ігор. Глядачів як раз це у виставі цікавило найбільше, викликало захоплення, зосереджену увагу на почутті як такому. Пристрассть сама поставала у авторів видовища сенсом, епіцентром і змістом всіх подій.

Емоціональне і ритуальне вочевидь домінували у «Королівських іграх», а от видовищність такою радикальністю не наділялася. Візуальне було графічно стриманим. Чорно-білі костюми з окремими «спалахами» червоних деталей локалізували спектр барв до мінімуму. «Чор-

ний кабінет» утворював тло і простір історії великої пристрасті, підкреслюючи разом із тим конструктивну «невибагливість» трону-плахи, ледь замаскованого завісою. Стримані сценографічні рішення вказували на «поміркованість» позиції художника стосовно візуалістики спектаклю, що додавало свідчило на користь скромних претензій на видовищність. Пристрасті, емоціям у «Королівських іграх» належала першорядна роль в ієрархіях, стверджуваних постановником. Вони потребували і діставали естетизованості та ритуалізованого вигляду, а зорове — елегантний, непретензійний фон, естетичні кондиції, достатні для супроводу головного, — на більше й не претендувало.

У виставі О. Лісовця «великий» стиль було представлено з, так би мовити, «простодушних» позицій, з довірою до його природних якостей і можливостей у створенні паритетного діалогу із публікою, гідної відповіді на її потреби.

У цьому сенсі вистава «Філокет-концерт» за Софоклом на кону Театру на Лівому березі радикально відрізнялася від роботи О. Лісовця. Йдеться, насамперед, про переконання режисера Д. Богомазова у здатності «великого» стилю продуктивно резонувати у діапазоні комедійного. Якщо згадати «Кармен» А. Жолдака, коли режисер, виходячи із нібито «нічийності» хрестоматійної міфологеми, відповідно поведився із нею, «домальовував» її так, як, на його думку, вимагали умови тодішнього культурного життя, то Д. Богомазов виявився значно відвертішим у цьому сенсі. Щоправда, його від А. Жолдака відрізняв тип установки на діалог із глядачем, і саме це стала головною несподіванкою роботи Д. Богомазова.

Вже перші хвилини «Філокет-концерту» давали зрозуміти, що режисер взагалі не брав до уваги хоч якоїсь традиції тлумачення самого твору Софокла, а що «гірше» — ігнорував звичні правила «гри», які б «годилися» для випадку сучасної реалізації античного, взагалі, класичного зразка. Його відвертість у цьому плані декого просто шокувала. І



«Королівські ігри» Г. Горіна. Сцена з вистави. Генріх — В. Задніпровський, Анна — М. Могілевська. НАТРД ім. Лесі Українки. 1997 р.

хоча «Філоктет» ще не потрапляв на українській кін, — самий принцип «опанування» класикою у нашому «оновленому» соціумі вже склався в головних стандартах, відповідно до яких художня своєрідність самого твору зовсім не бралася до уваги, а відсутність чи наявність прецедентів постановки, взагалі значення не мала. Але, попри все це, «обов'язковими» вважалися підходи, що сягали зразків «великого» стилю, правда, інтерпретованого відповідно до «здобутків» мистецтва соціалістичного реалізму: суміші бундючного пафосу та барабанної патетики.

Д. Богомазов створював спектакль за твором Софокла, спираючись на вітчизняні здобутки естетики «великого» стилю. Здавалося, режисер, тримаючи у своїй уяві недоброї пам'яті зразки «урядових концертів» з їхньою галасливістю, неконтрольованою емоційністю, надмірним збудженням виконавців, використовуючи відповідну «стилістику», чому б брався за історію, інтерес до якої сьогодні практично дорівнює нулю і не містить у собі зародків для пишного видовища. Більше того, Д. Богомазов «втягав» героїв, змучених троянською війною, у наші банальні квартири з жалюгідними ознаками причетності до культури й респектабельності, одягав їх у фраки, пошиті з малинового плюшу, саджав на «престижні» крісла перед телевізорами і примушував говорити про речі, страшенно «ім» (нам!) чужі. Недаремно персонажі розмовляли ніби «тарабарською» мовою (саме такою «потворою» видавався гекзаметр у помпезно-міщанському просторовому обарвленні художника О. Друганова).

Тут в усьому голосно промовляла іронічна оцінка сучасних «споживачів» культури. Особливо гострою вона здавалася на фоні специфічного за тембром співу дівчат. Цей спів — море, хвилі якого «б'ються» на кожній сторінці «Іліади» та «Одиссеї», присутній майже в усіх творах античної культури. Хор, море, спів провокували непрофанне (на рівні інтонацій, емоцій) сприйняття того, про що сюжетом переповідалося. Вони утворили ніби камертон небрутального ставлення до високої художньої культури. Профанна ж «потреба» широких верств сучасних «споживачів» мистецтва, з одного боку, режисером «вдовольнялася», а, з іншого, — поступово діставала все більш відчутного, неприховано-саркастичного, «криводзеркального» відображення.

Майже десять літ тому подібна відвертість не була звичною для тодішнього театрального життя. І сам режисер ще не був до «Філоктет-концерту» таким радикальним «перетворювачем» класичного тексту,



«Філокет-концерт» за Софоклом. Режисер — Д. Богомазов. Сцена з вистави. Продюсерський центр «Дуілекс» та Київський театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра. 1996 р.

не вступав у діалог із публікою із позицій прямого їй виклику. Йому дуже посприяла у реалізації цієї мети генетика «великого» стилю з її прагматизмом, чіткістю ознак, демаскованістю прийомів. Попри нічим не прикриту позицію постановника стосовно публіки, він і не думав уникати діалогу із нею. На це вказувала наголошена фронтальність мізансцен, «авансценність» перебування героїв на кону, ніби посунутих до рамп хором, численні випадки прямої апеляції до залу. А ще темп — він не дозволяв публіці опам'ятатися, даючи можливість Д. Богомазову висловитися повністю і цілком ясно, сказати б, раніше, ніж глядач-опонент міг «прийти до тями».

Комедійне — стихія комунікативна, — вона лише перші хвилини трохи «маскувала» наміри постановника, але ближче до фіналу справжній пафос авторського висловлювання ставав невідворотно прямим і однозначним. Комедійна прострація самих персонажів, «змушених» за сюжетом вирішувати власні дещо дивні проблеми, зростала, чим ретельніше та серйозніше герої намагалися їх розв'язати. Абсурд-



В. Лінецький, В. Чігляєв, «Філоктет-концерт» за Софоклом. Режисер — Д. Богомазов. Сцена з вистави. Продюсерський центр «Дуімакс» та Київський театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра. 1996 р.

не ніби накопичувалося, згущалося, обарвлюючи всі сценічні події у кольори такої ж психічної неадекватності, якими вигравали сполучення малинового плюша фраків із зеленими кріслами з того ж таки плюшу. Водночас загальна піднесеність мови і фантастична несучасність її ритмів та мелодики врешті «формалізували» реальний зміст подій до рівня, який межував із їхнім запереченням. Зіткнення обивателя із культурою (спеціально за його смаками «препарованою») закінчувалося абсолютним крахом для обох сторін.

У фіналі загальний рух вистави уривався ледь не на скандальній ноті, коли характер режисерського ставлення до всього, що відбувається на авансцені (ерзац) і всього того, що подібне ставлення спровокувало (глядач), набувало характеру абсолютно відвертого, з боку режисера, знущання.

«Великий» стиль «Філоктет-концерту» зреалізувався як видовище насамперед завдяки хору. Акцентованість емоційного збудження персонажів, сатирична ритуалізація концерту робили його надзвичайно



«Філоктет-концерт» за Софоклом. Режисер — Д. Богомазов. Сцена з вистави. Продюсерський центр «Дуілекс» та Київський театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра. 1996 р.

оригінальним явищем у сфері «великого» стилю. Нарешті гостро акцентована позиція постановника, у якій дзвеніла брехтіанська нота — вкрай не характерна для вітчизняної сцени, — все це виокремило постановку Д. Богомазова серед інших вистав «великого» стилю в національному театрі 1990-х рр.

«Філоктет-концерт» Д. Богомазова був не єдиною виставою тих літ, яка, вдаючись до прийомів «великого» стилю, висувала соціуму серйозний рахунок. Оригінальним зразком такого плану стає спектакль театру із Северодонецька «Чевенгур» за А. Платоновим у режисурі О. Александрова. Тяжіючи до «великого» стилю, постановник спробував запропонувати такі пропорції окремого і загального, які сприймалися зі сцени органічно взаємозумовленими, що зовсім не «здрібнювало» сценічної оповіді, а лише встановлювало «правильні» сценічні орієнтири для окреслення непересічного змісту прози А. Платонова.

Історія, сфокусована у житті героїв цієї вистави, поставала на кону маленькою часткою гігантської пунктирної лінії тисяч долів «будівничих



«Мандри у відкритому серці» за романом А. Платонова «Чевенгур», Северодонецький драматичний театр, режисер — Олександров, сцена з вистави

світлого майбутнього». Сценічне втілення жалюгідно-високих спроб ошасливити людство позначалося театром різноманітними музичними прийомами найширшого діапазону, які у певний момент спромогалися сягнути ледь не містеріальної сили.

На сцені вирувало і «найменше» — суто приватне, навіть інтимне, дивним чином підкорене загальному, чужому особистості, і «найбільше» — темне, жорстоке й вимогливе, але байду-же до скривдженого і сакрального «я» людини. «Пастка» життя для героїв, яких позбавляли приватності, змушували жити «общинним», «вселюдським» інтересом, породжувала покручів, духовних калік, театром виразно представлених, але не осміяних.

Ця пастка змальована у виставі як зіткнення давніх і радянських

«ритуалів». Героїв задля цього було «кинуто» режисером у глухе «провалля» між іржавим панцирним ліжком, пустелею із брудним газетним клоччям замість піску, рештками «гігантських кроків» і безмежним цвинтарем за горизонт. Тужливий спів час від часу уривала безсоромна «частушка», баб'яче несамовите голосіння «проростало» бадьорим радянським маршем — все відчутно зсувалося із місця, зрушало, з'їжджало з глузду.

Картини жахливого «расейського» духовного падіння й соціального юродства у цій виставі діставали належного масштабу, головним чином, силою пристрасного мистецького осягання самим театром цього явища. Фінальний епізод ще сильніше наголошував на такій позиції творців вистави і гранично драматизував, відсторонював події у величному музичному епізоді, коли великим гуртом, стоячі у глибині сцени, актори-герої все ж таки «проривалися» до істини і надії у натхненному



«Мандри у відкритому серці» за романом А. Платонова «Чевенгур», Северодонецький драматичний театр, режисер — Олександров, сцени з вистави

й зосередженому співі старовинних церковних псалмів, зворушуючи своїми голосами будь-яку аудиторію, аби потім очиститися неймовірно гармонійними й гомінкими потоками води, які разом із зливою світла з-під колосників падали на їхні голови, плечі, «ліплячи» гарні статурні тіла, і ніби звільняли їх із невиразних «коконів» однакових довгих сірих сорочок, похмурих буден, бездушного животіння.

Знаряддя діалогу авторів театрального «Чевенгуру» із публікою виявилися рідкісними за своїм змістом і формою виразу. Якщо при цьому митці і проповідували зі сцени, то вдавалися до цього без найменшої повчальності. Навпаки — вони повертали глядачам призабуте відчуття духовного співпереживання. Видовище тут відігравало роль, у якій йому останніми роками часто відмовляли. Спектакль О. Александрова з великою творчою гідністю допомагав «з'ясувати» діапазон реальних сценічних можливостей «великого» стилю, нагадував про обов'язок високої відповідальності театру перед часом.

Вражав несподіваними соціально значущими алюзіями і «Макбет» у режисурі В. Аносова. Спектакль апелював до «великого» стилю значним обсягом своїх естетичних, змістових прикмет. Його було здійснено у тільки-но відродженому кримсько-татарському театрі. Чуттєвість, пряність, пристрасність, вміло зестетизована сексуальність органічно забарвлювали мізансценічний малюнок, дивуючи темпераментом, пластичною вправністю, музичністю акторів—дебютантів. Тілесною, вітальною нестримністю реакцій «зухвало» говорила про себе гучна й «дикунська» енергія персонажів. Прагнення діяти, почувати, любитися, воювати, здавалося, нуртувало у їхній крові. Навіть відьми тут були гуріями, вмілими коханками, звабницями. І владу персонажі здобували, керуючись не підступним тверезим розрахунком, а нестерпною жагою насолоди, отим кипінням крові. Життя на підмостках молодого театру розхитувалося з більшою чи меншою силою (але завжди у однім і тім самім напрямку!) як зависла на скрипучих залізних ланцюгах гігантська колода (таран? човен? труна?) у центрі простору «Макбета», що нічим не поступалася у несамовитості здичавілим або ще не «олюдненим» героям.

Режисером була жорстко констатована вкрай сумнівна можливість отого самого «олюднення», чиї найменші прояви зазнавали (у відтвореному театром світі) скорого і ганебного нищення. В. Аносов крок за кроком розкривав тему занепаду суто людських, «одушевлених» стосунків. Все у кримсько-татарській виставі закінчувалося брутальною наругою над невинними душами, але чи не найважливішою виявилася трагедія руйнації любовного союзу подружжя, яка сталося через моральну деградацію. Гасне любов, рід. Відбувається катастрофа 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.

Безперечно, спектакль будувався, насамперед, як яскраве і темпераментне видовище, в якому для В. Аносова стихія диких пристрасстей здатна була цілком «мирно» співіснувати із бездушним ритуалом. Більше того, він робив їх ніби «рівнозначними», бо світогляд героїв вистави, на думку режисера, скеровувався зовсім іншими речами, сказати б, спільними і для пристрасі і для ритуалу правилами. Їхня природа полягала у непередбаченні найменшої присутності людяного в людині.

Людяне, згідно з концепцією В. Аносова, не становить іманентної ознаки дійсності, воно не існує «саме по собі». Людяність можна лише вистраждати. Те, що постановник місію духовного відродження «доручав» стражданню — єдиній силі, яка здатна повернути людину на істинний шлях, — говорило про інтелектуальну глибину вистави, підкорення завдань «великого» стилю служінню вищим мистецьким цілям.

Цим спектаклем стверджувалася можливість потужного насичення видовища філософським змістом. Головна роль у ньому визнавалася за ідейною спрямованістю; прокреслювався такий шлях трансформацій «великого» стилю, аби тим міг збільшуватися масштаб акцентованих спектаклем проблем.

Але, мабуть, найоригінальнішим інспіратором «великого» стилю в Україні 1990-х років був А. Віднянський — художній керівник Берегівського угорського національного театру ім. Д. Ійєша, якого від початку режисерської кар'єри найбільше цікавило досягання епічної природи театру. Це стало очевидним вже у його першій значній роботі — «Чекаючи на Годо» С. Бекета (1994) — камерній за головними природними ознаками. А. Віднянський намагався надавати духовним, етичним вимірам бекетівського спектаклю такого вигляду, який би стверджував переваги буття над побутом. Для цього ним загострювався трагедійний аспект твору, специфічним чином інтерпретувалося середовище (художник О. Богатирьова),

а згодом ще радикальніше були «відсторонені» події вистави, призначенням на роль Естрагона актриси (Н. Сюч). В усіх тих підходах ясно проглядала мета — зацентувати не так на животінні героїв у просторі їхнього власного вельми обмеженого життя, як на їхньому перебуванні в просторі вічного буття людства. Через зіткнення побутового, філософського, ліричного струменів у «Чекаючи на Годо» художня матерія вистави насичувалася рисами, які допомагали глядачеві сприймати всі сценічні події саме як метафору буття.

Як справжній епік А. Віднянський завжди конче зацікавлений у тому, щоб окремий випадок життя розглядався у принциповому сенсі.



*Режисер — А. Віднянський,
Берегівський театр ім.
Д. Ійєша*

Всі його вистави другої половини 1990-х рр. ясно позначалися відповідним програмним мотивом: «Соколина вечеря» за Дж. Боккаччо (1995 р.), «Смерть у соборі» Т. Еліота (1997 р.), «Трагедія людини» І. Мадача (1998 р.), «Доротей» В. Чоконаї (1999 р.). У перебігу різноманітних обставин народження згадуваних вистав А. Віднянський остаточно стверджується на позиціях театру, що відтворює фундаментальні проблеми існування людини. Рухаючись від спектаклю до спектаклю, режисер концентрує творчу уяву довкола проблем світоустрою і майже ніколи не втрачає масштабів їхнього духовного осягання.

Якщо згадати про місце видовищності серед стилетворчих ознак вистав «великого» стилю, доводиться спеціально зауважити, що керований А. Віднянським колектив із моменту заснування й впродовж цілого десятиліття не мав власної сценічної площадки, а всі сценічні покази змушений був щоразу пристосовувати до подеколи випадкових приміщень. Отже «ідеологію» візуального у цьому театрі доводилося формулювати, виходячи із обставин, які лише зрідка уможливлювали повноцінні сценографічні рішення. Однак А. Віднянський завжди спирався на цілком конкретну ідею сценічного середовища. Йдеться про передбачення й розробку певного просторового «модулю», у межах якого здійснювалося постановочне рішення. Ясна річ, що про звичні стандарти роботи режисера і сценографа, — особливо такі, які назагал постають під час роботи над масштабним видовищем, — береговцям навіть мріяти не доводилося.

Натомість, дуже часто виникали ситуації, що змушували А. Віднянського використовувати само середовище як специфічний чинник дії, і не завжди це відбувалося на шкоду виставі. (А для самої трупі здавна стало звичним, коли просторові проблеми вирішувалися в екстремальному режимі, підпорядковуючись тим чи іншим обставинам сценічної гри як такої). Характерною була, приміром, «сценографічна» доля трагедії Т. Еліота. Її покази відбувалися у храмах (католицьких соборах, протестантській церкві, колишніх синагозі та кенасі), серед руїн замку, на частині сценічних підмостків, практично, між глядачами і т. п. Містерію І. Мадача показували у спортивній залі, на літній естраді, у рештках середньовічних оборонних споруд. Водночас, попри подібні ситуації, постановник серйозно дбав про візуальний бік вистави, що стосується не лише добре продуманих костюмів, але й, головним чином, прийомів гри, через які здійснювалася, така собі компенсація «неналежної» сценографії.

Сама гра, її градус у берегівському театрі видаються підвищеними, особливо на тлі багатьох, поширених у наш час, зразків сценічної роботи. Гру тут серйозно «підтримує» добре розроблений самим А. Віднянським музично-танцювальний шар всіх його спектаклів. Подібно до мандрівних майстрів-універсалів, актори його театру здатні активною (подеколи агресивною) навальною стихійністю гри «перемогати» глядачів, до яких їм часто доводиться прямо апелювати. (Численні апарти відрізняють насамперед комедійні спектаклі А. Віднянського як характерна ознака його режисерської манери). Рухом, жестами, хореографією, взагалі пластикою щедро насичені спектаклі цього театру, вони здебільшого прекрасно ритмічно організовані, мають контрапунктну будову різноманітно витвореної дії.

Дія та інтонація відіграють у спектаклях береговчан особливу роль, більшу, якщо можна так сказати, ніж у інших театрах. Способи оволодіння простором і долання його «супротиву» завжди інтенсивніші та виразніші за сам цей простір, який вправною грою часто радикально інтерпретується. Емоції тут панують, але вони дуже добре організовані. Окрім того, емоції головних героїв можуть посилюватися колективними реакціями, для чого у виставах А. Віднянського зовсім не зрідка використовується хор, потрібний режисеру для укрупнення епічних характеристик вистави.

Взагалі на діалозі героя із хором (подібно до античної трагедії) побудовано, приміром, «Смерть у соборі». Цей діалог мізансценічно розгортається у системі пластично-інтонаційних ліній, де головні тематичні «модулі» дістають вигляду окремих епізодів із власною драматургією. Хор, представлений чисельними постатями селянок у довгих темних спідницях, із великими чорними хустками на головах, є особливою «матерією» вистави, що, подібно до магми, неухильно заповнює собою простір (до найменших закутів), «перетравлює» своєю масою все, що трапляється на шляху. І натовпом, і особою рушить у виставі духовна спрага, що для А. Віднянського є визначальним мотивом вчинків персонажів. Саме цим процесом утворюється драма стосунків сторін на шляхах їхнього пошуку сенсу буття. Натовп у цій виставі стає народом, а особистість — героєм-мучеником.

Ж. Трілл психофізично точно відтворює аскетичність та інтелектуалізм Бекета. А, головне, — його граничну стриманість, що, проте, не здатна приховати великої внутрішньої напруги. На перший погляд,

суворий самітник, він, насправді, шалену пристрасність власної натури скеровує на думку, ідею, слово, запалюючи тим і прихильників і ворогів своїх. «Скерована» Хором, підтримана «підказкою» світла увага глядачів постійно прикута до постаті єпископа-бунтівника. Публіку, як і жінок-прихожанок, режисер «змушує» до вибору: стати на бік героя чи засудити його. Фрагменти церковного ритуалу, саме знаходження у храмі серйозно ускладнюють цей вибір, як, власне, і зміст сценічних подій, що, здається, поступово «самочинно» ритуалізуються, стимулюючи відповідні почуття глядачів. Містеріальність починає все гучніше даватися взнаки, «провокуючи» такий характер сприйняття сценічної дії, який, зазвичай, у «нормальному театрі» навряд чи можливий. Звичайно, Хор і публіка існують у різних змістових режимах, але постановник прагне їхнього «злиття», нехай на якомусь досить локальному рівні. Перипетії ідейних та естетичних взаємин всіх зацікавлених сторін і складають художній зміст берегівської інтерпретації Т. Еліота. Ними водночас окреслюються параметри «Смерті у соборі» як видовища.

Вже з першої своєї появи мовчазні жінки із однаково схиленими головами здаються подібними, але нічим не пов'язаними, істотами. Їхня пластика — цілком реалістична — водночас ніби нівелює всі відмінності, що вирізняють людські створіння. Майже одразу стає зрозумілим, що вони позиціюються режисером як реальні прихожанки і як особлива «субстанція» спектаклю єдиної «хорової» природи. А. Віднянський цей мотив упроваджує послідовно й різноманітно, залишивши непорушним принцип зміни індивідуалізованої й «безсистемної» пластики на осмислену колективну дію. Ось жінки швидко розсипаються простором храму, кожна із своїм звертанням до Бога. Але зіткнення із ситуацією загрози життю героя рішуче трансформує жіночий гурт. Далі стається несподіване: пластичне «структурування» рухів, які набувають ритмічності, майже хореографічної послідовності. Постановник у цей момент на додачу «озвучує» їхні зітхання, важке прискорене дихання. Здається, якась особлива сила виносить «на поверхню», те, що приховується тілесною оболонкою, робить чутним те, що почути «на повний звук» неможливо. Врешті, «голос» схвильованої душі кожної окремої людини тут теж стає єдиним для всіх.

На очах глядачів жест і звук змінюють свою природу і стають «танком» і «співом». Зазнають перетворень і хустки: вони починають «ви-



«Смерть у соборі» Т. Єліота, Берегівський театр ім. Д. Ійєша, режисер — А. Віднянський, сцена з вистави

танцювати» свій «балет», своїм розгортанням, згортанням змінюють «геометрію» простору, так би мовити, лишаючись частиною костюму, «зазіхають» на роль окремого просторового модуля. Видовищна компонента через всі ці «елевації» значно увиразнюється, естетично збагачується. Є всі підстави твердити, що тут доводиться мати справу із пластичною речовою драматургією, яка має контрапунктний (по відношенню до всіх подій) характер.

Свій пластичний «сюжет» здобуває у А. Віднянського і тема арешту й засудження Бекета, підготовки до його страти, смерті героя, омивання й оплакування страченого. Тут режисер сміливо змішує «фарби»: сполучає побутову та умовну пластику Хору. А. Віднянський тим наголошує нероздільність обох іпостасей буття. Високе і низьке, духовне і тілесне у цій виставі постають у наочно переконливій єдиності. Омивання засудженого героя, перевдягання його у довгу білу сорочку, миття підлоги після страти — є реалістично відтвореними діями, чия ритуальність тим зовсім не профанується. Якраз, навпаки, ніби сак-

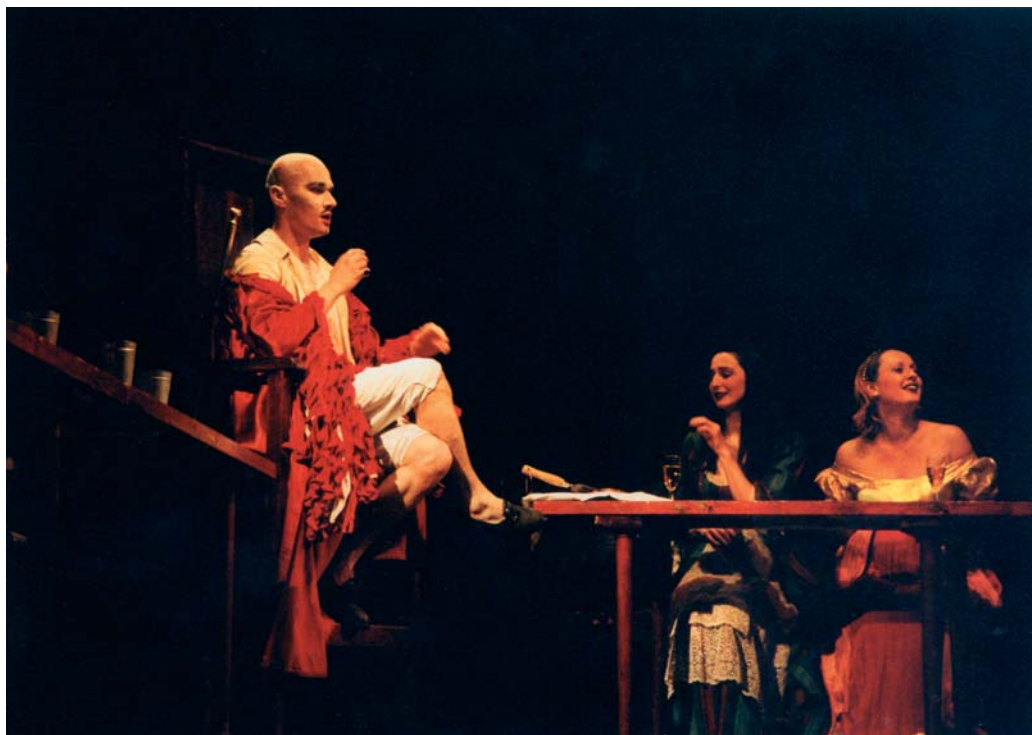


«Смерть у соборі» Т. Єліота, Берегівський театр ім. Д. Ійєша, режисер — А. Віднянський, сцена з вистави

ралізує практично весь обшир існування людини. Остаточне ствердження цієї ідеї довершує розгорнутий вертепний епізод.

Найбільшою несподіванкою вистави «Смерть у соборі» була поява гурту колядувальників — типових угорських селян із характерними для цього середовища реакціями, національною неповторністю. Із різдвяною зіркою, вертепною скринєю, в оточенні дітлахів вони вчиняють традиційний різдвяний обряд, ніби «спростовуючи» у такий спосіб всі часові, культурні, цивілізаційні відмінності між людьми. Видовище тут постає у своєму гранично відвертому вияві. Воно має пряме відношення і до буття, і до побуту людини. Вся вертепна лінія засвідчує, що у цій виставі «видовищем» визнається кожне уважне і пристрасне творче «переживання» дійсності та її духовних сенсів.

Темпераментна режисура, примхливі мізансцени, контрасти — все це загострює дію вистав А. Віднянського, посилює відчуття драматизму відтворюваної дійсності, її непередбачуваності та стихійності. Риту-



«Доротея» В. Чоконаї, Берегівський театр ім. Д. Ійеша, режисер — А. Віднянський, сцена з вистави

альність цей світ «структурує», увиразнюючи сенс подій через певні знаки, тропи, формули. У «Трагедії людини» І. Мадача, де дія безупину перекидається із однієї епохи в іншу, сам час для Адама (Й. Варга) та Люцифера (Ж. Трілл) розкривається якраз через ритуальність окремих епізодів-зупинок героїв. Ритуал, до певної міри, і є у цій роботі А. Віднянського образом часу. Він часто осмислює час саме через обряд, чия видовищна природа надає плину життя форм філософського та художнього узагальнення. Характер підходів, сенс вихідного мотиву вистав А. Віднянського від жанру не залежить і поширюється однаковою мірою на комедії.

Темою «Доротеї» — п'єси, присвяченої карнавалу у переддень Великого посту, стає боротьба Масляної із Постом. Власне, ритуалізоване прощання із Карнавалом (Ж. Трілл) і є змістом спектаклю. Об'єкт режисерської уваги — плин особливої форми життя, що загострює почуття людини через гру, багату на трюки, жарти, співи, танці, перерядження, витівки, інші прояви вітальності і нічим не скутої свободи.

Видовищною кульмінацією спектаклю стає грандіозна «військова кампанія», яка у стилі відчайдушної буфонади здійснювалася між представниками чоловічої та жіночої статі. Каструлі і пательні, макого-ни і віники, клістири та подушки, — весь цей «священний господарчий мотлох» прислужився сторонам зброєю та снарядами, дещо перетворилося на лати чи стало елементом мундира. Згідно із давнім військовим ритуалом, фізичним діям передувала увертюра взаємних словесних закидів і образ, коли із рядів вояків вихоплювався спеціаліст із знущань та провокацій і безжально морально «нищив» ворога.

А. Віднянський вибудовував симетричну композицію із гуртів супротивників, яку руйнувала тільки стадія «рукопашного» бою. Бій у «Доротеї» був хаосом, здатним до найнесподіваніших формалізацій. Недаремно він із протестичною спритністю то перекидався на брутальну бійку, то повертав на поважну церемонію. Він перетворювався на танок, а міг — «вскочити» й у спортивні змагання. Хаос був щедрим на нові форми та витівки. Він дражнив публіку примарністю своїх швидкоплинних форм: тільки-но здавався побутовою сваркою, аж ось — ставав фліртом чи дитячою забавкою. Але, попри всі свої карколомні перетворення, бій лишався гучним карнавальним атракціоном, його кульмінацією-дивепртисментом. Хаос робив світ барвистим, оновленим. Ритуал «прагнув» стримати перетворення, започатковані Хаосом. Але без Хаосу Ритуалу у виставі А. Віднянського не було б що робити.

А. Віднянського цікавлять «резерви» енергії людини, коли та звільняється на короткий час Масляної від пут «ритуалізованих» заборон звичного, рутинного, побутового. Питання перемоги Масляної чи Посту для А. Віднянського, насправді, значення не має. Важливим є інше — з'ясування здатності людини знайти між цими полюсами можливість лишитися внутрішньо незалежною від будь-яких косних «правил».

А. Віднянському щастить, створюючи виразні сценічні твори, формулювати особливий тип вистав «великого» стилю із нехарактерними ознаками видовищності. За тієї умови, що репертуар берегівського театру складають високі зразки класичної літератури, питання діалогу із аудиторією постає у цьому випадку із подвійною силою, адже жодного «потурання» споживацьким нахилам тут помітити неможливо. Принципове значення, водночас, має той факт, що глядачами цього колективу були і є не лише елітарні відвідувачі численних фестивалів, в яких труп А. Віднянського завжди із успіхом бере участь,



«Доротей» В. Чоконаї, Берегівський театр ім. Д. Ійєша, режисер — А. Віднянський, сцена з вистави

— театр постійно мандрує селами і містечками рідного Закарпаття. Доводиться визнавати, — А. Віднянському вдалося знайти спільну мову із різними категоріями публіки. «Великий» стиль, класичні твори, ним сценічно інтерпретовані, мають чималу аудиторію прихильників у соціально, культурно нерівнозначних колах. Гра, її якість, зміст, ширий характер перемагають недовіру і упередження, долають різноманітні бар'єри. Потреба у видовищі на цих виставах «задовольняється», не принижуючи гідності самого мистецтва, його високих завдань.

1990-ті рр. виявилися для вітчизняної сценічної культури часом опанування новими можливостями «великого» стилю. Вистави такого типу мали широку географію, з'являлися у різнонаціональних трупах, прикрашаючи театральний ландшафт України часто несподіваними образами, темами. Зацікавлення у подібному театрі кількох режисерських генерацій значно стимулювало цей різновид сценічного мистецтва, сприяло поверненню загального інтересу до традицій музично-драматичного театру. Нарешті, сфера експерименту перестала о тій порі пов'язуватися виключно із малою сценою; пошук очевидно зрушив у бік можливостей і засобів «великого» стилю. Цей шлях виявився досить плідним і творчо потужним, про що свідчать кращі зразки відповідної типології. А соціальний аспект побутування «великого» стилю, стосунки театру із публікою на його теренах лишаються принциповим для мистецької практики України і здатні багато що пояснити у стані справ згадуваного й подальшого періодів життя театру.

Мистецький зв'язок часів, сприяючи досягненню теперішньої театральної дійсності, стимулює активність актуальних художніх рухів, уможливорює формування всього того, чим, власне, є театральний процес — безкінечною еволюцією духовного та естетичного досвіду нації, в якому гідними уваги дослідника лишається діалог театру і глядача, без чого належного окреслення стану вітчизняної сцени годі чекати.

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРІВ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО- ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Український драматичний театр від часу свого виникнення, становлення та формування завжди тяжів до тісного поєднання музики та драматичного дійства. Ще за часів Київської Русі життя та побут східнослов'янських племен знаходили своє відображення в усній народно-поетичній творчості: пісні, обряди, хороводи, танці, ігри тощо. Тут ми знаходимо зародки балету, комедійного дійства, пантоміми, народної драми. У цих первісних формах театрального мистецтва очевидним є синтез слова, музики, танцю, підпорядкування їх виявленню основної думки, загального настрою дії. Саме в Україні гармонійне поєднання поетичного слова, музики й танцю зазнало найбільшого розвитку і стало однією з найхарактерніших ознак українського національного театру: «Поетичне слово, ніжна мелодія, пластичний рух і жест набирали в описаних іграх справжньої художньої виразності та динамічності»¹.

Велику роль також у розвитку народних театральних видовищ відіграли скоморохи — мандрівні актори, співаки, музиканти, танцюристи, акробати тощо. Починаючи з XVII ст., в Україні дуже популярною стає вистава староукраїнського лялькового театру — вертепу, в якому народні пісні та танці були тісно переплетені з видовищним дійством.

¹ Український драматичний театр: В 2-х т. — Т. 1. — К., 1967. — С. 13.

З часом вертеп перетворився на справжній вуличний театр, де всі ролі замість ляльок виконували актори-аматори. Театральне дійство знову ж таки було тісно переплетене з музичним. До наших часів зберігається найбільш повний та цікавий варіант вертепної різдвяної вистави у карпатських традиціях (с. Селище Хрустського району), де обряд колядування зафіксований у розгорнутій багатошаблевій формі з величезним пісенним репертуаром. Починалось дійство з «надвірних» або «підвіконних» пісень із проханням зайти до хати і почати колядування. Самий обряд колядування містив багато музичних колядок та пісень разом із танцями, і завершувалось дійство знову ж таки піснями-побажаннями та піснями-подяками.

У другій половині XVIII — першій половині XIX ст. розвиток українського театального мистецтва зазнає великого прогресу. Виникають професійні та аматорські театральні трупи.

Український театр, оформлюючись як професіональне мистецтво, насамперед використовує і розвиває національні традиції, звертаючись досить часто до народної творчості. Зокрема давні традиції ігор та обрядів використовують у своїх творах І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко. Популярними стають в Україні також російські комічні опери — драматичні твори, де розмовні сцени чергувалися з піснями: аріями, дуетами та вокальними ансамблями. В окремих російських комічних операх виконувалися й українські пісні.

Широкого розвитку в Україні в цей час набуває і жанр водевілю. Перші українські драматурги XIX ст. в українських водевілях щедро використовували елементи народної музикальної і вокальної культури, органічно вводячи в дію пісні і танці. Цим, власне, розпочинається традиція подальшого розвитку українського театру саме як музично-драматичного. Кріпацькі театри того часу були досить різноманітними за своїм репертуаром — від вистав вертепу до постановки опер, балетів, п'єс, водевілів та комедій.

Високої художньої довершеності сягає український театр у другій половині XIX ст. Потреба у національному театрі була зумовлена зрілістю української нації, духовними запитами народу і роллю театру у справі народної освіти та художньо-естетичного виховання. Виникають трупи М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Садовського та ін. Саме М. Старицькому український театр завдячує високим художнім професіональ-

ним розвитком музично-драматичного жанру: «Старицькому як драматургові і особливо режисерові належить провідна роль в організаційно-творчому становленні музично-драматичного жанру — самостійного в українському театральному мистецтві. Ніколи до нього не набував цей жанр таких сталих професіональних форм і високих художніх якостей. Разом з Лисенком він закладав основи українського професіонального оперного мистецтва. Трупa Старицького так і іменувалася музично-драматичною»².

Велике значення для становлення українського театру як музично-драматичного мало творче співробітництво М. Старицького з М. Лисенком. Для 70–80-х рр. XIX ст. діяльність М. Старицького була новаторською, як з погляду розвитку театральних жанрів, так і з погляду удосконалення виконавської вокально-музичної культури українських акторів. Саме в утвердженні жанру музично-драматичного театру М. Старицький виявив себе справжнім новатором, чому сприяло його бездоганне знання музики, вокального та хореографічного мистецтва.

Вистави трупи М. Кропивницького також відрізнялись ідейно-художньою цілісністю та гармонійним поєднанням акторської гри, художнього оформлення, музики, співів, танців, хору та оркестру. У репертуарі того часу ми знаходимо вистави, які й нині йдуть на багатьох українських сценах і стали справжньою високою класикою українського театру: «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «За двома зайцями», «Ой, не ходи, Грицю...», «Утоплена» та «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем) М. Старицького, його ж «Чорноморці» за Я. Кухаренком. Не менших висот сягає Лисенкове музичне рішення.

Розглядуваний період розвитку музично-драматичного театру характеризує те, що музика стає органічною складовою вистави, на відміну від попереднього, коли її роль здебільшого зводилася до ілюстративних вставок. Безпосередню підготовку музикальних та вокальних сил трупи М. Старицького здійснював М. Лисенко. Музика і співи не повинні були звучати відокремлено від дії, хор виступав як співучасник масових сцен, а кожен хорист як дійова особа. Репертуар трупи М. Садовського завдяки доробку М. Лисенка поповнюється різножанровими творами (музична драма, музична комедія, опера).

² Український драматичний театр. — Т. 1. — С. 144.

Трупа також мала акторів-співаків: М. Кропивницького, М. Заньковецьку, В. Грицяя, М. Садовську-Барілотті та ін., деякі з них навіть мали консерваторську освіту.

Традиції музично-драматичного жанру продовжував М. Садовський й у своєму театрі. Постійна серйозна робота над музичними творами дала можливість згодом зосередити в ньому найкращі сили українського оперного мистецтва.

У ХХ ст. музично-драматичні вистави стають також невід'ємною складовою репертуару стаціонарних драматичних театрів на території всієї України. А після Другої світової війни всі обласні театри в Україні здобувають назву музично-драматичних. Продовження кращих традицій музично-драматичного театру, закладених М. Старицьким та М. Лисенком, ми спостерігаємо, зокрема, на прикладі вистави Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка «Дай серцю волю, заведе в неволю» (постановку здійснили 1936 р. режисер М. Крушельницький, художник М. Бурачек та композитор Б. Крижанівський). Вистава мала грандіозний успіх упродовж багатьох років, була зіграна на різних сценах як в Україні, так і за її межами. Йому сприяла новаторська концепція М. Крушельницького, який із побутово-етнографічної драми М. Кропивницького створив високохудожню народну і соціальну драму.

Особливої уваги заслуговує і музичне тло вистави, що є яскравим прикладом продовження та розвитку кращих традицій українського музично-драматичного театру. Лейтмотивом вистави стала відома українська народна пісня «Та забіліли сніги», яка за своєю мелодійною побудовою речитативного складу є більш наближеною до балади, чудово відповідаючи ритмічній напрузі вистави, де за зовнішньою мелодійністю та плавністю ховалися глибокі конфлікти та протиріччя, зламані людські долі та зруйновані надії: «Незважаючи на насиченість хором співом, музикою і танцями, спектакль не перетворився на «фольклорний», де мелос і хореографія висувуються на перший план і виглядають як вставні номери, не пов'язані з драматичною дією. Спектакль сприймався як поетичний твір, де музика являла собою тканину, на якій змальовано просту й зворушливу повість про любов і дружбу, про відданість і самопожертву»³.

³ Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. — К., 1979. — С. 96.

Всі компоненти вистави «Дай серцю волю, заведе в неволю» органічно доповнювали одне одного і були підпорядковані одній меті — повніше розкрити внутрішні конфлікти та психологічний стан героїв, донести основну ідею вистави до глядача. «Крушельницький використав у виставі ту образну народну символіку, на котру так багаті традиційні українські обряди. Режисер видобув з них насамперед філософський початок; він полягав на сцені у дуже точно відібраний та вивірених єдності людини з речами, природою, музикою, єдності, яка сповіщає всьому плинному в житті якийсь дивно глибокий, прихований сенс»⁴.

Елементи українських народних обрядів М. Крушельницький майстерно вплітав у канву вистави таким чином, щоб вони були не етнографічним фоном, але посилювали весь комплекс психологічного впливу на глядача, виявляли прихований другий план дії, який, зрештою, ставав головним. Це можна було спостерігати в сцені заручин Одарки, в сцені «Гуляв чумак на риночку», у «Вечорницях» та ін.

Окрім українських народних пісень Крушельницький вводить у виставу й танці, але вони також сприймаються не як концертні вставні номери, а як ще один засіб розкрити душевний стан героїв: «Так танцював у другій дії Іван, і ... було зрозуміло, що танцював він не заради забави; ні, це був скоріше танець-виклик, танець, в котрім Іван знущався над своїм горем, скидав його з себе, як рваний армачишко, і сміявся — гірко, крізь сльози, але все-таки сміявся. Це був танець розкріпачення людської сили. І тут доречно нагадати, що на матеріалі народного танцю в ті часи і пізніше такі складні задачі виконувалися дуже рідко. Народний танець в спектаклі частіше всього ніс і несе на собі зараз певний орнаментальний сенс, він виконує функції своєрідної режисерської «вишивки» і дуже рідко — крайньою мірою в драматичних спектаклях — стає вираженням громадянської, соціальної думки. Такого значення добився Крушельницький у своїм спектаклі, і в цьому він теж своєрідний новатор»⁵. Великим здобутком постановника було те, що він саме поняття «національне» в українському театрі вивів на якісно інший рівень — рівень органічного

⁴ Танюк Л. Марьян Крушельницький. — М., 1974. — С. 124.

⁵ Там само. — С. 124–125.

зв'язку митця з минулими здобутками і сьогоденними новаціями, продиктованими часом.

Іншим яскравим прикладом розвитку у ХХ ст. кращих традицій українського музично-драматичного театру була відома вистава Київського театру української драми ім. І. Франка «Украдене щастя». Спектакль був поставлений на початку 1940 р. Г. Юрою (художник М. Уманський, композитор Н. Пруслін). Він також була насичений елементами українських обрядів, звичаями і традиціями українського народу та народної музики, і тут так само музика була підпорядкована розкриттю внутрішнього стану героїв і слугувала фоном до психологічної дії.

Виявом новаторського застосування музики у виставі «Украдене щастя» Г. Юри може слугувати яскрава сцена перед корчмою: «У сцені перед корчмою, коли Гурман-Добровольський тягне Анну-Ужвій танцювати, вона, почувавши на собі осудливі погляди односельців і в собі ще заглушений голос сорому, ніяковості, спочатку вагається, огинається, просить у неба допомоги: «Господи, додай мені сили!», а потім, захоплена своїм нездоланим почуттям, махнувши на все рукою, наче кидається у вир, йде за Гурманом танцювати. Хай, мовляв, буде, що буде, аби відчувати біля себе коханого. Ось що виявляється в спочатку непевних, а потім все рішучих кроках Анни-Ужвій, в її постаті, що поступово випростовується, в її дедалі сміливішому визивному погляді»⁶.

У другій половині ХХ ст. багато професійних українських композиторів створюють водевілі, оперети, музичні драми та музичні комедії: Б. Олексієнко, А. Жук, Д. Клебанов, І. Ковач, О. Красотов, О. Левицький, В. Лукашев, К. Мясков, Я. Цегляр, М. Скорик, Б. Яровинський та ін.

Але двадцяте століття, разом із технічним прогресом, приносить реформації і в царині музично-театральних жанрів. Поряд з оперою, балетом, оперетою, музичною комедією, музичною драмою та водевілем з'являються нові жанри і форми музичного театру по всьому світі. В сучасних музично-театральних формах знаходять своє відображення і сучасні музичні стилі ХХ ст.: джаз, рок- та поп-музика тощо.

⁶ Кисельов Й. Поетеса української сцени. — К., 1978. — С. 122.

На початку ХХ ст. виникає новий жанр музично-драматичного театру — мюзикл. Розвиток цього жанру в Америці пов'язаний зі збагаченням та взаємопроникненням елементів мюзик-холу та ревію. Новий жанр мюзиклу стає синтетичним, поєднуючи в собі засоби виразності вокальної та інструментальної музики, драматичного та хореографічного мистецтва. Таке поєднання і взаємодія різних видів мистецтва надають новому театральному жанру особливої динамічності, яка стає необхідною разом із наростаючою динамікою життя.

Музичні номери, що раніше здебільшого були сентиментальними піснями, змінюються музикою в стилі «регтайм» та танцями на кшталт «степу». «Батьківщиною» мюзиклу стають Сполучені Штати Америки, зокрема Бродвей, який справедливо вважається авангардною світовою «кузнею» мюзиклів. Такі постановки здійснювалися високопрофесійними музичними групами та артистами пісенних шлягерів і танців. Яскравим представником цього напрямку був композитор, режисер і актор Дж. Коен («45 хвилин з Бродвею» США, 1906 р.)

Технічний прогрес також зумовлює появу нових електронних музичних інструментів та синтезаторів із широкими музично-виразними можливостями і величезним спектром відтворення звуків, які одразу починають використовуватись у нових театральних музичних формах.

У 1920-х — 1930-х рр. численні західні мюзикли характеризуються гострими драматичними колізіями та більш розвинутими музичними формами, в яких помітним стає вплив джазу, особливо стилю «свінг».

1930-ті — 1940-ві рр. — період активного розвитку жанру «мюзикл». Музичні кінофільми, що з'являються у цей період (приміром, «Чарівник країни Оз»), сприяли підвищенню динаміки сценічного дійства. Ускладнюється і музична драматургія, розширюється тематика, замість традиційного «happy end» стає звичною трагедійна розв'язка сюжету. Хореографічні номери переростають у розгорнуті пластичні сцени. Пісенні структури стають більш розвиненими, використовується музична драматургія наскрізного типу зі справжнім симфонічним розвитком.

Мюзикли цього періоду створювали К. Портер, К. Вейль, Х. Роум, Х. Ерлін, Р. Роджерс та ін. З 1950-х починається справжній

розквіт мюзиклу. Виникає ряд високопрофесійних вистав. Більше вимог приділяється до вибору літературного та музичного матеріалу. Багато мюзиклів цього періоду було створено за сюжетами В. Шекспіра, Вольтера, Ч. Діккенса, Б. Шоу та ін.

Поряд із любовними історіями в тематиці спостерігаються історичні, фольклорні сюжети і навіть політична сатира. До кращих зразків зазначеного періоду належать «Звуки музики» Р. Роджерса (1959 р.), «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу (1956 р.), «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна (1957 р.), «Скрипаль на даху» Дж. Бока (1964 р.), «Хелло, Доллі!» Дж. Хермена (1964 р.), «Смішне дівчисько» Дж. Стайна (1964), «Людина з Ламанчі» М. Лі (1966 р.) та ін. Ці вистави відзначені високим професіоналізмом всіх складових елементів: «Починаючи з 1950-х рр. кожний вдалий мюзикл екранізувався, стаючи надбанням широкої аудиторії... В цей же час орієнтація на комерційний успіх обмежує авторів і постановників жорсткими жанровими стереотипами і структурними рамками; це ж призводить до надінтенсивного прокату... Мелодії кращих пісень з мюзиклів часто отримують окреме самостійне життя і значною мірою переживають вистави»⁷.

В 1950-ті інтерес до жанру мюзиклу виникає у Великобританії, Франції, Австрії, Чехословаччині, Росії та Україні. В Україні жанр мюзиклу у другій половині минулого століття також набуває широкого розвитку, але ці вистави йшли в основному в обласних музично-драматичних театрах або на сцені театрів оперети. У жанрі мюзиклу працювали такі українські композитори, як І. Поклад, І. Карабиць, М. Скорик, П. Петров-Омельчук, В. Ільїн, О. Зуєв, В. Назаров, М. Кармінський, В. Шаповаленко та ін.

Однією з перших музичних вистав, близькою до жанру мюзиклу, яка йшла на сцені українського драматичного театру, була опера-бурлеск «Енеїда» (музика С. Бідусенка, інсценізація С. Данченка та І. Драча за мотивами однойменної поеми І. Котляревського). Саме у 1980-ті — 1990-ті рр. виникає нагальна потреба у сучасній музичній виставі в Україні та за її межами. В цей же час у Великому драматичному театрі Ленінграду Г. Товстоногов створив оперу-фарс «Смерть Тарелкіна» (композитор О. Колкер). А у Московському театрі ім. Ленінського комсомолу М. Захаров поставив мюзикл «Тіль

⁷ Музыкальная энциклопедия: В 7-ми т. — Т.3. — М., 1976. — С. 855.

«Енеїда». Сцена з вистави.
Театр ім. Івана Франка.
1986 р.



Уленшпігель» (лібрето Г. Горіна, музика О. Рибнікова), який користувався величезним успіхом у глядача та здобув чимало схвальних відгуків критики.

Сергій Данченко також створює сучасну музичну виставу. Постановка «Енеїди» була здійснена у 1986 році на сцені Театру ім. І. Франка і зайняла у репертуарі театру особливе місце. С. Данченко не був першим, хто звертався до «Енеїди» І. Котляревського — 1910 р. бурлеск-оперу в своєму київському театрі поставив М. Садовський, 1925 р. до її здійснення готувався В. Василько в «Березолі», але здійснити задум він зміг лише наступного сезону в Одеській держдрамі. У всіх цих випадках використовувалась партитура М. Лисенка,

до якої, на прохання В. Василька, додав кілька номерів М. Вериківський.

Ставлячи «Енеїду», С. Данченко випробовував нові можливості традиційного для української сцени синкретизму: сполучення драматичного слова, вокалу, хореографії. У постановці «Енеїди» всі компоненти були органічно зв'язані і майстерно доповнювали один одного у гармонійній поліфонічній нерозривності. Виставі був притаманний неабиякий гумор, який є складовою особливістю української ментальності і пронизує всю поему І. Котляревського. Комізм вистави підкреслювався вибором відповідного жанру — опера-бурлеск, що походить від італійської *burlesca* або *burletta* (*итал.* *Burla* — жарт). Таку назву зазвичай мають музичні п'єси жартівливого, навіть грубувато-комічного, а іноді примхливого характеру: «Бурлеска... зазвичай проходить у пожвавленому русі, нерідко рапсодійна і за структурою споріднена капричіо та гуморесці»⁸.

Композитор С. Бідусенко в опері-бурлеску поєднує національний колорит із ритмами і інтонаціями сучасної естрадної музики. У виставі був задіяний інструментальний ансамбль, під супровід якого актори співали наживу з мікрофонами. Національному забарвленню вистави сприяли також сценографія А. Чечика і костюми М. Глейзера. «Режисерові вдалося синтезувати на сцені епос, народжений на ґрунті народного світовідчуття, з естрадою, вперто вкорінюваною у свідомість масового глядача»⁹. Балетмейстер Є. Каменькович створив яскраві балетні сцени. У виставі було багато масових сцен, майстерних фехтувальних боїв у постановці В. Абазопуло та віртуозних циркових номерів у постановці майстра спорту В. Оцупка.

Однією з центральних сцен у виставі був розгорнутий епізод козацьких забав. «Можна було б назвати її віртуозним хореографічним дивертисментом — масовим танком із шаблями, — вважає дослідник творчого шляху С. Данченка. — Те, що впродовж кількох хвилин відбувається на сцені і фактично перебуває поза площиною сюжету,

⁸ Музыкальная энциклопедия: В 5-ти т. — Т. 2. — М., 1973. — С. 610.

⁹ Коломієць Р. Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу. — К., 2001. — С. 63.

конденсує у собі бойовий дух, завзяття, натхнення, любов до життя й зневагу до смерті, історичний оптимізм — ментальні риси українського народу...»¹⁰.

У виставі брали участь провідні актори театру ім. І. Франка: Б. Ступка — від автора, Н. Сумська та П. Лазова — Дідона, А. Хостікоєв — Еней, А. Розстальний — Зевс, Л. Куб'юк та Л. Смородина — Венера, Р. Теплова — Юнона, В. Дудник, Я. Сиротенко — Нептун та ін.

*«Енеїда». Сцена з вистави.
Театр ім. Івана Франка.
1986 р.*



Вистава користувалася неабияким успіхом і в Україні, і за її межами, зокрема у Польщі. «Відсторонений і тому неупереджений погляд поляків констатував незаперечний факт наявності «глибоко української вистави, що походить від вітчизняної історії, культури, звичаїв, іконографії, традицій, з українським темпераментом і почуттям гумору». Все це, на думку польської критики, обумовлює «...і ритми, і темпи, і колорит, і самий принцип поєднання лише на перший погляд випадкових художніх складових»¹¹. Щоправда, дехто з критиків констатував, ніби видовищний ряд превалює у виставі над словом, але, вважаємо, що це притаманне багатьом сучасним музичним вис-

¹⁰ Коломієць Р. Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу. — К., 2001. — С. 64.

¹¹ Там само.

тавам в усьому світі. А у франківській «Енеїді» ми бачимо яскраве поєднання сучасного режисерського мовлення та європейських і навіть світових традицій. Доречі, відомий краківський театральний критик Я. Хавлік відзначав, що вистава франківців «через свої суперечливі зв'язки з міфологією, історією і сучасністю стає мимовільною репрезентацією унікальних народних властивостей, власного коду і художньої моди»¹².

Отже «Енеїда» у постановці С. Данченка може слугувати яскравим прикладом самотутньої сучасної української музичної вистави, але, водночас, і «спробою спародіювати псевдонаціональну естетику, посміятися над прагненням штучно культивувати естетично застаріле, постати художнім викликом усталеним поглядам і стереотипам побудови національної вистави»¹³.

Кінець 1960-х позначений кризою жанру мюзиклу на Заході — в цей час не з'являється жодної вистави, яку можна було б порівняти за художнім рівнем з попередніми. Мюзикл починає тіснити новий жанр — рок-опера. Це пов'язано з молодіжним рухом на Заході та виникненням музики в стилі «біт». Новий жанр рок-опери приносить у музичну тканину вистави елементи, притаманні музиці в стилі «рок». Загальновідомими в цьому жанрі є такі твори, як колективна рок-опера «Волосся» у постановці Г. Макдермота (1967 р.) та «Ісус Христос — суперзірка» Е. Ллойд-Вебера (1970 р.)¹⁴. У Росії в цей же час також з'являються перші рок-опери: «Зірка і смерть Хоакіна Мур'єти» (1976 р.) та «Юнона і «Авось» (1981 р.) О. Рибнікова.

Яскравим прикладом цього ж таки жанру, втіленим на українській драматичній сцені, є рок-опера «Біла Ворона» (музика Г. Татарченка, лібрето Ю. Рибчинського). Історичний образ та подвиги французької героїні XV століття Жанни д'Арк неодноразово знаходили втілення як у драматичних творах, так і в музичних. До цієї теми зверталися митці минулих століть і сучасності. Яскраве втілення неординарна особистість Жанни д'Арк та визвольна боротьба французького народу

¹² *Hawlik J.* Początek jeszcze jednej legendy nad Wisłą. — Kraków, 1998. — 10 chervenya.

¹³ *Коломієць Р.* Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу. — К., 2001. — С. 65.

¹⁴ Музыкальная энциклопедия. — Т. 3. — С. 856.

проти англійських завоювників знайшли у романтичній драмі Фрідріха Шіллера «Орлеанська діва», прем'єра якої з великим успіхом відбулася 1831 р. у Лейпцигу. Згодом ця драма набула величезної популярності у прогресивних колах Росії, особливо в період громадського підйому 70-х — 80-х рр. XIX ст.

Видатна російська актриса М. Єрмолова мріяла про роль Іоанни д'Арк ще з ранньої юності. Вона часто виступала із читанням монологів з «Орлеанської діви» Ф. Шіллера перед демократичною студентською молоддю. Але 1884 р. актриса домоглася постановки трагедії на сцені московського Малого театру. В цій ролі яскраво проявилися основні риси мистецтва М. Єрмолової: велика трагедійна сила, героїчний пафос та патетика поєднувалися з ліричним щемом і поетичною скорботою. Актриса з незмінним успіхом грала роль Іоанни протягом 18-ти років, і з часом цей образ у її виконанні набував ще більшої глибини¹⁵.

Звертався до цієї історичної теми також відомий французький драматург Ж. Ануї. У створеній ним п'єсі «Жайворонок» прославляється подвиг в ім'я народу і особлива увага зосереджується на останніх годинах життя головної героїні (прем'єра відбулася 1953 р. у театрі «Монпарнас»)¹⁶. Болгарський драматург С. Цанєв у драмі «Друга смерть Жанни д'Арк» розкриває психологічну трагедію героїні протягом останньої її ночі перед стратою.

В музичних творах ця тема також втілювалася неодноразово. Так у музично-театральному мистецтві Росії XIX ст. вона знаходить оригінальне втілення у творчості великого російського композитора П. Чайковського, який створює оперу монументального плану «Орлеанська діва» з використанням масштабних хорів та ансамблів. Поза тим, цій опері притаманна тонка лірико-психологічна глибина у розкритті характерів героїв, яка є характерною і визначальною для творчості П. Чайковського. Лібрето було написано самим композитором за однойменною драмою Ф. Шіллера та на основі лібрето опери П. Меріме. «Орлеанська діва» була поставлена 13 лютого 1879 р. в Петербурзі на сцені Маріїнського театру, а через півтора року її ж прем'єра відбулася у Празі. Але за життя композито-

¹⁵ Театральная энциклопедия. — Т. II. — М., 1963. — С. 649—650.

¹⁶ Там само. — Т. I. — С. 243.

ра ця опера ставилася не часто і тільки у ХХ ст. до неї прийшло справжнє визнання¹⁷.

В музично-драматичних творах ХХ століття історична постать Жанни д'Арк продовжує знаходити своє втілення. Особливе місце серед них займає драматична ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі» французького композитора-модерніста А. Онеггера (1938 р.), яка поєднує ораторіальні форми з елементами народних дійств — містерій. Вона відображала патріотичні настрої композитора, і є характерною для його творчості початку століття¹⁸. 1957 р. російський композитор



«Біла ворона» Ю. Рибчинського — С. Бідусенка. Театральна компанія «Бенюк & Хостікоєв». 2005 р.

М. Пейко створює балет «Жанна д'Арк», прем'єра якого відбулася 29 грудня в Московському музичному театрі ім. К. Станіславського та В. Немировича-Данченка¹⁹.

У вищезгаданій першій українській рок-опері «Біла ворона» легендарний сюжет про Жанну д'Арк знайшов чергове яскраве відображення. Заслуговує на увагу й те, що в Україні ця рок-опера була поставлена двічі. Першу постановку 1991 р. здійснив С. Данченко на сцені театру ім. І. Франка.

¹⁷ 100 опер. — Л., 1964. — С. 397–399

¹⁸ Музыкальная энциклопедия: В 7-ми т. — Т. 4 — М., 1978. — С. 15.

¹⁹ 100 балетних лібрето. — Л., 1971. — С. 164–166.

Друге народження твір набуває у XXI ст. Це — антрепризний комерційний проект театральної компанії «Бенюк і Хостікоєв» (продюсери Г. Загорій, Б. Бенюк та М. Гринишин; режисер-постановник А. Хостікоєв). Вдруге прем'єра рок-опери «Біла ворона» відбулася на сцені Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки 24 серпня 2005 р., в день річниці Незалежності України. Які ж спільні риси та які відмінності існують між цими двома сценічними версіями твору?

Думаємо, що авторів підштовхнуло до написання твору те, що українська рок-музика на той час вже вийшла з підпілля і набувала все більшого розголосу і популярності. Незаперечним є й те, що постановка С. Данченка 1991 р. була новаторською та реформаторською в галузі українського музично-драматичного театру. Це — перша спроба постановки рок-опери в Україні, якій, напевно, сприяв самий дух епохи «перебудови», основним сенсом котрої, як і основною ідеєю спектаклю, була тема свободи.

В «Білій вороні» С. Данченко розвиває ті художньо-інноваційні ідеї в галузі музично-драматичного театру, які він започаткував 1986 року в сучасній опері-бурлеск «Енеїда» за твором І. Котляревського. Мабуть тому, вистава витримала успішне сценічне життя довжиною в 11 років, її передивилися сотні тисяч глядачів не лише в Україні, але й у Польщі, Австрії, Німеччині та багатьох інших країнах.

Літературним першоджерелом вищезазначеної рок-опери є драматична поема «Біла ворона» сучасного українського поета Ю. Рибчинського (1989 р.), присвячена подвигу Жанни д'Арк. Але його версія давніх подій є відмінною від варіантів інших авторів. На наш погляд, влучною і символічною є назва твору — «Біла ворона», яка підкреслює, що яскраві та неординарні історичні фігури з неабияки-



«Біла ворона» Ю. Рибчинського — С. Бідусенка. Театральна компанія «Бенюк & Хостікоєв». 2005 р.

ми лідерськими здібностями на кшталт Жанни д'Арк — це доволі рідкісне явище в історії, так само, як різновид білої ворони у природі. Тим самим поет підкреслив, що ця постать є символічною і важить не лише для французів, але й для будь-якого народу, що виборює національну свободу.

В поемі Ю. Рибчинського образ Жанни д'Арк є складним та багатогранним. Представлена широка динамічна градація емоційного спектру головної героїні: від безтурботно-щасливої селянської дівчини-нареченої до мужньої та незламної за характером особистості, яка постає перед вибором між особистим щастям і почуттям боргу вищого призначення перед власним народом. Образ головної героїні проходить складний еволюційний розвиток через радощі перемог та гіркоту поразок і розчарувань, стикається зі зрадою та зневагою свого ж народу. Але Жанна не зраджує собі та своїм принципам і мужньо приймає смертельні муки публічної страти, залишившись твердою у своїх поглядах до кінця.

Драматичний розвиток у поемі Ю. Рибчинського отримує також образ нареченого Жанни — Жюльєна, виписаний яскраво та рельєфно. На початку дійства — це щасливий закоханий хлопець, який мужньо бореться за свою наречену, намагаючись витягти її з тенет завойовників. Та коли він розуміє, що Жанна надала перевагу боротьбі за кращу долю свого народу, він не пробачає нареченій такого вибору. Кульмінацією цього дуєту стає фінальна сцена Жюльєна і Жанни, де в ролі Ката, якому доручено стратити Жанну, виступає її колишній наречений, готовий здійснити цю місію з почуття помсти за свої зневаженні надії на особисте щастя.

Однією із головних дійових осіб поеми, що продовжує традиції західноєвропейських і особливо російських опер XIX та XX ст., є образ французького народу. Він висвітлений широко та багатопланово: від побутових народних свят до монументальних героїчних картин, де він перетворюється з різнобарвного натовпу на могутню силу, об'єднану усвідомленням необхідності боротися за визволення своєї країни. Наприкінці поеми, у сцені страти, образ народу набуває особливого розмаху, але тут він перетворюється на руйнівну силу, що віддає на поталу свою лідерку.

Крім того, в поемі Ю. Рибчинського діє вельми живий узагальнений образ Столітньої Війни між англійцями та французами. Цей

жіночий персонаж акумулює в собі сили зла і сіє розбрат та руйнування у своїй непереможній могутності. Поет ніби нагадує, що війни супроводжують все існування людства, кожного разу стаючи способом для якоїсь його частини владарювати над іншою.

На основі драматичної поеми Ю. Рибчинський та Г. Татарченко створили однойменну рок-оперу. В її музичному тексті композитор наочно скористався прийомами Е. Ллойд-Вебера. Вдалим є аранжування, зроблене самим композитором разом із аранжувальником О. Кльоповим. Окрім використання синтезаторів та клавішних інструментів в аранжуванні застосовуються і «живі» інструменти. Так світлому і теплому тембру флейти Пана доручається основна тема рок-опери, пов'язана з образом головної героїні — Жанни д'Арк. Задіяні також ансамблі духових та струнних інструментів, соло саксофону і труби, акустична гітара. І, звичайно, використані традиційні для рок-музики електронні бас-гітара та гітара-соло. При аранжуванні композитор ще й застосовує принцип тембрової драматургії, який бере свій початок у творах Ж. Берліоза та Р. Вагнера: певний тембр є носієм певного образу, і зміна тембрового звучання теми пов'язується з певними трансформаціями самого персонажу. Поряд у музичній тканині рок-опери застосовується принцип лейтмотивної системи: кілька основних тем проходять через усю рок-оперу та набувають різних видозмін залежно від сюжетних або психологічних змін у характерах героїв. Поряд із темами-образами існують розвинені теми-символи, і весь цей корпус почасти зібраний у тематичні комплекси, що відображають тонкі відтінки почуттів героїв, прописані на єдиному загальному тлі.

Вокальні партії поєднують у собі пісенний початок з елементами декламації, іноді вони набувають симфонічного розвитку. Багато сольних номерів насичені різноманітним і широким вокальним мелодизмом, що передає найтонші відтінки психологічних почуттів героїв.

Відкривається рок-опера традиційним оркестровим вступом. На тлі порожнього звучання інтервалу квінти та шуму вітру виникає тема, яка стає основною темою Жанни, але її проведення тембром низького струнного інструменту на початку вступу надає їй похмурого відтінку. Далі основна тема Жанни звучить у викладі теплового тембру флейти Пана на акомпанементі клавесину. Це мелодійна і наспівна

лірична тема секвенційної побудови малює світлий образ дівчини. Основна тема складається з двох елементів: наспівно-ліричного та остинатного, який звучить у вступі також у виконанні флейти Пана. Далі знову звучить перший елемент теми вже у викладі м'яких скрипок, які надають їй особливої теплоти та задушевності. В подальшому розвитку цей лейтмотив зазнає змін, але він завжди пов'язаний із головною героїнею — Жанною.

Інтонації французької народної музики насичують музичну тканину у першій сцені вистави. Це — масове народне гуляння, селяни святкують заручини Жюльєна і Жанни. Велика вокально-хореографічна сцена відтворює атмосферу свята, де окремі репліки солістів чергуються з хором. Її змінює ліричний дует Жюльєна і Жанни, сповнений щастя. На словах Жюльєна «О, Жанна» виникає тема, що згодом стане темою свободи. Раптово в атмосферу безхмарного щастя вдирається образ Столітньої Війни. Це — символ зла, який має руйнівну силу, що підкреслюється жорстким та одноманітним ритмом і скреготом електричних гітар.

Сольні номери Жанни д'Арк у першій дії досить різноманітні: від простої пісенно-мелодійної куплетної побудови на основі лейтмотиву до розгорнутого монологу на блюзових ритмах із соло саксофону, тембр якого надає образу особливої людяності і теплоти, в той момент, коли дівчина боїться, що її наречений загинув у сутичці із ворогом. Сцена раптового нападу бургундців підкреслюється жорсткими ритмами року із зловісним тремоло литавр та ридячими синтетичними струнними. У сцені наруги над Жанною її основну тему веде гобой із навмисне фальшивим звучанням. Переломним моментом у розвитку образу героїні у першій дії є її рішення очолити військо. Жанна каже, що чує святі голоси, які наказують їй зробити це. Тут вперше у вокальних інтонаціях Жанни з'являється тема свободи, яка стає лейтмотивом і у подальшому отримує динамічний розвиток.

Нетрадиційними засобами музичної виразності композитор змальовує образ французької монархії — двір Карла VII. Інтонації рок-н-ролу чергуються тут з органічним хоралом, коли мова заходить про Жанну. Гострі стакатні інтонації присутні у музичній характеристиці королівського Блазня і надають образу фарсового відтінку.

Центральним номером першої дії є пісня «Свобода» — справжній гімн свободі, що переростає в грандіозну масову народну сцену.

Заспівувати починає Жанна, вокальна тема подається на маршовому мілітаристичному ритмі малого барабану. Номер написаний у куплетній формі з динамічним розвитком. На приспіві підключається хор — народ, що прагне бути вільним. Тонально приспів починається з раптової модуляції, яка сприймається наче подих свіжого вітру. Партія Жанни підноситься, переважаючи над хором, у фіналі номеру зливаючись із хоровою в єдине ціле.

Дія завершується монументальною сценою, де в хорі звучать інтонації другого елементу (остинатного) теми Жанни. Хор прославляє героїню, співає «Аве Жанно» — це тріумфальна сцена із передзвonom, урочистим боєм литавр і могутніми акордами мідного духового ансамблю, що надає їй урочистості.

Друга дія починається монотонним похмурим ритмом бас-гітари, який сприймається як лихо, що насувається. На цьому тлі Менестрель розповідає про подальшу долі пастушки Жанни. Далі під акорди клавесину проходить речитативна сцена між щойно коронованим королем Франції Карлом VII, архієпископом Реймським та Жанною д'Арк, яку можновладці просять зупинити боротьбу і повернутись до рідного села. Знову основна тема звучить у вокальних інтонаціях Жанни, але цього разу її мелодія сповнена сумом, адже дівчина усвідомила, що все на світі продається, навіть друзі. Жанна приймає переломне рішення: йти військом на Париж.

У розгорнутій масовій сцені на ринковій площі є відчутними елементи фарсу. Велика хорова сцена «Продається дівка Жанна» — це ніби аукціон, на якому продається по частинах доблесть героїні, яка виконала покладену на неї місію і стала непотрібною королю. В хоровій сцені з солістами чуються інтонації рок-н-ролу, соулу, року із жорсткими ритмами. Тут уперше Жанну називають відьмою. Особлива напруга моменту підкреслюється тривожними інтонаціями в партії електрогітари-соло та тремоло литавр. У завершальному епізоді хор скандує «Продана!», при цьому проданими виявляються разом із військовими атрибутами і такі поняття, як честь і відвага, свобода і вітчизна.

Після масової сцени починається розгорнутий сольний монолог Жанни д'Арк, в якому вона звертається до Господа, питаючи, в чому її провина, і де вона згрішила. Сцена йде на блюзових ритмах і джазовій гармонії. Особливу ширість їй надає звучання живих струнних

інструментів. Монолог являє собою розгорнуту структуру некуплетної форми з наростаючою динамікою до кульмінаційного моменту.

Один із центральних номерів другої дії — це пісня про білу ворогу, чий символічний образ асоціюється з неординарністю Жанни д'Арк. Неначе вирок у хроматично-нисхідних інтонаціях хору звучать слова: «Якщо чорні ми — будь же чорна й ти!»; після цього на хоральному фоні органу Жанна намагається виправдатися, кажучи, що невинна, що такою народилася. Мелодія партії Жанни сповнена мелодійно-наспівних інтонацій. Далі тема хору-приспіву звучить в оркестровому викладі могутніх труб під маршовий ритм барабану. Оркестровка поступово ущільнюється, а наростаюча динаміка перетворює тему у вираз руйнівної сили, готової змести все зі свого шляху.

У наступній розгорнутій сольній сцені знову виникають інтонації теми свободи, а коли дівчина зізнається у бажанні жити, звучить її провідна вокальна тема. Жанні пропонують зробити вибір: або вона зрікається своїх божих видінь і в обмін отримує життя, або на неї чекає смерть. Спочатку Жанна погоджується зректися заради життя, а в той самий час у її вокальних інтонаціях знову звучить тема свободи. Але в сцені з вуличною повією, що хоче привласнити собі ім'я дівчини, інтонації Жанни стають рішучими і мужніми, тепер вона відмовляється зректись Божих видінь і готова прийняти смерть. У розгорнутому монолозі наскрізної побудови в оркестровці та вокальних інтонаціях наростає динаміка, сцена закінчується кульмінацією: Жанна дякує життю за кожен прожиту хвилину, її інтонації тут стають особливо проникливими, однак, не втрачають мужності.

Центральною сценою другої дії є монументальна сцена страти. На початку сцени люд збирається на площі Руану, щоб подивитися на страту Жанни д'Арк. Різноголосі репліки натовпу лунають на фоні музики у стилі «кантрі». На остинатному і навмисне фальшивому тембрі басу звучить хор «Благословенні будуть Середні Віки», але цей своєрідний гімн Інквізиції сприймається як фарс. Завдяки розстроєному тембру басу і його стакатній фактурі відчувається нещирість люду, вочевидь змушеного співати хвалу. Далі в інтонаціях жіночого хору виникає другий елемент теми Жанни — вона в цей момент з'являється на площі. Тембр флейти Пана знову оповідає про душевний стан героїні.

Кульмінаційною є дуетна сцена Жанни і Ката. Лірично-мелодійні інтонації Жанни проходять на фоні теплого та м'якого тембру родес-піано, який відтворює психологічний стан героїні перед стратою. У сольному номері Ката розкриваються його внутрішні душевні протиріччя. Жорсткий ритм підкреслює його жорстокість, а він каже, що не єдиний в світі, де всі вбивають всіх. Але поряд Кат зізнається, що йому доводиться убивати вперше і він боїться, що каратиметься цим решту життя. При цьому його вокальні інтонації стають більш мелодійними. Особливої напруги набуває момент, в який Кат зриває з обличчя маску і Жанна впізнає в ньому колишнього нареченого — Жюльєна.

Епізод старту Жанни Жюльєном — це розгорнутий оркестровий епізод на вальсообразному ритмі з важким поступом басу і щільною оркестровкою. На речитативі скупі і аскетично-монотонно зачитується вирок Жанні, яким її відлучають від церкви і засуджують до страти через публічне спалення на вогнищі. У відповідь чуються зловісні викрики з натовпу, на жорстких ритмічних інтонаціях електрогітар хор викрикує «На вогнище!» і ставить риторичне питання «Хто, якщо не ти?». Коли Жанна стає на ешафоті, пасажі скрипок стрімко злітають догори, неначе полум'я вогню. Фінальні слова Жанна вимовляє без мелодії на глухому стукі барабану-бочки, який асоціюється із биттям серця, що раптово завмирає, і неначе спогад виникає тема дуету Жюльєна та Жанни із першої дії, потім в оркестрі звучить тема свободи, на якій хор співає «Жанна» на фоні життєстверджуючого соло труби.

Востаннє, як нагадування, у флейти Пана виникає основна тема Жанни, і завершується опера траурними звуками хоралу духових інструментів на хроматично-нисхідних інтонаціях з пісні про білу ворону.

У сценографії вистави «Біла ворона» М. Глейзера та М. Кужелева був вдало віднайдений елемент гойдалок, зроблених зі звисаючих петлями довгих мотузок. На початку вистави Жанна безтурботно погойдується на них, у сцені згвалтування її розпинають на них, як на хресті. Після страти вона знову злітає на гойдалці над натовпом, ніби відлітаючи у вічність.

У постановці С. Данченка домінувала лірична лінія взаємовідносин головних героїв — Жюльєна і Жанни. Основний акцент режисер

робив на їхніх спільних сценах. Складні образи головних персонажів талановито, з тонкими психологічними градаціями і динамікою у розвитку характерів втілили Н. Сумська та А. Хостікоєв. Неоднозначний та складний образ короля Карла VII чудово відтворив Б. Бенюк. У масштабних масових сценах були задіяні актори театру ім. І. Франка. Варіативні, сповнені сучасної пластики хореографічні сцени створив Є. Каменькович.

Друга сценічна версія рок-опери «Біла ворона» (2005 р.) у постановці режисера А. Хостікоєва, взявши найкраще від попередньої, має натомість деякі суттєві відмінності. Автор сценічної версії Г. Загорій у сюжетну тканину вистави вводить нові персонажі — Менестреля з сином. Їхні діалоги відбуваються без музичного фону та вокалу. У пролозі вистави Менестрель розповідає синові про Жанну д'Арк та історію виникнення Столітньої війни. Також він наспівує і награв на акустичній гітарі пісню з вистави про білу ворону і ніби вводить глядача у сюжет вистави. Впродовж наступної дії ця пара з'являтиметься декілька разів, кожного разу коментуючи новий сегмент подій.

Крім того, деякими відмінними рисами позначена режисерська концепція А. Хостікоєва. Тепер центром уваги режисера стає роль особистості в історії, її злет та відхід у небуття. І тема народу, який здатен піднести або ж знищити свого лідера, та відповідальності того лідера, що промовляє до натовпу, сіє ідеї гуманізму і вірить, що вони перетворять юрбу на народ.

Очевидно, що другій появі вистави сприяли київські події осені 2004 р., коли під час Помаранчевої революції сотні тисяч українців під гаслами свободи вийшли на київський Майдан Незалежності, демонструючи усьому світові свідомість української нації. Ці події спонукали А. Хостікоєва звернутись знову до історичного символу свободи — постаті Жанни д'Арк, і знову набули актуальності рядки з поеми Ю. Рибчинського:

*«Народ завжди, завжди стає юрбою,
Коли не бачить ціль перед собою,
Коли ж мета велична, як Свобода,
Народ завжди, завжди стає народом!»*

Слід зазначити, що пісня «Свобода» з рок-опери «Біла ворона» свого часу стала шлягером і символом вільного народного волевиявлення. Так в часи російського путчу її співала Т. Гвердцители на бари-

кадах біля Білого дому у Москві. На київському Майдані Незалежності під час Помаранчевої Революції ця пісня також звучала у виконанні Н. Сумської.

Створюючи нову версію спектаклю у нинішньому столітті, А. Хостікоєв надає більш сучасного вигляду подіям французького Середньовіччя. Тепер бургундці виїждять на сцену на мотоциклах, одягнуті у чорний шкіряний одяг, нагадуючи сучасних байкерів. В цілому костюми від М. Левитської і сценографія від Д. Тараніна здаються більш сучасно-стилізованими, однак, гойдалки з попередньої версії так само лишаються основним сценографічним модулем. Цього разу у масових сценах задіяний професійний молодий балет на чолі з хореографами-постановниками С. Новіковською та Д. Каракуцем. Сучасна хореографія у майстерному виконанні професійних танцівників заряджена динамізмом і енергетично-запальною силою.

Трансформації була піддана і музично-технічна сторона вистави — фонограма. Г. Татарченко наново аранжував музику, використовуючи надбання та широкі можливості сучасних комп'ютерних технологій.

Характери головних героїв у новій постановці талановито втілюються молодими акторами Ю. Вдовенко та І. Рубашкіним, які, незважаючи на свій вік, мають неабиякий драматичний потенціал і майстерні вокальні дані. Обидва розкривають складні образи своїх героїв з великою емоційністю. У виставі також беруть участь Н. Сумська, яка майстерно та філігранно відтворює образ Столітньої війни, та Б. Бенюк, який грає одразу декілька образів: Кошон, Блазень та Кардинал Вінчестерський.

Друга прем'єра рок-опери пройшла з величезним успіхом. Слід зазначити, що постановча група намагалася зробити сучасний та якісний сценічний продукт, що мав відповідати стандартам європейських постановок, чому сприяє і технічна сторона вистави — якісний звук та світло.

Наступна спроба створити український сучасний мюзикл належить київському композиторові Ю. Шевченко. Саме він звертається у пошуках лібрето до української класичної літератури і обирає як основу лібрето відому казку І. Франка «Лис Микита». Ідея створити саме мюзикл за цим сюжетом належить режисерові А. Фурманчуку який і стає співавтором лібрето. 1990 р. композитор і режисер розпо-

чинають роботу. 1991 р. А. Фурманчук створює студію акторів саме задля постановки мюзиклу «Звіриний бенкет». Були підібрані лише актори молодого віку. Це були перші спроби створити антрепризний театр в Україні і комерційний музичний проект, до якого були залучені кошти спонсорів. Репетиційний процес над виставою тривав один рік. До постановчої групи увійшли художник-постановник А. Александрович-Дочевський та балетмейстер Г. Ковтун.

Декорація та костюми були вирішені у сучасному напрямку без фольклорної стилізації. Слід зазначити, що музика та хореографія йшли нон-стопом упродовж вистави. Це був український сучасний мюзикл без будь-яких розмовних драматичних діалогів. У музиці Ю. Шевченко варіативно і майстерно поєднав сучасну композиторську техніку з українськими фольклорними музичними елементами.

Прем'єра мюзиклу «Звіриний бенкет» відбулася взимку 1991 р. у приміщенні Оперної студії Київської консерваторії ім. П. Чайковського. Вистава виявилася яскравою і вдалою, а сучасні екстравагантні костюми та хореографія приваблювали чимало молоді. Нажаль, було зіграно лише дві вистави, бо забракло коштів для продовження сценічного життя цього мюзиклу.

Чудовий зразок втілення драми засобами музичного театру свого часу подав М. Лисенко, створивши класичну оперу «Тарас Бульба», що й досі є у репертуарі багатьох оперних театрів України. Переді мною стояло непросте завдання: написати сучасну музику до «Тараса Бульби». Складність його полягала в тому, щоб поєднати фольклорні елементи українських пісень та українських воєнних маршів із сучасними інтонаціями та використати популярні ритми ХХ ст.

До вистави (лібрето О. Балабана, композитор В. Шпаковська) було написано 14 розгорнутих номерів на вірші українських поетів ХVIII ст. І. Неруновича, Л. Барановича, Бучинського-Яскольда у перекладі на сучасну мову В. Шевчука та Н. Стефурак. Інтонації української народної музики в поєднанні з сучасними ритмами зазвучали у першій баладі Тараса Бульби «На собі козак славу, мій Боже, віщує», у тріо Тараса, Остапа та Андрія «Не плач, о Україно, вже годі тужити», у піснях Кошового «О мій Боже милостивий» та «Гріхи із воєн намножились», у пісні Остапа «Мій краю коханий», у розгорнутій хорovій сцені запорізьких козаків «Не бачиш, поляче, без тебе ми плачем». Інтонації українського мелосу використовуються і у ба-

ладі Матері «Ніч» та пісні «Краплі часу важкі», у пісні Андрія «Нічого двічі не повториться» та Остапа «Душа віщує». Дует Марії та Андрія «Тисячу оболонок здирати з душі живої» написано у ритмі блюзу. Актори співали під фонограму «мінус один» (аранжування О. Кльопова).

На роль Тараса Бульби був запрошений актор театру ім. І. Франка Л. Задніпровський. Інші ролі виконували: Мати — О. Єрьоменко, Остап — М. Боклан та М. Запісочний, Андрій — В. Зарубін та О. Сиротинко, Марія — І. Світлякова та Н. Городнича, Улан — Р. Дмитрів. Вистава йшла протягом театрального сезону 1990/1991 рр. на сцені українського театру «Кін», мала успіх у глядача та схвальні відгуки преси.

До жанру мюзиклу у своїй творчості київський композитор Ю. Шевченко звертався кілька разів. Приміром, на замовлення дитячого колективу він створив мюзикл для дітей за мотивами казки Г. К. Андерсена «Снігова королева», але широкого сценічного життя ця робота не отримала.

Наступною роботою в цьому напрямку була вистава, яка й нині йде у Києві на сцені театру ім. І. Франка, — «Ех, мушкетери, мушкетери!». Ця постановка має риси мюзиклу, але для її жанрового означення більш підходить визначення «музична вистава», оскільки тут вокальні номери (здебільшого це пісні та ансамблі, написані у розгорнутій динамічній куплетній формі) чергуються з великими драматичними сценами та розмовними діалогами.

Автором лібрето мюзиклу був Є. Євтушенко: драматургічною основою вистави слугувала його поема. Спочатку поет написав кіносценарій за мотивами романів О. Дюма «Залізна маска» та «Двадцять років потому», де він до того ж мав виконувати роль Атоса. Пізніше відомий американський композитор та диригент Л. Бернстайн запропонував Євтушенкові поставити мюзикл за цим кіносценарієм. Але планам не судилося здійснитися, і з часом Є. Євтушенко переробляє свій давній опус для кіно на п'єсу під назвою «Благодарю Вас навсегда!», сценічна доля якої виявилася більш вдалою — одразу три театри взялися до його втілення. Першим мюзикл 2002 р. поставив московський театр ім. М. Єрмолової (режисер — О. Поламишев, автор музики — І. Голубєва).

Драматичний матеріал п'єси Є. Євтушенка можна вважати вільною імпровізацією на тему історії життя дещо постарілих мушке-

терів. На початку п'єси ми бачимо колись доблесних королівських мушкетерів — д'Артаньяна, Атоса, Портоса та Араміса, які, здавалося б, зручно вмовистившись в історичному затінку, згадують свої минулі пригоди й перемоги. Підтоптані мушкетери виглядають дещо засмученими, бо не в змозі пристосуватися до нового життя і до нової влади. Їхні доблесні подвиги зараз уже нікому не потрібні, як і діамантові підвіски, що тепер прикрашають маскарадні черевики короля.

Таким чином, ситуації «героїчної комедії» Є. Євтушенка сповнені доволі прозорих історичних алюзій: тут французький король Людовік XIV та його оточення з відвертим цинізмом формулюють знайомі й нам політико-ідеологічні заповіді тоталітарної держави, а з казематів сумнозвісної в'язниці Бастилії чуються голоси, що переповідають сюжети, відомі нам за свідощтвами ув'язнених у таборах сталінського ГУЛАГу. За цих обставин старіючим мушкетерам відведена роль таких собі нескорених ветеранів протесту. Вони, останні романтики, не бажають миритися з лицемірними нормами жорстокої епохи Людовіка XIV, в «обличчі» якої наочні риси задушливої епохи «застою» 1970-х — 1980-х рр.

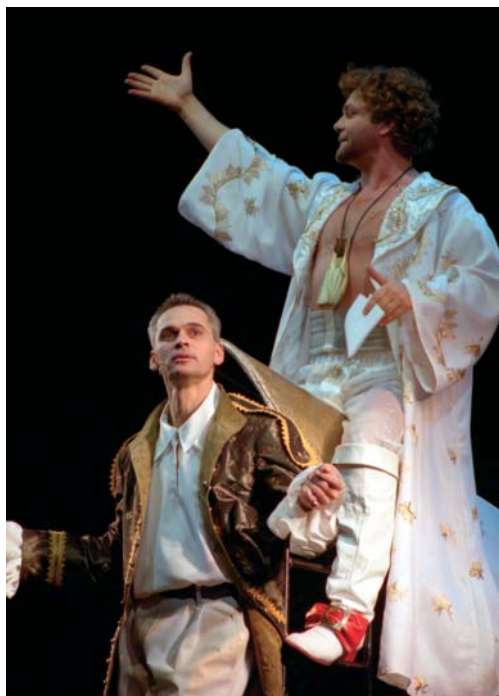
У театральній версії «франківців» п'єса Є. Євтушенка зазнала певних змін: вона скоротилася до 24 картин і позбулася кілька дійових осіб. Але основа сюжету лишилася недоторканою, і автор схвалив зроблені купюри.

Прем'єра мюзиклу «Ех, мушкетери, мушкетери!» відбулася на сцені театру ім. І. Франка 23 грудня 2003 р. Виставу створювали два режисери-постановники — Д. Черепюк та П. Ільченко, художник-постановник — А. Александрович-Дочевський, художник по костюмах — Н. Рудюк, балетмейстери — І. Задаєнна та М. Баранов, постановка боїв — В. Абазопуло.

Сценографія вистави була вирішена художником-постановником у досить аскетичній манері — тут повністю відсутній багатий декором антураж епохи Людовіка XIV. Замість пишного стилю — сучасна металева конструкція, яка впродовж дії легко трансформується у драбину, підкову або величезну маску — символ вічно триваючого карнавалу. Костюми вирішені у більш традиційній манері: пишнота та багате вбрання присутнє в одязі короля та його оточення, аскетизм із характерними атрибутами військового стилю епохи — в костюмах мушкетерів. Світило прикрашає плаття Короля-сонця Людовіка XIV,



«Ех мушкетери, мушкетери» за Є. Євтушенком. Національний академічний український драматичний театр ім. І. Франка. 2004 р.
Сцени з вистави.



а його почет несе на своєму вбранні знаки інших небесних тіл, що обертаються навколо Сонця.

Вистава «франківців» багата на піротехнічні та інші видовищні ефекти, на співи та хореографію. В ній зайнято близько 80 акторів. Провідні ролі грають О. Стальчук (д'Артаньян), О. Богданович (Король), В. Нечипоренко (Атос), В. Баша (Портос), О. Шаварський (Арамис). У виставі зайняті також О. Батько, І. Дорошенко, П. Лазова, Н. Корпан.

Музичну основу вистави склали близько тридцяти музичних номерів різного плану: сольних, хорових, ансамблів, дуетів тощо (композитор Ю. Шевченко). Всі головні дійові особи мають сольні номери — д'Артаньян, його кохана жінка (вона ж Бабуся), Атос, Портос та Арамис, Король, Королева. Серед сольних номерів першої дії вистави є також романс Марії-Терезії, зонг Кольбера, пісня В'язня; у другій дії вистави звучить пісенька Тюремника.

Крім того, у виставі багато дуетних номерів — два дуети д'Артаньяна і Бабусі у першій та другій дії вистави, зонг Атоса і Арамиса, дует Портоса і Трюшен. Центральними номерами вистави є також ансамблі — Пісня Мушкетерів та Марш Мушкетерів, у піднесеному настрої яких ми чуємо щирість почуттів героїв та нев'януче з роками прагнення відновити справедливість за будь-яку ціну. Також привертають увагу й інші ансамблеві номери — «Шампань», «Портос і німфи», пісня слуг. З ними сусідять і суто інструментальні номери, такі, як «Маскарад» та «Дзвони».

Є у виставі і декілька хорових номерів — «Бідних горда країна» та хор «Маски», яким вона відкривається. Це — великий вокально-хореографічний номер, який символізує людей-масок з оточення героїв. Музика створює вируючий рух, маски ніби налітають на людей, кружляючи навколо них, беруть їх у полон.

У музиці стилізація епохи короля Людовіка не є домінуючою і присутня всього у декількох музичних номерах, зокрема у пісні Короля. Натомість, за надзавдання Ю. Шевченко мав проникнути у ритм віршів, який вже створений поетом, правильно прочитати його рядки і донести їх сенс до глядача. Більш активно в музичних номерах та аранжуванні звучать інтонації поп-культури.

Близьким до комерційних широкомасштабних і дорогих музичних проєктів, характерних для США та Європи, є український мю-

зикл «Екватор», створений київськими поетом О. Вратарьовим та композитором О. Злотником (2003 р.).

Драматургічною основою лібрето мюзиклу «Екватор» стали реальні події з життя відомого російського вченого-етнографа, мандрівника та мореплавця XIX століття М. Миклухо-Маклая. Значну частину свого життя вчений провів у наукових експедиціях та подорожах. «Його життя — це безперервні мандри. В цій дивовижній людині немовби жив якійсь особливий дух вічного неспокою, що не знає задоволення і жене його з одного острова до іншого, з архіпелагу до архіпелагу. Широко ерудований вчений, мислитель-гуманіст, він лишив по собі величезну спадщину: наукові праці, що не втратили значення до сьогодні, багатющі колекції, щоденники, записники, альбоми малюнків, невмирущі ідеї. Все, що він зробив, відзначене високою якісною цінністю. Його життя також — неперервна боротьба з найтемнішими забобонами, що загніздилися у людях. Але він твердо вірив, що мине час всім його мандрам, що його думки зрозуміють нащадки: «З часом люди визнають, що я не втрачав ані часу, ані нагоди. Хто добре знає, що він має робити, той приручає долю», — любив повторювати Миклухо-Маклай, — і ця думка є актуальною не лише для його сучасників», — писав біограф дослідника²⁰.

Багато років дослідник прожив на Північно-Західному узбережжі Нової Гвінеї. Він виявляв величезний інтерес до культури та побуту населення цих місцевостей, передусім, папуасів. Миклухо-Маклай довів, що народи Південно-Східної Азії та Австралії за своїм анатомічним походженням і здібностями не нижчі за європейців. Він виступав на захист прав папуасів та проти колоніального розділу Нової Гвінеї Німеччиною і Англією.

Ці події з життя вченого і мандрівника лягли в основу сюжету мюзиклу «Екватор», лібрето та тексти пісень до якого створив О. Вратарьов, послуговуючись щоденниками Миклухо-Маклая та працями про нього. У мюзиклі присутні конкретні персонажі, пов'язані з життям головного героя, такі, як капітан Назімов — його товариш, російський імператор Олександр II, велика княгиня Олена Павлівна та дочка прем'єр-міністра Нового Північного Уельсу — леді Маргарет Робертсон, яка стала дружиною Миклухо-Маклая і народила йому двох синів.

²⁰ Колесников М. Миклухо-Маклай. — М., 1965. — С. 123.

Безумовно, тема папуасів була досить екзотичною та незвичною для українського глядача. «Творці «Екватора» хотіли зробити яскраве видовище, і їм це вдалось. Молоді актори отримали шанс заявити про себе, а глядачі — отримали спектакль з розмахом і без провінційного нальоту»²¹.

За прикладом західних музичних проєктів в Києві був проведений кастинг, в якому взяли участь професійні актори та співаки. Після жорсткого відбору, на головні ролі були запрошені лауреати багатьох міжнародних та всеукраїнських пісенних конкурсів Д. Барканов та Ю. Ковальчук (Маклай), Т. Ліberman — Тіна Кароль (Маргарет Робертсон), Т. Лучанко (Отто Фінш), В. Лазарович (Олександр II), А. Макарик (Августа), С. Лобода (Мірана), В. Бондарчук (капітан Назімов). «Головна особливість прем'єри — повна відсутність в ній яких би то не було розкручених попсових облич. Котрих якщо вже посадиш на сценічний корабель, то він потоне передчасно, через перманентно надлишкову вагу майстрів укрестради. Тому по містам і селам країни продюсери збирали... починаючих виконавців з надією, що... багато з них прокинуться знаменитими», — зазначав рецензент «Київських відомостей»²².

До постановочної групи увійшли: київський режисер-постановник В. Шулаков, поет О. Вратарьов, композитор О. Злотник, художник-постановник В. Одуденко, художник по костюмах Л. Мішенкова, художник-модельєр К. Бобкова, балетмейстер А. Єрьомін. Прем'єра мюзиклу відбулася на сцені київського Театру оперети 31 жовтня 2003 р. «Мюзикл з такою назвою відчутно пожвавив музичне життя столиці. Про нього так багато говорили, що 31 жовтня... в Київському театрі оперети був аншлаґ», — таким був один із перших відгуків²³.

Сценографія мюзиклу вирішена художником-постановником у вигляді сучасної рухомої конструкції, яка то імітує гойдання морських хвиль, то перетворюється на царський палац або берег Нової Гвінеї: «Рухомі декорації цієї вистави можуть імітувати палубу корабля під час шторму, палахкотіти блискавками. Зі стелі над сценою у

²¹ Бульвар. — 2003. — 4 грудня.

²² Киевские ведомости. — 2003. — 20 октябрю.

²³ 2000. — 2003. — 11 листопада.



«Екватор». Продюсерський
Центр «Арт-Проект», 2003 р.

певний час падає сніг і навіть ллється справжній, не бутафорський дощ....»²⁴. У хореографічному вирішенні вистави були використані елементи танцювального стилю брейк-данс та інших сучасних хореографічних течій, а також вальсу та етнічних танців, але це поєднання було скоріше органічним ніж еклектичним. Також до участі були залучені повітряні гімнасти, гімнастка-каучук та акробати.

Аранжування було зроблене О. Шаком. Причому у відтворенні стилізованої папуаської музики прислужився український народний інструмент — дрімба, звучання якого виявилось досить близьким до музичних інструментів папуасів, звуки котрих були описані М. Миклухо-Маклаєм у щоденниках.

У музиці «Екватору» О. Злотник використовує лейтмотивну систему. Музика йде без перерви протягом всієї вистави: «Жодного не проспіваного слова, контрастна драматургія, різнопланові епізодисторінки подорожей, екзотика і традиції... Мелодії багатьох дуетів, арій і ансамблів запам'ятовуються одразу»²⁵.

Оскільки дійство відбувається у різних країнах світу, композитор використовує елементи народної музики цих країн: «...перипетії сюжету ведуть героїв то в бюргерську Германію, то в царський двір Санкт-Петербурга, то в Нову Гвінею. І завжди у супроводі музики саме цієї країни. Взагалі про музику можна говорити окремо і багато. Але головне — вона запам'ятовується»²⁶. До найбільш яскравих номерів мюзиклу можна віднести «Голос Южных морей», який був виконаний рідкісним чоловічим голосом тенор-альтіно (О. Тищенко), хоровий розгорнутий номер «Странники», дует Маргарет та Маклая «Да и Нет» з другої дії вистави, хор папуасів «Возвращайся к нам, Маклай!», дует Маклая та Мірани «Чорный ангел».

Особливе місце серед музичних вистав українського театру займає «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Цей твір вже близько 200 років від моменту першого виконання не сходить зі сцени. Жанр п'єси був визначений самим драматургом як «народна опера». Здобувши величезну популярність як в Україні, так і за її межами, «Наталка Полтавка» стала класичним зразком цього своєрідно-

²⁴ Високий замок. — 2003. — 5 листопада.

²⁵ Сегодня. — 2003. — 10 листопада.

²⁶ Факты и комментарии. — 2003. — 12 листопада.

го жанру. І. Карпенко-Карий називав «Наталку Полтавку» «праматір'ю українського народного театру». «П'єса була вперше надрукована 1838 р. в «Украинском сборнике» І. Срезневського, але і до опублікування вона мала великий успіх на сцені. Її приймали з захопленням і на Україні, і в Росії, зокрема в Петербурзі, що відзначав В. Белінський. П'єса міцно увійшла в репертуар українського театру, і не було на Україні трупи або аматорського гуртка, де б її не виконували»²⁷.

І. Котляревський у «Наталці Полтавці» створив типові народні характери, показав кращі моральні якості українського народу, його погляди на родинне і суспільне життя. П'єсі притаманні оптимізм, правдивий показ життя а також гостра сатира на негативні явища суспільства. Драматичний конфлікт є типовим для того часу — соціальна нерівність та боротьба простих людей за своє щастя. Як і в багатьох інших творах українських драматургів початку ХІХ ст., розвиток дії та характеристика героїв передбачали включення музичних номерів. «Деякі пісні в «Наталці Полтавці» були написані безпосередньо самим І. Котляревським («Віють вітри, віють буйні», «Видно шляхи полтавської», «Віє вітер горою», «Ой, я дівчина полтавка»), але їх практично неможливо відрізнити від використаних у цій п'єсі українських народних пісень («Дід рудий, баба руда», «У сусіда хата біла», «Ой, під вишнею, під черешнею» та ін.): «Наталка Полтавка» міцно зв'язана з усною народною творчістю. П'єса насичена народними піснями, прислів'ями, приказками, які тісно переплітаються з розвитком драматургічної дії і служать одним із засобів характеристики персонажів... У піснях і пародійних куплетах, виконуваних возним, багато спільного з бурлескною усною поезією ХVІІІ ст. Деякі пісні витримані в ритмі народного танцю («Ой, лихо не Петрусь», «Ой, під вишнею» та ін.)»²⁸.

Поза тим, Котляревський для посилення викривальної сторони твору і таких явищ суспільства, як хабарництво, здирництво, сутяжництво та кругова порука чиновників, наділених владою, майстерно переробив вірші знаменитого канту Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права», залишивши музику незмінною:

²⁷ Історія української літератури: В 2-х т. — Т. 1. — К., 1955. — С. 162.

²⁸ Там само. — С. 161.

*«Всякий, хто вище, то нижчого гне, —
Дужий безсильного давить і жме,
Бідний багатого — певний слуга,
Корчиться, гнеться пред ним, як дуга.
Всяк, хто не маже, то дуже скрипить,
Хто не лукавить, то ззаду сидить;
Всякого рот дере ложка суха —
Хто ж єсть на світі, щоб був без гріха?»²⁹*

Чимало композиторів того часу створювали музику до п'єси «Наталка Полтавка», зокрема А. Барсіцький, О. Маркович, А. Єдлічка, М. Васильєв, обробляючи вказані пісні залежно від можливостей, які мали трупи, та пристосовуючи їх до театральних оркестрів (здебільшого невеликих). Але найбільш досконалий зразок музичного дійства був зроблений М. Лисенком. Саме в його обробці музика до вистави набула високої художньої досконалості. Він відібрав найбільш художні та найвиразніші варіанти пісень. «Лише завдяки Лисенкові «Наталка Полтавка» набула рис справжньої української народної опери. Вона надзвичайно тісно пов'язана з усією історією розвитку цього жанру на Україні і разом з тим пішла далеко вперед. Від того, що Лисенко сам не писав оригінальної музики до «Наталки Полтавки», а скористався з тих зразків, які були вказані ще Котляревським, і з тих, що побутували в музичній практиці, — роль його аж ніяк не зменшується», — стверджує дослідник українського музичного театру³⁰. М. Лисенком було зроблено декілька музичних редакцій до «Наталки Полтавки». Вперше він звернувся до цього твору 1864 р., ще не маючи достатнього досвіду в музично-драматичному жанрі. Тому перша його редакція була дуже незрілою, але виявилася хорошим підґрунтям для пізнішої, вже цілком професійної редакції, до якої композитор взявся наприкінці 1880-х років. Вдумливо ідучи за І. Котляревським, Лисенко намагався максимально розкрити зміст сюжету й образів, тому не став перевантажувати партитуру вистави додатковими сюжетними лініями та персонажами. Композитором були написані зокрема велика увертюра на теми пісень з вистави, два симфонічні антракти та інструментальні урив-

²⁹ Історія української літератури. — Т. 1. — К., 1955. — С. 160.

³⁰ *Архімович Л.* Українська класична опера. — К., 1957. — С. 194.



«Наталка Полтавка». Театр ім. Івана Франка. 2005 р.

ки: «В інструментальних уривках «Наталки» автор користується тематичним розвитком, елементами поліфонічного письма (імітації), прийомами народного багатоголосся з розвиненою підголосочною фактурою»³¹. Також в опері лишається багато вокальних номерів для сольного або ансамблевого виконання (дуети, терцети тощо). Музичні характеристики дійових осіб завдяки редакції та інструментовці композитора стають настільки переконливими, що, слухаючи музику навіть без розмовного тексту, можна скласти вичерпне уявлення про той чи інший драматичний образ. Усі музичні номери майстерно вплетені у драматичну дію і, чергуючись із суто розмовними сценами, зумовлюють її розвиток, виконуючи різноманітні драматургічні функції (посилюють ліричні, жанрові, сатиричні, психологічні, комедійні та ін. епізоди). Все це надає «Наталці Полтавці» специфічної оперної форми.

«Наталка Полтавка» під редакцією М. Лисенка рішуче протистояла аматорському, дилетантському підходові до музики в галузі музично-сценічного жанру. «Композитор звільнив «Наталку» від псевдонародних нашарувань, якими вона обросла протягом багаторічних подорожувань по провінціальних сценах, розкрив усі виражальні можливості — музичні і драматургічні — української народної пісні, виніс народну музику на оперну сцену, надав їй високо професійної, художньої обробки»³².

Жодні більш пізні редакції інших композиторів не змогли досягти рівня лисенківської. «У 1919 р. для деяких українських театральних труп музику до «Наталки Полтавки» редагував композитор Горілій. Певно, орієнтуючись на досить обмежені можливості труп, він пішов шляхом спрощення. Відкинувши досягнення Лисенка, Горілій звернувся до скупого, салонного, банального супроводу. Київський композитор В. Йориш, взявшись у 1936 р. за редагування «Наталки», хотів зробити з неї «велику оперу», пристосовану до вимог сучасної оперної сцени й інструментовану відповідно до можливостей сучасного складу великого оперного оркестру. Редакція вийшла невдалою, Йоришеві не вистачило таланту й художнього такту»³³.

³¹ *Архімович Л.* Українська класична опера. — К., 1957. — С. 201.

³² Там само. — С. 202.

³³ Там само. — С. 201–202.

На сцені Національної опери «Наталка Полтавка» йде упродовж довгих років, у постановці різних диригентів та режисерів, витримуючи випробування часом і донині. Ще на початку століття її було поставлено на київській оперній сцені за участю П. Саксаганського та М. Садовського. На цій опері зростало не одне покоління видатних українських акторів і співаків: М. Заньковецька, М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко, З. Гайдай, І. Паторжинський, М. Гришко та ін. У радянський час на основі цієї п'єси був створений кінофільм. Йшла вона на сцені київської опери і в повоєнні роки. Нині у Києві «Наталка Полтавка» за твором І. Котляревського йде одночасно на двох великих сценах — у Національній опері України і на сцені Національного академічного театру української драми ім. І. Франка. Театральну постановку у київській опері здійснили 1971 р. режисер Д. Смолич, диригент І. Гамкало, художник-постановник Ф. Нірод та хормейстер В. Колесник. Пізніше, у 1989 р. вона зазнала іншої сценічної редакції і була поставлена іншою постановочною групою у такому складі: диригент-постановник І. Гамкало, режисер-постановник Д. Гнатюк, художник-постановник А. Холопцев, хормейстери Л. Венедиктов та В. Згуровський, балетмейстер О. Сегаль. Нині ця опера, як і за часів М. Лисенка, йде з розмовними діалогами, але нова постановка містить також багато танцювальних та хорових сцен. Сольні партії в цій опері виконують відомі солісти київського оперного театру: Л. Забіяста, М. Хорунжий, М. Шопша, В. Кочур, Петро і Павло Приймаки, Р. Майборода та ін.

Дещо іншим та своєрідним зразком сценічного втілення «Наталки Полтавки» І. Котляревського є вистава театру ім. І. Франка. Жанр її визначений «франківцями» як «українське музично-драматичне рококо». Ця «Наталка Полтавка» побачила світ у ХХІ ст. — прем'єра вистави відбулася наприкінці театрального сезону 2004–2005 рр. Режисером-постановником тут виступив вихованець режисерської майстерні А. Васильєва у Москві — О. Ануров. З точки зору режисерської концепції вистава, на наш погляд, вирішена у досить традиційній манері, існуючої чи не від часів П. Саксаганського та М. Садовського. Типовими, як для української музично-драматичної вистави, є народні костюми Л. Нагорної та хореографічні сцени балетмейстера І. Задаянної.

Натомість, досить оригінальні сценографічні модулі існують у просторі спектаклю завдяки видумці художника А. Александровича-Дочевського: портал сцени обрамлений у велику овальну рамку, в яку зазвичай закладались художні картини часів автора п'єси, відтак, традиційні атрибути типового українського села разом із персонажами вистави створюють у цьому обрамленні рухому картину. Проте, інколи дійові особи виходять із рами, розгортаючи сценічне дійство прямо на авансцені: «... маємо такий собі театральний варіант музею просто неба, де наглядка на ослинчику стежить за справжнім тином. Безхитрисний гумор Александровича-Дочевського доходить й до того, що вздовж задника, як у старому театрі двохсотлітньої давнини, пропливає білий «людина-корабель» Іван Котляревський»³⁴.

Своєрідним є й музичне вирішення вистави. Для цього був залучений популярний співак, лідер українського рок-гурту «ВВ» — О. Скрипка. Він є музичним керівником вистави, аранжувальником і грає роль виборного Макогоненка. Здебільшого зберігаючи пісні, введені у виставу І. Котляревським та М. Лисенком, О. Скрипка завдяки новому аранжуванню надає музичним номерам сучасного звучання. Так пісню Наталки «Віють вітри, віють буйні» подано як вальс — вальсовий малюнок створює бас-гітара типовими акомпануючими акордами. Перший музичний номер возного Тетерваковського «Од юних літ не знав я любові» аранжований у ритмі танго. Під власний супровід баяну виконує пісню «Ой, під вишнею, під черешнею» виборний Макогоненко, якому підспівує возний Тетерваковський. У сольному номері Терпелихи «Чи ж я тобі, дочко, не добра бажаю» у супроводі переплітаються латиноамериканські ритми з мотивами західноукраїнських танців. Під скупий супровід лише акустичної гітари звучить тріо возного, Терпелихи та Наталки «Гей, Наталко, не дровичся». Вокальний ансамбль у цьому ж складі «Згода в сімействі» поданий у вигляді традиційного канта. Сольну ліричну пісню «Гомін, гомін по діброві» Микола співає під акомпанемент хлопчика-бандуриста. На сучасних естрадних ритмах ХХ ст. з використанням ударних інструментів та перкусії звучать пісні Петра «Сонце низенько», «У сусіда хата біла» та ін. Цікаво вирішені в музичному плані моно-

³⁴ Веселовська Г. «Полтавка-ленд», чи Котляревський по ширості // Контрамарка. — 2005. — №7–8. — С. 6.

лог Наталки наприкінці першої дії та монолог Петра у другій дії: вони лунають на фоні розгорнутих інструментальних номерів із застосуванням прийому мелодекламації. Декілька музичних номерів звучить з невеликим хором або вокальним ансамблем («Дід рудий, баба руда», «А я дівчина полтавка» та ін.). У великій сцені заручин другої дії можна почути аналог українських троїстих музик у складі: возний — труба, виборний — баян, та парубок з великим барабаном. Їхні музичні танці чергуються з розмовними сценами. Загалом троїсті музики часто запрошували на заручини та весілля. Склад музичних інструментів міг варіюватися. Наприкінці другої дії, коли возний Тетерваковський вирішує зректися Наталки, яка кохає Петра, у його власному виконанні звучить пронизливе соло труби, як прощання з коханою.

Музичну палітру вистави забезпечує живий інструментальний ансамбль, який протягом всієї вистави дбайливо й уважно йде за акторами-співаками та сценічним дійством. Ролі у виставі «Наталка Полтавка» виконують здебільшого молоді актори театру ім. І. Франка: Т. Міхіна та Н. Ярошенко — Наталка, О. Батько та Л. Руснак — Терпелиха, В. Ніколаєнко — виборний Макогоненко, П. Піскун та Д. Чернов — Петро, Т. Жирко та О. Форманчук — Микола. До зрілого покоління належить лише П. Панчук, який виконує роль возного Тетерваковського. Саме його акторська гра позначена високою майстерністю та філігранністю. «Панчук зіграв власну мудру, смішну, але не легковажну виставу», — оцінює цю роботу рецензент³⁵.

Безумовно таке осучаснене музичне вирішення вистави «Наталка Полтавка» продиктоване новими тенденціями поп- та рок-культури і віддзеркалює музичні смаки та вподобання сьогоденного глядача. А залучення фронтмена знаного гурту «ВВ» О. Скрипки до участі у виставі додало неабиякої популярності «Наталці» «франківців» у молодіжній аудиторії.

Вищенаведені вистави доводять, що наприкінці ХХ ст. і на початку ХІХ ст. традиції та кращі здобутки музично-драматичного театру М. Старицького та М. Лисенка, на жаль, відходять на другий план та мало використовуються. В цей період композитори більш орієнту-

³⁵ Веселовська Г. «Полтавка-ленд», чи Котляревський по ширості // Контрамарка. — 2005. — №7–8. — С. 7.

Український театр у 1990-х роках

ються на західні зразки мюзиклу, рок-опери, ревію та ін. Популярні західні сюжети також стають за основу більшості лібрето для музичних вистав. Утім, пам'ятаючи, яким самобутнім і оригінальним явищем був сформований корифеями національної музики та сцени тип українського музично-драматичного театру, будемо сподіватись, що у ХХІ ст. їхні кращі традиції знайдуть своє продовження та новітнє відтворення у художніх здобутках нового режисерського та композиторського покоління.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ АБСУРДИЗМ 1980-х — 1990-х РОКІВ

Друга половина 1980-х — точка відліку важливих трансформаційних процесів у театральному мистецтві України. Саме в цей час відбувається зміна епох, яка спочатку заявляє про себе у перебудовчих процесах, що розхитують до того усталену модель радянського театру. Приходить нове покоління практиків сцени, які вступають у професійне життя вже в суттєво інших умовах — ідеологічних та виробничих. Одним з наочних прикладів цих змін, що увібрав у себе обидва вищезазначені параметри, визнаємо кардинальне розширення репертуарних рамок театру, спричинене майже повним скасуванням до того всевладної цензури. У другій половині 1980-х важко згадати хоч би якесь одне заборонене ім'я чи твір. Знайомство режисури зі світовими драматургічними витворами в той час залежить від наявності перекладу доступною (російською чи українською) мовою.

Однак, з об'єктивних причин, нове покоління українських режисерів були неофітами щодо більшості стильових зразків європейської драматургії минулого століття та інспірованих ними сценічних типів. Як правило, в таких ситуаціях відсутність знання детермінує відсутність відповідної системи естетичних координат, породжуючи вільний лет фантазії, надії на власні безмежні сили, відчуття нездоланної переможності. Не зважаючи на відсутність базових знань, будь-якого досвіду, постановники користуються з одного принципу — розвідки боєм, наче вже не маючи сил на будь-які, навіть закороткі, курси навчання, а, мож-

ливо, пам'ятаючи, що гіпотетичні «вчителі» самі не більш обізнані у європейських стильових art-house того чи того періоду.

Відтак, у другій половині 1980-х перед зацікавленим оком предстала перша хвиля вистав, в яких тогочасна «молода» (не за віком) режисура осягала «ази» європейської драматургічної науки. Фактично повторювалась ситуація другої половини 1910-х — на українських теренах формувався інший «молодий» театр, з тою різницею, що, по-перше, він являв собою усукупнене явище і, по-друге, він не мав «проводиря» — повторимо, жодний з постановників цієї або старшої генерації не міг бути названим їх «учителем», проте, спільні драматургічні орієнтації і засновані на них споріднені художні візії щільніше, ніж приналежність до однієї «школи», зв'язали три покоління української режисури. Адже початок новій хвилі дав «проєвропейський» вибір С. Данченка для керованого ним театру ім. І. Франка, а затим — вистави Валерія Більченка, Олега Ліпцина, Ігоря Талалаєвського, Олексія Кужельного, Володимира Кучинського, Андрія Жолдака, Романа Мархолія, Сергія Проскурні, Миколи Яремківа, Геннадія Касьянова. Слідом за ними до режисерського «цеху» вступили Олександр Балабан, Сергій Кляпньов, Степан Пасічник, Ганна Воротченко. На початку 1990-х вголос заявляють про себе А. Віднянський, Д. Богомазов, Д. Лазорко, О. Богатирьова та ін.

Хоча не ними інспірований, але ними, безперечно, стимульований український театр другої половини 1980-х перемістився у територію тотального суб'єктивізму, де єдино важила можливість вільного висловлювання, де індивідуальність мовлення котирувалась вище за будь-що інше. Однак, треба віддати належне «молодим» українським режисерам — вони, як і їхні попередники, не розмінювались на дрібниці, кожен намагався сягати філософських висот, висловитись не тільки «про себе», але й «про час». Відтак, тогочасний український театр усукупнено презентує себе як театр окремого світогляду, який, зрозуміло, обирає для розмови тексти, сповнені так само відмінним авторським поглядом на довкілля. Може здатися дивним, але, отримавши нарешті змогу значно вільнішого вибору співавтора-драматурга, українські режисери попервах відшукують таких, чий вислів зацікавлює радше темою та інтонацією, ніж прийомами виразу. Саме тому збіг світоглядних орієнтирів вабить значно більше, ніж особливість формального естетизму.

Тому стиль автора має сенс тільки як точка відліку у стосунках між ним і режисером, а затим вистава унаочнює лише вдачу постановника:

його сміливість чи поміркованість, схильність до радикалізму чи не віджитий консерватизм.

Унаочнений суб'єктивізм режисерського мислення й вислову стає способом реалізації професійних амбіцій, але й разом з тим поступово комбінує інший психотип творця, який відзначається не так гучними заявами, як схильністю до інтимізованої розмови у колі посвячених, чії вистави розраховані не на загальні гіпотетичні глядачів, а на тих, хто годний «спожити» так само важливий зміст і сенс, де «камерність» означає не стільки одиницю просторового виміру, скільки щільність змикання сцени і залу. За цією конфігурацією, будь-який «великий» стиль ХХ ст. представав у виставах «молодої» режисури у вигляді своєрідно перетвореної структури, за чікими параметрами комбінувалась сценічна реальність.

Не треба дошукуватись причин, чому серед усього розмаїття західноєвропейських формотворчих систем українську режисуру найбільше зацікавив абсурдизм. Вони лежать на поверхні: повністю або частково сформовані віджилою радянською реальністю постановники вже у 1980-х сприймали її тільки як прояв тотального абсурду і поспішали розпрощатися з нею, немовби передбачаючи її скорий кінець.

Що ж, окрім спорідненої вихідної, могло привернути українську режисуру до театру абсурду? Напевно, релятивізм як базовий методологічний складник, свого часу «позичений» метрами абсурдизму у філософів-екзистенціалістів. Визнання безплідності змагання людського розуму щодо пізнання реальності тут допомогли «новому» українському театру відмовитися від цих зусиль раз і назавжди, а трагічність світосприйняття, апіорний алогізм буття та його непідвладність людській волі, натомість, інституціоналізувати, об'єднавши їх у домінанту своєї художньої ідеології.

Утім, український театральний абсурдизм постав не тільки на основі спільної філософської платформи, але й у колективних зусиллях його творців чи то використати, чи то подолати парадокси, за якими у середині минулого століття нова стильова модель прагнула до життя. Їх вистави у одних випадках — розкутістю формальних структур, у інших — відверто волюнтаристським вміщенням у них апіорно не відповідного тексту, немовби доводили: за визначення «абсурдизм» відповідають театрознавці та теоретики культури, але для них, як і для метрів абсурду, він важить радше як вельми придатний спосіб сценічного мовлення.

Оскільки «молода» українська режисура осягала абсурдизм як цілісний материк, вона не дуже переймалася щодо внутрішніх формо-творчих розгалужень його «території». Саме тому в українському театрі 1980-х — 1990-х рр. весь спектр абсурдистської автури — від «правовірних» Е. Йонеско, С. Бекета та С. Мрожека до наочних «відступників» Ф. Дюрренматта, Г. Пінтера, Е. Олбі, М. Фріша, Х. Левіна — був представлений не через особливості індивідуальних стилістик, але за провідними принципами стильового канону. Проте, один з наявних парадоксів абсурдизму — укоріненість його художньої ідеології у екзистенціалізмі Ж.-П. Сартра та психологічному реалізмі А. Чехова, що врешті-решт виправдовувало відсутність унаочненого наступництва стилю, начебто не підготовленого логікою попереднього феноменологічного ланцюга, українська режисура осягнула вповні і у більшості вистав плідно використовувала.

Інший парадокс стилю абсурдизму, що має відношення до його технологій, також стався в нагоді українській режисурі. Переносячи на сцену абсурдистські твори, вона немовби покладалася на вірність канону чи відмову від нього самого автора п'єси, в одних випадках не переймаючись, а, може, навіть радіючи з того, що «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта або «Хто боїться Вірджинії Вулф?» Е. Олбі можна інсценізувати у реалістичному ключі, акцентуючи соціальні мотиви, у інших — навпаки, свідомо уникаючи будь-якої фабульної логіки, визначеності героїв та ситуацій, традиційності мовлення і т. ін. Відтак, український театральний абсурдизм дає привід для усукупненого означення не стільки за стилістичними, скільки за жанровими параметрами: буквально всі вистави цього типу за жанр мали трагікомедію, чия нова якість була стверджена у другій половині минулого століття саме європейськими драматургами-абсурдистами. Зокрема Е. Йонеско зазначав, що в кількох своїх п'єсах пробував «втопити комічне в трагічному, або... протиставити трагічне комічному, щоб об'єднати їх в новому театральному синтезі» аби обидва елементи співіснували «у постійному взаємному відштовхуванні, підкреслюванні одне одного, у взаємній критиці й запереченні», породжуючи «динамічну рівновагу, напругу»¹.

Нову якість трагікомедії, її переваги український театр зміг апробувати ще на початку 1980-х — у виставі С. Данченка «Візит старої дами» за п'єсою Ф. Дюрренматта (театр ім. І. Франка, 1983 р.), від якої,

¹ *Йонеско Э. Заметки за и против // Йонеско Э. Противоядия. — М., 1992. — С. 38.*



«Візит старої дами» Ф. Дюрренмата. Сцена з вистави. Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка. 1983.

власне, й слід відраховувати український театральний абсурдизм. Тоді режисером був обраний твір, в чию стилістику вмістилися основні конструктивні компоненти проблематики й форми, здатні, на думку його автора, виявити його погляд на жорстокий та хаотичний світ, що втратив духовне коріння, в якому людина безсила протистояти фізичній та психічній руйнації. При цьому Ф. Дюрренматт наприкінці 1950-х був переконаний, що найпридатнішою формою для виразу цього трагічного життєвого сум'яття є комедія, тому й структурував свої п'єси за принципом комічної невідповідності, зводячи в одне протиставлені цілі та засоби, ситуації та характери, проблеми та шляхи їх розв'язання. Розказуючи реальні історії, населяючи їх простір вельми вмотивованими характерами з достоту логічними й послідовними вчинками, він лише гротесково загострював окремі моменти або риси, єдиним прийомом, єдиним порухом доводячи сюжет до стану абсурду.

Вистава театру ім. І. Франка за п'єсою Ф. Дюрренматта засвідчувала той самий рух — від реальності до її ерзацу, від нехай і обмеженого, але існування духовної субстанції до повної її анігіляції. Субстанція абсурду формувалася постановником за іманентними технологіями — з економних і точних елементів, кожний з яких спрацьовував не сам по собі, але у міцному спарингу.



«Візит старої дами» Ф. Дюрренмата. Клара — Н. Копержинська. Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка. 1983 р.

Як годиться у дійстві «великого» стилю, тут оповідали вічну як світ історію про зраду і помсту, вирішуючи одне з основоположних християнських формулювань — про суд людський і суд Божий — на користь Клари Цеханасян. Як то вже сталося з історіями І. Франка та А. Чехова, С. Данченко і тепер видобував з сюжету Ф. Дюрренматта метанаративне ядро аби знайти підстави відсторонити його від географічної та часової конкретики.

Утім, ретельно вимальовуючи разом з акторами кожний персонаж п'єси, вмотивовуючи їхнє сценічне існування до найменшого нюансу, так що колективне божевілля виглядало свідомим рішенням на користь загального добра, віддавши роль Клари Н. Копержинській — актрисі,

здатній на майже неможливе — на акварельне письмо гротесковими фарбами, а роль Ілля — С. Олексенку, кому найбільше пасували герої, що мають внутрішній стрижень і здатні продемонструвати гідність у пограничних ситуаціях, режисер докладав очевидних зусиль, щоби глядач повірив у достеменну «справжність» того, що відбувається. І майже переконував, якби тлом цим подіям не служило «місто», створене Д. Лідером, — місто з паперу: якісно-білого й сірого — газетного; величезного розміру, здатного увібрати в себе абрис ратуші і міських будинків, й маленьких клаптів, щоб виготовити квіти, якими зустрічатимуть мільярдерку. Невизначений — кольору бруду, чогось нудного, зайвого — на початку, він білітиме мірою того, як все глибше топтатимуть у багно свої душі мешканці Гюллена, щоб у фіналі перетворитися на купу сміття, щойно траурна процесія з труною Ілля покине «місто».

Однак, формуванням власної території український абсурдизм значною мірою завдячував драматургу, чия творчість емблематизує другу хвилю європейського театру абсурду, — Славоміру Мрожеку. Наприкінці 1980-х європейське літературознавство вже встигло з'ясувати особливості абсурдистської стилістики польського автора. Так сучасний дослідник Елжбета Сидорук справедливо зазначала, що «застосування концепції абсурду до творів Мрожека цілком справедливе, щоправда, це означає інше, ніж у випадку з п'єсами Бекета чи Йонеско. У їхньому театрі абсурд з'являється на іншому рівні. Він виникає у людському ставленні до абсолюту, що відсутній... Натомість у світі п'є Мрожека він зростає на ґрунті міжлюдських стосунків (у ставленні індивідуума до іншої особистості чи до групи особистостей)»².

Проте, коли І. Талалаєвський відкривав щойно утворений театр-студію «Арт» (1989 р.) виставою «Ігри для чоловіків», яка складалася з «Стриптизу» С. Мрожека та «Уроку» Е. Йонеско, він, вочевидь, не переймався цими тонкощами індивідуальної стилістики метрів абсурдизму. Власне, його мета полягала єдино у ознайомленні гіпотетичного глядача з «цією незвичною і цікавою формою театрального видовища», як писалося у програмці до вистави «Ігри для чоловіків». Спектакль І. Талалаєвського й справді демонстрував досі незнане українським глядачем абсурдистське видовище, щоправда, режисерська увага при створенні обох частин вистави, вочевидь, зосереджувалася на їхньому зовнішньо-



«Візит старої дами» Ф. Дюрренмата. Іль — С. Олексенко. Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка. 1983 р.

² Sidoruk E. Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka. — Białystok, 1995. — S. 37.

му боці, натомість, філософська, етична матерія драматургічних текстів викликала значно меншу зацікавленість постановника.

Відомо, що згідно з тією структурою, про яку йшлося вище, С. Мрожек вибудовує абсурдні ситуації своїх п'єс або через зіткнення політичних, суспільних, моральних стереотипів з живою реальністю людського життя, або через зіставлення гранично різних, контрастних характерів. Він намагається при цьому проникнути у коріння протиріч, ось чому шляхи, якими його герої шукають своє місце у напрочуд дивному, навіть ексцентричному світі, побудованому на здавна оформлених суспільних домовленостях та сповненому безліччю умовностей, — напрочуд звивисті. Тим не менше цей химерний світ завжди жорстко конфігурований, позаяк він ніби прошитий автором сутнісними для нього питаннями моралі та етичних принципів, і у відповідності до цих запитів драматург шукає і, знайшовши, вказує на недоліки та помилки, що загніздилися у провідних соціальних, політичних та культурних нормах сучасного буття. Тому точки зору різних дослідників його драматургії зійшлися на єдиному висновку: С. Мрожек — реаліст, в чиїх творах конкретні явища лише збільшуються до розміру абсурду. «Багато хто підкреслював майже математичні принципи, за якими працює уява Мрожека, — писала зосібна Малгожата Шугієра. — Він відбирає абсурдні відхилення з оточуючої реальності та за логікою іронії вишукує їх на сцені, відповідним чином узгоджуючи їх»³.

Отже, у «Стриптизі» С. Мрожека двоє безіменних чоловіків (просто Перший і Другий), блукаючи порожнім світом (такі собі шекспірівські «голі люди» на «голій землі»), саме й мали ідентифікувати себе, спробувати себе пояснити, знайти розгадку своєму «я». В цих заздалегідь приречених на поразку мандрах волі й духу, до них періодично протягувалася Рука — чи то кермо, чи то порятунку, і не здатність героїв не тільки узгодити свої наміри, але хоч в який-небудь спосіб співвіднести себе з її явищем, врешті-решт демаскували їхню нікчемність.

У «Стриптизі» І. Талалаєвського дві одягнені в сірі одєжини, з безвиразними обличчями чоловічі постаті (актори А. Луцак та П. Корж) вешталися одягненим у чорне сценічним простором, оповитим розрідженим світлом. Час від часу вони наштотувались на величезну монструозну Руку, припиняли нескінченну сварку, щоб перейти до ви-

³ *Sugiera M. Dramaturgia Slawomira Mrozka. — Krakow, 1996. — S. 16.*

голошування риторичних вигуків про суспільну та індивідуальну свободу, до міркувань про спроможність людини на самоконтроль та керівництво своїм життям.

Отже, зовнішня відповідність цієї частини вистави п'єси С. Мрожека була очевидною, змістовна — лишалася під сумнівом.

Режисерська манера «Уроку» Е. Йонеско за переважними естетичними рисами була тотожною мрожеківській частині спектаклю. Хіба що існування акторів тут відзначалося більш сконкретизованими, емоційно забарвленими інтонаціями, характеристичними жестами й рухами. Але справді знакова точка у виставі була одна — фінальний прохід крізь «порожній простір» сліпців, яких вів так само незрячий проводир. Явище граничної абсурдності буття, несподівано зрошене І. Талалаєвським на ґрунті полотна П. Брейгеля, насамкінець зносило цілу конструкцію спектаклю до екзистенціальних висот, нагадуючи обізнаним про інтертекстуальність двох естетико-художніх систем.

У іншій п'єсі С. Мрожека «У відкритому морі» абсурдність була сконструйована драматургом за тією ж «технологією» — через протиставлення контрастних характерів та їхніх відносин. Проте, алогічна й неприйнятна з точки зору нормальних людських стосунків ситуація: двоє потерпілих у морській катастрофі — Товстун і Худий — промивають мізки Маленького, умовляючи його принести себе у добровільну жертву — дати себе з'їсти, дійсно слугує методологією вияву гранично відмінних світоглядів, але врешті-решт й оприлюднює важливу для автора етичну позицію — попереджує про небезпеку для кожної демократії, у якій прийняттям рішень керує просте правило більшості.



«У відкритому морі» С. Мрожека. Товстий — В. Маляренко. Театральний клуб. 1990 р.

«У відкритому морі» стала однією з перших вистав «Театрального клубу», керованого О. Ліпциним. Сконструювавши її дію з ситуативних, нелінійно змонтованих епізодів, режисер сповнив її абсолютно умовними — позбавленими будь-якої детермінації — персонажами, які у хороводі розмов мали знайти сенс буття, або, принаймні, ствердити одну з найсуттєвіших його прикмет — свободу вибору, фактично вирішити гамлетівське питання через добровільно прийняте рішення — жити чи померти, побороти чужу волю й обставини чи підкоритися їм.

Відповідно, режисерський почерк О. Ліпцина оформлювався в цій виставі через ряд сутнісних протиставлень: спочатку — у наочній формо-творчій незгоді цілої концепції з драматургічним матеріалом, потім — у відсутності елементарної послідовності сегментів подієвого ряду, нарешті — у неможливості поєднати кореневий людський інстинкт самозахисту та етичні правила у обставинах краху, виявленій у стосунках персонажів.

Проте, вистава «Театрального клубу», здавалося, не мала жодних оповідальних чи змістовних завдань, навпаки, — прийоми, за якими вона спілкувалася з глядачем, були іншого — енергетичного — ґатунку. З'єднані лише за лініями емоційного вияву та сприйняття мізансцени, де поява образу рембрандтівської Саскії, Співачки, яка виконує арію Травіати, що згодом неодноразово відтворюється у запису, повтори персонажами на різні лади окремих реплік з текстів мали сенс не у змісті вистави, але набували (чи не набували) його у просторі глядачевої уяви.

Так само розрахованим радше на сподівання, ніж на твердий результат був перший епізод спектаклю, в якому, руйнуючи «стіну» між залом та сценою, виконавці закликали глядачів прийняти участь у «подіях» — приєднатися до умовних пасажирів умовного корабля, що прямував у відкрите море. За мить простір сповнювався какофонією звуків, в яких вухо вловлювало шматки класичних арій, гуркіт року, виття снарядів, спалахами світла і таємничими тінями, що мигтіли у моменти його згасання, та мозаїкою окремих висловів, жестів, співів, шепотів — дивної гри у жеребкування на межі життя та смерті, щоб викликати у глядачів єдину емоцію — відчуття щастя, яке завжди приходить до людей з усвідомленням, що їм пощастило уникнути катастрофи.

Вищезазначені п'єси С. Мрожека майже позбавлені ідеологічних акцентів, принаймні, їх філософський зміст не відповідає за повноту ідеологічного послання. Інший випадок — п'єса «Портрет», в якій, на переконання Яна Блонські, автор змалював довершений портрет



«У відкритому морі» С. Мрожека. Сцена з вистави. Театральний клуб. 1990 р.

«дітей Сталіна»⁴. Однак, технологія, за якою С. Мрожек конструює внутрішню дію твору, така сама, улюблена — протистояння антагоністів, один з яких молиться на портрет вождя народів, а інший, щойно повернувшись із в'язниці, з тим самим завзяттям плює на його зображення. Але, як вірно підмітив Я. Блонські, «...обоє — Бартоджей і Анатоль — нікчеми. І це змушує їх служити штучному ідолу, перетворює цих слабаків у героїв — принаймні, у їхніх власних очах»⁵.

«Портрет» за С. Мрожеком виявився єдиною виставою Камерного театру, керованого М. Нестантінером. Режисер, який за віком і досвідом належав до старшої генерації українських постановників, напевно мав інші мотивації щодо звернення до абсурдистського матеріалу. Якщо для

⁴ Blonski Y. All the Plays of Slawomir Mrozek. — Krakow, 1995. — P. 22.

⁵ Ibid.

І. Талалаєвського, О. Ліпчина питання незгоди з оточуючою дійсністю та її ідеологічними й суспільними вимірами були питаннями пошуку можливих варіантів імміграції (на рубежі 1980-х — 1990-х рр. — переважно внутрішньої), М. Нестантінер неодноразово протестував проти неї, використовуючи форми театру саме як засоби негативістського мовлення. Відтак, щодо п'єси С. Мрожека він був зацікавлений насамперед у ідеологічному складникові її стилістики, лише потім переймаючись особливостями структури цього тексту. Отже, першою ознакою абсурдності у спектаклі стала відсутність хоч би на йоту особливого, іманентного часу і простору. «Портрет» грали у залі Республіканського будинку вчених, однак, обране місце, здається, не містило в собі якогось протиставлення: академізму чи офіціозу. Це був у прямому сенсі порожній простір, де на відстані простягнутої руки від глядача двоє чоловіків (актори О. Горбунов та В. Чигляев) з'ясовували стосунки, поступово втягуючи у своє протистояння двох жінок (актриси Т. Плащенко та В. Корзун). Тут мрожеківський текст виглядав цілковито реалістичним, а ті, хто, можливо, чекав на момент, коли ситуація дійде до стану абсурду, його не дочекались. Здається, на відміну від автора, М. Нестантінера зовсім не дивував той факт, що перебування у в'язниці за доносом вчорашнього друга Бартоджея зробило з Анатолія не противника, але апологета режиму. З мрожеківського сюжету він видобував не алогізм, а логіку, щоб з її допомогою довести нам силу й міць тієї системи, в якій виховувались три покоління радянських людей, представляючи нам двох зі сотень мільйонів «в'язнів» нашої спільної «тюрми».

Кожна з вищезазначених вистав не тільки мала виявити окреме режисерське «обличчя», але й слугувала своєрідною маніфестацією створених ними сценічних одиниць. Водночас, в цьому ж полі поставали спектаклі з меншим ідейним навантаженням — вони лише засвідчували модерні інтенції їх творців.

Так «Не боюся сірого вовка» А. Жолдака за п'єсою Е. Олбі «Хто боїться Вірджинії Вулф?» (1995 р.) з очевидністю оприлюднювала одну з провідних технологій у відносинах українських режисерів з драматургією абсурдизму: принцип трансформу тут домінував над іншими. Режисеру текст Е. Олбі був потрібний лише як матриця, з якої він видобував елементи для власної формотворчої структури. Дійство вистави було не абсурдним, а оманливим, сповненим перевтілень. Персонажі американського драматурга постали перед глядачем позбавлени-

ми будь-яких суспільних, національних, психологічних детермінацій. Власне, індетермінованість ставала тут за основоположний принцип організації реальності, що її простір, час, рух, мешканці напрошувались на єдиний епітет — химерні. На плечах вони носили не долю, а костюм. Спілкувались вони не між собою, а з власним відображенням у «дзеркалі» іншої особи. Єдино на що вони були здатні — це помінятися ролями чи то подобами, але тільки задля того, щоб лишитися незмінними. Здається, абсурдними у цій виставі були лише їх зусилля, марнотратні наміри цих елементарних людських частинок.

Можливо, режисерський задум здавався б об'ємнішим, вартим більшого, ніж багаторазове повторення однієї тези, однак, очевидно, що увагу у виставі А. Жолдака привертав насамперед екстер'єрний вигляд дії. Емоції глядача витрачались на побутування персонажів А. Роговцевої, Б. Ступки, В. Спесівцевої та Б. Бенюка, і за епатажем їх зовнішності та доміру шокуючею поведінкою було не просто углядіти другий план, а тим більше — контекст.

Хоч, мабуть, вони й не були запрограмовані постановником, а лишень загніздились в уяві критиків, яким неодмінно кортіло, щоб спектакль А. Жолдака домірювався п'єсі Е. Олбі і загалом драматургії абсурдизму — витвору в будь-якому разі ствердженому в якості сегмента елітарної культури. Більшості оглядачів тому й було важко змиритися з визнанням того факту, що «Не боюся сірого вовка» й не була виставою в традиційному сенсі цього поняття, але перформансом — артефактом іншого спрямування, яке, однак, сформувалося через використання технологій абсурдизму. Це йому не потрібна фабула, це він оперує образами, що «вільно течуть» у своїй циклічності, і найбільше любить гратися у розчленування будь-яких структур: лексичних, ідеологічних, екзистенціальних. Ставлячи Е. Олбі, А. Жолдак ступав на незвідану територію, водночас, пропонуючи нам дізнатися про відповідну систему її координат і з неї видобути оціночні пріоритети.

«Чекаючи на Году» С. Бекета (1994 р.) — була не тільки дебютною виставою А. Віднянського, але, як справедливо зазначила Н. Єрмакова, — вихідною його концепції «епічного» театру, яку режисер розгортатиме надалі, обираючи твори різних жанрів і стилів⁶. У випадку з кла-

⁶ Єрмакова Н. Режисерське покоління 90-х років // Сучасне мистецтво. — Харків, 2004. — С. 174.

сичною п'єсою абсурдизму А. Віднянський зазначив дві, напевно, найсуттєвіші координаційні моменти цієї концепції: її скерованість на найсуттєвіші моменти людського буття; її макрокосмізм та відчутний трагізм світовідчуття, який у наступних спектаклях режисера почасти оповиватиметься романтичним фльором, почасти розчинятиметься у комедійній стихії, але завжди в конкретний, обраний для того режисером момент нагадуватиме про себе.

Того разу, взявши у співрозмовники С. Бекета, А. Віднянський свідомо розширював межі абсурдної ситуації п'єси, виводив її на інший — екзистенціальний — рівень, тим самим розмовляючи з глядачем не про повсякденність і побут, а про вічність і буття. У «Чекаючи на Годо», як годиться, не було сюжету, утім, у виставі був подієвий ряд, в якому все, що відбувалося з героями, спліталось у єдиний — малозрозумілий в цілому і, водночас, вельми реальний у окремій частині — ланцюг. Режисер сплітав його ланки у дивне мереживо людського існування, в якому все виглядало дуже простим, навіть, банальним, щоб у наступну мить обернутися таємничою, ба більше — містичною стороною. Посилуючи це відчуття таїни, а zarazом стверджуючи позареальний, відтак, непрофаний сенс того, що відбувається з героями, наближався до них Вісник — уособлення божественного одкровення, і в цю мить унаочнювалося, що «окремий випадок життя героїв тут являє собою модель буття людства, а середовище їхнього існування — повноцінну картину-знак усесвіту»⁷. Саме з його появою трагічне у своїй невітленості, скорботне у марності своїх чекань людське існування, що його історію режисер А. Віднянський та сценограф О. Богатирьова оповідали за допомоги тексту С. Бекета, озивалося до нас на повний голос. В його гармонії вільно сусідували трагізм і лірика, гротеск і містика, змушуючи повірити, що маленьке життя пересічної людської одиниці через оцю свою складність таки гідне зватися буттям.

Г. Пінтер — один із всесвітньовизнаних метрів абсурдизму, чия драматургія, щоправда, була (і є) не частим гостем українських театральних афіш. Можливо, через те, що її приналежність до «театру абсурду», очевидна за світоглядними та філософськими критеріями, водночас, не завжди унаочнена у способах та технологіях їх візуалізації. Вона досить далеко відстоїть від стратегії «нігілістичного абсурду», за

⁷ Єрмакова Н. Режисерське покоління 90-х років // Сучасне мистецтво. — С. 175.

П. Паві, проте, її структури є недостатньо реалістичними для абсурду «сатиричного»⁸.

Цей проміжний стан — проблематичніший щодо структуризації за системою концептуальних координат — здається, визначив вибір українських режисерів щодо багатого доробку англійського драматурга: з-поміж майже трьох десятків п'єс ними поціновувались саме ті, де абсурдистські прийоми й принципи репрезентувались системніше. До їх числа відноситься п'єса «Ліфт», поставлена О. Катуніним у Театрі на Подолі (1995 р.). Химеричний випадок з життя двох кілерів, які переміщуються у підвалі на чергову жертву, режисер оповідав, наперемінно звертаючись до засобів «чорної» комедії та абсурду, однак, сегменти, сформовані за другою із зазначених технологій, виглядали яскравішими, активніше наголошувались.

Саме ця скерованість уможливила формулу ідеї вистави — вираз тотального непорозуміння як основоположного принципу (він же — основний винуватець усіляких негараздів) людського існування. При цьому О. Катунін формулював його саме за Г. Пінтером, тобто за англійською етимологією поняття (*misunderstanding* — пропущене, згаяне розуміння), періодично впродовж дії акцентуючи на банальності — видимості, очевидності, пересічності — ситуації, потреб і бажань персонажів, обстановки, в якій вони знаходяться.

Відтак, «родинні плями» абсурду виникали у спектаклі через зіставлення цієї тотальної «елементарності» та її окремих «елементів». У просторі наголошений ряд з утилітарних предметів (двері, віконце ресторанного ліфта, застелені ліжка, стільчики, великий таз тощо) наголошував на частині не утилітарне їх використання: виявлялося, що ліфт спускався не до кухні по їжу, а у підвал — по кілерів, що вода у тазу слугувала не для вмивання, але заміщувала годинник (щоб дізнатися — котра, персонаж зачерпував воду рукою, а потім рахував краплі, які булькали, попадаючи у таз), що читання газети — не лише спосіб дізнатися новини, а й спосіб відгородити свідомість від реальності чи сформувати власну, вибираючи з газетних шпальт незчисленні повідомлення про всілякого роду інциденти.

Так само оманливою здавалася природа пінтерівських персонажів у «Ліфті». Щодо них було зрозумілим тільки те, що один (О. Катунін) грав

⁸ Паві П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 2.

ведучу, а інший (В. Чигляєв) — ведену роль. Всі інші «відомості», подані лише натяком, — лишалися за гранню усвідомлення, яке, в свою чергу, кожної наступної миті втрачало сенс, адже перед нами були не живі істоти, а прописана драматургом й відтворена постановником класична імплікація, що її структура, скільки б істинного вона не містила, все одно результує у неправді — ще одній іпостасі нерозуміння. Відтак, кульмінацією, сполученою з розв'язкою, звучала у фіналі смерть обох кілерів чи то разом із гіпотетичною жертвою, чи то від її руки — смерть не реальна, але «силуетна», що проступала на контражурі за бічними ширмами і клала край будь-яким спробам вхопити сенс буття, чий малесенький шматок фіксувала вистава за п'єсою Г. Пінтера.

Інше річище українського абсурдизму сповнювали вистави, літературні основи котрих були структуровані за принципами інакших формо-творчих систем, але чия інореальність витворювалась за адекватними ідеологічними вимірами і за допомоги технологій, запозичених саме з абсурдистського переліку. Фактично на цьому естетичному симбіозі ствердив свій «театр» на початку 1990-х В. Більченко. «Все... сховано за якимись нашаруваннями — за вихованням, звичками, соціальними настановами, — ділився він своїм тодішнім світовідчуттям. — ...Звідси вічне очікування якогось іншого — правильного життя. Та насправді все те, що здається тимчасовим, проміжним — і є нашим життям, тут, зараз...»⁹.

Напевно тому світ його вистав «Археологія» та «І сказав Б...» за О. Шипенком (Київський Молодіжний театр) був простором суцільної дисгармонії, окремі сегменти якої тримались логікою суб'єктивного поділу «навпіл», на два «шари» нашого життя — того, що ми маємо віджити тут і зараз, й іншого — кращого прийдешнього. Відтак, обидві вистави стриміли до своїх фіналів з тим, щоб у зіставленні свого «минулого» (того, що вже відбулося впродовж дії) і «майбутнього» (фінальна сцена читалася саме як його анонс, презентація) нарешті оприлюднити вищий зміст буття, зав'язавши у ціле різнорідну його матерію.

У «Археології» до того ж реальність нинішнього часу здавалася майже нерозрізненною — подібною до слабких, ламких ліній на піску, до напівзатертих слів зі старих газетних сторінок, до розмитого зображення на кіноплівці... — буттям, готовим кожної хвилини зіскочити у небуття.

⁹ Більченко В. Мене цікавить подія з людиною // Український театр. — 1993. — № 4. — С. 15.

Їй до пари були не схарактеризовані бодай на йоту мешканці цього по-межів'я світів, химерні у своїй невітленості, незрозумілі у словах і рухах.

Натомість фінал, сповнений святкового білого кольору і ніжної мелодії вальсу, в красі і гармонії якого ставало прекрасним все і вся, змінював інтонацію заперечення на наголос ствердження, доводив звідність вищого промислу і присутність «звичайного чуда» на відстані витягнутої руки за умови нашої віри у них. Принаймні, частині відвідувачів глядацької зали бажалося прочитати задум режисера саме так, хоча були й думки протилежного характеру.

«І сказав Б...» В. Більченко конструював за методикою абсурдистського перформансу — граючи до самозабуття у структурний хаос. Комбінуючи окремі сегменти дії так, щоби кожний наступний своєю стилістикою або «відміняв» попередній, або загострював його, або пародіював, — і в будь-якому разі деформував, він не дозволяв виставі зупинитися — вилитися в якусь кінцеву форму, навпаки, — змушуючи її картинку постійно втрачати чіткий абрис, зміст — множитися, сенс — ущільнятися.

У цій виставі режисер апробував принцип симультанної конструкції (художник О. Богатирьова) — станок над планшетом сцени і поміст, що витягувався у зал, яка дозволила будувати дію не тільки в паралельних вимірах, а й у три плани, зводячи у дивних сполученнях, у різнорідних співвіднесеностях — у паралельності і невід'ємності — дві пари персонажів, кожна з яких немовби існувала у двох іпостасях, причому жодна з них не була незмінною, навпаки, її вияв відповідав лишень окремому сюжетному модулю. Повторюючи на різні стилістичні лади той самий епізод, в якому персонажі без кінця з'ясовували стосунки, режисер витворював єдину фігуру сенсу, яка не мала меж простору й часу, ставала ознакою людської екзистенції.

Її всевладність вартували два інші персонажі, синкретичні у своїх змісті і образній уподібненості — янгол і смерть. Постійно присутні, вони «схиляли» натуральність того, що відбувалося, у інший вимір і, водночас, виправдовували епічність дійства, надавали йому ознак трагедійного.

Вірний обраному принципу, режисер закінчував виставу у два прийоми: спочатку спростовував будь-які важкі враження карнавальним хороводом з барабаним боєм всіх персонажів, а після того влаштовував дефіле пари гігантських, замотаних у, здавалося, кілометри блискучого

поліетилену фігур, чий менует викреслював у просторі вистави знаки жаху й подиву, незбагненності й привабливості, пафосу й щемливої туги, даючи зрозуміти нашу ведену роль у тому, що відбулося, і стверджуючи їх — режисера та співавтора-художника — деміургічний статус.

Перший збірник новел Л. Піранделло «Любов без любові» побачив світ 1894 р. Їх автор — у той час поборник веризму — й перші драматургічні твори пише в жанрі побутової комедії. І тільки п'єси 1920-х являють того Піранделло, якого світовий театр шанує як автора філософсько-психологічної драми, де протиріччя між реальністю (соціальною, історичною, мистецькою) і нав'язаними стереотипами — «масками» — складає суть конфлікту. Не традиційна їх форма на додачу до нових тем і проблем зробили п'єси Піранделло «революційними». Роберт Брастейн пояснив це так: «У цих п'єсах прийоми реалістичного театру, де актори видаються справжніми людьми, декорації видаються за справжній дім, а уявні події — за ті, що справді мали місце, більше не використовуються. Тепер сцена — це сцена, актори — це актори, і навіть глядачі, які раніше були мовчазними свідками «змови», тепер стають повноправними учасниками театрального дійства»¹⁰. На думку Е. Бентлі, «Піранделло зобразив боротьбу інтелекта з почуттям, перехід одного у інше»¹¹.

Д. Богомазов звертається до новелістики Л. Піранделло, напевно, шукаючи тексту, що відповідав би власному розумінню сутнісних проблем буття. Утім, інсценізовані ним новели італійського автора утворили в руках режисера навіч іншу фігуру змісту. Для вериста Піранделло сутнісним моментом авторового висловлювання було власне ставлення до оточуючого світу і до пересічної людини, якій складно й лячно жити в ньому. Для Д. Богомазова сутнісною виявилась сама людина, яка намагається збагнути життя і поступово відступає перед нерозв'язаністю його таїни. Відтак, вистава «Трохи вина..., або 70 обертів» (Київський театр драми і комедії, 1996 р.) формувалася режисером як інтродукція трьох чоловічих постатей — трьох персонажів, кожен з яких являв собою достоту реальну і, водночас, трохи загадкову, не до кінця зрозумілу істоту. Так само радше побутові, цілковито реальні події початку цієї «історії» чим далі, тим більше перетворювались на інореальність ексцентріади. Утім, невдовзі після початку дійства уважний глядач мав

¹⁰ *Brustein R.* The Theatre of Revolt. — Boston — Toronto, 1964. — P. 256.

¹¹ *Бентли Э.* Жизнь драмы. — М., 2004. — С. 84.

змогу збагнути — все, що відбувається з персонажами, лише гра в життя, і, навіть, — гра з ним самим, яка заперечує й саме життя і його антитезу. Герой О. Гетманського, з легкістю відмахнувшись від факту власної смерті, йшов до трактиру, щоб продовжити «спопеляти життя», легковажити ним, цинічно спростовувати його цінності.

«Ексцентризм моменту» цього персонажа з майже математичною точністю розраховувався постановником для малюнку двох інших, чия ексцентріада ставала не тільки способом, а й сутністю їхнього сценічного існування. Здавалося, єдина відмінність цієї «парочки» клоунів (В. Лінецький та В. Цивінський) від героя О. Гетманського полягала у тому, що з тією ж легкістю, з якою той проходив повз власну «смерть», вони проходили повз «життя». У безперервному баловстві, трюкацтві, ігрищах їх дует виблискував безліччю комічних положень, відігріванням реплік та емоційних відгуків один одного. Тільки згодом усвідомлювалась різниця між ними, уявлялась індивідуальність кожного з них: простакуватий герой В. Лінецького все частіше й наочніше контрастував з романтичним і мрійливим персонажем В. Цивінського. Проте, коли їх мандри добігли кінця, їх фінальна «пісня» звучала майже в унісон: у обох монологах тужливі, шемливі ноти переважали над іншими, звучали голосно й розбірливо. В цю мить, як і годиться у текстах Піранделло, всі «маски» були скинуті, і оголювалась не тільки правда цієї «історії», а й правда режисерського задуму — правда, яку Д. Богомазов «видобув» із самого осереддя новел Л. Піранделло, — розуміння того, що буття можливе лише, допоки ми існуємо, допоки триває наше відчуття реальності як неоціненого дару, яким можна знехтувати, але немає ціни, за яку його можна повернути. Немовби ще й ще раз стверджуючи це, у самому кінці дії режисер змальовував останню — музичну — картинку, чия ніжна мелодія звучала тією гармонією, якою так і не сповнилась реальність.

«Войцек» Г. Бюхнера, написаний 1836 р., — це 27 сцен з життя маленької людини під гнітом обставин, в умовах приниження й скорботи. Проте, якщо у п'єсі Г. Бюхнера світ Войцека розгортався перед читачем поступово, то у виставі Київського Молодіжного театру (1997 р.) його розірваність, пошматованість, відсутність у ньому світла і Бога, розуму й душі унаочнювались відразу, як тільки представав перед глядачем простір, уявлений і відтворений у своїй моторошній символічній конкретиці О. Богатирьовою. В ньому Спасителя не прибили до хреста, а повісили, до того випустивши з тіла криваві потоки; в ньому джерело

можна посадити у клітку, а можна випустити з неї, щоб було де втопитися Войцеку і Марії; в ньому живуть, зрозуміло, не люди, а мутанти — виродки, з яких більш-менш схожими на людей видаються знов-таки Войцек і Марія. Д. Лазорко вибудовував свій апокаліптичний світ за повною системою його координат: руйнувалася реальність по всіх її уможливлених векторах, вона конала у всіх своїх можливих проявах — ні сонця, ні дерева, ні води, ні руху, ні слова, ні людини, ні Бога — тотальна анігіляція.

Утім, самої констатації режисерові було мало, він унаочнював не тільки фінал, а й рух до нього. Страшний довколишній світ був породженням не тільки уяви, а й конкретних дій самого Войцека та інших персонажів, які з рідкісною настирливістю постійно смикали мотузку, опускаючи та піднімаючи сонячну кулю, щоб врешті-решт обплювати її й тими плівками загасити; або самовільно встановлювали час, граючи зі стрілками годинника; або кидали погляди на спотворений хрест, наче упевнюючи нас, що й це справа їхніх рук, і на доказ рвали Книгу. Святе місце не буває порожнім, — доводив режисер. — Ті, хто «відминив» ідею Божого творіння, неодмінно самі візьмуться «творити» світ. В цій концепції бюхнерівський герой — символ збезчещеного розуму і роз'ятреної свідомості — ставав присутнім рятівником цього світу, якого вже накрила тінь апокаліпсису: саме він з поцілунком-печаткою Іуди-Лікаря на вустах кінчав своє життя, заразом поклавши край здеформованій, спустошеній, постапокаліптичній реальності.

«Філоктет» Софокла (Театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 1998 р.) — подавав зразок радикального сполучення античного тексту з прийомами абсурдизму. Д. Богомазову цього разу виявилися непотрібними не тільки форма давньогрецького видовища, а й художня ідеологія однієї з його міфологем. Режисер одну за одною руйнував складові чи не першого «великого» стилю в історії театру, натомість, пропонуючи дійство, структуроване за технологіями чи не останнього з них. Він немовби витягав на білий світ їх спільну — подовжену у тисячолітньому русі — екзистенціальність і нагадував про їхні відмінні — почасти протилежні — шляхи до оприлюднення граничної багатозначності, якої здавен набула людськість.

Цю «просту істину» Д. Богомазов унаочнював у так само простий, однак, вельми дієвий спосіб — за контрастом між двома системами естетичних реалій, щоправда, одну (давню) містила наша культурна свідомість, іншу (сучасну) конструював сам режисер. Півтора століття



«Філокетет-концерт» за Софоклом. Сцена з вистави. Київський театр драми і комедії. 1996 р.

тому Р. Вагнер, докладаючи зусиль, щоби перевести міф у розряд легітимних елементів загальнокультурного фонду, з якого могла б черпати новітня естетика, вважав, що ця метанаративна категорія, «ставши чимось відмінним від життя», оголить його сутність, підійме «нерозумне в ній до розуму»¹². Тепер Д. Богомазов, напевно, й не беручи у розрахунок інтенції останнього великого романтика, йшов у своїх пошуках у прямо протилежний бік, навмисно «затоплюючи» міфологічний зміст у контекст культури ширспоживу, а з його формотворчих елементів лише, немовби на згадку, тільки хор, проте, водночас позбавляючи його всіх основних засобів традиційного функціонування.

З усіма іншими елементами «великого» античного стилю режисер повівся гранично вільно, не лишивши недоторканим жоден з них. Заповнивши сцену прикметами нашого побуту, одягнувши героїв у плюшеві червоні фраки, змусивши їх спілкуватися мовою, почасти нерозбірною за своєю приналежністю, з категоричністю змішавши прийоми переживан-

¹² Вагнер Р. Избранные работы. — М., 1978. — С. 457.



«Філокетет-концерт» за Софоклом. Філокетет — В. Лінецький. Київський театр драми і комедії. 1996 р.

ня та відчуження у способах акторського існування в ролях, через гротесково збільшену невідповідність їх реакцій тому, що відбувається за сюжетом, витравлюючи з них «узагальнюючу людськість», пришвидшивши темп їхньої вимови й долаючи єдність її ритму, так що слух не вловлював бодай натяку на повільний, епічно погідливий гекзаметр, він заповнював простір вистави абсурдним змістом, накопичуючи у ньому *common places* сучасної дійсності, в яких поволі розчинявся вищий сенс історії, щоб у фіналі рухнути у відверто профанну акцію — імітацію чи то ламентаций за загиблю Троєю, чи то оди на честь її завойовників.

Український театральний абсурдизм оприлюднив свої найбільш характерні ознаки ще до кінця минулого століття. Він являв собою доволі строкате поле, в чиєму «грунті» визріли й оформились непересічні мистецькі особистості представників нової хвилі національної сцени. Очевидно, що саме ідеологія останнього на сьогодні «великого» стилю допомогла їм скласти текст власного висловлювання щодо навколишнього світу, а його формотворча система та технології її структуризації — прописати дієву формулу його трансформу у модерну сценічну реальність.

**ЛІТЕРАТУРНЕ ПЕРШОДЖЕРЕЛО
ТА СЦЕНІЧНИЙ ТЕКСТ:
ВІД ЕГОЦЕНТРИЗМУ МОЛОДОГО ТЕАТРУ
РУБЕЖУ 1980–1990-х років —
ДО ДЕМОКРАТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ СЬОГОДЕННЯ**

На рубежі ХХ–ХХІ ст. стосунки театру з літературою (зокрема, драматургією), з текстом — тобто, власне, з тим «наріжним каменем», що на ньому базується будь-яка драматична вистава, — набули досить специфічного й подеколи парадоксального характеру.

Це стало закономірним наслідком розвитку європейського театру в останні 100–120 років: завдяки виникненню професії режисера та утвердженню останнього як творця вистави в усій її цілісності (ясна річ, у співавторстві з художником, композитором, акторами) його постать поволи набула ознак деміургічних. Отже, літературне першоджерело із наріжного каменя, із визначального компонента спектаклю почало дедалі частіше ставати елементом підпорядкованим, таким, що не є самодостатньо значущим, натомість має бути «перетвореним» згідно із законами сцени. «Або театр, або література, — стверджував, приміром, Лесь Курбас, виступаючи проти «літературоцентристської» моделі театру. — Шекспір у літературному відношенні досконалий і неперекладний, а на театральну мову його допіру треба перекладати»¹.

Раніше театр виступав, скоріше, у ролі ілюстратора п'єси; відповідно, питома вага інтерпретаційного моменту (вона, в основному, залежала від індивідуальності актора) аж до початку ХХ сторіччя бу-

¹ Курбас Л. Березіль : Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К. : Дніпро, 1988. — С. 35.

ла на кону мінімальною. Перебирання ж режисером (укупі зі сценографом) на себе функції організації простору, визначення алгоритму вистави (стиль, жанр, темпоритм, змістовні акценти, спосіб акторського існування тощо) стало невідворотним та безупинним. І це призвело до виникнення проблеми, під знаком якої театр існував протягом усього ХХ ст., а саме: чи можна окреслити припустимі межі втручання постановника до витвору драматурга (літератора)? Ідеться вже не стільки про скорочення або навіть перемонтування тексту, а про міру відсторонення від нього.

Багато знаменитих театральних конфліктів виникало саме з цього приводу: між К. Станіславським та В. Немировичем-Данченком щодо питання про те, чи театр існує для драматургії, чи, навпаки, драматургія — для театру²; навколо «Лісу» О. Островського у постановці В. Мейєрхольда; між Л. Курбасом та І. Микитенком через постановку «Диктатури»; стосовно вистав А. Ефроса — наприклад, саме під формальним приводом «запобігання викривленню автора» чиновники від мистецтва знищили його «Три сестри» за А. Чеховим у Московському театрі на Малій Бронній. Можна навести ще силу-силенну прикладів — аж до скандалу, вчиненого пресою навколо «П'яти пудів кохання» за чеховською «Чайкою» у постановці Е. Митницького в Київському театрі ім. Лесі Українки у 1993 р.

Загалом, навколо формули «не Чехов», «не Шекспір» або «не Карпенко-Карий» (в Україні за радянських часів театр у цьому відношенні, та й у багатьох інших, завжди був обережнішим аж до боязкості) багато списів трошилося і трощиться дотепер. Питання Курбаса лишається риторичним: «Виявити якийсь абсолютний стиль автора — чи не є це досі ідеалом і постулатом теоретиків режисури?»³. Очевидно, що з кожною новою виставою, де виразно даватиметься взнаки неадекватність між літературним та сценічним текстами, така проблема поставатиме наново.

На рубежі 1980-х — 1990-х рр. багаті на конфлікти стосунки між виставою та літературним першоджерелом, що визріли протягом останніх десятиліть, були доведені до логічної завершеності у сценічній

² Цей конфлікт детально висвітлений у: *Радищева О.* Станиславский. Немирович-Данченко. История театральных отношений : В 3 т. — М., 1994, 1999.

³ *Курбас Л.* Березіль: Березіль. Из творчої спадщини. — К., 1988. — С. 206.

практиці молодого покоління режисерів. Це явище ми називатимемо «молодим театром» (надалі без лапок), поскільки визначальними параметрами воно уповні корелюється із творчою практикою славнозвісного колективу, створеного Лесем Курбасом. Можна констатувати, зокрема, безумовну спорідненість творчих спрямувань молодих режисерів кінця 1980-х з основними положеннями програмних документів Молодого театру, датованих 1918 р.: «...Мета — творення вільного театру творця, де зможе колись бути сказане незалежне слово, ...театру, що різко порве із всіма дотеперішніми компромісовими шляхами; театру, який виховає новий тип актора не реалістично-мелодраматичної техніки»⁴; «...бачити в театрі не кафедру чеснот, не дзеркало правди, не місце навчання і популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр!»⁵.

Молодий театр кінця ХХ ст. являв собою цілий напрям в сучасній театральній практиці, створений генерацією режисерів, яким тоді було від 25 до 35 років (у мистецькому, а не у формально-віковому сенсі вони складали дійсно єдине покоління — останнє, психологічно сформоване тоталітарним ладом) і які прийшли до професійного театру в ранзі самостійно працюючих фахівців, як правило, після 1985 р. (здебільшого — у 1987–1989 рр.). До них належали, насамперед, Валерій Більченко, Олег Ліпцин, Володимир Кучинський, Андрій Жолдак, а також Роман Мархолія, Сергій Проскурня, Сергій Маслобойщиков, Олександр Крижановський, Андрій Критенко, Євген Морозов, Ярослав Федоришин, Костянтин Степанков-молодший, трохи старші за них Олексій Кужельний, Микола Яремків, Геннадій Касьянов які, в принципі, входять до тої ж мистецької генерації. Другу хвилю цього самого «припливу» склали Олександр Балабан, Сергій Кляпньов, Степан Пасічник, Ганна Воротченко, Віктор Суржа, котрі розпочали режисерську діяльність у 1990/1991 р. (у той же час були утворені Український музично-драматичний театр-студія класичної п'єси О. Балабана та Запорізький театр «Vie» Віктора Попова, ідейно-естетично натхненний Володимиром Клименком (Климом) — однією із знакових постатей авангардного театру на теренах колишнього СРСР, котрий іще мав тоді власний театр-студію у Москві).

⁴ Курбас Л. Березіль: Березіль. Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 199.

⁵ Там само. — С. 212.

Отже, повертаючись до нашої проблеми, зазначимо, що у молодому театрі кінця 1980-х — початку 1990-х рр. практично одразу утвердився погляд на літературне першоджерело лише як на привід для власного висловлювання. Як казав славетний французький актор Жан Муне-Сюллі, звичайно, маючи на увазі свої, акторські стосунки з текстом, «chaque texte n'est qu'in pre'texte»⁶. Причому у нашому випадку це є питанням не просто більшої чи меншої поваги до конкретного автора та його твору, більшої чи меншої свободи у поводженні з літературною основою: найважливіші передумови для подібного ставлення до тексту лежать дещо в іншій площині.

Для того, аби з'ясувати їх, доведеться докладніше зупинитися на засадничих світоглядних аспектах виникнення молодого театру, що зумовили і характер його сценічних висловлювань.

Хронологічно виникнення новітньої моделі театру, що її ми розглядаємо, сягає 1987—1989 рр. — часу легітимізації позадержавних театральних утворень, загалом — виходу назовні мистецтва «підвального», як за своєю географією, так і за світовідчуттям. Цей рубіж є досить формальним, однак, по суті, саме він знаменує собою появу перших зразків нового театру в Україні — «Дон Жуана» Олександра Крижановського (Навчальний театр КДІТМу ім. І. К. Карпенка-Карого), «Моменту» Андрія Жолдака (мала сцена Київського театру ім. І. Франка); тоді ж фактично розпочали свою діяльність «Театральний клуб» Олега Ліпцина (теж у Києві) та Театр ім. Л. Курбаса під орудою Володимира Кучинського у Львові.

Незвичність і, зрештою, «новизна» такого театру полягала у його відвертій опозиційності усталеним формам — формам театру та формам життя, поглядам на театр як на інститут, соціально, ідеологічно, взагалі — у будь-який спосіб ангажований.

Митці, що творили його, належали до останньої генерації, фундамент світобачення якої вирішальною мірою сформувався ще у «минулому житті», у застійні роки: звідси і проблеми з психологічною адаптацією до новітніх життєвих цінностей, пріоритетів та стилів існування, котрі сприймалися не кращими за старі, що їм теж чинився своєрідний внутрішній опір. Ці митці як особистості тривали у вкрай болісній ситуації зміни укладу, проте, більшість із них аж ніяк не намагалися свідо-

⁶ Кожний текст є лише привід (фр.).

мо і цілеспрямовано впливати на навколишню реальність, бодай би і тільки театральну. Якщо загалом ХХ ст. на театрі у своїх найбільш активних шуканнях виробило і запропонувало різні варіанти взаємопроникнення життя та театру, активізації ролі останнього у процесі «життєтворчості», то на рубежі 1980-х — 1990-х рр. молоді митці лишили «офіційний театр» та усталені форми навколишнього життя доживати свого віку і — як тоді здавалося — вмерти природною смертю, та пішли у внутрішню еміграцію. Якщо за двадцять років до того така форма особистого протесту була викликана незгодою з «подвійною мораллю», що панувала у відокремленому від світу «залізною завісою» суспільстві, з ідеологічним тиском, абсурдністю політичної системи тощо, то тут ми вже зіткнулися загалом з тотальною кризою довіри до реального, повсякденного життя як такого та з індивідуальним опором йому за допомогою театру, котрий став у такій «системі координат» зовсім не «дзеркалом» для суспільства, не «кафедрою», не «збільшувальним склом», не анатомією життєвого процесу чи пародією на нього, а своєрідним засобом обстоювання митцем його власної суверенності; замкненим, відокремленим од побутової реальності, майже сакральним простором, де тільки й можливі істинні — на відміну від спровонованих «зовнішніх», повсякденних — самоздійснення, самореалізація.

Звісно, некоректно було б приписувати вітчизняному молодому театрові авторство подібної позиції: вона досить типова для світового новітнього мистецтва взагалі. Скажімо, за спостереженнями відомого дослідника з Німеччини В. Вельша, «характерним для концепції транс-авангарду»⁷ є перш за все відмова од наріжного каменя авангардистської теорему модерну, прощання з соціальним замовленням мистецтва. Митець вже не хоче бути естетичним підручним або пропагандистом тієї чи іншої суспільної утопії⁸. Підкреслимо, однак, оригінальність, незвичність таких засад існування митця, принаймні, для театру українського з його подеколи вимушеною, подеколи свідомою, але неодмінною заангажованістю з боку ідеологічних настанов, однією з яких у певних соціополітичних та історичних умовах незмінно ставала національна ідея.

⁷ Термін, у даному разі тотожний до поняття «постмодернізм».

⁸ Вельш В. «Постмодернізм»: генеалогія и значеніе одного спорного понятія // Путь. — 1992. — N 1. — С. 122.

Перебирання на себе певної суспільної місії, що відчували своїм обов'язком ледь не всі без винятку діячі українського театру від Котляревського до корифеїв, до того ж Курбаса, для молодих митців стала тоді синонімом несвободи. Свобода ж відчувалася ними не горезвісною «усвідомленою необхідністю», а, радше, «усвідомленою відсутністю необхідності».

Це можна було вважати природною реакцією на багаторічне панування тоталітарних засад у всіх сферах життя. За слушним зауваженням того ж В. Вельша (у цьому сенсі він наслідує видатному французькому філософові Ж.-Ф. Ліотару), «витоки та моральний пафос ...постмодерного мислення є антитоталітарними в принципі. Воно спрямоване проти абсолютизації будь-чого»⁹.

Але подібне протистояння тоталітарному тискові, реалізоване у максималістському варіанті, переростає у протистояння повсякденній життєвій реальності як такої.

Ця реальність життя для творців новітнього театру поступилася місцем реальності мистецтва. І саме у такому розподілі пріоритетів їхні ровесники-критики, безумовно, справедливо вбачали «природне бажання відійти від життя, яке сьогодні творчо дає дуже мало. З яким стикатися неприємно, навіть небезпечно. Це спроба піти у другу реальність. Можливо, колись ми житимемо і радітимемо тому, що життя є багатшим за мистецтво, але зараз мистецтво є багатшим та цікавішим»¹⁰.

Новітній театр, здебільшого, вийшов «з підвалів» (чи продовжував лишатися в них) та надто добре освоївся в рамках настільки ж «підвального», майже сектантського світосприйняття, бо схильність до перебування у темряві, без сонячного світла — звичка суто театральна, од часів виникнення театру-коробки — тут вкрай загострилася; до того ж, «зміщення» в ієрархії погляду та ракурсах зору не могло не призвести до формування деякою мірою викривленої по відношенню до «нор-

⁹ Вельш В. «Постмодернізм»: генеалогія і значення одного спорного поняття // *Путь*. — 1992. — № 1. — С. 129.

¹⁰ Чем ворон похож на конторку?: В беседе участвуют Д. Годер, Г. Заславский, А. Соколянский, А. Солнцева, А. Островский, Мих. Смоляницкий, А. Вислов, Ю. Гирба // *Театр*. — 1992. — № 9. — С. 48.

Видається, останніми роками ситуація істотно змінилася — принаймні, в Україні.

мальної» (або ж нормативної) картини світу. Тож театр та життя в уявленні митців стали «двома речами несумісними», категорично окремими одна від одної. «Ніякої залежності художника від життя не існує в принципі,» — це крайнє виявлення такої позиції (формулювання належить знаному в «авангардових колах» критикові К. Кедрову).

Наочну, майже еталонну ілюстрацію цих поглядів давала вистава «Театральний роман» (Київський театр на Подолі)¹¹. Усю багатоплічність булгаковського твору інсценувальником та постановником С. Маслобойниковим було зведено до двох персонажів: Автора, котрий переробляє на п'єсу свій роман, та Актора — збірного образу всіх людей театру, що з ними стикається Автор. Тобто діяли «людина з життя» та «людина з театру», «життя» і «театр». Їхнє непорозуміння виявилось фатальним, це — окремі Галактики. Між братовбивчою війною, чорним снігом, кров'ю на мосту — та дивним світом куліс зі своїми незрозумілими для «чужинця» стосунками і таємницями, точок дотику немає і бути не може. У різних площинах за засобами акторського існування на сцені тривали у просторі вистави і виконавці: Автор — О. Крижановський — «герой-неврастенік» із нюансованим, загостреним реагуванням та проживанням ситуації, Актор — М. Рушковський — абсолютно «масочний» персонаж, фактично клоун, і за цією маскою людська сутність умісне й надійно схована; тож повноцінне спілкування, порозуміння між ними неможливе. Сповнений нестерпного болю монолог Автора у фіналі закінчувався самогубством — а на «сцені» в руках Актора тим часом вистрілювала хлопапка... Театр і життя, таким чином, — апріорно різні світи, кожен з яких незбагненний для іншого. У виставі смерть «знямала» цю суперечність, не розв'язавши її.

Тут може йти мова про своєрідну трансформацію принципу «чистого мистецтва», згідно з яким сфера мистецтва (у даному разі театру) видається особливою, недоторканою, і все, що потрапляє до неї, за терміном Курбаса, «перетворюється» за вкрай специфічними законами. Під думкою М. Євреїнова про те, що ані кафедрою, ані храмом, ані трибуною, ані дзеркалом не має бути театр, але тільки самим театром,

¹¹ Тут і в усіх подальших випадках, звертаючись до конкретних вистав, ми не оцінюватимемо їхні доволі різні художні кондиції: мова йтиме винятково про підхід до літературного першоджерела, про взаємовідносини з ним.

чи під Курбасовою формулою щодо «вільного творення основи театру із тільки його власних засобів і тільки його психології»¹² — певне, могла б підписатися і більшість митців, що про них ідеться.

Хоча, треба визнати, вони уявляли собі стосунки між життям та театром значно складнішими й такими, що не вкладалися у просту опозицію: адже є, так би мовити, різне життя та різний театр. Відстоюючи театр глибоко особистий, не заангажований ніким і нічим, окрім внутрішнього стремління його творців, вони не визнавали театру, умовно кажучи, «традиційного»¹³ — з його закритістю, застиглими організаційними формами та принципами репертуарної політики, з його брехнею, квазіметафоричністю, псевдопсихологізмом, без-атмосферністю та без-образністю.

Так само, запобігаючи проникненню на театральну сцену того життя, що переобтяжене негараздами та політичним абсурдом, тої, за висловом В. Набокова, пересічної реальності абстрактних ідей, загальноприйнятих штампів та газетних передовиць, молодий театр рубежу 1980-х — 1990-х намагався вчинити прорив до життя істинного, від зовнішніх — до глибинних форм його самоздійснення, до змістів, якщо хочете, екзистенціальних. «Все ...сховано за якимись нашаруваннями — за вихованням, звичками, соціальними настановами, — каже, наприклад, В. Більченко. — І людина себе не відживає. Звідси вічне очікування якогось іншого — правильного життя. Та насправді все те, що здається тимчасовим, проміжним — і є нашим життям, тут, зараз...»¹⁴. У зв'язку з цим не обійтися без відсилання до ідей «апостола» нового театру Анатолія Васильєва відносно органічного зв'язку «життя-життя» та «життя-театру», їхнього взаємопроникнення та злиття, діалектики «замкнутої» та «розімкненої» структур дії; «природного театру» та його гаранту — імпровізаційного начала, і взагалі — цінності неповторної імпровізації, котра, по суті, перетворює театр на різновид

¹² Курбас Л. Березіль : Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К. : Дніпро, 1988. — С. 207.

¹³ Про це докладно розмірковував В. Більченко в інтерв'ю журналу «Український театр» [див. : Більченко В. Валерій Більченко: «Мене цікавить подія з людиною» / Розмову вели М. Ніколаєнко, Д. Котеленець // Український театр. — 1993. — N 4. — С. 14–17].

¹⁴ Там само. — С. 15.

життєтворчості. (Саме такий фундамент існував в останній повноформатній виставі В. Більченка — «Пострілі в осінньому саду» за «Вишневим садом» А. Чехова в Експериментальному театрі-студії: у сценах приїзду-від'їзду режисер вибудовував на сцені максимально правдивий і мінімально впорядкований, майже натуралістичний потік життя).

Тобто, у найбільш загальному сенсі, цей театр був театром значно менш «реалістичним» за своїми формами, однак значно більш «реалістичним» по суті, ніж театр «старий», звичний, усталений. Під реалістичністю у даному разі розуміється те, що у просторі молодого театру — в тому чи іншому вигляді — неодмінно знаходило свій відбиток усе отримане або не отримане за його межами: нереалізовані бажання, відсутні чи втрачені можливості, виснажливі сумніви, втома і знесиленість, зрештою, ностальгія за «непрожитим життям», за чимось таким, що, може, ніколи і не існувало насправді, але стало невід'ємною (та начебто й надлишковою у жорстко регламентованому світі) «фігурою пам'яті».

У цьому світі, де все було насичене відчуттям проживання до певної межі, лишалося тільки перебирати уламки колишнього життя. Спогади-сповіді, спогади-самокатування — саме на цьому фундаменті базувалося, скажімо, більшість вистав «Української робітні», «Я» за Ж. Кокто і М. Хвильовим та «Дюшес» за Д. Джойсом О. Ліпцина у «Театральному клубі», трилогія («Сон» — «Ілюзії» — «Забави для Фауста») В. Кучинського за «Злочином і карою» Ф. Достоєвського у Львівському Молодіжному театрі ім. Леся Курбаса, деякі епізоди з «Моменту» А. Жолдака та, особливо, з «Таємниці» С. Бережка та С. Пасічника за новелами В. Винниченка (мала сцена «Березіль» Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка).

У цьому відношенні безперечно програмна вистава молодого театру — «Археологія» В. Більченка за О. Шипенком (Київський Молодіжний, нині — Молодий театр). Її світ був світом «бомжів», як у безпосередньому, так і у непрямому значенні, — людей, котрі з власної волі чи з певних обставин лишилися поза соціальними структурами та регламентаціями. Світом дивних — в обивательському розумінні, майже «ні про що» — розмов, котрі виникали невідомо звідки і йшли у нікуди. Світом необов'язковості та незавершеності, поліваріантності (бодай лише гіпотетичної) сценаріїв кожної майбутньої хвилини. Зрештою, світом піску та старих газет, де від минулого (читай — від життя)

зосталася лише стара кіноплівка, на якій уже нічого не можна розібрати. А у вальсі фіналу всі ці дивні персонажі раптом з'являлися у вишукано білому вбранні, і виявлялося, що вони — прекрасні. Чи було це «останнім цвітінням» перед проваленням у небуття, або віднайденням, нарешті, вічної гармонії, недосяжної у наявній реальності та у реальній відчуженості — від інших, від себе, від власного життя?.. У всякому разі, «Археологія» лишилася у пам'яті театралів виставою-прощанням — режисера та акторів — з самими собою, незаниманими, зі своїми ілюзіями, з дитинством (навіть, не з власне дитинством, а зі світлими спогадами про нього), своєрідним маніфестом «втраченого покоління вісімдесятиків».

Але програмною ця вистава стала лише тією мірою, якою в ній відбився стан режисерської та акторської свідомості та самопочуття у певний момент. Так само програмним можна було б назвати «І сказав Б...» того ж режисера (за тим же автором, у тому ж театрі) — спектакль, що з'явився двома роками пізніше і зафіксував певну динаміку особистості постановника, рух до тотальної постмодерної гри з текстами, театральними стилями та прийомами. Подібну динаміку можна було б простежити і щодо будь-кого іншого з режисерів, про яких ідеться, — В. Кучинського, О. Ліпцина чи С. Проскурні.

Напрочуд влучне висловлювання критика І. Соловйової про А. Васильєва цілком можливо застосувати і на адресу його безпосередніх чи мимовільних послідовників: «Не візьмуся судити, чи є Анатолій Васильєв творець психологічного реалізму. Але він безперечно є об'єкт психологічного реалізму.. Васильєв здається мені сьогодні одним з небагатьох людей, усі рухи і всі вчинки яких мають тільки внутрішні мотиви. Він зумовлений закономірностями розвитку власного обдарування і власної складної натури»¹⁵. Через 15 років ця теза відлунюватиме у формулі Сергія Васильєва щодо Андрія Жолдака, найнетиповішого та, водночас, «найінфікованішого» цією школою васильєвського учня: «Жолдак, по суті, завжди розповідає зі сцени свою дійсну, внутрішню біографію. Він зізнається у дитячих страхах та юнацьких мріях, сповідується у коханні та ненависті, простодушно ділиться з публікою своїми життєвими спостереженнями та ху-

¹⁵ Соловьева И., Федянина О. Ветер по морю гуляет : [Беседа] // Театральная жизнь. — 1988. — N 12. — С. 2.

дожніми враженнями. Звідси, а не від обмеженості фантазії, його численні повтори та цитати»¹⁶.

Механізм тут, очевидно, такий: хронічна недовіра до навколишньої реальності (театральної, побутової, соціальної) породжує надмірне прислухання до самого себе, до своїх рефлексій та фантазій, до власного внутрішнього світу.

Театральний твір у цьому сенсі стає своєрідною, вкрай суб'єктивізованою та індивідуалізованою, «матрицею» цього внутрішнього світу, плодом духовного самопочування митця, бо істинною реальністю тут виступає, насамперед, та, котра міститься в самому творцеві, у його світосприйнятті та відчуттях, у свідомості — найчастіше запалений, позбавлений стійких орієнтирів, розколотий епохою дисгармоній, власними комплексами та суперечливими душевними порухами: «сон розуму» в даному випадку — майже за Гойєю — теж породжує монстрів; це монстри комплексів, прихованих бажань, потаємних образ...

У такий спосіб народжувався «я»-театр, театр авторський — у тому розумінні, що він ставав безпосереднім результатом самовивертання назовні його деміурга-режисера: як слушно зауважувала критик М. Дмитревська, «за міру тут править довільна предметна система, що існує в індивідуальній свідомості того, хто її оприлюднює»¹⁷.

При цьому мала місце градація — від структурованого зсередини у досить приблизний спосіб «потоків свідомості», де вистава стає дзеркалом цієї розкладеної по голосах індивідуальної свідомості, що борсається у лабетах власних суперечностей (О. Ліпцин, А. Жолдак, деякою мірою В. Кучинський), й до більш традиційно вибудованих сценічних структур, в яких, однак, все теж мало свій початок — безпосередньо і трохи не винятково — у власних порухах та імпульсах режисера (В. Більченко у виставах КМТ, Р. Мархолія, С. Пасічник, С. Кляпньов, С. Маслобойщиков та інші).

Зневіреність, шукання опори у хисткому світі, безкінечна втома, яку часто намагалися подолати у сумнівний спосіб віднайдення штучних подразників, ще й апокаліптичні марення на зламі століть, природно, були притаманні окремій людині і, водночас, являли со-

¹⁶ Васильев С. Нарушитель границы // Столичные новости. — 2003. — 8–14 апреля.

¹⁷ Дмитревская М. Что делать, Владимир? — Не знаю, Константин // Театр. — 1989. — N 8. — С. 74.

бою домінуючі, «змістотворчі» настрої епохи в цілому. Головний з цих настроїв — чисто постмодерністське відчуття себе «після життя» (або «поза життям») та тотальної знекровленості, вичерпаності («все вже було») навколо. Молодий театр 1980-х — 1990-х рр. ледь не повністю полинув у ці відчуття. Стан «після кінця світу» був закріплений, скажімо, у виставі «Гра життя та смерті у покритій попелом пустелі» О. Балабана (Український музично-драматичний театр-студія класичної п'єси, Київ). Події у п'єсі Х. Ловінеску відбуваються «на голій землі», де недавньою велетенською катастрофою винищено все, що можна було б віднести до власне «життя», і в цій порожнечі залишено доживати тільки кількох людей. Режисер доводив цю ситуацію до краю, руками одного з персонажів вбиваючи у фіналі вистави — всупереч п'єсі, в якій цього не трапляється, — єдину серед героїв жінку: цим остаточно виключалася можливість взагалі будь-якого майбутнього, будь-якого продовження життя, хоч би останнє слово й доводилося брати в лапки.

Подібні ідеї могли впроваджуватися на сцені і у більш завуальованому вигляді, але так чи інакше витвори молодого театру часто ставали, по суті, «написами на руїні» — якщо скористатися формулою Лесі Українки. Розгорнутою у просторі-часі хронічною рефлексією на тлі класичної культури та власного, небагатого ще, досвіду. Рефлексією, привід для якої вже втратив свій первісний сенс, тим часом, як ланцюжок висновків, що автоматично стають витоками для нових побудов, продовжується до безкінечності (бо така, за твердженнями психологів, природа будь-якої рефлексії).

За абсолютну ілюстрацію до цього постулату править сценічна практика Запорізького театру-студії «Vie» під орудою Віктора Попова. Наведемо тут уривок із статті авторки, вміщеної 1994 р. у бюлетені театрального фестивалю «Третє Мистецьке Березілля» («Тиждень третій») і присвяченої виставі «La vie» за поезіями Я. Ріцоса¹⁸: «Перед нами розворачивается во времени-пространстве вовсе не спектакль как таковой, а «отражение отражения». Отдаленная производная — не от «первоисточника», первотолчка, но — тоже от производной, от ре-

¹⁸ При цитуванні збережено мову оригіналу статті аби не втратити стиль викладу, побазований на тогочасному — безпосередньому, живому, «невідрефлексованому» — сприйнятті очевидця.

флексии, некогда бывшей непосредственной (а может, не бывшей никогда, а лишь сымитированной?). Театр, условно говоря, «играет» воспоминание о собственном ощущении от поэзии Я. Ризоса, которая, в свою очередь, есть лирической рефлексией, рожденной отзвуками мотивов «Орестей», и так дошедшей до нас в переработанном, «олитературенном» виде, т. е. отраженном от античного мифа. ...И дело не в том — банальном, — что по дороге потерялся собственно сюжет. ...Такой «испорченный телефон» обесценивает первоначальный импульс настолько, что превращает его в фантом. И подобное растворение отражаемого объекта делает само отражение не то чтобы бессмысленным, а попросту лишним. Жизненная материя истончается до полного исчезновения самой себя. Старое качество испаряется, новое же не возникает. ...Спектакль — старательно воспроизводимое воспоминание о чужой жизни (да и жизни ли?), не прожитой «собственноручно» и сознательно: старые вещи, заигранные пластинки, навязчивая мелодия «Битлз», декларирование бегства в сад, где кресла с плетеными спинками, «вот мы и в Париже» и т. п. ...Напрочь вне собственного опыта. ...Получается глубокомысленный отвяз и отвязанная глубокомысленность, монотонная отстраненность и отстраненный монотон. ...Переводная *vie* — отражение, отражающее отраженное отражение в отраженном отражении отражаемого».

Подібне сценічне рефлексування було доволі «самовідчуженим» — начебто автори-режисери спостерігали себе збоку, ставлячи експеримент на собі, на акторах і глядачах. Як слушно зауважив стосовно такого мистецтва критик О. Соколянський, «і художник-автор, і художник-виконавець (актор, співак) засвоїли непоборне бажання спостерігати за собою, ставити на собі експерименти, робити відрефлексований прийом змістом власного твору...»¹⁹.

Отже, зрозуміло, що у такій вкрай індивідуалізованій, сказати б, егоцентричній моделі театру було місце лише для одного Деміурга — автора-режисера, драматург же міг претендувати хіба що на роль натхненника режисерської творчості.

Але окрім того, що такий підхід був зумовлений самим процесом становлення й утвердження професії режисера, він мав (власне, має й

¹⁹ Соколянський А. Театр правого полушария : Стаття первая. Зона и Башня : Предварительные замечания // Петербургский театральный журнал. — 1992. — № 10. — С. 103.

дотепер) ще й загальнокультурне (як похідне від загальноцивілізаційного) підґрунтя.

Воно полягає у тій тотальній зневірі до Слова, що її принесли людству новітні часи, — Слова як носія певної інформації, котра відповідає дійсності; як до формулювання, адекватного думці; як до одиниці спілкування, спроможній забезпечити взаєморозуміння. Що і знайшло свій відбиток у суспільній та індивідуальній психології, у неklasичній філософії, у теорії та практиці модернізму і досягло апогею у драматургії абсурду, а пізніше — у літературі постмодерну.

Слова у суспільному і приватному житті дедалі більше стали перетворюватися на знаки, відірвані од конкретних об'єктів, інструмент маніпулювання, замулювання, а не прояснення змісту; на своєрідну «фігуру етикету», а не засіб пізнання і комунікативного обміну людини з іншими людьми, з навколишнім середовищем (так, одну і ту саму особу називають розвідником, якщо вона «наша», і шпигуном — якщо «їхня», але суть від цього не міняється; під величним терміном «адмінресурс» ховаються банальні приписки тощо).

Художня ж практика реагує на це відповідним чином: вона ладна там, де можливо, зовсім обійтися без слів, а коли ні — то шукає інших, дублюючих, позавербальних (зрештою, позарозумових, позаструктурних) каналів передачі естетичної інформації (ритм, лінія, колір, звук, незвичні зв'язки між звичними елементами як, насамперед, фізіологічні подразники).

По відношенню до молодого театру ця проблема (а точніше, комплекс проблем) може бути розглянута у двох аспектах: уже згадана проблема ставлення до тексту першоджерела та питання про роль і навантаження власне слова у виставі.

Щодо першої з них, то, повторимо, першоджерело у тій моделі театру, котру ми розглядаємо, є не стільки об'єктивною даниною, з якою треба рахуватися і весь час себе співставляти, скільки імпульсом, поштовхом, своєрідною злетною смугою, від якої можна відірватися у подальшому русі асоціативних потоків.

Зазначена вище парадоксальність такого підходу полягає у тому, що, з одного боку, творці новітнього театру, як правило, аж до хворобливості ретельно вишукували у масиві світової літератури саме «свій», тобто гранично відповідний власній індивідуальності матеріал: від Софокла — через Г. Сковороду — через Г. Бюхнера, Ф. Достоєвського,

А. Чехова, Лесю Українку, В. Винниченка, Дж. Джойса, М. Куліша, В. Набокова, Ж. Кокто, А. Платонова, М. Хвильового, М. Булгакова, Ж. Ануїя — до Ю. Місіми та О. Шипенка (зауважте, вельми своєрідний підбір — інтелектуалізм рядує в ньому із загостреними вимогами до стилю). Випадковостей у виборі та компромісів щодо «репертуарної політики» фактично не було, але розбудовувався — коли режисер мав власний «дах» і колектив, як, приміром, В. Кучинський — не репертуарний театр у традиційно-звичному розумінні із відповідною стратегією, збалансованою афішею, а такий театральний «осередок»,



*«Благодарний Еродій» за
Г. Сковородою. Львівський
Молодіжний театр ім.
Л. Курбаса, 1993. Сцена з
вистави. Фото І. Шкльоди*

де кожна вистава — у задумі — головна, у відчутті — остання; вона стає самостійною «одиницею театального мислення»; і кожною постановкою, робота над якою тривала надзвичайно довго, розв'язувалися певні проблеми, випробовувалися певний шлях, певні підходи (приміром, у «Благодарному Еродії» В. Кучинський впроваджував комплекс тренажних вправ Є. Гротовського).

Проте, з другого боку, результат роботи над конкретним, явно не випадково обраним, текстом часто виглядав саме таким, що, вочевидь, не вимагав свідомого акту принципового вибору саме і винятково цього матеріалу й міг би бути досягнений зверненням до матеріалу іншого, інакшого. Загалом — хіба що не будь-якого, аж до телефонного довідника, який є на театрі традиційним прикладом для визначення подібних крайнощів.

Таке враження виникало через те, що стимул для гри тут начебто не одшукувався у надрах самого літературного тексту. Прийом, хід приносилися із зовні, існували не просто понад, але — поза, а нерідко, здається, і «замість» цього тексту (хоча останній, ясна річ, і виголошувався — бодай у якомусь обсязі). Обраний же драматургічний текст, у свою чергу, якщо не ламався повністю, то значною мірою переакцентовувався, або ж наявні смисли підмінялися іншими, чи взагалі анулювалися існуючі причинно-наслідкові зв'язки.

Приміром, зіштовхуючи у «Largo desolato» за В. Гавелом (Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, мала сцена) два різновиди театру — психологічно нюансоване, емоційно концентроване, на межі нервового зриву проживання (у головного героя) та циркову буфонаду (у ретельно «розведених» за цирковими ж амплуа інших персонажів і розгорнутій у виставі низці так само циркових «гегів»²⁰), — режисер М. Яремків обертав досить однолінійну за змістом і формою подачі історію спустошеного дисидента на модель трагічного по суті існування будь-якої людини, у тому числі кожного з глядачів, у просторі пануючого навколо абсурду, під тиском постійних нав'язливих замахів навколишньої реальності — не тільки політичної або загалом соціальної, а й побутової — на свободу, приватне життя, внутрішній світ кожної без винятку особистості. Тобто об'єктивна структура п'єси, її зміст, мотивації, причинно-наслідкові зв'язки не мали самотійного значення для режисера й навмисне відчужувалися ним у власне сценічному тексті²¹. Вистава ж набувала змісту кардинально іншого.

Або, скажімо, набоковську «Лоліту» у версії Е. Олбі режисер Г. Касьянов вирішував (у керованому ним Чернігівському Молодіжному театрі) поза будь-якими фізіологічними моментами. Атмосферу твору кардинально змінено: замість хворобливого мороку сутінок душі — легкість, сонячність, грайлива недбалість необтяжливої подорожі «по дотичній», внутрішня іронія виконавців — насамперед, В. Банюка

²⁰ Мотив цирку, до того ж, був розвинутий художником А. Вітановським у костюмах та у вирішенні ігрового простору: сцена являла собою ніби циркову арену, а місця для глядачів розташовувалися амфітеатром по кутах.

²¹ Звичайно, тут можна казати лише про відносно об'єктивний «зміст першоджерела»: в більшості п'єс закладена певна варіативність, інакше не було б можливості для різних трактовок та переакцентовань.

(Хамберт Хамберт), О. Максякова (НД), В. Гаркуші (Шарлотта Хейз) — при безкінечному «жонглюванні масками». Розігравалася лірична клоунада у дусі Ф. Фелліні (навіть із використанням музики з його фільмів) — про марність людської мрії, яка тільки «у проекті» є прекрасною, високою, спокусливою, у здійсненому ж вигляді неодмінно перетворюється на фарс.

Усе це лежить далеко за межами простої недбалості (скажімо, «невміння просто поставити п'єсу», як це подеколи кваліфікували) або ж звичного інтерпретування, тлумачення тексту, притаманного загалом концептуальному режисерському театрові.

Молоді режисери використовували щодо літературного матеріалу і комбінаторику з вичлененнями та стиками фрагментів — як О. Ліпцин у «Театральному клубі» («Я» за М. Хвильовим та Ж. Кокто, «Гей-до», де було змонтовано тексти А. Платонова, П. Флоренського, Акутагави та Ю. Місіми), В. Кучинський («Двір Генріха III» О. Дюма, трилогія за «Злочином і карою» Ф. Достоевського), С. Маслобойщиков у «Театральному романі», В. Суржа (у його «Дон Жуані» було змонтовано фрагменти з п'єс Тірсо де Моліни, Ж.-Б. Мольєра, О. Пушкіна, Лесі Українки, і зіткнення різних літературних шарів відбувалося за принципом колажу), В. Більченко (в «І сказав Б...» він маніпулював двома п'єсами О. Шипенка, тексти яких звучали спочатку послідовно, потім паралельно, потім накладалися один на одний і, врешті, «вироджувалися», через бурмотіння, у мовчазний рух акторів по колу під барабанний гуркіт). Однак все це було досить далеким од звичного перемонтування тексту, до якого часто вдавалися та вдаються



«Largo desolato» В. Гавела. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1992. Леопольд — С. Бережко. Фото з архіву театру

досі і у «старому» театрі при інсценуванні прозового твору чи створенні сценічної композиції.

Адже, звісно, — повторимось — у гіпер-індивідуалістичні часи існування двох повно- та рівноправних авторів в одному мистецькому творі (у даному разі, у виставі, народження якої — акт якщо не сакральний, то, принаймні, інтимний, винятково індивідуально забарвлений) неможливе. Отже, з властивим йому егоцентризмом, режисер користується літературним першоджерелом як об'єктом прикладання власних міркувань, засобом для власного висловлювання й, зрештою, самореалізації. Вистава ж, відповідно, остаточно перестає бути актуалізованим референтом драматургічного тексту. За висловом режисера Б. Юхананова, «сцена звільняється від тексту й перетворюється на акцію по відношенню до нього»²².

Зневіра в реальному житті, змістотворчим елементом якого є слово (у тому числі і слово драматурга, письменника), обертається тут принциповим небажанням режисера йти «від автора» в будь-якому розумінні. Хіба що надалі залишки авторських побудов «навантажуються» по-іншому, по-своєму.

Звичайно, при такому підході мова вже не може йти ані про авторський стиль, ані про авторську ж композицію, ані про атмосферу п'єси, ані про накреслені у тексті стосунки, вчинки персонажів тощо.

Фактично знімається і проблема авторського жанру як «комплексу нормативних вимог поетики; ключа до розуміння тексту (*драматургічного, сценічного* — А. Л.) відповідно до сукупності норм і правил» (П. Паві): єдиним кутом зору щодо аспекту подання матеріалу у такому театрі є кут зору режисерський. Хоча цей театр взагалі рішуче «доламує» усталену систему жанрів, і без того розхитану у мистецькій практиці ХХ ст. («бунтом жанрів» називав це Й.-Р. Бехер). Відповідно, і його вистави категорично випадають з будь-яких жанрових систем, хоч би і модернізованих. Це не трагікомедії, фарси чи драми ідей, а «ностальгії», «дезінтоксикації», «ритуалізовані дієства», «медитації», «галюцинації», «рефлексії», «агресії», «сни». Приміром, своє вільне плавання сторінками роману Ф. Достоевського «Злочин і кара» В. Кучинський так і назвав — «Сни». Тяжким сном видавався і «Войцек»

²² Юхананов Б. Эскиз «Вишневого сада» // Театральная жизнь. — 1990. — № 24. — С. 11.

Г. Бюхнера, С. Кляпньова (Київський ТЮГ), актами різного роду дезінтоксикацій, подеколи з відчутним відтінком мазохізму, — роботи О. Ліпцина у «Театральному клубі», суцільною пронизливою ностальгією — «Таємниця» С. Бережка та С. Пасічника (Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, мала сцена), «Археологія» В. Більченка. Тобто в усіх перелічених випадках режисери керувалися не будь-якою схемою чи ієрархією (високого — низького, трагічного — комічного тощо) — бо, зрештою, це спрощує картину, позбавляє її об'ємності, не дає змоги охопити світ у його одномоментній різноманітності, ба, навіть взаємовиключності — вони, насамперед, наслідували свій внутрішній стан. І ставили не п'єси чи інсценівки, а, власне, «себе самих».

Звичайно, молодий театр демонстрував різну міру відчуження від тексту та маніпулювання його елементами. На одному полюсі були спектаклі Р. Мархолія у Севастопольському театрі ім. А. Луначарського (насамперед, «Наше містечко» за Т. Уайлдером, «Лавідж» за П. Шеффером, «Молочний фургон тут більше не зупиняється» за Т. Вільямсом), ранні постановки В. Більченка («Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького у Вінницькому театрі ім. М. Садовського; згадана вже «Археологія») та А. Жолдака («Момент»); деякі спектаклі В. Кучинського («Між двох сил» та «Закон» за В. Винниченком), М. Яремківа («Бідолашний П'єро» А. Кампаніле у Херсонському театрі ім. М. Куліша, «Largo desolato» та «За двома зайцями» М. Старицького у Харкові), Г. Воротченко («Антігона» за Ж. Ануїєм та «Крик» за Т. Вільямсом у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка), С. Пасічника («Таємниця» і «Маклена Граса» М. Куліша), А. Критенка («Оргія» за Лесею Українкою у Київському ТЮГу). У цих випадках у виставах певною мірою розкривалися можливості та потенції, «закодовані» у самому літературному матеріалі, який, проте, найчастіше навантажувався додатковим — оригінальним, неочікуваним — змістом. При тому структура першоджерела, в принципі, не порушувалася — навіть коли монтувалися окремі фрагменти за колажним принципом, як у «Дон Жуані» В. Суржі чи у «Таємниці» С. Бережка та С. Пасічника, або коли на основі конкретної п'єси будувалася сценічна композиція із вкрапленнями фрагментів інших п'єс того ж автора, як у «Благо-дарю!» К. Степанкова-молодшого за А. Дьяченком (Київський театр ім. Лесі Українки).

На іншому ж полюсі — вистави О. Ліпцина, тих же В. Більченка («І сказав Б...»), А. Жолдака («О-о-и!» за мотивами «Сонячної машини»

В. Винниченка, незалежна вистава), В. Кучинського («Двір Генриха III», «Сни», «Благодарний Еродій»), «Дядя Ваня» Є. Морозова за А. Чеховим (Навчальний театр-студія КДІТМу ім. І. К. Карпенка-Карого), «На полі крові» за Лесею Українкою та інші вистави (точніше, «відкриті проби») у постановці А. Черкова в «Українській робітні»: першоджерело використовувалося там лише як «будівельний матеріал» для тієї низки режисерських комбінацій або скоординованих режисером акторських етюдів, що і складали власне виставу.

Був ще і третій, досить рідкісний, близький традиційним театральним підходам до драматургії варіант, коли текст першоджерела переносився на кін у недоторканому вигляді, тобто режисер ставив саме й буквально «так, як написано». Але це було пов'язано лише з тими випадками, коли за основу вистави брався текст, близький настановам та орієнтаціям режисера, відповідний до них, тобто фактично постмодерністський за характером, так би мовити, безпосередньо готовий до вжитку, — і цей текст лише ілюструвався сценічними засобами. Збіги (або близькість) світовідчуття, особистого «ладу» драматурга і режисера уможливлювали їхнє порозуміння. Тож режисерові (у даному разі він ставав більше постановником-«перекладачем») на базі деякого самообмеження (в ідеях, а не у прийомах) лишалося довести до логічного завершення запропоноване й намічене драматургом, що і відбувалося у виставах С. Проскурні «Регіт» за Б. Бойчуком (спільно з В. Корніякою) та «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» за О. Лишегою; у «Па-де-де» О. Ігнатуші за А. Дьяченком (ТВЦ «Арс», Київ). Щоправда, серед спроб такого роду зустрічалося і механістичне, недостатньо «творче» та критичне, буквалістське перенесення п'єси на сцену — як у випадку з «Тугеза» А. Дьяченка у постановці Є. Курмана (Севастопольський театр для дітей та юнацтва на Великій Морській) чи у «Дамі з камеліями, або Коли ми увійдемо до міста» за О. Шипенком режисера А. Критенка (Київський театр на Подолі) — тоді як значно більш ефективним могло б стати саме належне відсторонення від тексту.

Але загальна тенденція, що їй відповідали, так би мовити, і більш «екстремістський», і більш лояльний підходи до літературного тексту, та ж сама: цей текст сприймався і використовувався режисером як привід для власних міркувань, і на сцені втілювалося не стільки першоджерело, скільки опосередковане за допомогою авторських слів ставлення режисера до світу.

Що ж до власне слова у виставі — його місця, звучання, змістової навантаженості, — то молодий театр, знов-таки, менш за все був «літературним», «оповідним», «інформаційним». Пріоритет в ньому віддавався позасловесним сценічним побудовам, а саме Слово перестало бути головною «одиницею інформації». З носія конкретного змісту воно перетворилося більше на елемент тонового ряду вистави, на предмет постійної гри, різного роду маніпуляцій; подеколи його розчленовували на складники. Причинно-наслідкові «скріплення» у тексті шляхом такого «анатомування», позбавлення змістових акцентів, зміщення наголосів, зняття «академічних» вимог до акторської вимови, дикції — розривалися. За висловом критика М. Ніколаєнко (у даному разі йшлося про виставу О. Ліпцина «У відкритому морі» за С. Мрожеком), «герої...наче жонглюють словами і поняттями, і ті розсипаються у них в руках»²³. Через різкі перепади і постійні модуляції — темброві, темпоритмові, інтонаційні — текст втрачав первісний зміст та цілісність, натомість новим не наділявся (як у «Благодарному Еродії» В. Кучинського, де філософські діалоги Г. Сковороди були фактично позбавлені жодної самозначущості, оскільки виголошувалися монотонно, без належного смислового інтонування, перекривалися фізичною дією, співами тощо, або у «Пострілі в осінньому саду» В. Більченка: там текст п'єси на початку нерозбірно звучав іще поза межами сценічного майданчика, а власне на ньому з акторських вуст лунало багато «одсебятини», репліки ж здебільшого вимовлялися таким чином, аби їх було чути тільки тому персонажеві, до кого їх безпосередньо звернено, проте аж ніяк не глядачеві). Тобто «мова стає об'єктом боротьби між галасом і сенсом, між механічним змістом та індивідуальним виразом»²⁴. Репліки, монологи часто нашаровувалися один на одний, на них накладалася музика, зрештою, під час виголошення тексту якимсь персонажем на іншій частині сценічного майданчика режисером навмисне розгорталося щось таке, що безпомилково відволікало глядацьку увагу (цей прийом широко застосовувався, скажімо, С. Проскурнею у «Друже Лі Бо...» — там, наприклад, герой

²³ Ніколаєнко М. Нотатки сумного критика // Український театр. — 1990. — № 2. — С. 20.

²⁴ Липовецкий М. Апофеоз частиц или Диалог с хаосом // Знамя. — 1992. — № 8. — С. 41.

писав-виголошував листи додому, а у цей час дівчина у балетній пачці та на ковзанах під звучання «Болеро» М. Равеля роздавала глядачам миски з кашею). Тобто текст відчужувався всіма можливими засобами (наприклад, в «Антигоні» Г. Воротченко Антигона та Ісмена у розмові одного разу раптом переходили на французьку, причому саме у той момент, коли виголошувалася чи не найважливіша в усій першій дії вистави інформація).

Слід особливо підкреслити, що у виставах такого театру дія — якщо і не дія у традиційному розумінні, то, принаймні, відеоряд — не ілюструвала або певним чином тлумачила ряд словесний, а категорично не збігалася, існувала у паралель з ним; вони не мали безпосередніх точок зіткнення, тривали й розгорталися ніби кожний сам по собі, незалежно від іншого. Приміром, у «Випромінюванні батьківства» К. Войтили у постановці О. Кужельного (Майстерня театального мистецтва «Сузір'я») драматургічний текст «для читання» — філософський трактат у діалогічній формі — фактично ні в чому не стикався із низкою сцен етюдного характеру, що їх розігрували на сценічному майданчику актори. І така контрапунктність подеколи набувала характеру повного розриву між літературним і сценічним текстом.

Активно застосовувалася тут і багатомовність у рамках однієї вистави: в «Археології» звучали українська, російська, мовний «суржик», німецька, у «Пострілі в осінньому саду» — знов німецька, російська, українська, в «І сказав Б...» до них приєднувалася італійська; у «Прощанні» за Лесею Українкою використовувалися українська, іспанська, німецька, англійська, французька, у «Пейзажі» за Г. Пінтером українська рядувала з англійською, у «Людському голосі» за Ж. Кокто — з французькою (три останні — вистави театру-студії «Українська робітня», Київ), у «Дон Жуані» В. Суржі глядач чув українську і російську тощо. Такий прийом був неможливий у вітчизняному театрі «чистого стилю», але досить поширений за кордоном у діяльності свідомо підібраних за цим принципом інтернаціональних труп. Щоправда, там подібна багатомовність найчастіше є доказом можливості спілкування та взаєморозуміння, засобом розширення можливостей у пізнанні світу. Натомість у тих випадках, котрі ми розглядаємо, вона, навпаки, ставала одною з форм дії механізму відчуження: тексту — від змісту, слів — від того, хто їх вимовляв, їх разом

— від глядача, загалом же²⁵ — показниками розтрощеності світу, хаосу, який панує в ньому.

У цьому плані молодий театр кінця 1980-х — 1990-х рр. — явище безумовно споріднене драматургії абсурду, яка, безперечно, кардинально вплинула на весь мистецький процес другої половини ХХ ст.: засновок у них вельми подібний. Але в нашому випадку маємо своєрідний «театр абсурду навпаки». Тобто, якщо в драматургії абсурду — у С. Бекета, у Е. Йонеско — всі побудови досить жорстко зцементовані законами формальної логіки, проте первісно побазовані на алогічній, позараціональній передумові, то у крайніх проявах новітнього театру (припустимо, у «Благодарному Еродії» В. Кучинського, «На полі крові» А. Черкова (в «Українські робітні»), «Антігоні» О. Ліпцина за Софоклом) цілком послідовно, логічно організовані вербальні структури найчастіше трансформували у позамотиваційний словесний потік.

Хоча, в принципі, новітній театр — сценічними засобами — наслідував у цьому відношенні ту революцію, що її скоїла «нова драма», від М. Метерлінка, А. Чехова, А. Стріндберга, О. Олеся аж до абсурдизму й до сучасного постмодернізму. Черговий стосовно цього театру парадокс полягає у тому, що, скажімо, за часів виникнення драматургії абсурду тодішнє сценічне мистецтво не було належним чином до неї готовим (і навіть якщо б вона тоді дивовижним чином потрапила на радянську сцену, результат був би той самий). Коли ж театр підійшов до цього очікуваного ступеню, то він вже не потребував такої драматургії — тобто міг працювати винайденими новими методами з будь-якими літературними текстами. «Класична» драматургія абсурду та молодий театр не зустрілися — принаймні, їхня зустріч на стала знаковою. А якщо вона все ж відбувалася, то ставала формальною (як у зверненнях до п'єс Е. Йонеско та С. Мрожека театрів-студій «Арт» та Камерного у Києві, у «Горбані» режисера М. Яремківа у Харкові — за тим же С. Мрожеком) і, зрештою, необов'язковою: скажімо, драматургія Софокла і Мрожека реалізовувалися О. Ліпциним одними й тими ж засобами. Коли вже згадати весь масив модерної літератури, то О. Ліпцин,

²⁵ Додамо сюди ще й нюанси звучання, мелодики, які урізноманітнюють, роблять об'ємнішим тоновий ряд і, водночас, порушують послідовність, породжують відчуття роз'єднаності, дискретності.

напевне, з таким же успіхом, як і «Улісса» Дж. Джойса (у виставі «Дюшес»), міг би «розкласти по голосах» і якусь цілком правовірно-реалістичну річ на кшталт «Анни Кареніної», а «Українська робітня» працювала з драматургією Г. Пінтера так само, як і з текстами Лесі Українки.

Отже, у найбільш загальному вигляді, індиферентне або відверто екстремістське ставлення молодого театру кінця 1980-х — 1990-х рр. до літератури, до драматургії стало виявом тотальної недовіри його творців до слова як такого, що, у свою чергу, є наслідком притаманної певному етапові розвитку якщо і не цивілізації в цілому, то, принаймні, суспільства посттоталітарної доби розхитаності й «непрацездатності», тобто наявної глибокої кризи всієї системи комунікативних зв'язків, котра покликана забезпечувати повноцінний інформаційний обмін між людиною та світом, що її оточує.

Побічним, але суттєвим наслідком розбудови режисерського театру зазначеного типу стала неможливість прикласти до нього звичний інструментарій театральної критики: ламання канонів у творенні вистави виключало збереження й прийнятність канонів щодо її фіксації, аналізу та оцінки. Відповідно, «стара критика» дистанціювалася від професійного «відрефлексовування» зазначених явищ (при цьому проявляючи до них неабияку цікавість), а «нова критика», що формувалася як така або формувала нові позиції уже у новому контексті, з урахуванням усієї його різноманітності, ясна річ, виникла не одразу. За винятком кількох перших спроб²⁶, «масоване» звернення до молодого театру у вітчизняній критиці спостерігається починаючи з 1992—1993 рр.²⁷, тобто, так би мовити, на останньому злеті самого цьо-

²⁶ Веселовська Г. З нятяком на постмодернізм // Культура і життя. — 1991. — 24 берез. ; Липківська Г. Хай живе театр? // Вісті з України. — 1991. — № 16. — Квіт. ; Николаєнко М. На півдорозі // Український театр. — 1990. — № 1. — С. 20—21. ; Николаєнко М. Нотатки сумного критика // Український театр. — 1990. — № 2. — С. 20—23.

²⁷ Котеленець Д. Деякі проблеми поетики сучасного театрального авангарду : Дипломна робота / Київ. держ. ін-т театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 1994. — 93 с. — Машинопис; Котеленець Д. И сказал: «А»...// Театр. — 1993. — N 7. — С. 93—94; Котеленець Д. Малий органон : Молоде покоління українських режисерів вибирає патентовані ліки // Культура і життя. — 1992. — 10 жовт. ; Липковская А.

го театру, а ґрунтовне, комплексне його дослідження взагалі припадає на більш пізні роки²⁸. Відповідно, значна частина реальної сценічної практики рубежу 1980-х — 1990-х рр. не була належним чином зафіксована, у тому числі іконографічно, сьогодні ж поновити цю інформацію у повному обсязі вже практично неможливо.

Молодий театр, що про нього ішлося, як цілісне, помітне явище існувало у театральному просторі України доволі недовго. «Межею» його розпаду можна вважати 1994/1995 р., котрі знаменувалися рядом знакових подій: виходом двох останніх вистав («Постріл в осінньому саду» та «Східний марш») у Києві та від'їздом за кордон В. Більченка (за межами України раніше чи пізніше опиняться і О. Ліпцин, і Р. Мархолія, і А. Критенко), припиненням існування «Театрального клубу» О. Ліпцина, «ТЄМа» Є. Морозова, «Української робітні» та, дещо пізніше, Українського музично-драматичного театру-студії класичної п'єси О. Балабана, переходом до продюсерської діяльності С. Проскурні, до кінорежисури — С. Маслобойщикова, до режисури телебачення — Г. Воротченко (померла на початку 2000-х рр.), відходом від

Лицо сатира на песке // Театральная жизнь. — 1993. — N 10. — С. 20–22; *Островецх О.* Генеза та розвиток театального авангарду на Україні : Деякі проблеми та гіпотези : Дипломна робота / Київ. держ. ін-т театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 1993. — 52 с. — Машинопис; Рандеву : [Статті] // Культура і життя. — 1992. — 29 лют. — Із змісту: *Островецх О.* Прямуючи до космосу ; *Орищук В.* Модельєр простору, або Творець атмосфери ; *Платоненко С.* Хіба все пояснити? ; *Николаєнко М.* Соло для режисера з оркестром; *Шерман А.* Прощай, «Археология»! // Кур'єр муз. — 1992. — « 3 /16/. — Трав. ; *Шерман Г.* Легенди та міфи Херсонеса // Культура і життя. — 1992. — 22 серп.

²⁸ *Васильєв С.* Осяяння у підпіллі : Український альтернативний театр 1989–94 рр. : подвиг руху // Кіно-Театр. — 1997. — № 2. — С. 22–25; *Ермакова Н.* Тогда и теперь // Театр. — 2002. — С. 18–29; *Корнієнко Н.* Постмодернізм як культурний жест : Коротка мандрівка // Art Line. — 1998. — № 7–8. — С. 4–7; *Корнієнко Н.* Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук : Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз. — Київ, 2001; *Корнієнко Н.* Веселый апокалипсис // Театр. — 2002. — С. 30–39; *Липківська Г.* Молодий театр України кінця 80-х — початку 90-х років: постмодерна ідеологема свідомості та її відбиток у сценічному артефакті // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. — Том ССXXXVII : Праці Театрознавчої комісії. — Львів, 1999. — С. 345–366.

театральної режисури К. Степанкова, лише поодинокими, «на маргінесах» роботами Є. Морозова та С. Кляпньова, поверненням в Україну та переорієнтацією на комерційні рейки А. Жолдака, а головню — появою нової режисерської генерації.

Натомість, потужна хвиля народження нових театрів наприкінці 1980-х зійшла нанівець, розбившись об брилу новітніх економічних умов. Вижили лише ті новоутворення, діяльність яких могла бути «переформатована» у режим репертуарного театру і які, завдяки цьому, змогли отримати статус державних — від Театру на Подолі, «Колеса», МТМ «Сузір'я» у Києві до «Крику» у Дніпропетровську, «Академії руху» у Кривому Розі та деяких ін. В свою чергу, — аби перелічити кількість нових театрів, створених після 1995 р., пальців двох рук буде забагато: камерний (переважно — моно) Львівський театр «У кошику» Ірини Волицької та Лідії Данильчук (1997 р.), Харківський театр «19» Ігоря Ладенка (2000 р.), Київський «Свободный театр» Артура Артіменьева (2000 р.), Київський Новий драматичний театр на Печерську під керівництвом Олександра Крижановського (1999 р., початок регулярної репертуарної діяльності — 2004 р.), Київський театр «Вільна сцена» Дмитра Богомазова (2001 р.), «Ательє 16» під керівництвом Ігоря Талалаєвського (2004 р., так само у Києві), плюс Центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (1996 р.), котрий надає свої ресурси для разових театральних проєктів та майстер-класів, та театральний центр «Дах», створений у Києві 1994 р., так би мовити, «навздогін» молодому театру та, в принципі, за його параметрами (лабораторно-педагогічна робота, майстер-класи Б. Юхананова та інших учасників московської Академії вільної режисури, постійна співпраця з Климом у вигляді впровадження розроблених ним тренажів та постановки його п'єс) Владиславом Троїцьким, творчим «онуком» А. Васильєва. Загалом же, наразі в Україні немає механізму, в рамках якого міг би розвиватися пошуковий, лабораторно-експериментальний театр, котрий сьогодні триває вкрай дискретно, спорадично.

Аби завершити тему, зазначимо, що Львівський (на початках — Молодіжний) театр ім. Леся Курбаса під керівництвом Володимира Кучинського, Львівський театр «Воскресіння» на чолі з Ярославом Федоришиним продовжують своє існування у ранзі муніципальних; періодично презентує нові разові проєкти у Києві Олег Ліпцин (ос-

танній — моновистава неодмінної та фактично єдиної учасниці всіх без винятку театральних ініціатив Ліпцина Алли Даруги «Цілую, Оскаре!» за твором Е.-Ем. Шмітта «Оскар і Рожева Дама» під «дахом» київського театру «Ательє 16»), але це радше інерційні, в рамках попередніх «наробок» процеси, що відбуваються на периферії мистецького життя. Так само «законсервувався» у своєму «форматі» і Запорізький, теж уже муніципальний театр «Vie» (пряма аналогія — московський «Театр біля дому Станіславського», колишній театр-студія «На Красной Пресне», створений Юрієм Погребничком).



*«Хто боїться?..» за Е. Олбі.
Київський театр драми і ко-
медії, 2002. Марта — А. Да-
руга. Фото з архіву театру*

Сьогодні, через десять років після зазначеної часової межі, можна констатувати: яскравий спалах пошукового театру в Україні на рубежі 1980-х — 1990-х рр., що являв собою ревізію світоглядних засад та виражальних засобів аж до деструкції театральних форм та змістів, спробу повернути театр до пра-театральної, ритуальної першооснови, впровадити відповідні до неї акторські технології, не завдав суттєвого впливу на вітчизняний театр в цілому. Крім, мабуть, одного — але дуже важливого — аспекту, що його ми якраз і розглядаємо. А саме: через подібні екстремістські спроби максимального, м'яко кажучи, дистанціювання від літературного першоджерела театр ніби очистився від зайвого, обтяжливого, неконструктивного, такого, що гальмує його власне висловлювання, пієтету перед автором, звільнився від нав'язливого жупелу «ставити так, як написано», натомість, використовуючи текст як злітну смугу, надалі він не губиться в безкінечному «космосі»,

а періодично повертається «на землю» і з тим самим автором себе співвідносить, навіть відмовляючись від багатьох заданих ним параметрів. Якщо спробувати сформулювати це одною фразою, то **режисер уже не перетягує п'єсу на свою власну територію, натомість розгортає власне висловлювання на території п'єси.**

Причому це стосується всіх без винятку поколінь режисерів, які забезпечують бодай якийсь поступ у вітчизняному театрі.

Так «аксакал» професії Едуард Митницький у «Живому трупі» Л. Толстого (Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра,



«Передчуття Мيني Мазайла» за М. Кулішем. Київський театр на Подолі, 2006. Тьотя Мотя — С. Пісьман, дядько Тарас — С. Сипливий. Фото з архіву театру

1997 р.) «вприскує» у правовірно-психологічне проживання-переживання головних персонажів ексцентрично-гротескний струм — зграя чиновників, немовби античні Ерінії, кружляють навколо них, знущаються, жалять... — і це зіткнення жанрово-стильових режимів оголює, унаочнює фізичну непокєднуваність світу Протасова, Лізи, Кареніна і того безжального світу навколо них, де балом правлять сірі люди в сірих костюмах із запленими краватками.

Так Віталій Малахов, котрий належить до покоління «семидесятників», вирішує «Мину Мазайла» М. Куліша (Київський театр на Подолі, 2006 р.) — п'єсу, що за нею тягнувся шлейф розкладеного на голоси політичного диспуту, — у «чеховському» дусі, немовби вміщуючи Кулішевих персонажів у простір своєї попередньої вистави «Дядя Ваня». І тоді виявляється, що схильність режисера до лірики й сповідаль-

ності може бути реалізована у будь-якому матеріалі, а комедія (за авторським визначенням жанру) із потужним сатиричним зарядом, відповідно, піддається переформатуванню у трагікомедію, де у фокусі — родинні проблеми та цінності, а не питання «українізації», «русифікації» чи «інтернаціоналізації».

Так Олександр Балабан, повернувшись після тривалої перерви до режисерської діяльності, розгортає на території «Медей» Евріпіда (Театральний центр ім. Леся Курбаса, 2004 р.) цілу низку нескінченних ритуалів, ритуалізуючи буквально кожний крок персонажів, кожний еле-



«Медея» Евріпіда. Центр театрального мистецтва ім. Л. Курбаса, 2004. Медея — Г. Александрович, Креонт — В. Левицький. Фото з архіву Центру ім. Л. Курбаса



«Торгівці гумою» Х. Левіна. Київський театр драми і комедії, 2004. Йоханан Цингербай — А. Яценко, Шмуель Спроль — М. Бабенко. Фото І. Сомової

мент дії, але від того текст нічого не втрачає, навпаки, набуває відстороненості й підкресленої вишуканості.

Так Станіслав Мойсеев та Олексій Лисовець, за формально-віковим цензом належні до покоління Більченка та Ліпцина, але за режисерським почерком та світоглядними настановами схильні до більш спокійних, сказати б, виважено-канонічних підходів, демонструють — особливо останніми роками — вільне оперування різними жанрами, стилями, текстовими шарами, засобами акторського існування у межах одної вистави. Лисовець стилізує «Торгівців гумою» Х. Левіна під старе добре чорно-біле кіно — зовні непоказне, з недолугими, дивакуватими персонажами, екзальтованим виявом емоцій, а «Ромео і Джульєтту» (обидві — вистави Київського



«РЕхуВІлійЗОР» за М. Гоголем та М. Кулішем.
Київський Молодий театр, 1999. Сцена з ви-
стави. Фото з архіву театру

театру драми і комедії на лівому бе-
резі Дніпра) — під італійський нео-
реалізм із домішкою «Хрещеного
батька» М. П'юзо в абрисах слав-
нозвісної стрічки Ф.-Ф. Копполи, і
від цього у текстах першоджерел
віднаходяться нові змісти та можли-
вості (Н. Корнієнко напрочуд точно
визначає подібні підходи як
«підключення до вертикального ко-
ду світової художньої культури»).
Мойсеев же під чудернацько-двоз-
начною назвою «РЕхуВІлійЗОР»
сміливо об'єднує карнавальну фан-
тасмагорію «Хулія Хурини» із
підкреслено традиційно, хоча,
звісно, не без ексцентрики, виріше-
ними сценами з гоголівського
«Ревізора» і рішуче відривається від
доволі претензійних, але драма-
тургічно непереконалих текстів
Ірени Коваль («Лев і Левиця» та
«Маринований аристократ», усі —
вистави Київського Молодого теат-

ру) у вільне ширяння у просторі винахідливої режисерської фантазії.

Що ж до наймолодших, то вітчизняний театр протягом десятиліття
на рубежі 1980-х — 1990-х рр. переживав напрочуд насичений, навіть
унікальний період своєї історії, порівнюваний хіба що — хронологічно
«дзеркально» — із рубежем 10–20-х рр. того ж ХХ ст. Лесть встигла дещо
відійти хвиля народження нових театрів і ревізії театральних засад кінця
1980-х — початку 1990-х рр., як «накотилася» хвиля нова: у 1993/1995 р.
гучно заявило про себе нове режисерське покоління — учні Е. Мит-
ницького Дмитро Богомазов, Юрій Одинокій, Дмитро Лазорко та
«примкнулі» до них Аттіла Віднянський, Євген Курман, Андрій
Бакіров, Олена Богатирьова із своїми режисерськими спробами, дещо
пізніше — Артур Артіменьев у Києві, Ігор Ладенко у Харкові та Олег
Александров у Северодонецьку.

Ці режисери прийшли у професію вже, так би мовити, «на плечах» попередньої генерації, ознайомлені та «щеплені» її ідеями та здобутками, але розпочали вони свою діяльність на фундаменті іншої, сказати б, традиційної режисерської школи та у рамках стаціонарного репертуарного театру. Отже, їхні новації носили змушено компромісний, а від того — більш виражений та, як не парадоксально, більш конструктивний характер. До того ж, разом з ними на сцену прийшло і яскраве покоління їхніх однолітків-акторів (В. Лінецький, Л. Сомов, Д. Лаленков, А. Сердюк, С. Орліченко, С. Єгорова, В. Цивінський, О. Узлюк, О. Стальчук, А. Суханов, О. Радчук, А. Макарчук, А. Мухарський, Ж. Трілл, Н. Сюч та ін.), що на початковому етапі позбавило їх необхідності «перевиховувати» акторів, аби вони були здатні тривати у заданому режисерському малюнку.

І якщо попередній період умовно можна було назвати періодом деструкції та розчистки місця, то тепер настав час конструктиву, тобто будівництва на цьому місці нової «споруди», того театру, котрий мав органічно перетнути у своєму розвитку рубіж тисячоліть.

Нове покоління режисерів теж дуже прискіпливе до вибору літературного матеріалу (на вітчизняну сцену приходять тексти Л. Піранделло, Ю. Місіми, Г. Клауса, Ж. Превера, А. Амальріка, «Брати Карамазови» та «Ідіот» (в інтерпретації А. Вайди) Ф. Достоевського, «Чекаючи на Годо» С. Бекета та ін.), та, за всієї вольності поводження з текстом, не відривається від нього остаточно, а працює у діалозі з ним (більш чи менш рівноправному — інше питання).



«Чарівниця» за І. Карпенком-Карим. Київський театр драми і комедії, 1993. Варка — А. Масленнікова, Гнат — О. Самар. Фото з архіву театру

Так, без перебільшення, нову еру у сценічному інтерпретуванні національної класики відкрили україномовні постановки російського за статусом Театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра: «Чарівниця» за «Безталанною» І. Карпенка-Карого у постановці Д. Богомазова (1993 р.) та «Олеся» М. Кропивницького у постановці Д. Лазорка (1994 р.). (Заради справедливості — ґрунт був підготовлений кітчевою, претензійною, неохайною за відбором засобів виразності, але такою, що знімала з класика зайвий глянець та вивільняла шлях до нових підходів виставою О. Балабана «Брехня» В. Винниченка у тому ж театрі у 1992 р.). Хрестоматійні п'єси корифеїв було успішно «випробувано» постмодерною грою культурними цитатами та алюзіями.

Стилізоване під український одяг оздоблення, тлумачення сюжету на рівні античної трагедії року, рокової пристрасті, що знищує людину; жорстко-кінематографічна стилістика «тріллера»; тло=небо, тобто розімкненість в космос, у простір універсальний (у «Чарівниці»), суто театральні, підкреслено театралізовані костюми, де поєднувалися багато шарів, від поганських ритуалізованих елементів до оперно-балетної декоративності, до сучасних перук і сонцезахисних окулярів; наріжна проблема — «людина не на своєму місці», не тотожна собі самій, у чому віднаходилося чеховське коріння; включений до тексту Кропивницького епізод розігрування у домашньому театрі сцени з расінівської «Іфігенії», своєрідним парافразом родинних проблем у сім'ї Балтиза (в «Олесі») — все це було розмиканням рамок, нехай іронізованим, але прямим виведенням локальної, суто національної історії у найширший контекст, зрештою, тим самим вищезгаданим підключенням до «вертикального коду культури».

Продовжувалися також експерименти із поєднанням у рамках однієї вистави різних за жанром та стилем текстів, а також навмисне, підкреслене зіткнення різних, різко відмінних жанрово-стильових «блоків».

Скажімо, протягом трьох актів п'єси Ю. Місіми «Маркіза де Сад» (МТМ «Сузір'я», Київ) постановником, сценографом за фактом, О. Богатирьовою розгорталася ніби «всесвітня історія через костюм та ритуал» та відповідну зміну стилів: сакральньо-оргіастичний ритуал перетворювався на світський, той, у свою чергу, на своєрідний ритуал жи-

вого побутового скандалу; на заміну громіздким, розшитим золотом червоним вбранням приходило майже пляжне монохромне вбрання епохи модерну, а останню частину вистави акторки проводили на підлозі, вкриті суцільною білою тканиною — наставляла така собі екзистенційна «зима». Тобто і тут, як і у попередній період, ми маємо такий підхід до першоджерела, що за нього режисерський прийом не є похідне від авторського тексту, не «видобувається» з його надр, а навпаки, «прищеплюється» текстові іззовні, вистава ж набуває окремого, цілком самостійного змісту.

«Олеся» М. Кропивницького. Київський театр драми і комедії, 1994. Олеся — С. Єгорова. Фото з архіву театру



Олена Богатирьова як режисер взагалі тяжіє до «розмикання» тексту п'єси, тобто виведення його на різні рівні асоціацій (літературних, візуальних), до комбінування — або ж різкого зіштовхування — різних жанрово-стильових режимів. В іншій її постановці — «Кассандрі» (Експериментальний театр-студія НАУКМА) — «канонічний» текст Лесі Українки поєднано із інсценівкою однойменної новели німецького письменника Ганса-Еріха Носсака, в результаті вистава розгорталася таким чином: спочатку в умовно-ритуалізованому ключі розігрувалися події, що передували взяттю Трої, потім глядача із зали запрошували до холу, де на помості Агамемнон у пишних шатах урочисто, в оперно-пафосній манері виголошував себе переможцем, повернувшись додому, — і тут відбувалося вбивство його і Кассандри, а далі, знову у глядній залі, якісь бомжуваті постаті у безкінечних розмовах знов і знов поверталися до історії Кассандри, і

невідомо було, чи день, чи рік, чи тисячоліття минули з моменту міфологічних подій.

На відміну від багатьох режисерів та художників, котрі висловлюються через своє мистецтво, але не вміють (власне, від них цього і не вимагається категорично) структурувати свої наміри та задуми у чіткі формулювання, Олена Богатирьова пояснює свої вистави краще за будь-якого критика, причому її викладки не суперечать побаченому, оскільки самі її вистави — і це особливість натури — мають чітке раціональне підґрунтя.

Отже, наведемо її власні міркування, які характеризують її підхід до матеріалу та обґрунтовують поєднання різних текстів та стильових блоків у рамках єдиного сценічного видовища.

«Для мене «Кассандра», — каже Богатирьова, — це про спокуту невірно зробленого один раз у житті вибору. Кассандра відмовила Фебові-Аполону, який, насамперед, є богом світла. Вона відвернулася від Світла — і в її життя увійшла Смерть... «Кассандра» така неосяжна, що до неї страшно було підступитися. Та коли я натрапила на новелу німецького письменника Г-Е. Носсака «Кассандра», все стало на свої місця. Вони з п'єсою Лесі склали одне ціле.... У першій дії — роззяцьковані, пишні, вишукані істоти-тістечка, такий собі парад планет, або радше — комет, або райських птахів, зосереджених на собі і на своїх проявах в зовнішній світ, які не чують Кассандру і не можуть її чути, бо не хочуть... Мерехтливі і непевні, вони то з'являються, то зникають в чистому білому просторі... І тільки Кассандра присутня весь час, «тут і зараз» — в смугі світла, що лишилась їй як слід від бога... У другій дії, в темноті, що наступила, мабуть, в кінці часів, безкінечно з'ясовують свої убогі стосунки ті, що вижили, якісь обідрані бомжі, може, вірні «секти касандрістів останніх днів», що заповнюють своє існування розв'язанням питання, яке їх не стосується: «Чому Кассандра відмовила богу?». Нервова суєта безглузвих істот, що намагаються знайти сенс свого порожнього животіння в подвигах і пристрастях справжніх, яскравих чужих життів... А крізь масиви цих двох величезних, таких наче зовні несхожих, а по суті, однакових світів, проходить в якомусь абсолютно іншому вимірі наскрізна головна лінія вистави — лінія Кассандри і Феба-Долон-Агамемнона. У такому контексті твори Лесі та Носсака сприймаються як пролог і епілог, а між ними — лише миттєвий спалах, безкінечно повторюване у вічності убивство Кассандри і Агамемнона. Сцена вбив-

ства починається у фойє, в антракті, як жива картинка-демонстрація в історичному музеї. Заявлена як жарт, як фарс, вона раптово перетворюється на трагедію, котра, як це буває в житті, розігрується прямо на очах у глядача, що вийшов покурити, розім'яти ноги...»²⁹. Тобто вистава, базуючись на різних за стилістикою текстах, вирішених так само у різному за стилістикою ключі, стає полістилістичною та, увібравши в себе змістові шари першоджерел, «на виході» має вже свій власний зміст.

Інший приклад такого роду театральної комбінаторики — «Ідентифікація танго» режисера А. Бакірова (Чернігівський обласний музично-драматичний театр, 1999 р.) складалася із «Урока» Е. Йонеско та «Кароля» С. Мрожека і могла б бути лише їхнім механічним поєднанням за принципом приналежності обох текстів до драматургії абсурду (чи пост-абсурду), але цементуючий їх монолог Раскольнікова зі «Злочина і кари» Ф. Достоевського забезпечував «прорив» нагору — певний імпульс, що виводив сценічне висловлювання в цілому на інший морально-філософський рівень; нетрадиційна для цього театру організація простору (глядачі та актори — разом на великій сцені, за зачиненою завісою) забезпечувала інтимність, ба, навіть «утаємниченість» у спілкуванні доволі умовно відокремлених одне від одного ігрового майданчику та публіки, а жива музика у виконанні джазового дуету — ту міру умовності, котра дозволяла дистанціюватися від доволі болісних борсань персонажів у лабетах сюжетних побудов.

Звісно, представники нового покоління мали у своєму професійному розвитку пройти і «деструктивний» етап — кожний на своєму рівні, у власній, індивідуальній варіації. Так одразу після вкрай гармонійного, хоча й болісного, і шокуючого «Дня кохання, дня свободи» Г. Клауса Д. Лазорко у тому ж Київському Молодіжному ставить «Войцека» Г. Бюхнера так, ніби це зробив Ліпцин чи Більченко: вийшло апокаліптичне марення, інтелектуальний кросворд, сомнамбулічний балаган у царині розтрощеної свідомості, де хронічна рефлексія перемагає будь-яку спробу потужного структурування. Зрештою, постмодерна парадигма свідомості нікуди не ділася, вона продовжує визначати на театрі певні світоглядні настанови та виражальні засоби.

²⁹ Богатирьова О., Широков Г. Олена Богатирьова, Георгій Широков: «Ми просто зобов'язані відчувати себе вільними!» / Розмовляла Г. Липківська // Просценіум. — 2005. — № 3. — С. 69–70.

Та загальний підхід до літературного тексту, значно конструктивніший, ніж у «попередників по авангарду», може бути підтверджений словами Д. Богомазова з одного з інтерв'ю, де його спитали про доречність балетних пачок у виставі за новелами В. Стефаника: «Кожна вистава має природно прорости у свою індивідуальну форму... І тут важливо обрати ту форму, в якій паросткам буде куди рухатися. Фокус літератури — у тому, що кожний читач бачить за романом, новелою, п'єсою свою власну виставу. Театр менш вільний: ти маєш обрати одну з можливостей, які тобі надає література. Бо ж не дарма Шекспіра вже



«Morituri te salutant (Приречені на смерть вітають тебе)» за В. Стефаником. Київський театр «Вільна сцена», 2003. Сцена з вистави. Фото з архіву театру

ставили ледь не мільйон разів, і всі тлумачення різні, хоча текст той самий. Так само і зі Стефаником, котрого, як правило, ставлять у гуцульському антуражі. Але якщо б театри зверталися до нього частіше, то мій досвід із балетними пачками не видавався б таким неймовірним. Просто я надав можливість цьому авторові «прорости» в інший бік. Театр повинен мати і власну ідею, не можна покладатися лише на автора. Тобто нова форма виникає від того, що ти маєш запропонувати свій по-

гляд, інакше театру не вийде. Не можна поставити «Чайку», «як написав Чехов». Адже ніхто не знає, як він її написав. Наявність штампів, стереотипів — це прояв певного соціального страху та автоматизму сприйняття, від чого творчій особистості потрібно відмовлятися»³⁰.

Коли вже ми розглядаємо проблему стосунків театру та літератури (драматургії), а, зрештою, співвідношення авторського тексту та режисерської концепції у контексті зміни режисерських поколінь починаючи з кінця 80-х рр. ХХ ст. і до сьогодні, то змушені констатувати: за останні 10 років в театр не прийшло цілісної режисерської генерації. Нині «наймолодший загін української режисури» — це хіба що не осо-

³⁰ Богомазов Д. Дмитрій Богомазов: «Где нет риска, там искусством и не пахнет» / Беседовал Вадим Дышкант // Контрамарка. — 2006. — № 4. — С. 22–31.

бисто Андрій Білоус. Він, щоправда, професійно розвивається доволі інтенсивно і за 3 роки своєї діяльності «перепробував» багато жанрово-стильових моделей — від «загострено психологічного» (а подеколи й «психіатричного» театру камерного формату (в «Украденому щасті» в МТМ «Сузір'я») до театру тотально й винятково ігрового (у «Закоханій витівниці» Лопе де Вега у Київському ТЮГові на Липках).

При цьому режисер демонструє там, де йому це потрібно (скажімо, у «Сірано де Бержеракові» в Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра він практично слідує за автором), цілковиту свободу щодо літературного першоджерела, вибудовуючи сценічну конструкцію згідно із власною концепцією, котра, однак, все ж має витoki, базис саме у тексті п'єси.

Приміром, дещо шокуючим для апологетів класичної спадщини (шкільна вчителька, котра привела було своїх учнів на цю виставу, була вельми невдоволена «викривленням класики») стало не лише зведення кількості дійових осіб «Украденого щастя» до трьох головних персонажів³¹, а, головню, перенесення дії у 30-роки ХХ ст. (Подібний хід застосований і у дебютній режисерській роботі Лариси Семирозуменко «Наймичка» у Київському Молодому театрі: вистава іде на малій сцені, відтак ліквідовано численну обсаду, передбачену автором; дію перенесено у ближчі до нас, плюс-мінус повоєнні часи, хоча з таким само успіхом це може бути і сучасна глибинка, де доношують старі строї, але «просунений бізнесмен» Цокуль ходить із барсеткою. Однак у цьому випадку рівень виконання — або, що теж можливо, розмитість поставлених акторам завдань, — не дозволив режисерському посилові стати у підсум-



*«Украдене щастя» І. Франка.
МТМ «Сузір'я», Київ, 2004.
Микола Задорожний — Д.
Суржиков. Фото Є. Чекаліна*

³¹ Цей хід взагалі притаманний сучасному театрові у його широко розповсюдженому камерному форматі: режисер І. Волицька у виставі за тим самим «Украденим щастям» («Театр у кошику», 1998 р.) теж виводить на кін лише трьох персонажів (щоправда, там нема прив'язки до конкретного історичного часу, натомість сюжет вміщено у простір умовний, сказати б, міфологічний), а Лариса Паріс із Юрком Яценком у своєму сімейному театрі взагалі примудрилися якось удвох представити, причому доволі переконливо, шекспірівський «Сон літньої ночі».

ку цілковито переможним). У такому розкладі Микола Задорожний став українським літератором, із портретом Шевченка на стіні не надто заможної оселі, а Михайло Гурман — НКВС-ником, «родичем» Миті, героя О. Меншикова з кінострічки Н. Михалкова «Утомлені сонцем». Тривожне дослухання до нічного гуркоту ліфту, спалення «забронених» книжок, ватянка Миколи, у якій він повертається із в'язниці, та й сам Микола, котрий захлинається кашлем і жадібно, прямо руками, дряпаючи пальці об гострі вінця, їсть тушонку з бляшанки... — ці прикмети часу лише попервах видаються шокуючими, в цілому ж текст І. Франка, бодай вельми купований, спокійно витримує такий радикальний підхід, а розгорнута у п'єсі колізія виявляє свій позачасовий, універсальний характер.

В іншій виставі А. Білоуса — «Ріверсайд драйв» В. Аллена (Київський театр «Ательє 16») — запропонований інший прийом: авторській фабулі ніби підставляється «дзеркало» у вигляді паралельного відеоряду, причому це є «відео»-ряд у прямому сенсі. Над сценою висить величезний екран, за функцією подібний до давньогрецького хору: за допомогою дотепних написів та картинок на ньому коментується те, що відбувається «внизу», оголюються внутрішні стремління героїв. Подеколи на екран також проектується зображення з камери, що стоїть збоку, і ми бачимо ту ж саму «картинку», що й на сцені, тільки в зміненому ракурсі чи крупним планом. Та головне — на екрані постають істинні, справжні події: спочатку там з'являються міст і герой на ньому, котрий нервово когось чекає, потім мостом крокує жінка, потім вони з героєм вже поряд... На кону герой, письменник Джим перед побаченням та з'ясуванням стосунків з коханкою зустрічає якусь «карнавальну», дивну істоту, котра відрекомендується ...персонажем його кіносценарію. І далі цей дивакуватий волоцюга на ім'я Фред бере на себе ініціативу ревізії життя Джима, провокує його розрив з коханкою, зрештою, як можна здогадатись, іде зі сцени аби ту коханку наздогнати, і повертається, вбивши її, бо вона збиралася шантажувати героя.

На екрані ж перший натяк на істинну сутність подій — те, що коли Джим і його коханка розмовляють, між ними, на відміну від того, що відбувається «внизу», нікого немає. Фінал стає цілковито закономірним, передбачуваним для досвідченого театралла, але від того не менш винахідливим: на екрані саме Джим і лише він і наздоганяє до-

кучливу жінку, і зіштовхує її з мосту... Тобто істинна фабула розгортається у кіноваріанті, і, таким чином, героєві нема на кого нарікати, всі попередні розмови виявляються його внутрішнім діалогом, провокатор та виконавець убивства — не ззовні, а всередині нього самого. Чи треба казати, що у тексті В. Аллена нема й натяку на такий поворот — там все відбувається (принаймні, зовні) доволі реалістично, Фреда важко назвати двійником Джима (хоча така думка і бринить на «-надцятому» плані), і для Джима все закінчується примиренням з дружиною. У виставі ж, «витягнувши» із надр п'єси й розвинувши тлумачення Фреда як породження таємної, шизофренічно-агресивної сторони без-, поза- чи просто свідомості Джима, довівши це насамкінець до логічного завершення (під чорно-цивільним одягом Джима, виявляється, весь цей час було приховано ... той самий фантастичний Фредів комбінезон) і поставивши питання про відповідальність людини і лише її самої за те, що хтось начебто-інший коїть задля, здавалося б, її блага, режисер тим самим надає сюжетові в цілому повноти та завершеності.



«Ріверсайд драйв» В. Аллена. Театр «Ательє 16», Київ, 2005. Сцена з вистави. Фото з архіву журналу «Контрамарка»

Завершуючи розмову про зміну поколінь у вітчизняній режисурі, зазначимо, що на сьогодні генерація, котра прийшла у театр в середині 1990-х, так само, як і попередня, «розпалася», лишивши на видноті лише поодиноких своїх представників. Активно існують у професії лише Д. Богомазов та Ю. Одинокій (останній здійснив якісний для себе прорив у «Братах Карамазових» за власною інсценізацією Ф. Достоєвського у театрі ім. І. Франка, де він вдало застосував прийоми ігрового театру, напрацьовані у попередніх виставах, для розв'язання більш складних ідейно-психологічних завдань, а де було необхідно — зовсім відмовився від них). А. Віднянський фактично «вибив» із театрального простору України, остаточно переорієнтувавшись на Європу через Угорщину. Пішли «у нікуди» із театрів, де останніми роками працювали постійно,

Є. Курман³² та А. Бакіров. Кількарічна пауза Д. Лазорка у роботі на вітчизняній сцені була перервана лише 2006 р. Після потужного старту «Чайкою на ім'я Джонатан» за Р. Бахом у творчій біографії новоствореного «Свободного театру» А. Артіменьева триває стагнація: остання прем'єра, якщо не брати до уваги виставу для дітей «Голий король», котра йшла зовсім недовго, відбулася там у 2002 р.

Це вже видається ледь не законом природи, і навіть з побіжного екскурсу в історію вітчизняної режисури ХХ ст. вимальовується чітка схема, яка знов і знов спрацьовує, здається, уже мало не автоматично: щойно з'явиться постать та прецедент, щойно почнеться розвиток — але перші кроки виявляються цікавішими за подальші, тож дуже швидко все знову розпадається, наче йде у пісок.

Так було і з генерацією «семидесятників», котра за віком якраз і мала б сьогодні очолювати театри та поволі заступати найстарших; так сталося, фактично, з обома потужними «хвилями», що накопилися — та відійшли, лишивши «на плаву» поодиноких своїх представників, бодай і найстійкіших та найяскравіших.

Аналіз причин цієї фатальної досі закономірності лежить поза рамками нашої розмови — ми ж тільки постулюємо її. А повертаючись до основної теми, ще раз зауважимо: безвідносно до приналежності до того чи іншого режисерського покоління, вітчизняна режисура в цілому (принаймні, у тих її зразках, що безперечно заслуговують на професійну увагу) сьогодні є значно вільнішою від сліпого пієтету перед авторським словом, ніж два десятиліття тому. Чи вважати це напряду похідним від тотальної ревізії метафізичних засад і сценічних прийомів, здійсненої наприкінці 1980-х — у першій половині 1990-х рр. молодією генерацією режисерів, чи треба говорити про більш широкий контекст демократичних зрушень у суспільній свідомості, але саме реанімовані демократичні цінності (толерантність до «іншого» і, водночас, свобода обстоювання власних поглядів) і лежать зараз в основі стосунків театру та літератури (драматургії).

Цілковито особливе місце у сучасному театральному процесі посідає Андрій Жолдак. На рубежі 1980-х — 1990-х рр. він перебував у

³² Щоправда, остання успішна постановка Є. Курмана («Маруса Чурай» за Л. Костенко, Івано-Франківський український музично-драматичний театр ім. І. Франка, 2006 р.) вселяє неабиякий оптимізм.

певному затінку своїх «колег по авангарду» та відзначився, якщо не брати до уваги його «Момент», радикальними висловлюваннями та прожектами (на початку 1990-х, приміром, серйозно обговорювалася ідея постановки на базі Театру російської драми ім. Лесі Українки «Короля Ліра» із Б. Бенюком у головній ролі, з військовим парадом по вул. Б. Хмельницького, тодішній Леніна, із вогнищами, стріляниною і т. п.), а не власне виставами. Однак, за останнє десятиліття Жолдак, на полишаючи активної самореклами та кавалерійських «наскоків» на існуючу культурну реальність, здобув імідж найяскравішої та найскандальнішої мистецької постаті вітчизняного театру.

Творча біографія Жолдака категорично не вписується у запропоновану нами схему, але, видається, це є той виняток, котрий підтверджує правило, ніби «віддзеркалюючи» його.

Направду, якщо решта режисерів України у ці роки шукала — та знаходила — нові точки перетину з літературними текстами (здебільшого, класичними), то Жолдак рухався у протилежному напрямку, тобто не «до», а «від» тексту. Перепробувавши, здається, всі можливі на сьогодні моделі створення та презентації вистав (комерційний антрепризний проект — разова постановка у державному репертуарному театрі — постановка на замовлення театрального фестивалю та показ у його рамках — керівництво державним репертуарним театром — контракт на декілька постановок із театром закордонним), Жолдак, певне, як у відомому афоризмі, «чув гуркіт іншого барабану», бо спробував не просто зберегти засади «театру деструкції тексту», а й поставити їхній розвиток та поглиблення на комерційні рейки.

Чимало списів трошилося й трошитиметься надалі у дискусіях про те, чи є Жолдак геніальне, безпосереднє дитя, котре ставить, як дихає, чи він — grosмейстер чіткого, прагматичного розрахунку щодо «конвертованості» на міжнародному мистецькому ринкові тих чи інших ідей та прийомів. Як би там не було, але тенденція простежується однозначна: починаючи від «Не боюся сірого вовка» за Е. Олбі (1995 р.), де режисер вибудовував такий собі садомазохістський (у психологічному сенсі, звичайно) карнавал-трансвестію із перевдяганням, слайдами, відео, стіною дощу у фіналі та максимальним дистанціюванням від драматургії, він надалі все більше й більше цієї драматургії позбавлявся. Так в антрепризному проекті «Кармен» (1997 р.), перенесеному згодом до репертуару Театру ім. І. Франка, він застосував тільки фабульну

схему новели П. Меріме, змінивши при цьому і час та місце дії, і, власне, текст.

Останнім спектаклем А. Жолдака, де авторський текст було, в основному, збережено і проголошено зі сцени, стали «Три сестри» А. Чехова (Київський театр ім. І. Франка, 1999 р.). Надалі відбувається радикальна відмова від драматургії, тож спектакль стає такою територією, де режисера вже ніщо не обмежує й не регламентує.

«Одруження» (Черкаський обласний музично-драматичний театр, 2001 р.) мало відношення до М. Гоголя лише самим фактом своєї назви та базовим мотивом безкінечного пошуку, перебору варіантів, віднайдення та, одразу ж, втрати; жодного слова п'єси зі сцени не лунало, натомість розгорталося подеколи ліричне, подеколи таке, що набувало символічного характеру, пластичне дійство, парафраз відомої стрічки кінорежисера Е. Скола «Бал», посвята якому була вміщена Жолдаком у програмку вистави.

Прийнявши на себе художнє керівництво Харківським театром ім. Т. Г. Шевченка й отримавши, таким чином, можливість послідовного розгортання цілісної програми в рамках одного театру, Жолдак продовжував рухатися у цьому напрямку, випускаючи вистави, що так само розгорталися у царині культурних цитат та власних режисерських фантазій, маючи у тексті лише віддалений (навіть відносний) першопочатковий імпульс.

Так «Гамлет» перетворився на «Гамлет. Сни», де текст п'єси звучав лише розірваними шматками, часом механічно повторюваними, й від того нав'язливими, причому не «наживо», а у трансляції, на сцені ж розгорталося дійство, прив'язане до шекспірівських мотивів лише іменами у програмці.

Так «Місяць у селі» став «Місяцем кохання», де, практично за відсутності тексту, перед глядачами розгортався ряд (понад 300) «живих картинок», подеколи статичних, подеколи динамічних, «відбитих» одна від одної затемненнями, і це мерехтливе «слайд-шоу», котре можна було розпочати й припинити дивитися з будь-якого місця, бо розбірна наскрізна лінія розвитку не була передбачена, мав якийсь зв'язок із першоджерелом, мабуть, лише в уявленні режисера. Сам він у програмці прокоментував це таким чином: «Я не хотів робити виставу сюжетною, не хотів робити ілюстрацію, коли б я йшов по тексту й ілюстрував сюжет. Наш Тургенєв у Харкові — це виноски навколо п'єси Тургенєва, яка щезла, але ми пам'ятаємо її сюжет».

В останній показаній в Україні виставі Жолдака «Гольдоні. Венеція»³³ відрив від авторського тексту, жанру та стилю, видається, був максимальний. Використовуючи навіть не самі мотиви, видобуті із надр п'єси, а вже, так би мовити, «похідне від мотивів» та фактично чіпляючись лише за потенційно змісто- та формотворчу зв'язку «Венеція — маски», Жолдак знову звернувся до живих картинок, але максимально динамізував їх, розгорнувши пластичні екзерсиси і на сцені, і на всіх ярусах глядної зали, розміщуючи публіку то на кону, то у партері... «Кажуть, що невдовзі море може поглинути Венецію..., — віщує програмка.

«Місяць кохання». Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 2003. Сцена з вистави. Фото з архіву журналу «Контра-марка»



— Стародавня культура згасає, кохання й краса вироджуються. Замість живої мови чуємо її заміник, де у кожного слова є відповідник — цифра... Злива ніколи не вщухне, це дощ світового потопу...». До програмки навіть додано словник — вкрай іронічний, хоча й не без вишуканості жест, поскільки у метушливому вигукуванні зі сцени у цих безкінечних цифрах навіть зі словником не розібратися, тож те, що 5 означає «любов», 6 — «риба», 7 — «скло», 33 — «смерть», 45 — «пеніс», 63 — «мить», 64 — «тиждень», 75 — «мара», а 88 — «потоп», стало не адекватною заміною словам, а лише елементами тонового ряду вистави. Сама ж ви-

³³ Скандальних «Ромео і Джульєтту. Фрагмент» (Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2005 р.) вітчизняний глядач не побачив ані у репертуарі театру, ані у грудні 2006 р. на показі вистав А. Жолдака в Києві в рамках «Днів сучасного театру».

става, позбавлена «якоря», вільно ширяла хвилями асоціацій, і глядачі — разом з нею, якщо не захилялися у тих хвилях.

Здається, далі цим шляхом іти вже нема куди. (Сьогодні, наприкінці 2006 р., до речі, невідомі і подальші особисті перспективи А. Жолдака³⁴, котрий останню виставу — антрепризний проект «Федра. Золотий колос» на базі Театру Націй — здійснив у Москві: який формат самореалізації ще не випробуваний ним?). Штучне — аж на десятиліття — подовження деструктивних щодо авторського тексту тенденцій (уже і термін для цього входить в обіг — «постдраматичний те-



*«Гольдоні. Венеція».
Харківський театр ім.
Т. Г. Шевченка, 2004.
Сцена з вистави. Фото з
архіву журналу «Контра-
марка»*

атр») існує на кону як екзотика, мейнстрим же, видається, залишив у минулому тотальну недовіру до слова як такого, «перетравив» її, але не став наново сумлінним апологетом літературного першоджерела, натомість іде по відношенню до нього не шляхом розтину, а ніби шляхом «доповнення» театральними прийомами, шляхом вибудовування складних контрапунктів, експериментуючи, скоріше, у царині часопростору, у царині стилістики, аніж у царині тексту як такого.

Тут обов'язково треба зауважити, що і ставлення критики (зокрема, театральної журналістики) до театру останніми роками все більше і більше звільняється від влади магічного заклинання минулих часів «ставити треба так, як написано». Великою мірою це пов'язано і з, фак-

³⁴ Мається на увазі, звичайно, суто естетичний вимір: А. Жолдак є доволі успішним та запитуваним режисером, тож без пропозицій він, вочевидь, не залишиться.

тично, двома поколіннями критиків та журналістів, котрі прийшли до театру або на початку, або наприкінці 1980-х рр. (Г. Веселовська, М. Котеленець (Ніколаєнко), О. Островерх, Г. Шерман, А. Чердинцева (Пароваткіна), В. Жежера, С. Васильєв, О. Вергеліс, В. Дишкант та ін.): для них «відхід від першоджерела» сам по собі не є ані «крамолою», ані підставою для заперечення режисерської концепції, натомість для оцінки її правомірності чи неправомірності, достатньої чи недостатньої аргументованості у рамках вистави використовуються інші критерії. Так суттєві, «змістотворчі» купюри, зроблені О. Лисовцем у згадуваній по-

«Ромео і Джульєтта»

В. Шекспіра. Київський

театр драми і комедії, 2005.

Сцена з вистави. Фото

Є. Чекаліна



становці «Ромео і Джульєтти» (вилучення знаменитого, але такого, що є цілковито очевидним гальмом для драматичної дії монологу Меркуціо про королеву Меб, а також мотиву закоханості Ромео у Розалінду, поединку Ромео із Парісом та вбивства останнього), не стали на заваді тому, що вистава отримала широкий розголос у професійних колах³⁵ та здобула премію «Київська Пектораль — 2006» у чотирьох номінаціях: за

³⁵ Див., наприклад: *Жежера В.* «Боже, це спектакль про Віктора Андрійовича!» // Газета по-українськи. — 2005. — 11 листопада; *Подлужная А.* Крестные отцы загубили влюбленных // Зеркало недели. — 2005. — 12–18 ноября; *Лунева В.* Стечение обстоятельств: трагедия современности // Контрамарка. — 2005. — № 10 — С. 29–32; *Пароваткина А.* Им город был мал // Київській телеграфъ. — 2005. — 18–24 ноября; *Котеленець М.* Гормоны и слезы Вильяма Шекспира // Комментарии. — 2005. — 25 ноября; *Липковская А.* Шекспир на острие ножа // Профиль. — 2005. — 14 ноября. — С. 66–67.

кращу виставу, кращу режисуру, кращу чоловічу роль (А. Сейтаблаєв — Ромео) та кращий акторський дебют (О. Лук'яненко — Джульєтта).

Однак, московська та Санкт-петербурзька критика, а також учасники семінару театральних критиків та журналістів, що проводився у рамках Восьмого міжнародного фестивалю російських театрів країн СНД та Балтії «Зустрічі в Росії» (Санкт-Петербург, 7–15 квітня 2006 р.) були у ставленні до вистави значно більш суворі, забувши засадничий постулат «судити митця за законами, ним самим над собою визнаними» (за формулою О. Пушкіна). Фрази на кшталт «Але п'єса ж не про це!» або «І взагалі все мало бути зовсім не так» (дослівно — але не називаючи авторів, аби не рекламувати таким чином їхню фахову неспроможність), котрі лунали на обговоренні, взагалі неприпустимі у професійній розмові, у даному ж разі свідчать про те, що погляд на стосунки театру і драматургії, обмежений стереотипними уявленнями та формальними критеріями, не є конструктивним та не відповідає тому рівневі розмови, котрий пропонується критиці самим цим театром. Водночас, толерантне та уважне ставлення авторитетних представників вітчизняної критики та журналістики навіть до різких режисерських «рухів» (у т. ч. у виставах, що про них ішлося вище) свідчить про те, що вона, незважаючи на іманентно складні стосунки з театром, рухається із ним в одному напрямку та дотримується тих самих демократичних принципів.

Отже, в дусі вищезгаданих демократичних цінностей, залишимо тексту — текстове, а режисеру — режисерове. У кожного з них у сучасній виставі є досить території, аби не штовхатися лобами, а бути одне для одного повноцінними спаринг-партнерами.

Аж поки не з'являться нові дадаїсти, нові абсурдисти — і нові режисери з непереборною ідіосинкразією до будь-чийого висловлювання, окрім власного.

Щоправда, таких ніколи не бракувало.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

Айхенвальд Юлій (1872–1928) — російський літературознавець, літературний та театральний критик, публіцист, перекладач, філософ, викладач. Друкувався у періодичних виданнях Одеси, Новоросійська, з 1895 р. жив у Москві. У 1922 р. заарештований та висланий за кордон. Серед праць: збірка статей «Силуэты русских писателей», праці про В. Белінського, С. Толсту, А. Достоевську. (370)

Александрович-Дочевський Андрій (нар. 1958) — український художник театру, педагог. Лауреат театральної премії «Київська пектораль» (1992, 1993, 1996, 2003, 2004). Заслужений діяч мистецтв України. З 1991 р. — головний художник Київського (нині — Національного) академічного драматичного театру ім. І. Франка. Викладає в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури, керує майстернею театральнo-декораційного мистецтва. Серед вистав: «Хто зрадить Брута» за М. Гоголем (1992), «Патетична соната» М. Куліша (1993), «Привиди» Г. Ібсена (1996), «Гамлет» В. Шекспіра (2000), «Дядя Ваня» А. Чехова (2003), «Брати Карамазови» за Ф. Достоевським (2004). (638, 648, 697, 766, 768, 781–783, 852, 864, 935, 1028, 1030–1032, 1035, 1036, 1040)

Александровський Григорій (1872–1936?) - літературознавець, театральний критик, громадський діяч, педагог. У 1903–1904 рр. видавав і редагував газету «Киевские отклики»; у 1905–1920 рр. працював викладачем Вищих жіночих курсів; у 1910–1920 рр. — викладачем педагогіки, психології і новітньої російської літератури у Фребелівському педагогічному інституті (Київ). У добу визвольних змагань працював у Міністерстві народної освіти,

був співробітником «Ради», «Нової ради», «Вільної української школи» та інших видань. Досліджував театральне мистецтво і психологію актора. Як театральний критик виступав, зокрема, в період творення перших українських театрів 1917–1919 рр. Серед праць: «До питання про психологію поетичної творчості» (1899), «Навчальний курс новітньої російської літератури. Ч. 2» (1918). (179, 935)

Александровський Ізмаїл — російський театральний критик кінця XIX — поч. XX ст., журналіст. Працював у періодичних виданнях Києва та Одеси, був членом Київського літературно-артистичного товариства. (208)

Алексідзе Дмитро (1910–1984) — грузинський режисер, педагог. Народний артист СРСР (1976), народний артист Грузинської РСР. У 1964–1970 рр. працював у театрах Києва. З 1968 р. — професор Київського інституту театрального мистецтва (тепер — Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого). Серед вистав: «День народження Терези» Г. Мдівані (1962), «Антигона» Софокла (1965), «Патетична соната» М. Куліша (1966), «Шлюб за конкурсом» К. Гольдоні, «Уріель Акоста» К. Гуцкова (1967), «Дон Сезар де Базан» А. Деннері, Ф. Дюменуа (1969), «Пам'ять серця» (1969) та «Правда» О. Корнійчука (1970). (530, 531, 567, 573, 574, 1022, 1042)

Альшиц Леон (1910–1983) — український художник театру. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1978). Працював у театрах Києва та Одеси. Серед вистав: «Діти сонця» М. Горького (1937), «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова (1950), «Справа» О. Сухово-Кобиліна (1971). (671, 682, 1028)

Антоненко-Давидович Борис (1899–1984) — український письменник. Був членом «Ланки» (пізніше — «Марсу»). Серед творів: збірка літрепортажів «Землею українською» (1930), роман «За ширмою» (1963), цикл «Сибірських новел» (1989), мовознавча праця «Як ми говоримо» (1970). У 1935 р. репресований, у 1956 реабілітований. (1018)

Антонович Данило (справж. прізвище — **Будько**) (1889–1975) — український актор, педагог, народний артист СРСР. У 1919 р. вступив у трупу Першого театру УРР ім. Т. Шевченка. З 1920 працював у Кийдрамте, з 1922 — актор театру «Березіль» (з 1934 р. — Харківський український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка). Серед ролей: Залізник («Гайдамаки» за Т. Шевченком), Гнат і Михайло («Сава Чалий» і «Суєта» І. Карпенка-Карого), Шельменко («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненки), Берест («Платон Кречет» О. Корнійчука), Отелло («Отелло» В. Шекспіра). Професор. Автор книжки «Записки актора» (1958). (135, 504, 508, 512, 1026, 1027, 1035, 1039, 1042, 1051)

Антонович Дмитро (1877–1945) — український театрознавець, суспільно-політичний діяч, педагог. У 1896–1897 рр. керував власною українською трупю в Чернігові та Харкові; з 1912 р. викладав історію мистецтва в Київській мистецькій школі та історію стилів і костюму в Драматичній школі ім. М. В. Лисенка; у 1917–1919 рр. був співголовою Комітету українського національного театру, членом оргкомітету по заснуванню Української Академії Мистецтв. Виступав як театральний критик у київській пресі. З 1919 р. — в еміграції. Серед праць: «Скорочений курс історії українського мистецтва» (1923), «Триста років українського театру: 1619–1919» (1925), статті з історії українського драматичного мистецтва. (134, 136, 137, 139, 140, 143, 186, 187, 222)

Ануй Жан (1910–1987) — французький драматург. Серед п'єс: «Мандрівник без багажу» (1937), «Дикунка» (1938), «Вечеря в Санлісі» (1942), «Антигона» (1943), «Жайворонок» (1953), «Підвал» (1961). (839, 903, 907, 1022, 1032)

Ануров Олександр-молодший (нар. 1964) — режисер, актор, кіноактор. Працює актором у «Школі драматичного мистецтва» А. Васильєва. Серед вистав: «Крокодил» за Ф. Достоевським (НАТРД ім. Лесі Українки), «Буквар миру» за Г. Сковородою (НАУДТ ім. І. Франка). (601, 605, 863, 1036, 1040)

Аркас Микола (1853–1909) — український культурно-освітній діяч, історик, письменник, композитор. Серед творів: «Історія України-Руси» (1908); солоспіви, вокальні ансамблі й обробки народних пісень (близько 80), опера «Катерина» на власне лібрето за сюжетом однойменної поеми Т. Шевченка. (21–24, 44, 55, 69, 98, 518, 989, 993, 1034)

Артименьєв Артур (нар. 1969) — режисер. У 1997 р. створив «Свободный театр» у Києві. Серед вистав: «Велосипед з червоними колесами» Т. Власової (1997), «Чайка на ім'я Джонатан» Р. Баха (1997), «Такі вільні метелики» за п'єсою Л. Герша (1999), «Діалог самців» за творами А. Аверченка, В. Распутіна, П. Вежинова, П. Бессона (2002). (599, 914, 918, 928)

Архипенко Олександр (1887–1964) — український скульптор, графік, живописець. (537, 713)

Афанасьєв Ігор (нар. 1953) — український актор, режисер, драматург, письменник. Заслужений діяч мистецтв України. Живе та працює в США. Автор п'єс: «Школа Дон Жуана» (та режисер однойменної вистави (2003), «Шиндай!», «Добродійка удача», «Гарден Стейт Парквей» та ін. Серед вистав: «Варшавська мелодія — 2» за Л.Зоріним та І. Афанасьєвим (2003), «Ревізор» за М. Гоголем (2003), «Зимова казка» (2005). Серед ролей: д'Артаньян («Три мушкетери» М. Дунаєвського), Еней («Енеїда» І. Котляревського) та ін. (604, 638, 694, 770, 788, 937, 1029)

Ахматова Анна (справж. прізвище — **Горенко**) (1889–1966) — російська поетеса. Володар італійської літературної премії Етна-Таорміна (1964), почесний доктор Оксфордського університету (1965). Серед збірок: «Вечір» (1912), «Біла зграя» (1917), автобіографічний цикл віршів «Реквієм» (1935–40), «З шести книг» (1940). (536, 542)

Баб Юліус (1880–1955) — німецький театрознавець, драматург, критик. Був тісно пов'язаний з театром «Фольксбюне» (Берлін), видавав «Драматургічні листки» цього театру. У 1938 р. емігрував до США. Праці Баба висвітлюють питання театрального мистецтва різних епох та країн. (238)

Багряний Іван (1907–1963) — український поет, письменник, політичний діяч. Серед творів: поетичні збірки, романи, драма «Генерал». (391, 537)

Бакіров Андрій (нар. 1961) — український актор, режисер. Працював у Чернігівському молодіжному театрі, Чернігівському обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка та Донецькому обласному академічному музично-драматичному театрі. Серед вистав: «Служниці» Ж. Жене, «Дванадцята ніч» та «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, «Ідентифікація танго» за С. Мрожеком, Е. Іонеском та Ф. Достоевським, «Мертві душі» за М. Гоголем, «Три сестри» А. Чехова, «Пригода ведмедиків панда» М. Вішнека. (805, 918, 923, 928, 1029, 1033, 1038, 1047)

Балабан Борис (1905/06–1959) — український режисер, актор, драматург. Заслужений артист УРСР. 1922 р. вступив до І-ої майстерні МОБу. Серед ролей: Каплевич («За двома зайцями» М. Старицького–В. Ярошенка), Пан («Газ» Г. Кайзера), Буфон («Жакерія» П. Меріме), Бейтс («Седі» С. Моема), Інтелігент («Народний Малахій» М. Куліша). Серед вистав: «Алло, на хвилі 477!» (1929), «Чотири Чемберлени» (1933), «Плацдарм» М. Ірчана (співрежисер Л. Курбаса). У 1929–1934 рр. очолював Харківський театр музичної комедії, у 1944–1947 рр. — Київський театр оперети. З 1948 по 1959 рр. працював у Київському театрі ім. І. Франка. Серед вистав: «Доктор філософії» Б. Нушича, «Човен хитається» Я. Галана, «Професор Буйко» Я. Баша, «Петербургська осінь» О. Ільченка, «Веселка» М. Зарудного. (237, 245, 249, 267, 275, 286, 452, 482, 523, 526, 530, 537, 549, 557, 559, 571, 707, 713, 1022, 1024, 1035, 1043, 1045, 1046, 1051)

Балабан Олександр (нар. 1954) — український режисер. Засновник і художній керівник «Українського театру-студії класичної п'єси». Постановник вистав у театрах України, серед яких: «Брехня» В. Винниченка, «Гра життя та смерті у покритій попелом пустелі» Х. Ловинеску, «Філологія — то дуже ли-

ха наука» за «Уроком» Е. Йонеска, «Собаки не люблять смерть» за «Ес-коріалом» М. де Гільдерода, «Медея» Евріпіда. (595, 850, 868, 891, 900, 913, 917, 920, 1028, 1038)

Балабуха Федір (1926–1990) — український актор. Народний артист УРСР (1976). У 1944–1947 рр. працював у Запорізькому, у 1947–1948 рр. — у Мелітопольському, у 1948–1950 рр. — у Херсонському пересувному, у 1950–1954 рр. — у Ніжинському, у 1954–1983 рр. — у Волинському українському музично-драматичному театрах. Серед ролей: Василь («Циганка Аза» М. Старицького), Коломійцев («Останні» М. Горького). (577)

Бальзак Оноре де (1799–1850) — французький письменник, чільний представник стилю реалізму у світовій літературі. Творчий спадок письменника складають: збірка новел «Дотепні оповідання» (1832–1837), декілька п'єс, публіцистичні статті та епопея «Людська комедія», що складається з 90 романів та оповідань. (549, 951, 978, 990, 1006, 1012)

Барсеґян Олександр (нар. 1929) — український режисер, педагог. Народний артист УРСР (1978). У 1953–1956 рр. працював у Дніпродзержинському українському пересувному театрі, у 1956–1962 рр. — головним режисером Львівського ТЮГу, у 1962–1970 рр. — Київського ТЮГу, у 1970–1974 рр. — Київського театру оперети, з 1975 р. — в Харківському російському драматичному театрі ім. О. Пушкіна. Професор. Серед вистав: «У неділю рано зілля копала» за О. Кобилянською, «Вишневий сад» А. Чехова. (530, 575, 577–579, 581, 737, 1035, 1039, 1046)

Бахтін Михайло (1895–1975) — російський літературознавець, філософ. (369)

Баш (справж. прізвище — **Башмак**) **Яків** (1908–1986) — український письменник, драматург. Автор книг нарисів та оповідань. Серед п'єс: «Смерть в петлі» (1927), «Професор Буйко» (1949). (502, 503, 512, 541, 938, 957, 1045)

Бекет Самуель (1906–1989) — ірландський письменник, драматург. Лауреат Нобелівської премії (1969). Серед п'єс: «Чекаючи на Годо» (1952), «Кінець гри» (1957), «Остання стрічка» (1960), «Катастрофа» (1982). (817, 819, 821, 870, 873, 879, 880, 911, 919, 944, 976, 1050)

Беласко Девід (1853–1931) — американський режисер, драматург, театральний підприємець. Самостійно або в співавторстві ним написано близько 400 п'єс, серед яких: «Серце Меріленда», «Капельмейстер», «Повернення Пітера Грімма», «Кікі», «Красуня Лулу». На сюжети п'єс Б. «Дівчина із Заходу» та «Мадам Баттерфляй» Дж. Пучіні написав опери. У 1907 р. в Нью-Йорку було відкрито «Театр Беласко». (164, 165)

Бенюк Богдан (нар. 1957) — український актор, кіноактор. Народний артист України (1996). Лауреат Державної премії України ім. О. Довженка (1998), премії «Київська пектораль» (1994, 2000). З 1980 р. — актор Київського (тепер Національного) українського драматичного театру ім. І. Франка. Серед ролей: Калитка («Сто тисяч» І. Карпенка-Карого), Бегемот («Майстер і Маргарита» М. Рощина за М. Булгаковим), Юркович («Талан» М. Старицького), Цахес («Крихітка Цахес» Е. Т.-А. Гофмана), Швейк («Пригоди бравого вояка Швейка» за Я. Гашеком). (841, 848, 849, 879, 929, 1023, 1039, 1041)

Бернстайн Леонард (1918–1990) — американський композитор, диригент. Інтерпретатор творів Г. Малера, сучасних композиторів. Серед творів: опери, балети, мюзикли (в т.ч. «Вестсайдська історія», 1957), духовна музика. (851)

Бжеська Валентина (1896–1977) — українська актриса. Заслужена артистка Узбецької РСР (1944) та УРСР (1951). У 1924–1938 рр. (з перервами) грала в «Березолі», у 1938–1957 рр. — в Київському театрі ім. І. Франка. Серед ролей: Гордиля («Лиха доля» М. Старицького), Софія («Останні» М. Горького). (547, 567, 1025, 1036)

Биков Леонід (1928–1979) — український актор театру та кіно, кінорежисер. Народний артист УРСР (1974). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1977). У 1951–1960 рр. працював у Харківському театрі ім. Т. Шевченка. З 1969 р. працював на Київській кіностудії ім. О. Довженка. (512, 1041)

Биченкова Інна — український художник театру та кіно. Серед вистав: «Чудесна потвора» Г. Фігерейдо, «Спокуса Хоми Брута» В. Врублевської за М. Гоголем. (650, 693)

Бідусенко Сергій (нар. 1952) — український композитор. Лауреат премії «Київська пектораль» (1995). Серед творів: музика до вистав «Чарівна лампа Аладіна», «Енеїда», «Лісістрата» (Кримський український музично-драматичний театр, м. Сімферополь), «Крихітка Цахес» за Е. Т.-А. Гофманом, «Камінний господар» Лесі Українки, «Маячня удвох» Е. Йонеска, «Мерлін, або Спустошена країна» Т. Дорста, У. Елер (всі — у Київському театрі ім. І. Франка), «Кизин дім» (ТЮГ, м. Київ). Автор музики до кінофільмів, симфонічної, камерно-інструментальної музики, джаз-рок композицій. (591, 604, 834, 1025, 1031, 1037)

Білаш Олександр (1931–2003) — український композитор. Народний артист СРСР (1990). Герой України. Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка (1975). Серед творів: опери «Гайдамаки» (1965), «Прапорonosці» (1985), моноопера «Балада війни» (1974), оперети «Легенда про Київ» (1982), «Дзвони Росії» (1983), музика до вистав і кінофільмів, симфонічні твори. (590)

Білецький Олександр (1884–1961) — літературознавець, драматург, театральний діяч, педагог. Академік АН УРСР (1939). У 1919 р. був завідувачем репертуарного та історико-театрального відділів Наркомосу УРР, у 1919–1922 рр. працював у театрах Харкова. Один з засновників першого в Україні театру для дітей — Театру казки у Харкові (1922) (нині — Перший театр для дітей та юнацтва, Львів). З 1912 р. викладав у Харківському університеті, з 1939 р. — у Київському університеті. Професор. У 1939–1961 рр. (з перервою) був директором Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, у 1946–1948 рр. — віце-президентом АН УРСР. Автор п'єс («Подвиги Геркулеса» (1921), «Гра в Спартака», «Червоний генерал» (обидві — 1924 р.) та ін.), статей, рецензій, мистецтвознавчих досліджень, а також хрестоматії «Український театр, частина 2. Український новий театр від початку ХІХ до перших років ХХ ст.» (1941, у співавторстві з Я. Мамонтовим), монографії «Старовинний театр у Росії. Зародки в народному побуті і шкільному вжитку Південної Русі-України» (1923), в українському перекладі автора вийшла у 1960 р. під назвою «Зародження драматичної літератури на Україні». (16, 252)

Білоус Андрій (нар. 1976) — український режисер, актор, кіноактор. Лауреат премії «Київська пектораль» (2003). Постановник вистав у театрах Києва, Миколаєва, Севастополя, серед яких: «Жінка в пісках» за Кобо Абе, «Украдене щастя» за І. Франком, «Сірано де Бержерак» Е. Ростана, «Ріверсайд драйв» В. Аллена, «Чоловік, дві жінки і вбивця за дверима» за А. Ейкбурном. (925–927, 1045, 1049)

Більченко Валерій (нар. 1959) — український режисер, актор. Лауреат премії «Київська пектораль» (1992, 1994). З 1993 р. — керівник київського Експериментального театру, де поставив вистави «Постріл в осінньому саду» за «Вишневим садом» А. Чехова та «Східний марш» за власним сценарієм, а також ряд вуличних вистав («Опис чудовиська-1», «Опис чудовиська-2» та ін.). З 1995 р. живе та працює у Німеччині. Постановник вистав «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Археологія» та «...І сказав Б...» за О. Шипенком та ін. (652, 694, 770, 789, 790, 794, 795, 868, 882, 883, 891, 896, 897, 899, 905, 907, 909, 913, 917, 923, 1022, 1032, 1044)

Блавацький Володимир (справж. прізвище — **Ткач**) (1890–1953) — український актор, режисер. Грав в трупах В.Коссака, П.Сороки, «Української бесіди», Й. Стадника, В. Демчишина, «Людового театру», в сезоні 1927–1928 рр. — у театрі «Березіль». У 1933 р. став художнім керівником театру «Заграва» у Львові. Очолював Львівський оперний театр, першим на українській сцені створив образ Гамлета (1943). З 1945 р. — керівник ук-

раїнських театральних колективів у Німеччині, Австрії, США. Серед вистав: «Батурин» за Б. Лепким, «Земля» за В. Стефаником, «Тарас Бульба» за М. Гоголем, «Камо грядеши» за Г. Сенкевичем, «Камінний господар» Лесі Українки, «Народний Малахій» та «Мина Мазайло» М. Куліша, «Антігона» Ж. Ануя. Автор теоретичних праць. (479–487, 489, 490, 492–497, 545, 568, 1022, 1027, 1033, 1034, 1046)

Богатирьова Олена (нар. 1964) — український режисер, сценограф, художник по костюмах. Лауреат премії «Київська пектораль» (1995). Працювала головним художником Міського театру ляльок, київського Експериментального театру; художником-постановником Театру на Подолі, Молодого театру; художником по костюмах Національного театру ім. І. Франка (всі — м. Київ); головним художником Національного угорського театру ім. Дюлі Іййеша (м. Берегово), художником-постановником Донецького музично-драматичного театру; співпрацювала із студентським театром НАУКМА «LUDUS». Як режисер-постановник створила вистави: «Маркіза де Сад» Ю. Місіми, «Кассандра» Лесі Українки та Г. Е. Носсака, «Камінний господар» Лесі Українки (сценографія, музичне оформлення, костюми двох останніх — у співавторстві з Г. Широковим). (790, 806, 817, 868, 880, 883, 885, 918, 921, 922, 923, 1026, 1032, 1034, 1037, 1038, 1045, 1047)

Богомазов Дмитро (нар. 1964) — український режисер. Лауреат премії «Київська пектораль» (1993, 2006). З 2001 р. очолює київський театр «Вільна сцена». Постановник вистав у театрах Києва, Одеси, Черкас, серед яких: «Чарівниця» за «Безталанною» І. Карпенка-Карого, «Трохи вина... або 70 обертів» та «Трохи вина-2» за Л. Піранделло, «Ошукана» за Т.Манном, «Філоктет-концерт» за Софоклом, «Щастя поруч» за «Украденим щастям» І. Франка, «Морфій» за М. Булгаковим та В. Кандінським, «Morituri te salutant» за В. Стефаником, «Роберто Зукко» Б.-М.Кольтеса. (595, 596, 790, 809–813, 868, 884–887, 914, 918–920, 924, 927, 1050)

Божек Юлій (1915–?) — український актор. Народний артист УРСР (1979). У 1944–1959 рр. працював в Одеському ТЮГу, у 1959–1980 рр. — в Одеському українському театрі ім. Жовтневої революції. Серед ролей: Гуска («Як загинув Гуска» М. Куліша), Скапен («Витівки Скапена» Мольєра). (577)

Бойчук Михайло (1882–1937) — український художник-монументаліст, педагог. Один з основоположників Української Академії Мистецтв (1917 р., Київ), з 1924 р. — професор Київського художнього інституту. Виконав ряд декорацій до вистав Молодого театру Леся Курбаса. Репресований. Розстріляний у 1937 р. (135, 151, 194, 202, 537, 713, 715, 1018, 1033, 1051)

Болобан Леонід (справж. прізвище — **Серговський**) (1893–1979) — український письменник, драматург, критик. У 1918–1925 рр. працював актором у Театрі. У 1929–1934 рр. працював редактором журналів «Культробітник» та «Масовий театр». Серед п'єс: «Найвища міра» (1931), «Кирило Кожум'яка» (1954). (155, 243, 326)

Бондаренко Євген (1905–1977) — український актор, педагог. Лауреат Державної премії СРСР (1947). Народний артист СРСР (1960). У 1929–1977 рр. працював у театрі «Березіль» (згодом — Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка). З 1949 р. — викладач, з 1952 р. — професор Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського. Серед ролей: Омелько («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого), Дикой («Гроза» О. Островського), Мальволіо («Дванадцята ніч» В. Шекспіра). (508, 522, 1051)

Борисоглібська Ганна (справж. прізвище — **Сидоренко-Свидерська**) (1867/68–1939) — українська актриса. Народна артистка УРСР (1936). З 1888 р. працювала в трупі М. Кропивницького, у 1900–1919 рр. — у трупах П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, Т. Колісниченка, у Театрі М. Садовського та Національному театрі в Києві, у 1919–1925 рр. — в Українському театрі в Галичині, у 1925–1939 рр. — в Київському театрі ім. І. Франка. Серед ролей: Терпелиха («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Секлета («За двома зайцями» М. Старицького), Ганна («Безталанна» І. Карпенка-Карого), Риндичка («По ревізії» М. Кропивницького), Сваха («Одруження» М. Гоголя), Мазайлиха («Мина Мазайло» М. Куліша), Варвара («Богдан Хмельницький» О. Корнійчука). (105, 118, 135, 139–141, 173, 209, 443, 1036, 1040, 1042, 1044)

Борін Борис (справж. прізвище — **Шварцман**) (1899–1965) — український режисер. Народний артист УРСР (1960). Працював у театрах Одеси, у 1944–1965 рр. був головним режисером Чернівецького українського музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської. Серед вистав: «У неділю рано зілля копала» за О. Кобилянською (1955), «Тев'є-молочник» за Шолом-Алейхемом (1956), «Уріель Акоста» К. Гуцкова (1960), «Іркутська історія» О. Арбузова (1961). (523, 525, 526, 546, 571, 1036)

Боровський-Бродський Давид (1934–2006) — художник театру. Серед вистав у Києві: у театрі російської драми ім. Лесі Українки — «Четвертий» К. Симонова, «Більшовики» М. Шатрова, «Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна, «Наполеон і Корсиканка» І. Губача; в українському драматичному театрі ім. І. Франка — «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського. (555, 559, 697, 702, 703, 706, 709, 711, 713, 714, 718, 719, 722–726, 735, 1022, 1024, 1040, 1042)

Бортник Януарій (1897–1938) — український режисер. У 1915–1917 рр. працював у «Тернопільських театральних вечорах», у 1920–1921 рр. — у Кий-драмте, у 1922–1928 рр. — у «Березолі», у 1927–1930 рр. — очолював театр малих форм «Веселий пролетар». Серед вистав: «Яблуневий полон» І. Дніпровського, «Соло на флейті» І. Микитенка. Репресований. Реабілітований посмертно. (236, 243, 245, 248, 261, 266, 286, 426, 452, 460, 482)

Бортяков Валерій — український художник, сценограф, актор, режисер. Заслужений працівник культури Польщі. Оформлював вистави у театрах Львова, Києва, Луцька та ін., актор та режисер польського театру у Львові. Серед вистав: «Глитай, або ж Павук» М.Кропивницького (1972), «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого (1975), «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (1978), «Гедда Габлер» Г. Ібсена (1993), «Наталка Полтавка» І. Котляревського (2003), «...Посеред раю, на майдані...» Кліма (2006). (653, 1027)

Брехт Бертольд (1898–1956) — німецький письменник, поет, драматург, режисер. У 1949 р. заснував театр «Берлінер ансамбль». Творець моделі «епічного театру». Серед п'єс: «Матінка Кураж та її діти» (1939), «Добра людина із Сезуану» (1938–1940). (552–555, 577, 638, 652, 693, 698, 716, 718, 729, 756, 757, 770, 960, 961, 966, 1004, 1016, 1034, 1038)

Брук Пітер (нар. 1925) — британський режисер. Режисерську діяльність почав у 1943 р., професійну — у 1945 р. Працював у театрах Лондона, Бірмінгема, Шекспірівському Меморіальному театрі та ін. У 1948–1950 рр. — художній керівник театру Конвент Гарден. З 1962 р. — режисер і співдиректор Королівської Шекспірівської Компанії. У 1972 заснував у Парижі Міжнародний центр театральних пошуків (CIRT), у 1974 р. реорганізований у Міжнародний центр театральної творчості (CICT). Серед вистав: «Король Джон», «Марні зусилля кохання», «Ромео і Джульєтта», «Міра за міру», «Зимова казка», «Тіт Андронік», «Гамлет», «Король Лір», «Буря», «Тімон Афіньський» В.Шекспіра, «За зачиненими дверима», «Люди без тіні» Ж.-П. Сартра, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта, «Саломея» Р. Штрауса, «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта, «Марат-Сад» П. Вайса, «Махабхарата» за мотивами індійського епосу, «Щасливі дні» С. Бекета, «Вишневий сад» А. Чехова. Автор книг «До порожніх крісел» (1959), «У пошуках голоду» (1961), «Порожній простір» (1968), «Точка відліку» (1987), «З Шекспіром», «Мотиви часу — спогади» (1988), «Жодних секретів» (1993), «Викликаючи Шекспіра» (1999). (552, 718)

Бурачек Микола (1876–1942) — український живописець-пейзажист, художник театру, педагог. Заслужений діяч мистецтв УРСР. Один із засновників

Української Академії Мистецтв (1917), у 1918 — її президент. З 1925 р. працював у Харкові. Серед вистав: «По дорозі в Казку» О. Олесь (1918, Київ), «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького (1936, Харків), «Наймичка» І. Карпенка-Карого (1938, Донецьк). (132, 143, 204, 205)

Буревій Кость (1888—1934) — український письменник, політичний діяч. У 1917 р. був обраний членом ЦК партії есерів. У грудні 1934 р. був засуджений до розстрілу. Серед творів: збірки поезій, текст до ревію «Березоля» «Чотири Чемберлени» (1929), драма «Павло Полуботок» (1928), монографії «Три поеми» про творчість П. Тичини, М. Семенка, В. Поліщука (1931) та «Амвросій Бучма» (1933). (374, 453, 980)

Буряківський Юрій (1914—1973) — український письменник, драматург, театральний критик. Серед п'єс: «Зелена ракета» (1946), «Юліус Фучік» (у новій редакції — «Прага залишається моєю», 1949). (502, 541, 1044)

Бурячок Іван (1877—1936) — український художник. Працював у галузі станкового та театрального-декораційного живопису, книжкової та сатиричної графіки. Оформлював вистави у Театрі М. Садовського (1906—1914 рр.), Театрі ім. М. Заньковецької (1922—1927 рр.) та ін. (58, 62, 137, 161, 1040, 1044, 1045, 1049)

Буцький Анатолій (1892—1965) — український і російський музикознавець, композитор, педагог. Доктор мистецтвознавства (1943). Автор музики до вистав театру «Березіль», серед яких: «Газ» Г. Кайзера, «Джінні Гігінс» за Е. Сінклером, «Макбет» В. Шекспіра (редакція 1924р.), «Жакерія» П. Меріме. (212, 274, 282, 325, 326, 328, 329, 343, 1026, 1028, 1043)

Бучма Амвросій (1891—1957) — український актор, режисер, педагог. Народний артист СРСР (1944). Працював у театрах Львова, Житомира, Києва, Черкас, Херсона. У 1922—1936 рр. (з перервою) працював у театрі «Березіль», у 1936—1957 рр. — у Київському театрі ім. І. Франка. З 1924 р. працював також у кіно. Викладав у Київському інституті театального мистецтва. Професор. Автор спогадів «З глибин душі» (1959). Серед ролей: Джінні Гігінс («Джінні Гігінс» за Е. Сінклером), Блазень («Макбет» В. Шекспіра), Жан («Жакерія» П. Меріме), Каляєв («Напередодні» за О. Поповським та А. Піотровським), Дудар («Диктатура» І. Микитенка), Гайдай, Кречет, Макар Діброва («Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Макар Діброва» О. Корнійчука), Пузир («Хазяїн» І. Карпенка-Карого), Микола Задорожний («Украдене щастя» І. Франка). (244, 504, 515, 537, 540, 541, 544—546, 566, 567, 571, 577, 581, 945, 1028, 1029, 1035, 1037, 1038, 1040, 1043)

Ванченко-Писанецький Костянтин (справ. прізви. — **Писанецький**) (1863–1928) — український актор, режисер, антрепренер, драматург. У 1883–1891 рр. — у трупі М. Старицького, у 1892–1894 рр. — у трупі В. Грицяя, у 1895 р. — у трупі О. Суслова та О. Суходольського, у 1898–1900 рр. — у трупі Г. Деркача. У 1906–1912 рр. очолював власні колективи. Серед ролей: Циган («Сорочинський ярмарок» М. Старицького за М. Гоголем), Кабиця («Чорноморці» М. Старицького за Я. Кухаренком), Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського). Автор п'єс «Мурло», «Рудоплави», «Недолюдки», «Запорізький клад», а також «Спогадів українського лицедія» (1928). (14, 92)

Варпахівський Леонід (1908–1976) — російський режисер. Народний артист РРФСР (1966). Серед вистав в Україні: «Мораль пані Дульської» Г. Запольської (1955), «Бал-маскарад» Дж. Верді (1956), «Дні Турбіних» М. Булгакова (1957), «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського (1961), «На дні» М. Горького (1963), «Паяци» Р. Леонкавалло (1975). (548, 575, 713, 714, 723, 1040, 1042)

Васильєв Анатолій (нар. 1942) — російський режисер, педагог. У 1977–1980 рр. працював у Московському драматичному театрі ім. К. Станіславського, у 1986 р. створив Московський театр «Школа драматичного мистецтва». Серед вистав: «Перший варіант «Васи Железної» М. Горького (1978), «Доросла донька молодій людини» (1979), «Серсо» В. Славкіна (1985), «Маскарад» М. Лермонтова (1992). (863, 896, 898, 914, 937, 975)

Васильєв-Святошенко Матвій (1863–1961) — український композитор, диригент. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1947). З 1881 р. працював у театральних трупах М. Кропивницького, М. Садовського, Г. Деркача та М. Старицького. У 1920–1932 рр. працював у музично-драматичних театрах Артемівська, Донецька, Харкова, у 1932–1948 рр. (з перервою) завідував музичною частиною Чернігівського українського музично-драматичного театру. Автор музики до вистав за п'єсами «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1882), «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненки (1883), «Циганка Аза» М. Старицького (1892), «В степах України» О. Корнійчука (1943) та ін. (88–92, 1050)

Василько Василь (справж. прізви. — **Миляєв**) (1893–1972) — український режисер, актор, педагог. Народний артист СРСР (1944). Сценічну діяльність розпочав з 1912 р. у Театрі М. Садовського. У 1918–1919 рр. працював у «Молодому театрі»; у 1919–1920 рр. — у Першому театрі УРР ім. Т. Шевченка; у 1920–1921 рр. — у Кийдрамте; у 1922–1926 рр. — у театрі «Березіль»; у 1926–1928, 1939–1941, 1948–1955 рр. очолював Одеський театр ім. Жовтневої революції. У 1928–1933 рр. очолював харківський Червонозаводський театр;

у 1933–1938 рр. — Донецький театр ім. Артема; у 1943–1948 рр. — Чернівецький театр ім. О. Кобилянської. Серед ролей: Тиміш, Шельменко, Шпак («Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненки), Городничий («Ревізор» М. Гоголя). Серед вистав: «За двома зайцями» М. Старицького, «Макбет» В. Шекспіра, «Страх» О. Афіногенова, «Гайдамаки» за Т. Шевченком, «Наймичка» І. Карпенка-Карого. Серед праць: «Любов Павлівна Ліницька» (1957), «Микола Садовський та його театр» (1962), «Інсценізації» (1987). Один із засновників Музею театального, музичного та кіномистецтва України. (45, 46, 51, 104, 105, 108, 111, 117, 123, 124, 126, 130, 150, 151, 155, 156, 165, 166, 169, 171, 177–180, 182, 192, 193, 195, 198, 210, 234, 235, 239, 243, 245, 248, 250, 253–255, 258, 259, 263, 266, 276, 277, 283, 284, 286, 290, 326, 342, 426, 460, 477, 480, 491, 492, 519, 528, 529, 567, 583, 629, 791, 835, 836, 951, 1026, 1028, 1031, 1032, 1038, 1048)

Ватуля Олексій (1891–1955) — український актор. Народний артист УРСР (1940). У 1916 р. вступив у трупу Молодого театру. Один з основоположників Театру ім. І. Франка (1920 р., Вінниця). Серед ролей: Михайло («Суєта» І. Карпенка-Карого), Гонта («Гайдамаки» за Т. Шевченком), Дудар, Крижень, Гнат Орда («Диктатура», «Кадри», «Справа честі» І. Микитенка), Пивоваров («Невідомі солдати» Л. Первомайського), Берест («Платон Кречет» О. Корнійчука), Яків («Останні» М. Горького). (155, 202, 516, 547, 1033, 1037, 1044)

Вахтангов Євгеній (1883–1922) — російський режисер, актор, театральний діяч, педагог. У 1911 р. вступив до трупи МХТ. У 1912 очолив Першу студію МХТ. З 1913 р. керував Студентською драматичною студією, на основі якої було створено Державний театр ім. Є. Вахтангова. Серед ролей: Текльтон («Цвіркун на печі» за Ч. Діккенсом), Фрезер («Потоп» Ю.-Х. Бергера), Блазень («Дванадцята ніч» В. Шекспіра). Серед вистав: «Свято миру» Г. Гауптмана, «Потоп» Ю.-Х. Бергера, «Весілля» А. Чехова, «Принцеса Турандот» К. Гоцці. (227, 264)

Вебер Ендрю-Ллойд (нар. 1948) — англійський композитор. Лауреат премії «Оскар» (1997), шести премій «Тоні», трьох премій «Греммі» та ін. нагород. Автор мюзиклів «Ісус Христос — суперзірка» (1970), «Евіта» (1975) (обидва — у співавторстві з Т. Райсом), «Кішки» (1981), «Старлайт експрес» (1984), «Фантом опери» (1987), «Сансет бульвар» (1993) та ін. (838, 843)

Величко Юрій (1917–1986) — український і російський актор, режисер. Народний артист УРСР (1964). У 1936–1944 рр. працював у київських, у 1944–1965 рр. — у чернігівських, у 1966–1979 рр. — у Одеському російському

драматичному театрах. Серед ролей: Жадов («Тепленьке місце» О. Островського), Артур («Овод» за Е.-Л. Войнич). Серед вистав: «Житейське море» І. Карпенка-Карого. (577, 1032)

Верещагін Федір (1910–1996) — український режисер. Народний артист СРСР (1977). У 1948–1986 рр. працював головним режисером (з 1955 р. — також директором) Вінницького українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського. Серед вистав: «Сон князя Святослава» І. Франка (1954), «Фараони» О. Коломійця (1959), «Поговір» О. Салинського (1985). (512, 518, 521–523, 525, 528, 546, 553, 559, 575, 617, 1024, 1034, 1038, 1041, 1043)

Вериківський Михайло (1896–1962) — український композитор, педагог. Заслужений діяч мистецтв України (1944). Серед творів: хори і хорова поема «Гайдамаки», пісні, романси, дуети, опери («Діла небесні», «Сотник», «Наймичка»), музична комедія «Вій», балет «Пан Каньовський», ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку», кантати, вокально-симфонічні цикли, твори для оркестру. (215, 216, 275, 279, 326, 328, 329, 330, 334, 343, 836, 985, 988, 1006, 1034, 1049)

Верховинець Василь (справжнє прізвище — **Костів**) (1880–1938) — український, педагог, музичний і громадський діяч, перший теоретик українського народного танцю. У 1900–1906 рр. (з перервою) працював актором, співаком, хористом та хормейстером Руського народного театру у Львові, у 1906–1915 рр. — театру М. Садовського. Один із засновників та балетмейстер Харківського театру музичної комедії. Автор багатьох музикознавчих праць, зокрема першого посібника з української хореографії «Теорія українського народного танцю» (1919). Серед партій: Петро («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Левко («Майська ніч» М. Лисенка), Вашек («Продана наречена» Б. Сметани), Андрій («Катерина»). Серед творів: хори, музика до народних танців, театральних вистав. Записав понад 300 українських народних пісень і танців. Розстріляний у 1938 р. Реабілітований у 1956 р. (48, 54, 58, 78, 79, 105, 108, 123, 130, 135, 166, 182, 1023, 1026, 1030, 1046)

Винниченко Володимир (1880–1951) — український драматург, письменник, художник, політичний діяч. У 1917 р. був заступником голови Центральної Ради, головою генерального секретаріату; у 1918–1919 рр. — головою Директорії. У 1920 р. емігрував. Літературну діяльність розпочав у 1902 р. Серед п'єс: «Дисгармонія», «Великий Молох», «Базар», «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Дочка жандарма», «Брехня», «Гріх», «Між двох сил». (164, 166, 167, 170, 171, 176, 177, 183, 184, 186–191, 194, 195, 197, 198, 208, 222, 358,

402, 448, 467, 537, 694, 710, 897, 903, 907, 908, 920, 938, 951, 956, 959, 960, 969, 971, 972, 975, 978, 986, 999, 1013, 1015, 1022, 1023, 1038, 1039, 1044, 1051)

Вишня Остап (справж. прізвище та ім'я — **Губенко Павло**) (1889–1956) — український письменник-сатирик і гуморист. Автор статей («Театр ім. М. Заньковецької» (1924), «Одеська держдрама» (1928) та ін.), рецензій на вистави, переробок класичних творів (музична п'єса-гротеск «Вій» за твором М. Гоголя та М. Кропивницького) та ін. Репресований у 1933 р. Реабілітований у 1955 р. (256, 258, 467, 473, 475, 476, 542, 791, 993, 1015, 1025)

Віднянський Аттіла (нар. 1964) — угорський режисер, педагог. З 1993 р. — художній керівник Береговського угорського театру ім. Д. Іййєша. Серед вистав: «Блоха у вусі» Ж. Фейдо (НАТРД ім. Лесі Українки), «Трагедія людини» І. Мадача, «Син, що став оленем» за поемою Ф. Юхаса, «Єнуф» Л. Яначека, «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича. Живе і працює в Угорщині. (596, 790, 817–826, 868, 879, 880, 918, 927, 1023, 1029, 1047, 1048, 1050)

Віктюк Роман (нар. 1936) — український та російський режисер, актор, педагог. Працював режисером у Львівському та Київському ТЮГх, ставив вистави у театрах Вільнюса, Калініна, Києва, Москви. У 1991 р. створив у Москві Театр Романа Віктюка. Нагороджений театральною премією «Maratea» Центру європейської драматургії, премією «Київська пектораль» та премією СТДУ «Тріумф» (1991). Серед вистав: «Украдене щастя» І. Франка, «Дама без камелій» Т. Реттігана, «Священні чудовиська» Ж. Кокто, «Федра» М. Цветаєвої, «Майстер і Маргарита» за М.Булгаковим, «Служниці» Ж. Жене, «М. Баттефляй» Д. Х. Хвана, «Лоліта» за В. Набоковим. (582, 584, 601, 755, 758, 780, 1028, 1049)

Вільнер Володимир (1885–1952) — український і російський театральний та кінорежисер, педагог. Народний артист УРСР (1940). У 1918–1920, 1922–1924 рр. працював у Харкові, у 1926–1928 рр. — в Одесі. У 1928–1931 рр. очолював театр російської драми, у 1938–1941 рр. — театр ім. І. Франка, у 1945–1950 рр. — театр музичної комедії (всі — у Києві). З 1947 р. — професор Київського інституту театального мистецтва. Серед вистав: «Людина з портфелем» О. Файка, «Собор Паризької богоматері» за В.Пюго, «Лихо з розуму» О. Грибоєдова, «Воскресіння» за Л. Толстим, «Ревізор» М. Гоголя, «Остання жертва» О. Островського, «Державна справа» В. Малакова та Д. Шкневського, «Багато галасу даремно» В. Шекспіра. (547, 548, 1036)

Вільшанський Микола (1881–1917) — український актор, режисер. З 1906 р. працював у трупах П.Саксаганського, М.Садовського, у 1913–1914 рр. — в Руському народному театрі у Львові. Серед ролей: Самрось («Дві сім'ї»

М. Кропивницького), Лейба («Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного), Досужев («Тепленьке місце» О. Островського), Дульський («Мораль пані Дульської» Г. Запольської). Серед вистав: «Дві сім'ї» М. Кропивницького, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненки. (169, 170, 171, 1021, 1050)

Власюк Дмитро (1902–1994) — український театральний художник, педагог. З 1924 р. працював у «Березолі», театрі ім. І. Франка, театрі ім. Я. Купали (м. Мінськ) та ін. З 1949 р. — доцент Харківського театрального інституту (з 1963 р. — ректор). Серед вистав: «Жовтневий огляд» за композицією Л. Курбаса, «Народження велетня» за документальним колажем Л. Курбаса, «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала, «Невідомі солдати» та «Містечко Ладеню» Л. Первомайського, «Кадри» І. Микитенка, «Пан де Пурсоньяк» Ж.-Б. Мольєра, «Васса Железнова» М. Горького, «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «В степах України» О. Корнійчука. (264, 267, 274, 275, 452, 1043)

Влизько Олекса (1908–1934) — український поет. Член літгруповань «Молодняк» і ВУСПП, співробітничав з футуристичним виданням «Нова Генерація». Автор книг «Живу, працюю!» (1930), «Книга балад» (1930), «Рейс» (1930), «Моє ударне» (1931), «П'яний корабель» (1933), «Мій друг Дон Жуан» (1934). Був оголошений «ворогом народу» і розстріляний у грудні 1934 р. (410, 467, 1017)

Водяний Хома (1886–1970) — український письменник, педагог. (192)

Володський Олександр (псевдонім — **Валентин Балясний**) (1875–1932) — український актор, драматург, перекладач. У 1901 р. працював в т.зв. об'єднаній трупі корифеїв, 1902–1906 рр. — у трупі І. Сагатовського, у 1909 р. — Т. Колісниченка. З 1910 р. очолював Товариство українських акторів, керував драматичними гуртками. Автор близько 20 п'єс, серед яких: «Орися» («В каламутній воді») (1901), «Під крамницями» (1903), «Панна Штукарка» (1906), «Холод життя» (1910). (171, 172, 1050)

Вороний Микола (1871–1938) — український поет, театрознавець, перекладач, педагог. Працював режисером театру товариства «Руська бесіда», допомагав І. Франкові у виданні газети «Громадський голос» і «Радикал». З 1897 — актор труп М. Кропивницького, П. Саксаганського, О. Васильєва та ін. У 1901 р. заснував альманах модерної української літератури «З над хмар і з долин». В 1910 р. працював у театрі М. Садовського, викладав і був директором драматичної школи при Музичному інституті ім. М. Лисенка. У 1917 р. призначений голов. режисером Українського Національного театру. Після повернення з еміграції в Україну (1926) вів педагогічну і театрознавчу діяльність. Автор збірки статей під назвою «Театр і драма». (112, 114, 115, 116, 117, 120, 134–136, 160, 173, 175–178, 184, 187, 210, 245, 373, 710, 1044)

Воротченко Ганна (1958–?) — український режисер театру, телережисер. Постановник вистав у театрах України, серед яких: «Антигона» Ж. Ануя, «Крик» Т. Вільямса. (868, 891, 907, 910, 913, 1022)

Воррінгер Вільгельм (1881–1965) — німецький теоретик та історик мистецтва, один із чільних представників європейського «формалізму». Серед праць: «Формальні проблеми готики» (1910), «Дух Греції та готики» (1927). (368, 369)

Вратарьов Олександр (нар. 1936) — український поет. Автор текстів пісень до вистав «Варшавська мелодія» Л. Зоріна (1968), «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра (2003) та ін., лібрето до мюзиклу «Екватор» (2003), численних пісенних текстів. (855, 856, 1014, 1030)

Гаккебуш Валерій (1912–1984) — український режисер, театрознавець. Працював у театрах Харкова, Донецька, Чернівців, Києва. Серед вистав: «Мачуха» за О. де Бальзаком (1945), «Талан» М.Старицького, «Собор Паризької Богоматері» за В. Гюго (обидві — 1952), «Дочка прокурора» Ю. Яновського (1954), «Горлиця» О. Коломійця (1970). Автор книг: «В. С. Василько — народний артист СРСР» (1951), «В сучасному польському театрі» (1972), «Зустрічі з зарубіжними театрами» (1975), «Рита Нешади́менко» (1983). (557, 575, 1029)

Гаккебуш Любов (1888–1947) — українська актриса, педагог, перекладач. Народна артистка УРСР (1943). У 1917–1922 рр. працювала у УНТ, ДДт та Кийдрамте, у 1922–1926 рр. — у театрі «Березіль», у 1941–1944 рр. — у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка; у 1926–1928, 1939–1941 рр. — в Одеському театрі ім. Жовтневої революції; у 1928–1933 рр. — у Харківському Червонозаводському театрі; у 1933–1935 рр. — у Донецькому українському музично-драматичному театрі. Викладала у Київському інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Серед ролей: Неріса («Оргія» Лесі Українки), Марія, Рита, Наталя Павлівна, Мара («Гріх», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Брехня», «Панна Мара» В. Винниченка), Васса («Васса Железнова» М. Горького), леді Макбет («Макбет» В. Шекспіра). (135, 140, 141, 209, 210, 237, 248, 291, 299, 546, 567, 571, 1031, 1035, 1036)

Галан Ярослав (1902–1949) — український письменник, драматург. Серед п'єс: «Дон Кіхот з Етенгейма» (1926–1927), «99%» (1930), «Любов на світанку» (1949). (512, 519, 523, 541, 556, 938, 967, 994, 1006, 1051)

Галицький Володимир (1907–1998) — російський та український режисер. З 1933 р. працював у театрах Харкова, Дніпропетровська. З кінця 1940-х пра-

цював в театрах Росії. Серед вистав: «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Ревізор» М. Гоголя, «Щастя» С. Павленка. (274, 275, 720)

Гашинський Аркадій (1920–1991) — український актор театру і кіно, педагог. Народний артист СРСР (1971). У 1948–1990 рр. працював у Київському театрі ім. І. Франка. Професор. Серед ролей: Ярослав Мудрий (однойменна п'єса І. Кочерги), Макбет (однойменна п'єса В.Шекспіра), Апраш («Циганка Аза» М. Старицького), Аристарх («Фараони» О.Коломійця), Серебряков («Дядя Ваня» А. Чехова). (525, 556, 567, 569, 573, 574, 576, 659, 1025, 1030, 1035, 1036, 1046, 1047, 1051, 1052)

Геляс Ярослав (1916–1992) — український актор, режисер. Народний артист УРСР (1964). Акторську кар'єру почав у 1930-х у мандрівних трупах, далі працював у Київському театрі ім. І. Франка, у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, в Одеському театрі ім. Жовтневої революції. З 1963 р. — голов. режисер Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка. У 1974–1985 рр. очолював Закарпатський український музично-драматичний театр. Серед ролей: Михайло Гурман («Украдене щастя» І. Франка), Назар («Назар Стодоля» Т. Шевченка). Серед вистав: «Маруся Шурай» І. Микитенка, «Отелло» В. Шекспіра. (520, 548, 568, 569, 588, 1027, 1048)

Гермайзе Йосип (1892–1958) — український історик, професор Київського інституту народної освіти, керівник археографічної комісії ВУАН. (189, 467)

Глаголін Олексій (1901–1987) — український актор, режисер, педагог. Працював у театрах Харкова. Викладав у Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського, професор. (520, 1042)

Глієр Рейнгольд (1874/75–1956) — російський композитор, диригент, педагог. Послідовник російської традиції епічного симфонізму. Серед творів: опери «Шахсенем» (1927), «Лейлі та Меджнун» (1940), балети «Червоний мак» (1927), «Мідний вершник» (1949), симфонічні твори. (284, 343, 492)

Глуз Михайло — український композитор. Автор зокрема музики до вистави «Тев'є-Тевель» за Шолом-Алейхемом театру ім. І. Франка (1989). (595)

Гоголь Микола (1809–1852) — російський та український письменник. Автор статей «Скульптура, живопис, музика», «Петербурзькі записи 1836 р.». Серед драматичних творів: комедії «Володимир 3-го ступеня» (1832), «Женихи» («Одруження») (1833–1835), «Ревізор» (1835). (31, 57, 85, 92, 110, 113, 126, 130, 164, 166, 186, 188, 218, 256, 258, 315, 355, 426, 477, 484, 526, 594, 599, 600, 603, 682, 791, 805, 829, 918, 930, 935, 937, 938, 940, 946, 947, 949, 952, 956, 957, 959, 960, 964, 967, 970, 972, 978–980, 983–986, 988, 991–993, 996–998, 1000–1003, 1010, 1015, 1016, 1025, 1038, 1041, 1044, 1045, 1049)

Горбатов Борис (1908–1954) — російський письменник, драматург, сценарист. Серед п'єс: «Юність батьків» (1943), «Одна ніч» (1944). (524, 579)

Горчинський Анатолій (1924–2007) — композитор, режисер. Народний артист України (1994). Працював режисером у театрах Києва, Львова, Хмельницького, Рівного. У Тернопільському театрі поставив понад 40 вистав, серед яких: «Як наші діди парубкували» В. Канівця, «Сім'я злочинця» Ф. Джакометті, «Черниця і спокусник» І. Тогобочного, «Чорноморці» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Сільва» І. Кальмана. (590)

Горький Максим (справж. прізвище та ім'я — **Олексій Пешков**) (1868–1936) — російський письменник, драматург. Один з представників російського драматургічного натуралізму та реалізму. Серед п'єс: «Міщани» (1902), «На дні», «Дачники» (1904), «Діти сонця», «Варвари» (1905), «Вороги» (1906), «Останні», «Диваки», «Васса Железнова» (1910), «Зикови» (1918), «Старий» (1919), «Єгор Буличов та інші» (1931), «Достигаєв та інші» (1932). (520, 531, 534, 575, 723, 724, 735, 936, 939, 940, 946, 947, 950, 951, 953, 960, 977, 985, 987, 997, 1000, 1005, 1011, 1040)

Грибоедов Олександр (1795–1829) — російський драматург, поет. Один з основоположників реалізму в російській літературі. Автор драматичних творів «Молоде подружжя» (1814), «Удавана невірність» (1817), «Лихо з розуму» (1824) та ін. (426, 949, 1001, 1005)

Гринько Олександр (справж. прізвище — **Гриньків**) (нар. 1919) — український актор, кіноактор. Народний артист УРСР (1990). З 1956 р. працює у Львівському (тепер Національному) українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької. Серед ролей: Залізник («Гайдамаки» за Т. Шевченком), Чернець («Державна зрада» за Р. Лапікою). (542, 1027, 1033, 1047)

Грипич Володимир (1923–2005) — український режисер. Народний артист СРСР (1979). В 1974–1983 рр. — головний режисер Запорізького українського музично-драматичного театру ім. Щорса. З 1984 р. — головний режисер Чернігівського українського музично-драматичного театру. Серед вистав: «Зачарований вітряк» за М. Стельмахом (1975), «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького (1982), «Тіт Андронік» В. Шекспіра (1983). (528, 567, 582, 610–612, 628, 1026, 1032)

Грицай Василь (справж. прізвище — **Колтановський**) (1856–1910) — український актор, співак (баритон), режисер. З 1883 р. працював у трупах М. Старицького, М. Кропивницького, П. Саксаганського та ін. У 1900–1907 рр. утримував власну трупу. Серед ролей: Петро («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Арте-

мовського), Микита («Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького). (14, 61, 830, 946, 1049, 1051)

Грушевський Михайло (1866–1934) — український історик, громадський і державний діяч, педагог. Голова Центральної Ради (1917–1918 рр.), перший Президент України. Після падіння Центральної Ради перебував деякий час у Кам'янці-Подільському, пізніше — у Празі, Відні, Женеві. Член київської Громади, голова Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка (Львів), редактор «Наукових записок» цього товариства, член Академії наук СРСР (1930). Викладав у Львівському університеті. Автор близько двох тисяч праць з історії, соціології, літератури, етнографії, фольклору, серед яких: багатотомна праця «Історія України-Руси», «Нарис історії українського народу», «Історія української літератури». (397, 467, 710)

Гулак-Артемівський Семен (1813–1873) — український композитор, артист опери (баритон). У 1842–1864 рр. співав на сцені російського театру та в італійській опері в Петербурзі під прізвиськом Артемівського. Серед партій: Невідомий («Аскольдова могила» Верстовського), Клод Фролло («Есмеральда» Даргомижського, перший виконавець партії), Дон Жуан (однойменна опера Моцарта). Автор комічної опери «Запорожець за Дунаєм» (1863), яка заклала основи українського оперного мистецтва; дивертисменту «Українське весілля» (1851), водевілю «Ніч на Івана Купала» (1852) та ін. (69, 98, 141, 518, 790, 829, 946, 948, 953, 961, 975, 978, 988, 989, 996, 1000, 1003, 1010)

Данченко Сергій (1937–2001) — український режисер. Народний артист СРСР (1988). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1978), Державної премії СРСР (1980). У 1970–1978 рр. — головний режисер Львівського театру ім. М. Заньковецької, з 1978 р. — головний режисер Київського (тепер — Національного) українського драматичного театру ім. І. Франка. З 1979 р. працював викладачем Київського інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. У 1987–1992 рр. був Головою Спілки театральних діячів України. Ставив вистави у Білорусії, Польщі, Росії. Серед вистав: «Маклена Гра-са» М. Куліша (1967), «Украдене щастя» І. Франка (1979), «Дядя Ваня» А. Чехова (1980), «Камінний господар» Лесі Українки (1971, 1988), «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983, 1989), «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом (1989), «Біла ворона» Ю. Рибчинського та Г. Татарченка (1991). (532, 540, 554, 561, 566, 581, 582, 588, 595, 599, 604, 621, 622, 624, 629, 655, 656, 664, 665, 679, 681, 694, 727, 729, 731, 739, 761, 761, 763, 780, 782, 792, 793, 834–838, 840, 841, 847, 868, 870, 1023–1025, 1030, 1035, 1037, 1045, 1048)

Данькевич Костянтин (1905–1984) — український композитор, диригент, педагог. Народний артист СРСР (1964). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1978). У 1948–1953 рр. — професор (у 1944–1951 рр. — директор) Одеської, з 1953 р. — професор Київської консерваторії. У 1956–1967 рр. — голова Спілки композиторів України. Серед творів: опери «Богдан Хмельницький» (1951), «Назар Стодоля» (1960), балет «Лілея» (1939), симфонії (у т.ч. симфонічна поема «Тарас Шевченко», 1939), музика до вистав та фільмів. (507, 537, 538, 590, 988, 1011, 1027, 1051)

Дейч Олександр (1893–1972) — російський театрознавець, перекладач, педагог. Викладав у Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, Театральній академії (м. Київ). У 1918 р. був редактором київського журналу «Куранти мистецтва, літератури, театру та суспільного життя». Після 1925 р. працював в Росії. Автор спогадів про М. Садовського, М. Заньковецьку, Л. Курбаса та ін. Доктор мистецтвознавства, професор. (234, 238, 584)

Деркач Георгій (справж. прізвище — **Любимов**) (1846–1900) — український антрепренер, актор, режисер. Творчу діяльність розпочав у 60-х рр. XIX ст.; спершу був антрепренером російської, а пізніше української трупи, яка виступала в Росії та Франції. Серед вистав: «Циганка Аза», «Ніч на Івана Купала», «За двома зайцями» М. Старицького, «Мазепа» К. Милославського. (15, 946, 960, 979, 993, 1003)

Дзекун Олександр (нар. 1945) — український режисер. Лауреат премії «Київська пектораль» (2000), лауреат Державної премії РРФСР (1988). Народний артист Росії. Серед вистав в театрах України: «Річард III» В. Шекспіра (2000), «Великий льох» за Т. Шевченком (2004), «Духів день» за Т. Осьмачкою (2004). (584, 602)

Дзюба Іван (нар. 1931) — літературознавець, письменник, громадський та політичний діяч. Перший президент Республіканської асоціації українознавців, один з ініціаторів створення Народного Руху України, член Національної Академії Наук України, член наглядової ради Міжнародного фонду «Відродження», співголова Головної редакції Енциклопедії Сучасної України. Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (1991), літературознавчої премії ім. О. Білецького (1987), Міжнародної премії Фонду Антоновичів, США (1992), премії ім. І. Багряного (1996), премії Фонду ім. В. Жаботинського (1997), всеукраїнських премій ім. В.Вернадського (2000) і «Визнання» (2001). Герой України (2001). Автор книг «Звичайна людина чи міщанин?» (1959), «Вітчизна у нас одна» (1984), «Інтернаціоналізм чи русифікація» (окремим виданням вийшла у 1998 р.) та ін. (585, 586)

Дмитерко Любомир (1911–1985) — український письменник, поет, драматург, літературний критик. З 1962 р. працював редактором журналу «Вітчизна». Серед творів: поетичні збірки, книги оповідань та нарисів, романи, п'єси «Генерал Ватутін» (1948), «Дівоча доля» (1960), «Навіки разом» (1949–1951). (502, 523, 526, 541, 565, 568)

Дніпровський Іван (справж. прізвище — **Шевченко**) (1895–1934) — поет, письменник, драматург. Один з організаторів ВАПЛІТЕ, член Українського товариства драматургів і композиторів, Товариства кінорежисерів, літераторів та сценаристів, художньої ради «Березоля». Серед творів: поеми, незакінчені романи, оповідання, п'єси «Любов і дим» (1924), «Яблуневий полон», «Тури в буднях», «Шахта «Марія» (1929), «Останній главоверх». (255, 238, 371, 395, 406, 426, 428, 430, 524, 537, 944, 1017–1019)

Добровольська Олімпія (1892–1990) — українська актриса, режисер, педагог. У 1916–1919 рр. працювала в Молодому театрі, у 1920–1922 рр. — в Театрі ім. І. Франка та його студії, у 1922–1937 рр. — в театрі «Березіль», у 1938–1940 рр. — в театрі Чібі'ю (Росія), у 1940–1941 рр. — в Черкаському українському драматичному, у 1942–1944 рр. — Львівському оперних театрах. У 1945–1951 рр. разом із Й. Гірняком керувала театром-студією в Австрії, Західній Німеччині, США, у 1952–1955 рр. — Українським театром Америки, у 1956–1964 рр. — Театром слова. Серед ролей: Сніжинка («Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка), Мотронька, Лизька, Баронова («Комуна в степах», «97», «Мина Мазайло» М. Куліша), Йоля, Труда («Йоля» Жулавського), Донна Анна («Камінний гість» О. Пушкіна). (155, 201, 202, 1051)

Добровольський Віктор (1906–1984) — український актор театру та кіно. Народний артист СРСР (1960). Лауреат Державної премії СРСР (1951), Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1983). Працював у театрах Одеси, Харкова, Донецька, у 1939–64 рр. — Київському театрі ім. І. Франка, у 1964–1984 рр. — у Київському театрі ім. Лесі Українки. Серед ролей: Михайло Гурман («Украдене щастя» І. Франка), Свічка («Свіччине весілля» І. Кочерги), Платон Кречет (однойменна п'єса О. Корнійчука), Городничий («Ревізор» М. Гоголя), Макбет (однойменна п'єса В. Шекспіра). (502, 503, 516, 517, 519, 522, 530, 540, 546, 547, 567, 832, 1025, 1028, 1030, 1033, 1035–1037, 1044, 1047)

Долина Павло (1888–1955) — український актор, режисер, кіносценарист. У 1918–1919 рр. працював у Молодому театрі, у 1920–1921 рр. — у Кийдрамте, у 1922–1927 рр. (з перервами) — у «Березолі», у 1925–1929 рр. — на Одеській кінофабриці, у 1929–1940 рр. — в «Українфільмі». У 1948–1955 рр.

працював директором Київського музею театрального мистецтва. Автор кіносценаріїв та п'єси «Царі» за Т. Шевченком. Серед ролей в театрі: Кардинал («Іван Гус» за Т. Шевченком), Дункан («Макбет» В. Шекспіра). (155, 195, 234, 244, 245, 259, 271, 1028)

Досвітній Олесь (справж. прізвище та ім'я — **Скрипаль-Мищенко Олександр**) (1891–1934) — український письменник, політичний діяч. Газетний редактор, головний редактор сценарного відділу ВУФКУ, голова Українського товариства драматургів і композиторів, член «Плугу» та ВАПЛІТЕ. Автор кількох книг публіцистики, оповідань, повістей, романів, виданих російською, англійською, німецькою та іншими мовами. Репресований у 1933 р., ймовірно, розстріляний у 1934 р. (377, 380–382, 390, 395, 396, 410, 467, 1017, 1019)

Дубовик (Лесь) Леонтій (1902–1952) — український режисер, педагог. Народний артист УРСР (1947). У 1920-х рр. працював у театрі «Березіль». Серед вистав: «97» М.Куліша, «Кадри» І. Микитенка. (286, 502, 578, 1022, 1027)

Дударєв Дмитро (1890–1960) — український актор театру і кіно. Народний артист УРСР (1947). Лауреат Державної премії СРСР (1950). У 1927–1960 рр. працював в театрі ім. М. Заньковецької (з 1944 р. — у Львові). Серед ролей: Микола Задорожний («Украдене щастя» І. Франка), Мартин Боруля (однойменна п'єса І. Карпенка-Карого), Стадник («На велику землю» Г. Хижняка). (512, 1027, 1039)

Дурилін Сергій (1877–1954) — російський літературознавець, театрознавець. Доктор філологічних наук, член-кореспондент АН СРСР. Досліджував історію театру, проблеми акторської творчості, російсько-українські театральні зв'язки. Серед театрознавчих праць: «Марія Заньковецька» (1955, 1982), серед статей: «Щепкін і Україна», «Айра Олдрідж і Шевченко». (20)

Духновський Микола (1908–1999) — український художник театру, педагог. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1954). У 1934–1962 рр. — головний художник Київського театру російської драми ім. Лесі Українки. Викладав у Київському художньому інституті (з 1967 р. — професор). Оформив понад 200 вистав, серед яких: «Дворянське гніздо» І. Тургенєва (1941), «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пучіні (1947), «Овід» за Е.-Л. Войнич (1948), «Професор Буйко» Я. Баша (1949), «Чайка» А. Чехова (1950), «Мертві душі» за М. Гоголем (1952). (503, 697, 1036)

Дюма Олександр (Дюма-син) (1824–1895) — французький письменник, драматург, поет. З 1874 р. — член Французької Академії. Серед творів: вірші, оповідання, повісті, романи, п'єси, серед яких: «Дама з камеліями» (1852), «Незаконний син» (1858), «Дружина Клода» (1873). (539, 851, 905, 991)

Дюрренматт Фрідріх (1921–1990) — швейцарський письменник, драматург, публіцист. У 1959 р. нагороджений Маннгеймською премією Ф. Шіллера, у 1960 р. — гран-прі Швейцарського союзу письменників, у 1980-х рр. — Австрійською державною премією за Європейську літературу, призом Асоціації О. Толстого, нагородою Георга Бюхнера. Серед п'єс: «Так написано», «Шлюб пана Міссісіппі», «Візит старої дами», «Портрет планети». (575, 655, 665, 727, 870–872, 944, 954, 967, 975, 1025)

Екстер Олександра (1884–1949) — російський живописець, театральний художник, педагог. У 1916–1921 рр. оформляла вистави у московському Камерному театрі. 1917 р. відкрила у Києві власну студію. З середини 1920-х рр. проживала за кордоном. Серед оформлених вистав: «Саломея» О. Уайльда (1917), «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра (1921). (197, 304, 312–314, 321, 323, 713)

Еллан-Блакитний Василь (справж. прізвище — **Елланський**) (1894–1925) — український поет, журналіст, політичний і державний діяч, публіцист. Працював редактором газет «Боротьба», «Вісті ВУЦВК» і додатку «Література. Наука. Мистецтво» газети «Культура і побут», часописів «Всесвіт» і «Червоний перець». Ініціював і очолив перше українське літ угруповання «Гарт». Автор збірки «Удари молота і серця», книжок «Нотатки олівцем», «Радянська гірчиця», «Державний розум». (212, 1017, 1018, 1043)

Еренбург Ілля (1891–1967) — російський поет, письменник, журналіст. Лауреат Державної премії СРСР (1948). Працював кореспондентом «Правди» у Відні, емігрантських журналів «Гелиос» та «Вечера» у Парижі. 1929 р. повернувся з еміграції в Росію. 1932 р. став кореспондентом «Известий» в Парижі, брав участь у роботі Всесвітнього конгресу на захист культури (Париж, 1935). Член Єврейського антифашистського комітету. Кавалер ордену Почесного легіону, нагороджений орденом Леніна (1944). Серед творів: збірки віршів, романи, двотомні мемуари «Люди, роки, життя». (215–218, 585, 995, 1049)

Євреїнов Микола (1879–1953) — російський драматург, режисер, теоретик та історик театру. Створив у 1907 р. в Петербурзі Старовинний театр, ставив вистави в театрі В. Комісаржевської, очолив разом з О. Кугелем театр-кабаре «Кривое зеркало». Серед п'єс: «Красивий деспот» (1907), «Така жінка» (1908), «В лаштунках душі» (1912), «Найголовніше» (1921), численних мініатюр для театру-кабаре. Серед вистав: «Саломея» О. Уайльда, «Франческа да Ріміні» Данте, «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова,

«Руслан та Людмила» І. Глінки. Автор праць «Театр як такий» (1912), «Театр для себе» (1915), «Походження драми» (1921) та ін., книг «Театр в Росії до 1946 р.» (1946), «Історія російського театру» (1947), книги спогадів «У школі до-тепності». У 1925 р. емігрував до Франції, де працював як драматург, сценарист, режисер, створив театр «Мандрівні комедіанти». (190, 895)

Єлева Костянтин (1897–1950) — український живописець, графік, художник театру, педагог. У 1919–1921 рр. працював художником Першого театру УРР ім. Т. Шевченка, театру ім. Г. Михайличенка. Автор живописних робіт, книжкової графіки, оформлення масових дійств, агітпотягів. Викладав у Київському художньому інституті (з 1949 р. — професор). (210, 216, 218, 1021, 1026, 1040, 1049)

Жак-Далькроз Еміль (справж. прізвище — **Жак**) (1865–1950) — швейцарський композитор, педагог. У 1892–1910 рр. викладав у Женевській консерваторії. Засновник системи музично-ритмічного виховання (ритмічної гімнастики), яку у 1911–1914 рр. викладав у спец. школі в Хеллерау. Серед творів: 7 опер, 2 концерти для скрипки з оркестром, 3 струнних квартети, педагогічні фортепіанні п'єси та ін. Автор книги «Ритм» (перекладена російською мовою у 1907 р.). (196, 197)

Жолдак Андрій (нар. 1962) — український режисер. У 2002–2005 рр. — художній керівник Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка. Постановник вистав у театрах України, Росії, Німеччини, Румунії та ін., серед яких: «Момент» за В. Винниченком, «Не боюся сірого вовка» за Е. Олбі, «Кармен» за П. Меріме, «Три сестри» А. Чехова, «Одруження» за М. Гоголем та Е. Скола, «Гамлет. Сні» за В. Шекспіром, «Місяць кохання» за І. Тургенєвим, «Венеція. Гольдоні» за К. Гольдоні, «Федра. Золотий колос» за Ж. Расіном. (652, 694, 789, 790, 795–797, 800, 809, 868, 878, 879, 891, 892, 897–899, 907, 914, 928–932, 1027, 1028, 1034, 1038, 1039, 1041, 1042)

Заболотний Олександр (1937–2004) — український режисер, педагог. У 1975–1978 рр. працював у Волинському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка, у 1979–1981 рр. — головний режисер новоствореного Київського Молодіжного (нині — Молодого) театру. Серед вистав: «Украдене щастя» І. Франка, «Їх четверо» Г. Запольської, «З весною я до тебе повернусь» О. Казанцева, «Камінний господар» Лесі Українки. (650, 1033)

Загаров Олександр (справж. прізвище — **Фессінг**) (1877–1941) — російський та український актор, режисер, педагог. Заслужений діяч мистецтв РРФСР

(1940). У 1898–1906 рр. працював у МХТ, у 1911–1915 рр. — в Александрінському театрі, у 1909–1910 рр. очолював Херсонський театр, у 1917 р. — Військовий народний театр в Одесі, у 1918 р. — Державний Драматичний театр, у 1919–1921 рр. — Перший театр УРР ім. Т. Шевченка в Києві, у 1921–1923 рр. — театр «Українська бесіда» у Львові, у 1923–1925 рр. — Ужгородський український театр, у 1927 р. — Харківський Червонозаводський театр, далі працював у Росії. З 1920 р. — професор Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка. Серед ролей: Гонта, Благочинний («Гайдамаки» за Т. Шевченком), Кліщ, Єгор Буличов, Протасов («На дні», «Єгор Буличов та інші», «Діти сонця» М. Горького), Городничий («Ревізор» М. Гоголя), Уріель Акоста (однойменна п'єса К. Гуцкова). Серед вистав: «Брандт» Г. Ібсена (1909), «Розбійники» Ф. Шіллера (1917), «Лісова пісня» Лесі Українки (1920), «Сон», «Ян Гус», «Сотник», «Тополя» за Т. Шевченком (1921), «Гріх», В. Винниченка, «Ревізор» М. Гоголя (1926), «Республіка на колесах» Я. Мамонтова (1927). Автор книги «Мистецтво актора» (1920). (141, 142, 157, 207–210, 1026, 1036, 1038)

Задніпровський Володимир (нар. 1959) — український актор. Заслужений артист України (1999). З 1979 р. працює у Національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Трофімов («Вишневий сад» А. Чехова), де Гріє («Гравець» за Ф. Достоєвським), Ейліф («Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта), Сава («Сава» Л. Андрєєва), Сем («Дама без камелій» Т. Реттігана), Телятьєв («Шалені гроші» О. Островського), Генріх («Королівські ігри» Г. Горіна), Казарін («Маскарад» М. Лермонтова) та ін. (808, 809, 1028, 1035)

Задніпровський Михайло (1924–1980) — український актор. Народний артист УРСР (1969). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1971). Працював у Київському театрі ім. І. Франка. Серед ролей: Іван («Життєве море» І. Карпенка-Карого), Свічкогас («Ярослав Мудрий» І. Кочерги). (531, 557, 558, 562, 564, 566, 571, 576, 1024, 1028, 1032, 1042–1044, 1047–1049, 1051)

Зарницька Єфросинія (справж. прізвище — **Азгуріді**) (1867–1936) — українська актриса, співачка. На професійній сцені дебютувала у 1889 р. Працювала у трупах М. Кропивницького, Г. Деркача, О. Суслова. У 1919–1924 рр. працювала у Петроградському ім. Т. Г. Шевченка, у 1926–1927 рр. — у Державному Народному, у 1927–1930 рр. — у Харківському Червонозаводському театрах. Серед ролей: Наталя («Лимерівна» П. Мирного), Харитина («Наймичка» І. Карпенка-Карого), Кулина («Чорноморці» М. Старицького—М. Лисенка), Олена («Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького), Аза

(«Циганка Аза» М. Старицького), Лукія («Зайдиголова» М. Кропивницького). Серед партій: Наталка («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Оксана («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Серполетта («Корневільські дзвони» Р. Планкетта), Христина («Продавець птахів» К. Целлера), Мімоза («Гейша» С. Джонса). (15, 160)

Зарудний Микола (1921–1991) — український письменник, драматург, сценарист. Серед п'єс: «Дороги, які ми вибираємо», «Під високими зорями», «Тил», «Вірність», «Обочина», «Пора жовтого листа». (512, 522, 523, 526, 530, 531, 532, 539, 558–561, 576, 590, 608, 619, 649, 690, 693, 698, 750, 751, 765, 938, 999, 1013, 1024, 1025, 1038, 1041)

Зеров Микола (1890–1937) — український поет, критик та історик літератури, перекладач, педагог. Працював викладачем латини у Златопільській гімназії, з 1917 р. учителював в Другій київській гімназії ім. Кирило-Мефодіївського братства, з 1919 р. — професор Київського архітектурного інституту, з 1923 р. — Київського інституту народної освіти. Перекладав твори латиномовної античної спадщини, французьких «парнасців». Автор досліджень з історії української літератури. У 1935 р. був заарештований, у 1937 р. розстріляний. У 1958 р. реабілітований посмертно. (204, 205, 334, 358, 360, 361, 363, 364, 377, 466, 467, 1018, 1019)

Злотник Олександр (нар. 1948) — український композитор, продюсер, педагог. Народний артист України, кавалер Міжнародного ордена Миколи Чудотворця, лауреат численних міжнародних та українських конкурсів, фестивалів «Пісенний вернісаж». Автор опери-думи, симфонічних творів, камерної та інструментальної музики, музики до кінофільмів, близько 1000 пісень. (855, 856, 858, 1030)

Зорін Леонід (нар. 1924) — російський драматург, поет, сценарист, прозаїк, перекладач. Автор мемуарного роману «Авансцена. Записки драматурга». та ін. прозових творів. Серед драм: «Діон» (1965), «Варшавська мелодія» (1967), «Максим у кінці тисячоліття» (1989). Серед сценаріїв (у т.ч. за власними п'єсами): «Людина нізвідки» (1961), «Друзі та роки» (1966), «Покровські ворота» (1982). (553, 562, 693, 937, 951, 982, 995, 1024)

Зайкаускас Лінас Маріюс — литовський режисер. Працював у театрах Литви та Польщі, очолював Вільнюський російський драматичний театр. В Україні поставив вистави: «Наше містечко» Т. Уайлдера, «Вишневий сад» А. Чехова (Київський академічний театр драми і комедії), «Чекаючи на Годо» («Ательє 16»), «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта (Національний театр ім. І. Франка). (602, 1025)

Івченко Валерій (нар. 1939) — український та російський актор театру і кіно, режисер. Народний артист УРСР (1980). Лауреат Державної Премії СРСР (1980). У 1961–1973 рр. працював у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка, у 1978–1983 рр. — Київському театрі ім. І. Франка. З 1983 р. — у Ленінградському Великому драматичному театрі (тепер — Санкт-Петербурзькому ім. Г. Товстоногова). Серед ролей: Дон Жуан («Камінний господар» Лесі Українки), Платон Ангел («Дикий Ангел» О. Коломійця), Астров («Дядя Ваня» А. Чехова), Урбіно («Благочестива Марта» Тирсо де Моліна), Леонідо Папагатто («Моя професія — сеньйор з вищого світу» Дж. Скарначчі, Р. Тарабузі), Тарелкін («Смерть Тарелкіна» О. Сухово-Кобиліна), Борис Годунов («Борис Годунов» О. Пушкіна). (583, 659, 664, 1030)

Івченко Віктор (1912–1972) — український актор, режисер театру і кіно. Народний артист УРСР (1960). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1967). У 1937–1953 рр. працював актором та режисером Львівського театру ім. М.Заньковецької, з 1953 р. — на Київській кіностудії. Серед вистав: «Без вини винні» О. Островського (1940), «Назар Стодоля» Т. Шевченка (1942), «Маруся Богуславка» М. Старицького (1943), «Він прийшов» Дж.-Б. Прістлі (1946), «Вій, вітерець» Я. Райніса (1950), «Васса Желєзна» М. Горького, «Лісова пісня» Лесі Українки (обидві — 1952). (520, 666, 1025)

Ілленко Юрій (нар. 1936) — український кінорежисер, кінооператор. Народний артист УРСР (1987). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1991). Серед фільмів: «Тіні забутих предків» (1965, оператор), «Білий птах з чорною ознакою» (1972), «Солом'яні дзвони» (1987), «Лебедине озеро. Зона» (1990). (585, 709)

Ільїн Вадим (нар. 1942) — український композитор. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1989). Серед творів: балет «Казка про мідяк» (1972), симфонічна, камерно-інструментальна музика, музика до театральних вистав, телепередач, фільмів. (834)

Інкіжинов Валерій (1895–1973) — російський актор та режисер театру і кіно. У 1926–1927 рр. поставив у театрі «Березіль» вистави «Седі» за С. Моемом та Д. Колтоном і «Мікадо» А. Саллівена та У. Джільберта. У 1928 р. знявся у голов. ролі у фільмі В.Пудовкіна «Нашадок Чингісхана». 1930 р. переїхав до Франції, 1950 р. — до Америки. (264, 335, 453, 458, 1046)

Ірчан Мирослав (справж. ім'я та прізвище — **Андрій Бабюк**) (1897–1937) — український письменник, драматург, журналіст, публіцист, суспільно-політичний діяч. У 1918–1920 рр. воював в Українській Галицькій Армії, у 1920 р. перейшов до більшовиків, редагував газету «Більшовик», працював

лектором у військових частинах та військовій школі. У 1922–1928 рр. жив за кордоном (Прага, Вінніпег), де редагував українські журнали та газети, створив філію «Гарту». З 1929 р. — в Україні. З 1930 р. — голова Спілки революційних західноукраїнських письменників «Західна Україна», редактор однопольового журналу. У 1933 р. заарештований, у 1937 р. — розстріляний. Серед творів: п'єси «Бунтар» (1920), «Підземна Галичина» (1921), «Безробітні», «Дванадцять» (обидві — 1923), «Родина щіткарів» (1924), «Плацдарм» (1932). (213, 267, 412, 477, 524, 537, 938, 998, 1043)

Йонеско Ежен (1912–1994) — французький драматург, поет. Чільний представник європейського абсурдизму. Серед п'єс: «Голомоза співачка» (1950), «Урок» (1951), «Стільці» (1952), «Амедей, або Як його позбутися» (1954), «Вбивця за покликанням» (1958), «Носороги» (1959), «Небесний пішохід» (1962). Автор книги «Театр». (597, 870, 873, 875, 911, 923, 939, 940, 989, 1027, 1033)

Каганович Лазар (1893–1991) — радянський політичний та державний діяч. Входив у найближче оточення І. Сталіна. У 1925–1928 рр. та в 1947 р. — перший секретар ЦК КП(б)У. (378)

Кайзер Георг (1878–1945) — драматург. Визначний представник німецького експресіонізму. Серед творів: трагікомедії «Ректор Клейст», «Давид і Голіаф», історична п'єса «Громадяни Кале», драматична трилогія «Корал», «Газ І», «Газ ІІ», сатирична драма «Шкіряні голови», «Наполеон у Новому Орлеані». (238, 263, 272, 318, 406, 432, 438, 937, 938, 945, 972, 981, 1026)

Карабиць Іван (1945–2002) — український композитор, педагог. Народний артист УРСР (1991). Серед творів: ораторія «Заклинання вогню» (1979), мюзикл «Ніч чудес» (1980), балет «Богатирська симфонія» (1982), опера-ораторія «Київські фрески» (1982), оркестрова камерна музика, пісні. (834)

Карасьов Микола (нар. 1951) — український режисер. Працював у театрах Києва, Чернігова та ін. У 1983–1984 рр. — головний режисер Київського ТЮГу (тоді — ім. Ленінського Комсомолу). Серед вистав: «Спочатку було слово» Ю. Лиманова, «Пеппі Довгопанчоха» за А. Ліндгрена, «Бригадир» Д. Фонвізіна, «Панночка» Н. Садур, «Провінційні анекдоти» О. Вампілова. (638, 639, 644, 645, 654, 1043, 1047)

Карашевський Володимир (нар. 1955) — український сценограф. З 1996 р. — художній керівник театральо-експериментальної лабораторії Державного центру театрального мистецтва ім. Л. Курбаса (Київ). Працював головним ху-

дожником київського Молодіжного театру (1986), а також як художник-постановник у театрах України, Білорусії, Росії. Серед робіт: «Чайка» А. Чехова, «Настасія Філіпівна» А. Вайди за Ф. Достоевським, «Жінки» за творами Ж. Вормс. (638–640, 648, 651, 652, 697, 767, 772, 775–777, 1025, 1033, 1034, 1044)

Кармінський Марко (1930–1995) — український композитор. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1989). Серед творів: опери «Буковинці» (1957), «10 днів, що сколихнули світ» (1970), «Іркутська історія» (1977), «Усього один день» (1987); музична комедія «Робін Гуд» (1983), балет «Рембрандт» (1984), симфонічна, вокально-симфонічна, естрадна музика, романси, пісні, музика до театральних вистав та фільмів. (834)

Карпенко-Карий Іван (справж. прізви. — **Тобілевич**) (1845–1907) — український драматург, актор, режисер. У 1865 р. разом з М. Кропивницьким організував у Єлисаветграді аматорський гурток, у якому працював режисером. У 1883–1884 рр. виступав у трупі М.Старицького, у 1888–1890 рр. — у трупі М. Садовського; один з керівників трупі П.Саксаганського (1890–1907). Серед ролей: Мартин Боруля, Омелько («Мартин Боруля»), Опанас («Бурлака»), Назар, Хома («Назар Стодоля» Т. Шевченка). Як драматург виступив на поч. 1880-х. Серед творів: комедії «Розумний і дурень» (1885), «Мартин Боруля» (1886), «Сто тисяч» (1890), «Хазяїн» (1900), побутові драми — «Підпанки» (1883), «Наймичка» (1885), «Безталанна» (1886), «Батькова казка» (1892), п'єси на історичні теми — «Бондарівна» (1884), «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» (1896), «Чумаки» (1897), трагедія «Сава Чалий» (1899). (80, 83–85, 89, 100, 109, 110, 113, 125, 130, 137, 139, 163, 172, 187, 207, 284, 337, 477, 478, 510, 535, 538, 549, 569, 580, 584, 589, 596, 627–629, 739, 828, 859, 920, 936, 940, 942, 943–945, 947, 948, 950, 957, 960, 966, 967, 970, 971, 976, 978–982, 987–989, 992, 994–999, 1001–1003, 1007, 1015–1017, 1022, 1037, 1040, 1046, 1047, 1050)

Касьянов Геннадій (нар. 1953) — український режисер. З 1985 р. — засновник та художній керівник Чернігівського Молодіжного театру, де поставив вистави: «11 сторінок воєнної прози» В. Бикова, «Лоліта» Е. Олбі за В. Набоковим, «Над прірвою у житті» Ю. Іздрика за Дж. Селінджером, «Вишневий сад» А. Чехова, «Гамлет» В. Шекспіра, «Ревізор» М. Гоголя та ін. (868, 891, 1036)

Квітка-Основ'яненко Григорій (справж. прізви. — **Квітка**) (1778–1843) — український письменник, драматург. У 1812 р. був директором Харківського театру. Ініціював видання журналу «Украинский вестник», альманахів «Утренняя звезда» і «Молодик», першої збірки українських прислів'їв і приказок. Серед творів: комедії «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» (1827 р., опублікована у 1840 р.), «Шельменко — волостной писарь»

(1829), «Сватання на Гончарівці» (1835 р). (12, 45, 89, 100, 109, 130, 221, 589, 604, 770, 828, 936, 946, 947, 950, 970, 971, 990, 991, 1002, 1016)

Кипріян Мирон (нар. 1930) — український художник театру. З 1957 р. — головний художник театру ім. М. Заньковецької (Львів). Оформив понад 350 вистав, близько 200 з яких — для Театру ім. М. Заньковецької. Серед вистав: «Король Лір» В. Шекспіра, «Камінний господар» Лесі Українки, «Гайдамаки» за Т. Шевченком (дві редакції), «Украдене щастя» І. Франка, «Ісус Христос — син Бога живого» В. Босовича, «Амадей» П. Шеффера. (551, 577, 617, 621–623, 626, 627, 629, 697, 722, 727–732, 745, 1024, 1026, 1033, 1035, 1037, 1039, 1042, 1045–1047, 1049, 1050)

Кирейко Віталій (нар. 1926) — український композитор, педагог. Народний артист УРСР (1977). З 1949 р. — викладач Київської консерваторії, з 1979 р. — її професор. Серед творів: опера «Лісова пісня» (1957), балети «Тіні забутих предків» (1959), «Оргія» (1977), «Сонячний камінь» (1983), симфонії, хорова музика. (591, 593, 1007)

Кисіль Олександр (справж. прізвище — **Кисельов**) (1889–1942) — український театрознавець, педагог. З 1917 р. викладав у Києві історію українського театру. Автор праць: «Український вертеп» (1915, 1918), «Шляхи розвитку українського театру» (1921), «Новий український театр», «Український театр» (обидві — 1925), «Український актор Карпо Соленик» (1925) та ін. (16)

Клебанов Дмитро (1907–1987) — український композитор, педагог. Заслужений діяч мистецтв України (1967). З 1934 р. працював викладачем Харківської консерваторії. З 1960 р. — професор. Серед творів: опери «Комуніст» (1967), «Червоні козаки» («Козаки-червонці») (1972), «Маївка» (1981), балети «Лелеченя» (1937), «Світлана» (1939), оперети, симфонічна, камерно-інструментальна музика. (1036)

Клен Юрій (справж. прізвище та ім'я — **Бургард Освальд**) (1891–1947) — український поет, перекладач, літературний критик, член літгрупи «неокласиків». У 1931 р. емігрував до Німеччини, співпрацював із виданням «Вісник» Д. Донцова. Автор збірки поезій «Каравели» (1943), поем «Прокляті роки» (1937) та «Попіл імперій» (1943–1947). (363, 1018)

Кобилянська Ольга (1863–1942) — українська письменниця, перекладач. У 1894 р. була однією з ініціаторок створення «Товариства руських жінок на Буковині». Друкувалася в модерністських журналах «Світ», «Українська хата»; співпрацювала з журналом «Промінь» (1921–1923), з львівським місячником «Нові шляхи». Автор новел, повістей, роману «Апостол черні», значна

частина яких написана німецькою мовою. Деякі з них 1901 р. вийшли окремою книжкою під назвою «Kleinrussische Novellen». (373, 377, 518, 583, 588, 629, 939, 943, 1008, 1012, 1032, 1048)

Коваленко Прохор (1884–1965?) — український актор, педагог, громадський діяч. Діяльність почав у самодіяльному театрі, закінчив Музично-драматичну школу ім. М. Лисенка, працював у театрі М. Садовського і у Театральному відділі при Генеральному Секретарстві народної освіти. Автор мемуарних книжок «Незабутнє» (1962) та «Шляхи на сцену» (1964). (108, 113, 135, 136, 138–141, 144, 193, 209, 1038, 1048)

Ковач Ігор (нар. 1924) — український композитор, педагог. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1975). З 1982 р. — професор Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського. Серед творів: опера-балет «Та, що біжить по хвилях» (1986), балети «Північна казка» (1977), «Бембі» (1983), оперета «Біля самого синього моря» (1977), вокально-симфонічна, камерна музика. (832)

Козаченко Григорій (1900–1970) — український актор. Народний артист УРСР (1953). У 1924–70 рр. працював актором Харківського театру ім. Т. Шевченка (кол. «Березіль»). Серед ролей: Кнур («Лимерівна» П. Мирного), Сильвестр («Ярослав Мудрий» І. Кочерги), Восьмибратов («Ліс» О. Островського). (56, 70, 508, 1027, 1042, 1051)

Козицький Пилип (1893–1960) — український композитор, музикознавець, педагог. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1943). Один з організаторів та керівників Музичного товариства ім. М. Д. Леонтовича. Писав зокрема музику до вистав «Березоля»: «Седі» С. Моема та Д. Колтона (1926), «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого (1927), «Невідомі солдати» Л. Первомайського (1931), «Кадри» І. Микитенка. Серед праць з музикознавства: «Українська народна пісня» (1936), «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування» (1971). Серед творів: опера «Невідомі солдати» (1934), симфонічна сюїта «Козак Голота» (1934), обробки українських народних пісень, хорові твори на слова Т. Шевченка, П. Тичини та ін., пісні, романси. (204, 205, 207, 275, 280, 284, 325, 327, 334–338, 340–345, 349, 466, 1025, 1035, 1043, 1046)

Козьменко-Делінде Валентин (нар. 1951) — український режисер. Лауреат премії «Київська пектораль» (1995). Працював у театрах Києва, Москви, Словаччини; у 1995–1996 рр. очолював Київський Молодіжний театр. Серед вистав: «Чайка» А. Чехова (Театр драми і комедії), «Кафедра» В. Врублевської (Театр ім. Лесі Українки), «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, «Прощання в червні» О. Вампілова, «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта, «Сни за Кобзарем» за Т. Шевченком, «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра (Театр ім. І. Франка),

«Повісті» М. Гоголя, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра (усі — Театр-студія «Йорік» (Словаччина). (638, 639, 643, 644, 652–654, 694, 1027, 1038, 1050)

Коломієць Олексій (1919–1994) — український драматург. Серед п'єс: «Фараони» (1961), «Чебрець пахне сонцем» (1963), «Планета Сподівань» (1966), «Горлиця» (1970), «Срібне павутиння» (1974), «Святі грішники» (1989). (526, 531, 533, 560, 590–592, 608, 637, 670, 698, 751, 948, 951, 952, 962, 974, 986, 991, 999, 1013, 1027, 1028, 1043, 1049)

Коляда Микола (1907–1935) — український композитор. Серед творів: дитячі пісні, музика до фільмів, обробки народних пісень, твори для симфонічного оркестру. (275)

Кононенко Митрофан (1900–1965) — український актор. Народний артист УРСР (1954). З 1923 р. працював у театрі «Березіль» (згодом — Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка). Серед ролей: Гапон («Пролог» Л. Курбаса та С. Бондарчука), Тихон («Гроза» О. Островського), Штефан Петрич («Любов на світанні» Я. Галана). (508, 1027, 1046, 1051)

Копержинська Нонна (1920–1999) — українська актриса театру та кіно. Народна артистка УРСР (1967). З 1946 р. працювала у Київському театрі ім. І. Франка. Серед ролей: Ганна («Безталанна» І. Карпенка-Карого), Клара Цеханасян («Візит старої дами» Ф.Дюрренматта). Знялася у фільмах «Доля Марини» (1953), «Партизанська іскра» (1958), «Королева бензоколонки» (1963), «За двома зайцями» (1961). (522, 535, 544, 558, 574, 576, 665, 872, 1025, 1030, 1039, 1043, 1049)

Корнійчук Олександр (1905–1972) — український драматург, кіносценарист, громадський діяч. Академік АН УРСР (1939) та АН СРСР (1943). Лауреат Державної премії СРСР (1941, 1942, 1943, 1949, 1951), Лауреат Державної премії УРСР ім. Т.Г.Шевченка (1971). Працював сценаристом, редактором, завідувачим художнім відділом на Київській, Харківській та Одеській кіностудіях. З 1937 р. — депутат Верховної Ради СРСР, з 1938 р. — депутат Верховної Ради УРСР; у 1943 р. був призначений заступником наркома іноземних справ СРСР, потім — наркомом іноземних справ УРСР. Був головою Комітету в справах мистецтв УРСР, Головою Верховної Ради УРСР, Членом Всесвітньої Ради Миру. Серед творів: п'єси «Загибель ескадри» (1933), «Платон Кречет» (1934), «Богдан Хмельницький» (1938), «В степах України» (1941), «Фронт» (1943), «Макар Діброва» (1948), «Крила» (1954), «Пам'ять серця» (1971); сценарії до фільмів «Богдан Хмельницький» (1941), «Партизани в степах України» (1943). Автор книг нарисів, статей. (477, 484, 502, 503, 513–519, 523–526, 530–532, 534, 535, 536, 540, 541, 558, 560–564, 575, 589, 590,

608, 698, 701–703, 736, 936, 943, 945–947, 950, 956, 970, 971, 974, 977–981, 986, 987, 989, 990, 993, 995, 998, 999, 1006–1008, 1012, 1014–1016, 1020, 1024, 1033, 1035, 1037, 1042, 1044, 1047)

Кос-Анатольський Анатолій (справж. прізви. — **Кос**) (1909–1983) — український композитор, педагог. Лауреат Державної премії УРСР ім. Т.Г.Шевченка (1980), Лауреат Державної премії СРСР (1951). З 1952 р. — викладач Львівської консерваторії (з 1973 — професор). Серед творів: музика до театральних вистав, обробки народних пісень, опера «Назустріч сонцю» (1957), балет «Хустка Довбуша» (1951), оперета «Весняні грози» (1960), поема «Львівська легенда» (1970). (536, 590)

Косарєв Борис (1897–1994) — український художник театру, фотохудожник, педагог. Лауреат Державної премії СРСР (1947). Працював у театрах Одеси та Харкова. Викладав у Харківському художньому інституті, з 1952 р. — професор. Серед вистав: «За двома зайцями» М.Старицького (1928), «Коммольці» Л. Первомайського (1930), «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1946). (697, 700, 703, 704, 712, 1051)

Косинка Григорій (справжнє прізвище — **Стрілець**) (1899–1934) — український письменник. У 1920 р. входив до творчої групи «Гроно». Протягом 1924–1926 рр. був членом літературного угруповання «Ланка» — «Марс». Серед творів: етюди, новели, оповідання. Арештований і розстріляний 1934 р. (391, 467, 1018)

Котляревський Іван (1769–1838) — український громадський і театральний діяч, драматург. У 1816–1821 рр. був директором Полтавського театру. Автор п'єс «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник» (1819), поеми «Енеїда», поезій. (12, 52, 54, 55, 64, 66, 89–91, 98, 99, 109, 122, 130, 162, 163, 201, 207, 334, 372, 477, 537, 567, 589, 604, 605, 629, 778, 790, 791, 792, 828, 829, 834–836, 841, 858–860, 863, 864, 937, 943, 944, 946, 953, 970, 984, 993, 996, 1003, 1010, 1014, 1030, 1040)

Коцюбинський Михайло (1864–1915) — український письменник. Серед творів: оповідання, повісті, новели. (377, 408, 537, 973, 978, 979)

Кочерга Іван (1881–1952) — український драматург, критик. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1950). Лауреат Державної премії СРСР (1948). В 1941–1945 рр. — редактор журналу «Театр» та газети «Література і мистецтво». Серед п'єс: «Фея гіркого мигдалю» (1926), «Майстри часу» (1933), драматичні поеми «Свіччине весілля» («Пісня про Свічку», 1930), «Ярослав Мудрий» (1944), «Пророк» (1948). За мотивами поеми «Ярослав Мудрий» композиторами Г. Майбородою та Ю. Мейтусом створені однойменні опери (1973); по-

ема «Свіччине весілля» покладена в основу однойменного балету Ю. Знаткова. (472, 477, 506, 507, 522, 523, 531, 534, 549, 575, 603, 620, 623, 703, 704, 747, 750, 952, 960, 966, 968, 970, 975, 977, 979, 981, 995, 998, 1008, 1046, 1051, 1052)

Кошиць Олександр (1875–1944) — український хоровий диригент і композитор, педагог. З 1904 р. — викладач і керівник хору Музично-драматичної школи М. Лисенка, у 1912–1916 рр. — диригент театру М. Садовського; 1916–1917 рр. — хормейстер і диригент російської опери, у 1917–1918 рр. — зав. муз. частиною Українського Національного театру. Один із засновників у 1919 р. Української республіканської капели. Диригував хорами у Канаді та США. Автор духовних творів, обробок українських народних пісень для хору. (132, 58, 62, 132, 134, 974, 1040, 1049)

Красицький Фотій (1873–1944) — український живописець і графік. Серед творів: низка політичних карикатур у журналі «Шершень» (1906), жанрові картини, пейзажі, портрети М.Старицького (1893), Лесі Українки (1904), Т. Шевченка (1906, 1910). (30, 34, 132, 1045)

Крижановський Олександр (нар. 1958 р.) — український актор та режисер. Працював у київському Театрі естради, Театрі на Подолі. З 1999 р. — художній керівник Нового драматичного театру на Печерську (м. Київ). Серед вистав: «Лунін, або Смерть Жака» Е. Радзінського, «Дон Жуан» за М. Фрішем, О. Пушкіним та Е. Радзінським, «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим. (891, 892, 895, 914, 1029, 1048, 1051)

Кривецький Василь (1872–1952) — український художник, архітектор, театральний художник, педагог. Заслужений діяч мистецтв (1940). Викладав в Українській Академії Мистецтв. Професор, доктор мистецтвознавства. У 1917 р. оформлював вистави Національного театру. У 1925 р. працював консультантом української кінофабрики ВУФКу в Одесі, оформив серію українських історичних фільмів: «Тарас Трясило», «Тарас Шевченко», «Назар Стодоля», «Борислав сміється» та ін. Серед праць: обкладинки для видавництва «Час» та «Рух», Держвидаву України, Інституту книгознавства, «Книгоспілки», «Літературного ярмарку». Серед вистав: «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Панна Мара» В. Винниченка. (48, 106, 113, 1222, 135, 148, 161, 167)

Кропивницький Марко (1840–1910) — український драматург, режисер, актор, композитор, педагог. На професійній сцені — з 1871 р. До 1881 р. грав у провінційних трупах, у жовтні 1882 р. організував першу українську трупу. Серед творів: музика до вистав, вокальні дуети, романси; п'єси «Дай серцю волю, заведе в неволю» (1873), «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», (1882), «Дві сім'ї» (1888), «Чмир» (1890), «Скрутна доба» (1906), «Зерно і полова» (1910); казки для

дітей «Івасик-Телесик», «По щучому велінню» (1907); інсценізації поеми Т. Шевченка «Невільник» (1872) та повісті М. Гоголя «Вій» (1894). Серед ролей: Виборний («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Лопуцьковський («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненки), Хома Кичатий («Назар Стодоля» Т. Шевченка). У власних п'єсах Кропивницький грав ролі: Іван Непокритий («Дай серцю волю...»), Бичок («Глитай, або ж Павук»), Самрось («Дві сім'ї»), Старшина («По ревізії»), Коваль («Невільник»). (11–26, 32, 36, 44, 45, 55, 61, 74–78, 80, 83–90, 92–95, 97, 109, 110, 137, 139, 163, 221, 248, 280, 386, 443, 445, 448, 449, 477, 479, 526, 534, 549, 575, 587, 589, 613, 629–830, 920, 943–946, 949, 950, 953, 954, 960, 961, 964, 970, 972, 975–977, 979, 981, 988, 989, 993, 994, 996, 998–1001, 1003, 1008, 1009, 1012, 1034, 1040–1042, 1044, 1049, 1051)

Крушельницький Мар'ян (1897–1963) — український актор, режисер, педагог. Народний артист УРСР (1944). Сценічну діяльність розпочав у 1916 р. у Тернополі. 1921–1923 рр. — працював у театрі «Українська бесіда» (Львів). З 1924 р. — актор, з 1933 р. — художній керівник, режисер театру «Березіль». 1952–1963 — актор і режисер (з 1954 р. — головний режисер) Київського театру ім. І. Франка. Професор. Серед ролей: Кукса («Пошились у дурні» М. Кропивницького), Малахій («Народний Малахій» М. Куліша), Малоштан («Диктатура» І. Микитенка), Падур («Маклена Граса» М. Куліша), Бублик («Платон Кречет» О. Корнійчука), Боруля («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого), Щасливцев («Ліс» О. Островського), Лір («Король Лір» В. Шекспіра). Серед вистав: «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького (роль Івана), «Богдан Хмельницький», «Над Дніпром» О. Корнійчука, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги. З 1926 р. знімався в кіно. Серед кіноролей: Жан («Ягідка кохання», 1926), Полковник («Коліївщина», 1933), Омелько («Мартин Боруля», 1953). (246, 276, 299, 418, 449, 478, 480, 484, 502, 503, 507, 508, 520, 522, 525–527, 530, 546, 549, 550, 553–555, 562, 565, 566, 568, 570, 571, 572, 589, 704, 830, 831, 1011, 1029, 1031, 1035, 1039, 1043, 1044, 1046, 1051)

Кужельний Олексій (нар. 1953) — український режисер. Народний артист України. З 1988 р. — художній керівник Майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» (м. Київ). Здійснив постановки: «Сад божественних пісень» В. Шевчука за творами Г. Сковороди, «Аудієнція» В. Гавела, «Угорська Медя» А. Гьонца, «Випромінювання батьківства» К. Войтили, «Лист незнайомої» за С. Цвейгом, «Федра» Ж. Расіна та ін. (868, 891, 910, 1025)

Куліш Микола (1892–1937) — український драматург. У 1926–1930 рр. був головою Українського товариства драматургів і композиторів, у 1926–1928 рр. — президентом ВАПЛІТЕ. Редагував журнали «Червоний шлях», «Літера-

турний ярмарок». Репресований у 1934 р., розстріляний 1937 р. Серед п'ес: «97» (1924), «Комуна в степах» (1925), «Отак загинув Гуска» (1925), «Народний Малахій» (1927), «Мина Мазайло» (1928), «Патетична соната» (1929), «Маклена Граса» (1933). (410–412, 415–418, 420–427, 429, 430, 452–454, 456, 458, 467, 472, 475, 477, 524, 530, 532, 537, 542, 553–555, 574, 582, 594, 599, 612, 621–623, 710, 713, 716, 729, 903, 907, 916, 935, 936, 938, 942, 943, 954, 956, 957, 960, 970, 972, 978, 980, 981, 983, 985, 995, 1005, 1007, 1012, 1014, 1015, 1017, 1019, 1021, 1034, 1037, 1042, 1043, 1045)

Куліш Пантелеймон (1819–1897) — український письменник, історик, критик, публіцист, етнограф, перекладач, культурний діяч, педагог. Викладав у Петербурзькому університеті, був членом Кирило-Мефодіївського братства. Автор двотомної збірки фольклорно-історичних і етнографічних матеріалів «Записки о Южной Руси», поетичної збірки «Досвідки. Думи і поеми», історичних романів «Чорна рада», «Северяки» («Алексей Однорог»), автобіографічного роману у віршах «Евгеній Онегин нашего времени», перекладів Біблії, творів В.Шекспіра та Дж.-Г. Байрона та ін. Автор першого українського фонетичного правопису («кулішівки»). (356, 372, 377, 537)

Куманченко Поліна (1910–1992) — українська актриса театру і кіно. Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1971). Народна артистка СРСР (1960). Працювала у 1937–1961 рр. у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка, з 1961 р. — у Київському театрі ім. І. Франка. Серед ролей: Харитина, Ганна («Наймичка», «Безталанна» І. Карпенка-Карого), Прісенька («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненки), Галина Романівна («Пам'ять серця» О. Корнійчука). Серед ролей в кіно: Горпина («Киянка» (1958–1959), Марія Бондар («Кров людська — не водиця» (1960)). (504, 508, 531, 549, 576, 1039, 1050)

Курбас Лесь (Олександр Зенон) (1887–1937) — український режисер, актор, публіцист, теоретик театру, педагог. Народний артист УРСР (1925). Освіту отримав у Віденському та Львівському університетах. У 1912 р. працював у Гуцульському театрі Г. Хоткевича, у 1914 р. — у театрі товариства «Руська бесіда». У 1915 р. заснував труп «Тернопільські театральні вечори». У 1916 р. став актором театру М. Садовського, того ж року заснував студію «Молодий театр», у 1920 р. — Кийдрамте, у 1922 р. — Мистецьке об'єднання «Березіль». З 1926 до 1933 рр. — художній керівник театру «Березіль». Викладав у київському Муздраміні ім. М. Лисенка та харківському Інституті мистецтв. Репресований 1934 р., розстріляний 1937 р. Серед ролей: Гурман («Украдене щастя» І. Франка), Гнат («Безталанна» І. Карпенка-Карого), Астров («Дядя Ваня» А. Чехова), Каренін («Живий труп» Л. Толстого), Антось («Молода

кров» В. Винниченка), Збігнев («Мазепа» Ю. Словацького), Хлестаков («Ревізор» М. Гоголя), Корній («Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка), Річард («У пуші» Лесі Українки), Леон («Горе брехунові» Ф. Грільпарцера), Едіп («Цар Едіп» Софокла), Дранко («Пошились у дурні» М. Кропивницького), Гельмер («Нора» Г. Ібсена). Серед вистав: «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка, «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера, «Різдвяний вертеп» за Л. Старицькою-Черняхівською, «Цар Едіп» Софокла, «Гайдамаки» за Т. Шевченком, «Макбет» В.Шекспіра, «Газ» Г. Кайзера, «Джиммі Гігінс» за Е. Сінклером, «Народний Малахій», «Мина Мазайло» та «Маклена Граса» М. Куліша, «Змова Фієско в Генуї» Ф. Шіллера. (108, 112, 133, 134, 149–153, 155–157, 184, 188–198, 200, 202–207, 211, 212, 223–239, 241–246, 248–250, 252–260, 262–280, 282–284, 286, 288–300, 312, 318, 320, 325, 326, 328, 330, 334, 335, 337, 342–346, 349, 357, 385–388, 395, 404–407, 415, 417, 418, 420–425, 427, 429–442, 445–449, 451–464, 467, 474, 479–482, 484, 490, 491, 492, 496, 519, 527, 528, 537, 538, 542, 546, 548, 550, 554–556, 567, 573, 579, 580, 585, 606, 621, 665, 699, 710–713, 715, 728, 791, 889, 890, 891, 894–896, 938, 942, 950, 967, 981, 1000, 1006, 1022, 1026, 1028, 1029, 1033, 1043–1045, 1051)

Кучинський Володимир (нар. 1958) — український режисер, актор, педагог. Лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка (2005). Засновник, художній керівник Львівського театру ім. Леся Курбаса (з 1988 р.). Керівник акторського курсу у Національному університеті ім. І. Франка (Львів). Серед вистав: «Забава для Фауста» за Ф. Достоевським, «Благодарний Еродій» за Г. Сковородою, «Хвала Еросу» та «Silenus Alcibiadis» за Платоном, «...Посеред раю, на майдані...» Клима (В. Клименка). (789, 891, 892, 897–899, 903, 905, 907–909, 914, 1023)

Лазорко Дмитро (нар. 1966) — український режисер. Постановник вистав у театрах України, Франції, Киргизії, серед яких: «Олеся» М. Кропивницького, «Вечірні відвідувачі» Ж. Превера, «День кохання, день свободи» за Г. Клаусом, «Войцек» Г. Бюхнера, «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, «Настасія Філіпівна» за Ф. Достоевським та А. Вайдою, «Чайка» А. Чехова. (595, 868, 886, 918, 920, 923, 928, 1026, 1042)

Лаптев Костянтин (1904–1990) — український і російський співак. Народний артист СРСР (1957). У 1930–1941 рр. був солістом Одеського, у 1941–1952 рр. — Київського, у 1952–1965 рр. — Ленінградського театрів опери та балету. Серед партій: Остап, Микола («Тарас Бульба», «Наталка Полтавка» М. Лисенка), Мазепа (однойменна опера П. Чайковського), Демон (од-

нойменна опера А. Рубінштейна), Жермон («Травіата» Дж. Верді). (505, 1039)

Левада Олександр (справж. прізвище — **Косак-Левада**) (1909–1995) — український письменник, сценарист, драматург. Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1971). Серед творів: п'єси «Фауст і смерть» (1975), «Перстень з діамантом» (1978), сценарії фільмів «Правда» (1957), «Ескадра повертає на захід» (1965), «Родина Коцюбинських» (1970), лібрето опери Г. Майбороди «Арсенал» (1960, у співавторстві з А. Малишком). (523, 525, 526, 549, 551, 576, 588, 608, 636, 637, 650, 698, 727, 752, 753, 981, 1032, 1034, 1049)

Левитська Марія (нар. 1954) — український художник театру та кіно. Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (2003), лауреат премії «Київська пектораль» (1994). З 1982 р. працювала на Київській кіностудії ім. О. Довженка, з 1989 — головний художник Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. Оформляла вистави у театрах Польщі, Словенії, Канади, Ізраїлю. Серед фільмів: «Повернення Батерфляй», «Кармалюк», «Капітан Фракас». Серед вистав: «Школа скандалу» Р. Б. Шерідана, «Тойбеле та її демон» за І. Б. Зінгером, «Історія однієї пристрасті» за Г. Джеймсом, «Кармен» за П. Меріме, «Біла ворона» Ю. Рибчинського, Г. Татарченка, «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Травіата» Дж. Верді, «Камінний господар» Лесі Українки, «Мойсей» М. Скорика. (638, 648, 767, 772–775, 796, 797, 849, 1034, 1047, 1050)

Левицький Олександр (нар. 1921) — український композитор. Серед творів: опери «Пісня гніву» (1964), «Червона Шапочка» (1974), «Пам'ять серця» (1975), музичні комедії («Різдвяна казка» (1969), «Собака на сіні» (1971), симфонічна, камерно-інструментальна, вокальна музика. (832)

Левін Ханох (1943–1999) — єврейський драматург, філософ, прозаїк, поет. Лауреат багатьох ізраїльських та зарубіжних премій. Був драматургом Камерного театру (Тель-Авів), співпрацював з театром «А-Бім». Автор 50 п'єс, серед яких: «Хефец», «Єрусалим», «Торгівці гумою», «Якобі та Лайденталь». (870, 917, 975, 1048)

Ленін Володимир (справж. прізвище — **Ульянов**) (1870–1924) — російський політичний та державний діяч. Організатор російської Комуністичної партії та жовтневого політичного перевороту 1917 р., голова Раднаркому, автор концепції СРСР. (372, 398, 427, 466, 471, 524, 549, 586, 645)

Леонтович Теодор (Богдан) (1812–1886) — український композитор, письменник, музичний критик. Серед творів: статті, популярні пісні. (537)

Лессінг Готхольд Ефраїм (1729–1781) — німецький письменник, публіцист, літературний критик, драматург. Видавав театральні журнали «Ма-

теріали з історії та сприйняття театру» (1749–1750), «Театральна бібліотека» (1754–1958); заснував театральний журнал «Гамбурзька драматургія» (1767–1769). Серед драм: «Стара діва» (1748), «Емілія Галотті» (1772), «Натан Мудрий» (1779). Автор дослідження «Лаокоон, або Про межі живопису та поезії» (1766). (253)

Лизогуб Володимир (1918–1996) — український режисер, актор. Народний артист УРСР (1974). У 1941–1963 рр. працював актором та режисером в театрах Харкова, Львова; у 1963–1983 рр. — режисером Київського театру ім. І. Франка. Серед вистав: «Регбі» Д. Беллека, П. Кантена (1964), «Сторінка щоденника» О. Корнійчука (1965), «Калиновий гай» О. Корнійчука (1966), «Лимерівна» Панаса Мирного (1968), «Горлиця» О. Коломійця (1969), «Гаряче серце» О. Островського (1972), «Незабутнє» за О.Довженком (інсценізація Л., 1974), «Золоті вогнища» І. Штока (1976), «Ретро» О. Галіна (1981). (530, 562, 563, 575, 612, 617, 670, 736, 1025, 1027, 1028, 1047)

Лисенко Микола (1842–1912) — український композитор, хоровий диригент, піаніст, громадський діяч, педагог; основоположник української класичної музики. Разом з О. Кошицем був організатором музичного товариства «Боян» (1905). У 1908–1912 рр. був головою ради правління «Українського клубу». У 1904 р. відкрив у Києві музично-драматичну школу (з 1913 р. — його імені). Серед творів: опери («Утоплена» (1883), «Наталка Полтавка» (1889), дитяча опера «Коза-дереза» (1888), рапсодії, соната, сюїта, ноктюрни, полонези, понад 80 вокальних творів на вірші «Кобзаря» Т. Г. Шевченка, народна музична драма «Тарас Бульба» (1890). (12, 13, 24, 25, 30–33, 37, 39, 51, 52, 54, 55, 57–59, 61, 62, 64, 66, 69, 70, 73, 75, 86, 90, 93, 94, 99, 109, 121, 170, 276, 349, 518, 537, 567, 829, 830, 835, 850, 860, 862–865, 948, 953, 960, 961, 972, 975, 978, 988–990, 996, 999, 1001–1003, 1006, 1009, 1027, 1030, 1040, 1041, 1042, 1045, 1049, 1051)

Лисик Євген (1930–1991) — український художник театру, педагог. Народний художник УРСР (1975). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1971). З 1961 р. працював у Львівському театрі опери та балету (з 1967 р. — головний художник). Серед робіт: «Спартак» А. Хачатуряна (1965, 1986), «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1971), «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (1988). (638, 697, 745)

Лисовець Олексій (нар. 1960) — український режисер. Заслужений діяч мистецтв України (2006). Лауреат премії «Київська пектораль» (2005). З 1990 р. — режисер Київського академічного театру драми та комедії на лівому березі Дніпра. Постановник вистав у театрах Києва, Одеси та Миколаєва, серед

яких: «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Торгівці гумою» Х. Левіна, «Рогоносець» за Ф. Кроммелінком, «Королівські ігри» Г. Горіна. (917, 933, 1031, 1035, 1046, 1048)

Литвиненко-Вольгемут Марія (1892–1966) — українська співачка (сопрано), педагог. Лауреат Державної премії СРСР (1946). Народна артистка СРСР (1936). У 1912–1914 рр. працювала в київському Театрі М. Садовського, у 1914–1916 рр. — у театрі музичної драми в Петрограді, у 1916–1917 рр. — у Київській опері. Одна із засновників Харківського українського театру опери та балету. У 1935–1953 рр. — солістка Київського театру опери та балету. З 1944 р. — професор Київської консерваторії. Серед партій: Оксана, Одарка («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Панночка, Наталка, Настя («Утоплена», «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» М. Лисенка), Ліза («Пікова дама» П. Чайковського). (58, 59, 61, 66, 68, 863, 1030, 1040, 1046, 1049)

Лідер Данило (1917–2002) — український художник театру, педагог. Народний художник УРСР (1982). Лауреат Державної премії СРСР (1952). Працював у театрах Челябінська, Ленінграда, з 1965 р. (з перервою) — у Київському театрі ім. І. Франка. З 1973 р. (з перервою) викладав у Київському художньому інституті, керував майстернею театральньо-декораційного мистецтва. З 1992 р. — професор. Серед вистав: «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1970), «Король Лір» В. Шекспіра (1979), «Дядя Ваня» А. Чехова (1980), «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983), «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом (1989). (563, 564, 574, 575, 577, 595, 617–620, 630, 636–638, 655–657, 660, 661, 663, 664, 674, 679, 694, 697, 709, 722, 732–738, 741, 745, 746, 747–769, 771–776, 872, 1022, 1025, 1026, 1028–1030, 1032, 1034, 1035, 1037, 1043, 1047–1050, 1052)

Ліницька Любов (1865–1924) — українська актриса. У 1889 р. грала в трупі М. Кропивницького, у 1892–1909 рр. (з перервою) — в трупі П. Саксаганського, у 1909–1915 рр. — в театрі М. Садовського, згодом — у Народному театрі в Києві. Серед ролей: Галя («Назар Стодоля» Т. Шевченка), Наталя («Лимерівна» П. Мирного), Вишневська («Тепленьке місце» О. Островського), Христя, Наталя Павлівна («Натусь» та «Брехня» В. Винниченка). (105, 106, 108, 130, 135, 139, 140, 160, 180, 182, 184, 185, 187, 947, 1023, 1027, 1035, 1044, 1049)

Ліпцин Олег (нар. 1960) — український режисер, актор. Працював актором у московському театрі «Школа драматичного мистецтва» А. Васильєва. У 1989 р. створив київський Театральний Клуб. Брав участь у майже 50 театральних проектах в Україні, Австрії, Індії, Франції. Серед вистав: «Я» за М. Хвильовим та Ж. Кокто, «У відкритому морі» С. Мрожека, «Антигона» Со-

фокла, «Дюшес» та «Витвір № 3» за «Улісом» Дж. Джойса, «Стара» за М. Гоголем та Д. Хармсом, «Хто боїться?..» Е. Олбі, «Ендшпіль (кінець гри)» за С. Бекетом. (597, 632, 652, 694, 789, 868, 876, 878, 890, 892, 897–899, 905, 907, 909, 911, 913–915, 917, 923, 1030, 1048)

Літко Анатолій (нар. 1934) — український режисер, педагог. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1969). У 1979–1985 рр. — головний режисер Дніпропетровського українського драматичного театру. Серед вистав: «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Птахи нашої молодості» І. Друце (обидві — 1982). (532, 627, 1022)

Лопатинський Фавст (1899–1937) — український режисер, актор. У 1917 р. вступив до Молодого театру, згодом до Кийдрамте, МОБу і «Березоля». З 1925 р. працював на Київській та Одеській кінофабриках. Серед ролей: Леон («Горе брехунові» Ф. Грільпарцера), Ярема («Гайдамаки» за Т. Шевченком). Серед вистав: «Нові йдуть» за Ю. Зозулею, «Машиноборці» Е. Толлера, «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким, «Сава Чалий» за І. Карпенком-Карим. Серед фільмів: «Кармелюк» (1931). Репресований. Реабілітований по-смертно. (155, 234, 237, 244–246, 248, 251–260, 265, 266, 280, 283, 284, 286, 290, 337, 343, 405, 477, 482, 1038, 1044, 1046)

Лоу Фредерік (справж. прізвище та ім'я — **Лево Фріц**) (1901–1988) — американський композитор. Автор мюзиклів (у т.ч. «Моя чарівна леді» (1956; екранізований у 1964), кіномузики. (834)

Лужницький Григорій (Григор) (1903–1990) — український письменник, драматург, поет, театральний критик, історик театру, перекладач, історик церкви, громадський діяч, викладач. Співпрацював із періодичними виданнями Праги та Львова як театральний рецензент, редагував журнал «Поступ», щоденник «Новий час», серію «Українська бібліотека». У 1930-х як літературний співробітник працював у театрі «Заграва». Під час німецької окупації Львову (1941–1944 рр.) працював у Львівському оперному театрі, викладав у драматичній школі, був керівником Літературно-мистецького клубу та головою Союзу українських письменників. У 1944 р. виїхав за кордон, викладав в університетах США та Німеччини. Заснував осередок Праці НТШ у Філадельфії, асоціацію української католицької преси у Вільному Світі. Серед творів: театральні рецензії, статті з історії українського театру, п'єси («Ой, Морозе, Морозенку», «Ой, зійшла зоря над Почаєвом», «Слово про Ігорів похід», «Дума про Нечая», «Голгота», «Камо грядеши», «Лицарі ночі» та ін.), збірки поезій «Вечірні смутки», оповідання, переклади. (479, 481, 482, 484–486, 1027, 1032)

Любарт Варвара (справж. прізвище — **Колишко**) (1898–1967) — українська актриса. Народна артистка УРСР (1947). Лауреат Державної премії СРСР (1950). У 1918–1922 рр. працювала у Народному театрі, у 1922–1967 рр. (з перервою) — в Театрі ім. М.Заньковецької. Серед ролей: Дездемона («Отелло» В. Шекспіра), Анна («Украдене щастя» І. Франка), Гільда («Свіччине весілля» І. Кочерги), Васса Железна (однойменна п'єса М. Горького). (140, 512, 521, 1023, 1039)

Лятошинський Борис (1895–1968) — український композитор, педагог. Народний артист УРСР (1968). Лауреат Державної премії СРСР (1946, 1952), Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1971). З 1920 — викладач Київської консерваторії, з 1935 — професор. Серед творів: опери «Золотий обруч», «Щорс», симфонії, симфонічна поема «Гражина», «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром, музика для п'єс та кінофільмів. (588, 589, 600, 974)

Магар Володимир (нар. 1951) — український та російський актор і режисер. Заслужений діяч мистецтв Автономної республіки Крим (1997). Лауреат Державної премії Автономної республіки Крим (1996). Працював у Севастопольському драматичному театрі ім. Б. Лавреньова (нині — Чорноморського флоту Російської Федерації), Московському театрі ім. Ленінського комсомолу, Калуському драматичному театрі та ін. З 2000 р. — генеральний директор — художній керівник Севастопольського російського драматичного театру ім. А. Луначарського. Серед вистав: «Валентин і Валентина» М. Рошіна, «Життя та неймовірні пригоди солдата Івана Чонкіна» за В. Войновичем, «Плоди просвіти» Л. Толстого, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Маскерад, або Змова масок» за М. Лермонтовим, «Імперія Місяця та Сонця» за «Сірано де Бержераком» Е. Ростана. (584, 798, 799–802, 805, 1029, 1038)

Магар Володимир (1900–1965) — український актор, режисер. Народний артист СРСР (1960). З 1936 р. очолював Київський обласний пересувний театр ім. КОРПС, з 1944 р. — Запорізький обласний український музично-драматичний театр ім. М.Щорса. Серед ролей: Іван («Дай серцю волю, заведе в неволю» М.Кропивницького), Гайдай («Загибель ескадри» О.Корнійчука). Серед вистав: «Щорс» Ю.Дольд-Михайлика (1938), «Украдене щастя» І.Франка (1941), «Макар Діброва» О.Корнійчука (1948). (525, 526, 531, 546, 571, 589, 1051)

Майборода Георгій (1913–1993) — український композитор. Народний артист СРСР (1960). Серед творів: опери «Мілана» (1957), «Арсенал» (1960),

«Тарас Шевченко» (1964), «Ярослав Мудрий» (1973), пісні, симфонії, сюїти, концерти, музика до фільмів «Помилка Оноре де Бальзака» (1968), «Родина Коцюбинських» (1970), «Ніна» (1971), «Довга дорога в короткий день» (1972). (523, 525, 588, 591, 605, 593, 603, 968, 973, 985, 1006, 1051)

Майборода Платон (1918–1989) — український композитор. Народний артист СРСР (1979). Лауреат Державної премії СРСР (1950), Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1962). Автор збірника «Українські народні пісні в записах Платона Майбороди» (1986). Серед творів: пісні, вокально-симфонічні твори, хори і солоспіви, музика до вистав та кінофільмів, серед яких: «Роки молоді» (1958), «Кров людська — не водиця» (1960), «Українська рапсодія» (1961), «Прощайте, фараони!» (1974). (543, 589–591, 593, 978, 1026, 1035, 1041)

Малахов Віталій (нар. 1954) — український режисер. Лауреат премії «Київська пектораль» (1998, 2003). Заслужений артист України. З 1980 р. — художній керівник Київського театру естради, з 1987 р. — Київського театру на Подолі. Серед вистав: «Казка про Моніку» С. Шальтяніса, В. Яцинявічуса, «Четвертий хребець» за М. Ларні, «Зірка та смерть Пабло Неруди» за І. Драчем, «Сон літньої ночі» В.Шекспіра, «Дядя Ваня» А. Чехова, «В степах України» О. Корнійчука, «Передчуття Мینی Мазайла» за М. Кулішем, «Про мишей та людей» за Дж. Стейнбеком. (561, 605, 648–640, 642, 654, 770, 776, 788, 916, 1024, 1032, 1033, 1043, 1051)

Малиш-Федорець Марія (справж. прізви. **Мінченко**) (1885–1960) — українська актриса та співачка. У 1906–1920 рр. працювала у театрі М. Садовського, надалі — у різних театральних та вокальних колективах, у т. ч. в оперному театрі при Київському Домі Червоної Армії. Після Другої Світової війни — за кордоном. Під псевдонімом Анастасія Мартинюк у 1945–1950 рр. брала участь у діяльності таборового театру «Ренесанс» в англійській окупаційній зоні Німеччини. У 1950-х рр. в Австралії грала в аматорських виставах; як режисер організувала Музично-драматичний театр-студію при Об'єднанні демократичної української молоді. Серед ролей: Варка, Ваніна, Наташа («Безталанна», «Житейське море», «Суєта» І. Карпенка-Карого), Івга («Молода кров» В. Винниченка), Донна Анна («Камінний господар» Лесі Українки), Юлінька («Тепленьке місце» О. Островського), Марія Антонівна («Ревізор» М. Гоголя), Марина («Зачароване коло» Л. Ріделя). Серед партій: Зовиця, Юнона («Утоплена», «Енеїда» М. Лисенка), Одарка («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського). (105, 115, 123, 180, 181, 192, 1023, 1024, 1027, 1031, 1044, 1049)

Мамонтов Яків (1888–1940) — український театрознавець, драматург, педагог. З 1920 р. викладав у вищих навчальних закладах Харкова. Автор п'єс

«Веселий Хам» (1921), «Ave Maria», «Коли народ визволяється» (обидві — 1924), «До третіх півнів» (1925), «Республіка на колесах», «Рожеве павутиння» (обидві — 1928), «Гетьманщина» (1930–1939), «Своя людина» (1936), оперних лібрето, інсценівок творів Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського; праць з історії та теорії драми, статей, зібраних у книгу «Театральна публіцистика» (1967). (16, 214, 387, 388, 406, 428, 431, 434–437, 440, 441, 443, 445, 446, 460–463, 472, 524, 537, 941, 1018)

Манько Леонід (1863–1922) — український актор, драматург. У 1882 р. працював у трупі М. Кропивницького, у 1883–1890 рр. — М. Старицького, у 1892–1894 рр. — Г. Деркача, у 1901–1909 рр. — О. Суслова, у 1911–1916 рр. — Д. Гайдамаки. Серед ролей: Іван Непокритий («Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького), Дмитро («Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького). Автор п'єс: «Нещасне кохання», «Що посієш, те й пожнеш» та ін. (14)

Мар'яненко Іван (справ. прізви. — **Петлішенко**) (1878–1962) — український актор. З 1895 до 1907р. працював у трупах М. Кропивницького та О. Суслова. У 1907–1914 рр. — у трупі театру Садовського у Києві, у 1915 р. очолив Товариство українських акторів, до якого запросив М. Заньковецьку і П. Саксаганського. У 1917 р. очолив трупу Українського Національного театру, у 1918 р. грав у Державному Драматичному театрі, в 1919–1923 рр. — в Першому театрі УРР ім. Т. Шевченка. З 1923 р. до 1958 р. — у театрі «Березіль» (згодом — Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка). З 1917 р. вів педагогічну роботу (з 1946 р. — професор кафедри акторської майстерності в Харківському інституті театрального мистецтва). Автор монографії «Минуле українського театру» (1954). Серед ролей: Квітка, Василь («Талан», «Циганка Аза» М. Старицького), Гнат, Панас, Тарас («Безталанна», «Бурлака», «Бондарівна» І. Карпенка-Карого), Дон Жуан («Камінний господар» Лесі Українки), Гонта («Гайдамаки» за Т. Шевченком), Стрижень, Берест, Кузьма Рижов, Богдан, Горлов («Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Правда», «Богдан Хмельницький», «Фронт» О. Корнійчука), Барон («Скупий лицар» О. Пушкіна), Ярослав Мудрий (однойменно п'єса І. Кочерги), Землянік («Ревізор» М. Гоголя). (96, 105, 108, 110, 112, 114–120, 125, 129–132, 134–136, 139, 141, 142, 144, 157, 167–169, 173, 174, 176, 178, 180, 182, 185, 186, 187, 188, 191, 209, 210, 222, 290, 443, 507, 508, 550, 571, 1023, 1026, 1027, 1031, 1038–1040, 1042, 1044, 1046, 1048, 1049, 1051)

Маслобойщиков Сергій (нар. 1957) — український художник-сценограф, книжний графік, кінорежисер, режисер театру. Лауреат премії «Київська пектораль» (1997, 2001). Режисер та сценограф вистав у театрах України, Москви

та Угорщини. Постановник вистав «Театральний роман» за М. Булгаковим, «Міщанин-шляхтич» Ж.-Б. Мольєра, «Кармен» за П.Меріме та ін. Режисер кінострічок: «Співачка Жозефіна та мишачий народ», «Шум вітру» та ін. (638, 639, 642, 648, 656, 693, 891, 895, 899, 913, 1023, 1028, 1032, 1048)

Мацкін Олександр (1906–1996) — російський театрознавець та літературний критик. Літературну діяльність розпочав у 1923 р. Серед статей: «Станіславський, його пошуки та революція», «Крок до Станіславського». (264)

Мейєрхольд Всеволод (1874–1940) — російський режисер, актор. У 1898–1902 рр. працював у МХТ. У 1902–1905 рр. — режисер та актор Театру нової драми. У 1906–1907 рр. — режисер театру В. Ф. Комісаржевської (Петербург). З 1908 р. працював в Александрінському театрі. У 1914 р. керував Студією на Бородинській, видавав журнал «Любов до трьох апельсинів» (1914–1916). У 1918–1921 рр. керував петроградським відділенням ТЕО. У 1920 р. очолив Театр РРФСР-1, 1923 р. перейменований у Театр ім. Мейєрхольда (удержавлений 1926 р., закритий у 1938 р.). Серед ролей: Треплев, Тузенбах («Чайка», «Три сестри» А.Чехова), Мальволіо («Дванадцять і ніч» В. Шекспіра). Серед вистав: «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Балаганчик» О. Блока, «Життя Людини» Л. Андрєєва, «Містерія-буфф», «Клоп», «Баня» В. Маяковського, «Останній, рішучий» Вс. Вишневського, «Великодушний рогоносець» Ф. Кроммелінка, «Ревізор» М. Гоголя, «Лихо з розуму» О. Грибєдова, «Мадам Боварі» за Г. Флобером, «Ліс» О. Островського. Режисер фільмів «Портрет Доріана Грея» за О. Уайльдом (1915) та «Сильна людина» за С. Пшибишевським (1916) — ролі лорда Генрі та Гурського; роль Сенатора у фільмі «Білий орел» за оповіданням Л. Андрєєва «Губернатор» (1928). Репресований. Реабілітований посмертно. (198, 208, 227, 268, 291, 301, 303, 306–310, 405, 479, 498, 602, 711, 890, 1006)

Мейтус Юлій (1903–1997) — український композитор. Заслужений діяч мистецтв Туркменської РСР (1944) та УРСР (1948). Серед творів: опери «Гайдамаки» за Т. Шевченком (1941), «Абадан» (1943), «Молода гвардія» за О. Фадєєвим (1947), музика до вистав, зокрема до вистав «Березоля»: «Жовтневий огляд» (1927), «Народний Малахій», «Мина Мазайло» та «97» М. Куліша (1928, 1929, 1930), «Диктатура» І. Микитенка, «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала (1930), «Чотири Чемберлени» за К. Буревієм (1931), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (1932), «Загибель ескадри», «Платон Кречет» О. Корнійчука (1933, 1934). (275, 276, 278, 286, 325, 326, 344–349, 452, 453, 504, 513, 589, 968, 1006, 1022, 1029, 1039, 1044)

Меллер Вадим (1884–1962) — український театральний художник, педагог. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1942). Розпочав роботу у 1921 р. у Першому театрі УРР ім. Т. Шевченка; у 1922–1946 рр. працював у театрі «Березіль» (згодом — Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка); у 1953–1959 рр. — головним художником Київського театру ім. І. Франка. У 1921–1925 рр. вів педагогічну роботу в Київському художньому інституті. Серед вистав: «Мазепа» Ю. Словацького, «Жовтень» та «Рур» за сценаріями Л. Курбаса, «Газ» Г. Кайзера, «Джінні Гігінс» за Е. Сінклером, «Макбет» В. Шекспіра, «Проти-гази» С. Третьякова, «Машиноборці» Е. Толлера, «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким, «Золоте черево» Ф. Кроммелінка, «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» М. Куліша, «Диктатура» І. Микитенка, «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Загибель ескадри», «Фронт», «Крила» О. Корнійчука, «Вишневий сад» А. Чехова, «Король Лір» В. Шекспіра, «Фауст і Смерть» О. Левади. (210, 215, 237, 264–274, 312, 319–321, 401, 404, 406, 410, 418, 452, 453, 551, 555, 570, 697, 700, 703, 706–709, 712, 713, 734, 1022, 1025, 1026, 1028, 1029, 1034, 1035, 1038, 1039, 1041, 1046)

Мерзлікін Микола (1936–2006) — український режисер, актор. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1979). У 1964–1965 рр. працював у Маріуполі, у 1967–1970 рр. — у Київському ТЮГу, головний режисер — з 1977 по 1983 рр., у 1983–1985 р. очолював Молодіжний театр, у 1985–2006 рр. — головний режисер Дитячого музичного театру в Києві. Серед вистав: «Стіна» Ю. Щербакка, «Любов, джаз і чорт» Ю. Грушаса, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого. (577, 579–581, 650, 655, 671, 1036, 1042, 1047, 1051)

Мешкіс Броніслав (1928–1985) — український режисер. Народний артист УРСР (1980). У 1961–1963 рр. — режисер, з 1974 р. — головний режисер Одеського українського музично-драматичного театру (нині — ім. В. Василька). Серед вистав: «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1970), «Борис Годунов» О. Пушкіна (1982). (530–532, 575, 612, 620, 747, 1052)

Минко Василь (1902–1989) — український драматург. Серед п'єс: «Не називаючи прізвищ» (1952), «Мовчати заборонено» (1955), «На хуторі біля Диканьки» (1958), «Сповідь Юліана» (1959), «Жених з Аргентини» (1961), «На душу населення» (1975). (412, 512, 522, 542, 564, 565, 986, 1041)

Митницький Едуард (нар. 1931) — український режисер, педагог. Народний артист УРСР (1988) та Росії (2002). Лауреат театральної премії ім. С.В.Данченка. Працював у театрах України, Росії, Литви, Німеччини, Болгарії. З 1979 р. — засновник, художній керівник та директор Київського державного (нині академічного) театру драми і комедії на лівому березі Дніпра.

Постановник понад 100 вистав в театрах України, Німеччини, Литви та ін., серед яких: «Варшавська мелодія» Л. Зоріна, «П'ять пудів кохання» та «26 кімнат» за А. Чеховим, «Живий труп» та «Анна Кареніна» Л. Толстого, «Украдене щастя» І. Франка. Керівник режисерських та акторського курсів КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого. Професор. (562, 594, 595, 604, 651, 655, 738, 890, 916, 918, 1024, 1027, 1031)

Михайличенко Гнат (1892–1919) — український письменник, політичний діяч. Член ЦК партії українських есерів, ідеолог лівого крила УКП («боротьбістів»), член Центральної Ради. У 1919 р. — Нарком освіти УСРР. Серед творів: «Блакитний роман», новели «Повія», «Кольорові аркушки», «Коли цвітуть айстри». Розстріляний денікінцями. (207, 211, 214–217, 413, 442, 460, 482, 956, 1001, 1019, 1032, 1039, 1047)

Михайлів Юхим (1885–1935) — український живописець, графік, мистецтвознавець. Автор книг «Михайло Жук» (1930), «Григорій Дяченко» (1931). (204, 205, 207)

Мізиненко Віктор (1903–1976) — український актор. Народний артист УРСР (1972). У 1941–1976 рр. (з перервою) працював у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка. Серед ролей: Шельменко («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненки), Іван («Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького), Колобок («Трибунал» А. Макайонка), Блазень («Дванадцять ніч» В. Шекспіра). (504, 1027, 1036, 1039)

Мілютенко Дмитро (1899–1966) — український актор, кіноактор. Народний артист СРСР (1960). У 1927–1936 рр. працював у театрі «Березіль», у 1923–1927, 1936–1966 рр. — у Київському театрі ім. І. Франка. Серед ролей: Зарембський («Маклена Граса» М. Куліша), Шмага («Без вини винні» О. Островського), Блазень («Король Лір» В. Шекспіра). Знімався у фільмах «Щорс» (1939), «Подвиг розвідника» (1947) та ін. (299, 525, 542, 546, 554, 556, 566, 568, 571, 1025, 1028, 1029, 1035, 1045, 1046, 1051)

Могилянський Михайло (1873–1942) — громадський діяч, публіцист, письменник, журналіст, науковець. Друкувався у галицьких часописах «Народ», «Життя і слово». Керував справами Постійної комісії ВУАН зі складання Біографічного словника українських діячів, входив до складу Чернігівської губернської ученої архівної комісії, головував у видавництві «Сіверянська думка». Серед статей: «Художник слова. Пам'яті М. М. Коцюбинського» (1916), «Про культурну творчість (Українська проблема)» (1916), «Історичне висвітлення фінляндського питання», «Всюду страсти роковые» (1939), «Шекспир». (365)

Мойсеев Станіслав (нар. 1959) — український режисер. Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії України ім. І. Котляревського, премії «Київська пектораль» (1991). Працював у Сумському драматичному театрі ім. С. Щепкіна, Закарпатському музично-драматичному театрі (м. Ужгород). З 1996 р. — художній керівник Київського Молодіжного (тепер Молодого академічного) театру. Поставив близько 40 вистав у різних театрах України та за кордоном. Серед вистав: «РЕхуВІлійЗОР» за творами М. Гоголя та М. Куліша, «Гамлет» В. Шекспіра, «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «В моїм завершенні — початок мій» за Ф.Шіллером, «Лев і Левиця» І. Коваль, «Московіада» за Ю. Андруховичем. (594, 602, 629, 638, 644, 652, 694, 789, 917, 918, 1030, 1044)

Молостова Ірина (1929–1999) — український режисер, педагог. Лауреат премії «Київська пектораль» (1995). Народна артистка УРСР (1976). У 1952–1958 та 1978–1980 рр. — режисер та головний режисер КАТРД ім. Лесі Українки, у 1958–1978 рр. та з 1980 р. — Київського театру опери та балету. З 1976 р. — професор Київського інституту театрального мистецтва. Серед вистав: «Брехня на довгих ногах» Е. де Філіппо (1956), «Двадцять років потому» М. Светлова, (1957) «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича (1975), «Хованщина» М. Мусоргського (1963, 1988), «Вишневий сад» А. Чехова (1980), «Сині коні на червоній траві» М. Шатрова (1988), «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим (1987). (661, 664, 682, 693, 759, 762, 774)

Мольєр Жан Батист (справж. прізви. — **Поклен**) (1622–1673) — французький драматург, актор, театральний діяч. Творець жанру «високої комедії», реформатор французького сценічного мистецтва. Серед творів: «Сганарель, або Уявний роконосець» (1660), «Тартюф» (1664–1669), «Мізантроп» (1665). (136, 137, 142, 156, 172, 187, 253, 256, 603, 774, 905, 942, 950, 967, 980, 1000, 1048)

Мрожек Славомір (нар. 1930) — польський драматург. Писав фельєтони, театральні рецензії. Серед п'єс: «Поліція» (1958), «Індик» (1961), «Смерть поручика» (1963), одноактні п'єси «У відкритому морі», «Кароль», «Стриптиз», «Забава». (694, 870, 873–878, 909, 911, 923, 938, 975, 1004, 1017, 1033, 1044, 1048)

Нарбут Володимир (1888–1938) — поет. Брат Георгія Нарбута. Член РКП(б) та «Цеху поетів». Працював в Одесі, Ростові-на-Дону, Воронежі, головував у Союзі радянських журналістів, у редакції двотижневика «Сирена», у московському видавництві «ЗіФ» («Земля і фабрика»). Друкуватися почав з 1910 р. Автор 12 збірок поезій, серед яких: «Вірші» (1910), «Алілуя» (1912),

«Вірші про війну», «У вогняних стовпах» (обидва — 1920). Заарештований у 1936 р. Загинув на Колимі. (203)

Нарбут Георгій (1886—1920) — український графік, педагог. З 1917 р. працював у Києві (ректор Української Академії Мистецтв, професор, начальник відділу образотворчих мистецтв Наркомосу УРСР). Серед робіт: оформлення книжок, зокрема «Українська абетка» (1917), «Енеїда» І. Котляревського (1919), журналів «Мистецтво» та «Солнце труда», альманаху «Зорі» (усі — 1919—1920 рр.). Автор портретів та карикатур, ескізів українських грошових знаків — гривень, поштових марок, цінних паперів УНР. (203—208, 334)

Немирович-Данченко Володимир (1858—1943) — російський режисер, театральний діяч, письменник, драматург, педагог. Народний артист СРСР (1936). Разом із К. С. Станіславським був засновником і керівником Московського Художнього театру (1898), організатором школи-студії при МХАТі, який сьогодні носить його ім'я. З 1877 розпочав діяльність як театральний критик (статті та огляди в журналах «Будильник», «Артист», газетах «Російський кур'єр», «Новини дня». Автор повістей, романів п'єс («Остання воля», «Золото», «Ціна життя», «У мріях» та ін.). У 1891—1901 вів викладацьку діяльність у драматичному відділенні Музично-драматичного училища Московського філармонічного товариства. Серед вистав: «Коли ми, мертві, пробуджуємося» Г. Ібсена, «Камінний гість» О. Пушкіна, «Іванов» А. Чехова, «Живий труп», «Анна Кареніна», «Воскресіння» за Л. Толстим. У 1919 р. організував при МХТ Музичну студію (з 1926 р. — Музичний театр ім. В. І. Немировича-Данченка). Серед постановок музичних вистав: «Перикола» Ж. Оффенбаха, «Карменсіта і солдат» на музику опери Дж. Бізе «Кармен», «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича. (73, 141, 209, 227, 840, 890)

Несміянов Ігор (нар. 1949) — український театральний художник. Серед вистав: «Настасія Філіпівна» за Ф. Достоевським (1982), «Гамлет» В. Шекспіра (1984), «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського (1986), «Море... Ніч... Свічки...» Й. Бар-Йосефа (2003), «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра (2005). (638, 648, 682, 693, 697, 768, 772, 778, 780, 781, 1027, 1031, 1040, 1046, 1048)

Нестантінер Марк (нар. 1947) — український режисер. Працював у Ворошиловградському обласному музично-драматичному театрі, Львівському ТЮГу, Державному Центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, Національному театрі ім. І Франка, Київському Камерному театрі-студії. З 1994 р. живе в Мюнхені. Серед вистав: «Сподіватися» Ю. Щербака, «Отчий світильник» за Р. Федоровим, «Сорочинський ярмарок» та «Нотатки божевільного» за М. Гоголем, «Пам'ять» за Б. Олійником, «Шабашечка» за

В. Тимченком, «Дах» О. Галіна, «Ідея пана Дома» Ф. Кроммелінка. (638, 644, 652, 692, 694, 770, 788, 877, 878, 1044)

Нешадименко Рита (Харитина) (1890–1926) — українська актриса. У 1917–1919 рр. — у Молодому театрі, у 1922–1926 рр. — у театрі «Березиль». Серед ролей: Рита («Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка) Мотренька («Комуна в степах» М. Куліша), Ізабелла («Жакерія» П. Меріме). (273, 951, 1026)

Ніковський Андрій (1885–1942) — український політичний і державний діяч, літературознавець, публіцист. У 1910–1914 рр. — редактор газет «Рада» та «Нова Рада», в 1915 рр. — журналу «Основа». Член Товариства українських поступовців і Української партії соціалістів-федералістів. У 1917 р. був обраний до складу УЦР, призначався комісаром Києва, очолював Український Національний Союз. У 1920 р. — міністр закордонних справ УНР в уряді В. Прокоповича, голова Комісії з виробленню Конституції УНР. Займався науковою роботою в історико-філологічному відділі ВУАН. Засуджений під час процесу СВУ. Загинув на Соловках. Автор книги нарисів «Vita Nuova» (1919), «Словника українсько-російського» (1927), перекладів творів В. Шекспіра, М. Гоголя, Дж. Лондона та ін. (176, 178, 180, 205, 207, 466, 467)

Нірод Федір (1907–1996) — український художник театру. Народний художник СРСР (1965). У 1934–1945 рр. працював у театрі ім. М. Заньковецької, у 1950–1960 рр. — у Львівському театрі опери та балету, з 1961 р. — у Київському театрі опери та балету. Серед вистав: «Загибель ескадри» В. Губаренка (1967), «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (1971), «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди (1975), «Спартак» А. Хачатуряна (1977), «Лебедине озеро» П. Чайковського (1979), «Наймичка» М. Вериківського (1984), «Дон Карлос» Дж. Верді (1986). (697, 700, 773, 863, 1034, 1040, 1046, 1049)

Ніщинський Петро (1832–1896) — український композитор, співак, перекладач. Захистив дисертацію на ступінь магістра наук (Афіни, Греція). Викладав грецьку мову та літературу в духовній семінарії, здійснив переклади грецькою мовою «Антигони» Софокла, «Одіссеї» Гомера, поеми «Слово о полку Ігоровім». У Єлисаветградському музично-театральному гуртку вперше поставив свої «Вечорниці». Серед інших творів — пісня про Байду для 4-го-лосного хору з фортепіанним супроводом. (14, 20, 55, 92, 93)

Норд Бенедикт (справж. прізвище — **Левін**) (1901–1965) — український та російський режисер, педагог. Народний артист УРСР (1954). У 1945–1951 рр. був головним режисером Київського театру ім. І. Франка, у 1952–1963 рр. — Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. З 1960 р. — професор Харківського театрального інституту. Серед вистав: «Єгор Буличов та інші» М. Горького (1947),

«Ревізор» М. Гоголя (1952), «Гамлет» В. Шекспіра (1956), «Над Дніпром» О. Корнійчука (1961). (503, 504, 510, 515, 520, 526, 540, 544, 548, 568, 584, 705, 1026, 1037, 1039, 1044, 1046)

Нятко Поліна (1900–1994) — українська актриса, кіноактриса, педагог. Народна артистка УРСР (1951). Лауреат Державної премії СРСР (1948, 1950). У 1925–1935 рр. (з перервою) працювала в Одеській держдрамі, у 1940–1960 рр. — в Київському театрі ім. І.Франка, водночас викладала в Київському інституті театрального мистецтва. Серед ролей: Мавка («Лісова пісня» Леся Українки), Смерека («Макар Діброва» О. Корнійчука). Серед ролей в кіно: Оксана («Коліївщина», 1933), Тітонька («Шевченковий дім», 1962), Ганна Остапівна («Смужка нескошених диких квітів», 1978). (290, 299, 513, 516, 522, 535, 540, 542, 547, 567, 571, 1030, 1033, 1036, 1037, 1041, 1044, 1045)

Оглоблін Володимир (1915–2005) — український режисер, педагог. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1980). Працював у театрах Харкова, Миколаєва та ін. У 1958–1967 рр. і з 1979 р. — у Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка. У 1988–1990 рр. — головний режисер Київського Молодіжного театру. В останні роки життя як режисер та педагог співпрацював із Центром сучасного мистецтва «Дах» у Києві. Серед вистав: «Не називаючи прізвищ» В. Минка (1952), «Король Лір» В. Шекспіра (1959), «Дикий ангел» О. Коломійця (1979), «Моя професія — синьйор з вищого світу» Д. Скарначчі і Р. Тарабузі (1981), «Пригвожденні» В. Винниченка (1989). (512, 523, 525, 530, 532, 542, 568, 569, 588, 637, 707, 1035, 1041)

Одинокий Юрій (нар. 1965) — український режисер. Заслужений артист України. Лауреат театральної премії «Київська пектораль» (1996, 1997, 2001, 2002, 2004). Працював у Одеському російському драматичному театрі, НАТРД ім. Лесі Українки, НАУДТ ім. І. Франка, Київському театрі на Подолі, Київському академічному театрі драми і комедії. Серед вистав: «Гарольд і Мод» К. Хігінса та Ж. Кар'єра (1993), «Літо і дим» Т. Вільямса (1995), «Комедія про принадність гріха» за Н. Маккіавеллі (1996), «Кручений біс» Ф. Сологуба (1997), «Глядачі на виставу не допускаються» М. Фрейна (2001), «Ревізор» М. Гоголя (2003), «Брати Карамазови» за Ф. Достоевським (2004). (595, 918, 927)

Олбі Едвард (нар. 1928) — американський драматург. Серед творів: «Історія в звіринці» (1959), «Смерть Бессі Сміт» (1961), «Американська мрія» (1961), «Хто боїться Вірджинії Вулф?» (1962). (870, 878, 879, 904, 929, 958, 964, 976, 1036, 1041)

Олесь Олександр (справж. прізвище — **Кандиба**) (1878–1944) — український поет, драматург, перекладач. У 1909–1919 рр. працював у Харкові та Києві; у 1919 р. виїхав за кордон. Окрім поетичної творчості, займався інсценізацією народних казок, написанням лібрето до дитячих опер. Серед творів: дев'ять поетичних книг («З журбою радість обнялась» (1907), «Поезії. Книга II» (1909), «Чужиною» (Відень, 1919) та ін); драматичні поеми та етюди, серед яких: «По дорозі в Казку», «Трагедія серця», «Над Дніпром», «Ніч на полонині»; переклади («Пісня про Гайявату» Г. Лонгфелло, казки В. Гауфа, ліричні твори поетів багатьох країн). (117–119, 130, 132, 134, 137, 150, 155, 164, 173, 176–178, 182, 186, 208, 222, 402, 409, 911, 945, 989, 1002, 1008, 1042, 1048)

Осмяловська Катерина (1904–1997) — українська актриса театру та кіно. Народна артистка України (1951). У 1920–1925 рр. працювала в Першому театрі УРР ім. Т. Г. Шевченка, у 1926–1930 рр. — в Одеському театрі ім. Жовтневої революції, у 1930–1963 рр. — у Київському театрі ім. І. Франка. Серед ролей: Оксана («Гайдамаки» за Т. Шевченком), Есмеральда («Собор Паризької Богоматері» за В. Гюго), Софія, Маруся («Безталанна», «Житейське море» І. Карпенка-Карого), Ліда («Платон Кречет» О. Корнійчука), Анна («Украдене щастя» І. Франка), Віола («Дванадцята ніч» В. Шекспіра), Віра («Останні» М. Горького). Серед ролей у кіно: Наталка («Наталка Полтавка», 1936). (535, 571, 1028, 1050)

Островський Олександр (1823–1886) — російський драматург, театральний діяч. У 1863 р. був нагороджений Уваровською премією та обраний член-кореспондентом Петербурзької АН. У 1865 р. створив в Москві Артистичний гурток. З 1866 р. був завідувачим репертуарною частиною московських Імператорських театрів; з 1870 (за іншими даними — з 1874 р.) був головою Спілки російських драматичних письменників та оперних композиторів. Автор 47 п'єс (за іншими даними — 49), серед яких: «Бідна наречена» (1851 р.), «Не зійшлися характерами» (1858), «Гроза» (1859–1860 рр.), «Вовки та вівці» (1875), «Правда добре, щастя краще» (1877) та ін.; автор перекладів В. Шекспіра, К. Гольдоні, П. Джакометті та ін. (119, 164, 166, 168, 309, 510, 549, 565, 581, 723, 724, 739, 750, 890, 943, 948–950, 960, 962, 967, 970, 974, 975, 978, 980, 982, 991, 992, 995, 1001, 1008, 1010, 1012, 1022)

Осьмачка Тодось (1895–1962) — український поет, письменник. Навчався у Київському університеті, входив до Асоціації письменників (АСПИС), до літературної групи «Ланка»–«Марс». Надрукував поетичні збірки «Круча» (1922), «Скитські вогні» (1926), «Клекіт» (1929) та переклад «Макбета» В. Шекспіра (1930). Працював в організації письменників-емігрантів МУР

(Мистецький український рух). Надрукував поетичну збірку «Сучасникам» (1943), поему «Поет» (1947), повість «Старший боярин» (1944). Живучи в Німеччині і США, видав збірку «Китиці часу» (1953), повість «План до двору» (1951), книжку «Ротонда для душогубців» (1956); перекладав О. Уайльда та В. Шекспіра. (390, 955, 1018)

Ошеровський Матвій (нар. 1920) — український і російський актор, режисер, педагог. Народний артист УРСР (1973), народний артист РФ. У 1962–1977 рр. був головним режисером Одеського театру музичної комедії (тепер — ім. М. Водяного). З 1977 р. — на педагогічній роботі у Москві (ДІТМ, нині РАТМ, театр «Гелікон-опера»). Серед вистав: «На світанку» О. Сандлера (1964), «Прекрасна Єлена» Ж. Оффенбаха (1976). (504, 1039)

Паньківський Северин (1872–1943) — український актор театру та кіно, перекладач. Працював у театрі товариства «Руська бесіда» у Львові (1891–1893, 1905–1906), у трупах М. Старицького (1899), М. Кропивницького (1897–1898, 1900–1903), братів Тобілевичів (1903–05), у Першому театрі УРР ім. Т. Шевченка (1919–1921), у Роменському українському драматичному театрі (1921–1922). Серед ролей: Микола («Украдене щастя» І. Франка), Феноген («Хазяїн» І. Карпенка-Карого), Осип («Ревізор» М. Гоголя). Знявся у фільмах «Наймичка» (1911), «Злива» (1929), «Коліїщина» (1933), «Прометей» (1935). Перекладав українською мовою п'єси Г. Запольської, Е. Ростана, О. Толстого, В. Шекспіра та ін. (53, 105, 142, 165, 169, 171, 1021, 1027, 1031, 1039, 1049)

Паторжинський Іван (1896–1960) — український співак (бас), педагог, громадський діяч. Народний артист СРСР (1944). Лауреат Державної премії СРСР (1942). У 1925–1935 рр. працював у Харківському, у 1935–1952 рр. — у Київському театрах опери та балету. У 1945–1954 рр. був головою правління УТТ. З 1946 р. — професор Київської консерваторії ім. П. Чайковського. Серед партій: Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Виборний, Тарас Бульба («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» М. Лисенка), дяк Гаврило («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Трохим («Наймичка» М. Вериківського), Іван Сусанін (однойменна опера М. Глінки). (506, 534, 1039)

Пацунов Валерій (нар. 1939) — український режисер, педагог. Заслужений діяч мистецтв України (1992), професор Київського національного інституту культури і мистецтв. З 1979 р. очолює Київський театр поезії (з 1990 р. — Експериментальний театр «Золоті ворота»). Серед вистав: «Чорний квадрат» М. Розовського, «Калігула» А. Камю, «Вбивця» за «Злочиним і ка-

рою» Ф. Достоевського, «Еврідика» Ж. Ануя, «Король умирає» Е. Йонеска, «Собор Паризької Богоматері» за В. Гюго. Автор посібника «Театральна вертикаль» (2003). (676, 1024)

Петлюра Симон (1879–1926) — український політичний та театральний діяч. Член УСДРП, Генеральний секретар військових справ Центральної Ради (1917) та голова Директорії (лютий 1919 р.). Секретар редакції газети «Рада», редактор журналів «Украина» та «Украинская жизнь» (1907–1917), зав. літературною частиною театру М. Садовського. Публіцистика включає статті з питань української літератури та театру. (129)

Петлішенко Марко (1880–1938?) — український актор. З 1896 р. грав у трупах М. Кропивницького, братів Тобілевичів; у театрах Полтави та Харкова. Репресований. Серед ролей: Гнат Голий («Сава Чалий» І. Карпенка-Карого), Чирва-Козир («Диктатура» І. Микитенка). (172, 180, 182, 1027, 1035, 1040, 1048, 1050)

Петляш (Петляш-Барілотті) Олена (1890–1971) — українська актриса, співачка (сопрано). У 1907–1913 рр. працювала в театрі М. Садовського, у 1916–1918 рр. та в 1923–1924 рр. — в Одеському, у 1913, 1926–1940 рр. — у Київському оперних театрах. Серед партій: Дідона («Енеїда» М. Лисенка), Роксолана (однойменна опера Д. Січинського) (обидві — перше виконання), Катерина (однойменна опера М. Аркаса), Наталка («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Одарка («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Марія, Ліза («Мазепа», «Пікова дама» П. Чайковського), Аїда (однойменна опера Дж. Верді). (39, 48, 50, 54, 56, 122, 123, 1023, 1026, 1030, 1031, 1042, 1046)

Петрицький Анатолій (1895–1964) — український художник, художник театру. Народний художник СРСР (1949), дійсний член Академії Художеств, Лауреат Державної премії СРСР (1949, 1951). Орденоносець. Викладав у Київському художньому інституті (1946–1950, з 1947 — професор). Автор станкових картин (у т.ч. циклу портретів українських письменників). У 1917–1924 рр. співпрацював з театрами Києва і з московськими Большим та Малим театрами. Зокрема, у Молодому театрі оформив вистави «Вечір етюдів» О. Олеся, «Цар Едіп» Софокла, «Різдвяний вертеп» за Л. Старицькою-Черняхівською, «Шевченківський вечір» за поезією Т. Шевченка, «Коза-дереза» М. Лисенка; у Театрі музичної драми — «Утоплена» М. Лисенка. У 1920–1930-ті рр. працював у театрах Харкова та Москви. Серед вистав: «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1925), «Дівчата нашої країни» І. Микитенка, «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука (1939). З 1940-х рр. працював у театрах Києва та Москви. Серед вистав: «Черевички» П. Чайковського

(1941), «Назар Стодоля» Т. Шевченка (1942, 1951), «Камінний господар» Лесі Українки (1939), «Макар Діброва» (1948) та «Калиновий гай» О. Корнійчука (1950), «Декабристи» О. Шапорина (1953), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1954). (50, 195, 210, 212, 312, 315, 316, 318, 320, 322, 400, 515, 516, 697, 700–703, 712, 713, 716, 734, 1033, 1037, 1043)

Петров Володимир (нар. 1946) — український і російський актор, режисер. Лауреат премій «Київська пектораль» (1992) та «Золота маска». У 1972–1979 рр. працював актором Харківського театру ім. Т.Г.Шевченка, у 1979–1986 рр. — режисером Харківського ТЮГу, Ризького театру російської драми. З 1986 р. — головний режисер Севастопольського російського драматичного театру ім. А. Луначарського, у 1989–1992 рр. — Київського російського драматичного театру ім. Лесі Українки. З 1992 р. працює в Росії. Серед ролей: Скворцов («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненки), Голохвостий («За двома зайцями» М. Старицького). Серед вистав: «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненки (1979), «Проводимо експеримент» М. Захарова та В. Черниха (1985), «Театр» М. Фрейна (1987), «Перламутрова Зінаїда» М. Роштіна (1988), «Кандід» за Вольтером (1991). (584, 638, 644, 645, 682, 693, 770, 788, 1044)

Підмогильний Валеріан (1901–1937) — український письменник, перекладач, педагог. Був членом АСПИС, «Ланки» — «Марсу». З 1925р. працював у редакції журналу «Життя й революція», у 1921–1930 рр. друкувався в часописах і колективних збірках, у 1924 р. окремим виданням вийшла збірка «Військовий літун», у 1927 і 1930 рр. — збірка «Проблема хліба». Серед інших творів: оповідання, романи «Місто», «Невеличка драма». Як перекладач випустив двотомник творів Д. Дідро, трактат К. Гельвеція «Про людину», брав участь у виданні 15-томника О. де Бальзака та 25-томника А. Франса. У 1934 р. був заарештований, у 1937 р. розстріляний. (391, 466, 1018)

Пінтер Гарольд (нар. 1930) — англійський драматург, актор, сценарист. Лауреат Нобелівської премії з літератури (2005). З 1949 р. грав на сценах ірландських та англійських театрів. У 1973 р. призначений заст. директора Національного театру у Лондоні. Автор 30 п'єс, серед яких: «Кімната», «Сто-рож», «Коханці», «Пейзаж», «Повернення додому», «Ліфт», «Слабкий біль». Автор кіносценаріїв «Слуга», «Нешасний випадок», «Жінка французького лейтенанта», збірки поезій «Війна» (2003, премія У. Оуена). (652, 870, 880–882, 910, 912, 1036)

Піранделло Луїджі (1867–1936) — італійський письменник, драматург. Лауреат Нобелівської премії (1934). У 1925–1928 рр. очолював Художній театр

(Рим), де працював як режисер, здійснюючи постановки власних п'єс, а також творів сучасних італійських авторів. Автор числених новел, декількох романів. Серед п'єс: «Ліола» (1916), «Ковпак із дзвіночками» (1917), «Шість персонажів у пошуках автора» (1921), «Генріх IV» (1922), «Сьогодні ми імпровізуємо» (1930). (884, 885, 919, 942, 1048)

Поклад Ігор (нар. 1941) — український композитор. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1989). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1986). У 1965–1969 рр. — художній керівник ансамблю «Мрія». Серед творів: мюзикли («Конотопська відьма», «Жінки біля трону» (обидві — 1982), «Різдвяна ніч» за М. Гоголем (1988) та ін.), фолк-опера «Чумацькі фрески» (1984), кіно- та естрадна музика. (590, 604, 834)

Покотило Михайло (1906–1971) — український актор театру і кіно, режисер. Народний артист УРСР (1953). У 1933–1961 рр. працював у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка, у 1961–1971 рр. — у Київському театрі ім. І. Франка. Серед ролей: Шельменко («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненки), Таран («Фараони» О. Коломійця). Знявся у фільмах: «Педагогічна поема» (1955), «Шельменко-денщик», «Партизанська іскра» (обидва — 1957) та ін. (512, 549, 558, 1027, 1036, 1041)

Полевицька Олена (1881–1973) — російська актриса театру та кіно, педагог. Вчилася в Александровському інституті, у Художньому училищі О. Штигліца, на Курсах драматичного мистецтва Є. Раппофа. З 1908 р. — у театрах Пскова, Гельсінгфорса, Павловська, Казані, Тифлісу; у 1911–1912 рр. — у Суворинському театрі в Петербурзі, у 1914–1916 рр. — у Московському драматичному театрі Суходольських; водночас у 1910–1914 рр. — у трупі М. Синельникова (Харків), у 1916–1918 рр. — у театрі «Соловцов». У 1920-х рр. з ансамблем Ю. Юровського виступає в Берліні, Латвії, Чехословаччині. З 1917 р. грає російською та німецькою мовами в Болгарії, Румунії, Чехословаччині, Латвії, Австрії, Югославії, Берліні. З 1945 р. викладає у театральній школі при Бургтеатрі, у віденській Державній академії музики та мистецтва, на семінарі ім. М. Рейнгардта в Шенбрунні; працювала на віденському радіо та у Бургтеатрі. По поверненні в СРСР у 1955 р. викладала в театральному училищі ім. Б. Щукіна. Серед ролей: Рита («Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка), Марія Стюарт (однойменна драма Ф. Шіллера), Катерина («Гроза» О. Островського), Маша («Три сестри» А. Чехова), Маргарита Готьє («Дама з камеліями» О. Дюма), Гедда («Гедда Габлер» Г. Ібсена). Знялася у фільмах: «Помилка серця» (1916), «Чорна Пантера» (1929), «Муму» (1959), «Пікова дама» (1960) та ін. (197, 198, 200, 1051)

Пономаренко Євген (1909–1994) — український актор театру і кіно. Народний артист СРСР (1960). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1971). У 1926–1936 рр. працював у Одеському театрі ім. Жовтневої революції. З 1936 р. — актор театру ім. І. Франка. Серед ролей: Іван («Суєта» І. Карпенка-Карого), Хлестаков («Ревізор» М. Гоголя), Вафля («Дядя Ваня» А. Чехова), Незнамов («Без вини винні» О. Островського), Тарас Шевченко («Петербурзька осінь» О. Ільченка), Доменіко Соріано («Філумена Мартурано» Е. де Філіппо). Знявся у фільмах: «Кармелюк» (1938), «Нескорені» (1954) та ін. (518, 531, 535, 547, 562, 564, 567, 576, 659, 1030, 1032, 1033, 1035, 1036, 1039, 1042, 1047)

Попов Віктор (нар. 1958) — український актор, режисер. Художній керівник і засновник Запорізького муніципального театру-лабораторії «VІE» (1991 р.). Поставив близько 20 вистав та театралізованих дійств, серед яких: «Ніч, чарівна ніч», «Залізна містерія» за творами Л. Андрєєва. (890, 900, 1021)

Попова Любов (1889–1922) — російська художниця, художниця театру, викладач. У 1914–1916 рр. брала участь у ряді авангардистських виставок («Бубновий валет», «Трамвай В», «О, 10», «Магазин») та в організації «Супремусу». З 1920 р. викладала у Вхутемасі, працювала в Інституті художньої культури, почала працювати для театру: ескізи завіси та ляльки для «Казки про попа та робітника його Балду» за О. Пушкіним, оформлення вистави «Канцлер та слюсар» А. Луначарського, конструкції вистав «Великодушний рогоносець» Ф. Кроммелінка (1922), «Земля дибом» С. Третьякова за п'єсою М. Мартіне (1923). (301–303, 307–310, 312, 313, 1006)

Постишев Павло (1887–1939) — радянський політичний та державний діяч. Був другим секретарем ЦК КП(б)У, одночасно залишаючись секретарем ЦК ВКП(б) (1933). У 1938 р. заарештований, у 1939 р. — розстріляний. (379)

Потебня Олександр (1835–1891) — український мовознавець, літературознавець, фольклорист, педагог. Професор кафедри російської мови й словесності (1860–1891), секретар словесного факультету, голова Харківського історико-філологічного товариства кафедри слов'янознавства (1877–1890) Харківського університету. Лауреат премії М. Ломоносова, член-кореспондент Російської Академії Наук. Засновник «психологічної школи» у літературознавстві. Основні праці: «Мысль и язык» (1862), «Из лекций по теории словесности» (1894), «Из записок по теории словесности» (1905), «Заметки о малорусском наречии» (1870), «Малорусская народная песня по списку XVI ст. Текст и примечания» (1877), «Объяснение малорусских и сродных песен» (перший том — «Веснянки», 1883; другий том — «Колядки», 1887). (365, 366)

Проскурня Сергій (нар. 1957) — український режисер. У 1983–1987 рр. працював режисером у Київському театрі ім. І. Франка. У 1988–1992 рр. — керівник Українського театру-студії «Будьмо!». У 1992–2004 рр. — керівник щорічного (з 1993 — Міжнародного) театрального фестивалю «Мистецьке безрезілля». Серед вистав: «Дума про братів неазовських» Л. Костенко, «Регіт» Б. Бойчука, «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» О. Лишеги, «Одержима» Лесі Українки. (651, 770, 789, 868, 891, 898, 908, 909, 1030, 1034)

Пруслін Наум (1900–1943) — український диригент і композитор. Заслужений артист УРСР (1940). Працював зав. муз. частиною в Першому театрі УРР ім. Т. Г. Шевченка, з 1924 р. — в театрі ім. І. Франка. Серед творів: музика до вистав «Вій» О. Вишні за М. Гоголем, «Диктатура» І. Микитенка, «Украдене щастя» І. Франка, соната для скрипки, соната для фортепіано, романси. (210, 275, 279, 284, 326, 832, 1025, 1026)

Радченко Олександр (1894–1975) — український композитор, диригент. Заслужений артист УРСР (1947). У 1930–1960 рр. — зав. муз. частиною театру ім. М. Заньковецької. Серед творів: музика до драматичних вистав («Невольник» М. Кропивницького, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Уріель Акоста» К. Гуцкова та ін.), симфонічна музика, увертюри до трагедій В. Шекспіра «Отелло» та «Король Лір». (520, 588, 590, 603, 1025–1027, 1039, 1041, 1049)

Радчук Федір (1901/02–1986) — український актор театру і кіно. Народний артист УРСР (1948). У 1922–1965 рр. працював у театрі «Березіль» (згодом — Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка). Серед ролей: Бублик («Платон Кречет» О. Корнійчука), Осип («Ревізор» М. Гоголя), Яго («Отелло» В. Шекспіра). Знявся у фільмах: «Киянка» (1958–1959), «Фата моргана» (1965). (502, 1026, 1027, 1029, 1031, 1042, 1043)

Ратмирова Олена (1869–1927) — українська актриса, співачка. У 1884 — 1903 рр. працювала в трупах М. Кропивницького, М. Садовського, Г. Деркача; мала власну трупу; у 1908–1909 рр. — у Київському, у 1910–1912 рр. — Харківському, у 1912–1914 рр. — Одеському оперних театрах. Перша виконавиця ролі Катерини в однойменній опері М. Аркаса. Серед інших ролей: Маруся («Маруся Богуславка» М. Старицького), Ярина («Невольник» М. Кропивницького), Наталка («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Стеха («Назар Стодола» Т. Шевченка), Гошинська («Блакитна троянда» Лесі Українки). (22, 1034)

Резнікович Михайло (нар. 1938) — російський режисер, педагог. Народний артист УРСР (1980). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка

(1983). У 1963–1982 (з перервою) — режисер, у 1982–1985 рр. — головний режисер, з 1994 р. — генеральний директор-художній керівник Київського (тепер — Національного) академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. З 1971 р. викладає у НУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого. Професор. Серед вистав: «Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна (1966, 2003), «Як важливо бути серйозним» О. Уайльда (1976), «Отелло» В. Шекспіра (1978), «Гравець» за Ф. Достоєвським (1982), «Школа скандалу» Р.-Б. Шерідана (1995), «Камінний господар» Лесі Українки (2003). Автор книг «Довгий шлях до спектаклю» (1980), «Від репетиції до репетиції» (1996), «Театр часів»: В 3 кн. (2001). (615, 644, 655, 682, 726, 780, 1028, 1038)

Рибчинський Юрій (нар. 1945) — український поет-пісняр, драматург. Автор книги «Театр дерев» (1991). Серед музично-драматичних творів: «Пізня середа» (1975), «Біла ворона» (1991). (604, 792, 838, 842, 843, 848, 954, 973, 1010, 1023)

Рильський Максим (1895–1964) — поет, перекладач, публіцист, громадський діяч. У 1920-х рр. належав до літгрупи «неокласиків». Автор перекладів зі слов'янських та західноєвропейських літератур, наукових праць з мовознавства та літературознавства. Академік АН України (1943). У 1944–1964 рр. — директор Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України. Автор збірок поезій «На білих островах», «Знак терезів», «Літо», «Україна», «Збір винограду», «Троянди й виноград» та ін. (64, 363, 364, 476, 507, 536, 538, 567, 586, 1018)

Ріпко Олексій (1907–1983) — український режисер. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1982). У 1955–1983 рр. працював у Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької. Серед вистав: «Човен хитається» Я. Галана (1955), «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького (1955), «Кам'яне гніздо» Х. Вуолійоки (1957), «Титанік-вальс» Т. Мушатеску (1958), «Пам'ятник собі» С. Михалкова (1960), «Каса Маре» І. Друце (1962), «Уріель Акоста» К. Гуцкова (1966). (617, 621, 627, 1037, 1047, 1050)

Роговцева Ада (нар. 1937) — українська актриса театру та кіно. Народна артистка СРСР (1978), народна артистка України, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, премії Спілки театральних діячів ім. М. Заньковецької, премії «Київська пектораль» (1992, 1997). У 1959–1994 рр. — актриса КАТРД ім. Лесі Українки. Викладала в Національному університеті культури та мистецтв, Київському інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. Професор. Серед ролей: Поля («Юність Полі Віхрової» за Л. Леоновим), Ліка («Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна), Гелена («Варшавська мелодія»

Л. Зоріна), Лариса («Безприданниця» О. Островського), Паола («Дама без камелій» Т. Реттігана), Раневська («Вишневий сад» А. Чехова), Естер («Священні чудовиська» Ж. Кокто). Знялася у фільмах: «Салют, Марія», «Приборкання вогню», «Вічний поклик», «Осінь історія» та ін. (562, 1024, 1025, 1028, 1029, 1040, 1041, 1047)

Рождественський Всеволод (1918–1985) — український композитор, диригент. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1970). У 1945–1985 рр. — головний диригент та зав. муз. частиною Київського театру ім. І.Франка. Серед творів: музичні комедії («Пісня про вірне кохання» (1947), «За двома зайцями» (1954), «Жайворонки» (1977), музика до драматичних вистав («У пущі» Лесі Українки, «Дванадцята ніч» В. Шекспіра, «Калиновий гай», «Над Дніпром» О. Корнійчука, «Петербурзька осінь» О. Ільченка, «Пророк» І. Кочерги та ін.), симфонічна, вокально-симфонічна, камерно-інструментальна музика. (503, 589, 591, 1024, 1028, 1033, 1036, 1037, 1042–1046, 1048, 1049)

Романицький Борис (1891–1988) — український актор, режисер, театральний діяч. Народний артист СРСР (1944). Лауреат Державної премії СРСР (1950), Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1974). Один із засновників, художній керівник (1922–1948) театру ім. М. Заньковецької. Серед ролей: Отелло (однойменна п'єса В. Шекспіра), Микола Задорожний («Украдене щастя» І.Франка), Сава Чалий (однойменна п'єса І. Карпенка-Карого), Стефан Граса («Маклена Граса» М. Куліша). Серед вистав: «97» М.Куліша (1924), «Отелло» В.Шекспіра (1925), «Украдене щастя» І. Франка (1940), «Три сестри» А. Чехова (1946), «Все залишається людям» С. Альошина (1960), «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна (1966). Автор мемуарів «Український театр в минулому і тепер» (1950), «Уривки з моїх спогадів» у книзі «Заньківчани» (1972). (46, 130, 140, 185, 460, 502, 511, 554, 1023, 1037, 1039, 1045, 1049, 1050)

Рулін Петро (1892–1940) — український театрознавець, історик театру, педагог. Практичну діяльність розпочав у київській «Майстерні художнього слова» Іллі Еренбурга (1919). З 1920 р. викладав у Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. Професор. Працював у комісіях ВУАН над складанням біографічного словника діячів українського театру, виданням пам'яток новітнього театального письменства, складанням енциклопедичного словника. Виступав з публікаціями в газетах, журналах, наукових збірниках (частина з них зібрана у збірці «Про театр». — К., 1972). 1926 р. очолив Театральний музей, створений на основі зібрання музейної станції МО-Бу. Видавав «Річник театального музею». У 1936 р. репресований. Помер 1940 р. у Магадані. (16, 460, 537)

Садовська-Барілотті Марія (дівоче прізвище — **Тобілевич**) (1855–1891) — українська актриса, співачка. З 1883 р. грала у трупах М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського. Серед ролей: Наталка («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Одарка («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Панночка («Утоплена» М. Лисенка), Варка, Софія («Безталанна» І. Карпенка-Карого). (13, 61, 94, 830, 1049, 1051)

Садовський Микола (справж. прізвище — **Тобілевич**) (1856–1933) — український актор, режисер, перекладач, письменник, театральний діяч. Грав у трупах Г. Ашкарєнка (1881–1882), М. Кропивницького (1882–1883, 1885–1888), М. Старицького (1883–1885), керував власними та іншими трупами (1888–1905). У 1905–1906 рр. — директор і режисер театру товариства «Руська бесіда» у Львові. Разом з М. Заньковецькою заснував у 1906 р. у Полтаві мандрівну трупу, яка у 1907 р. склала основу першого українського стаціонарного театру — Театру М. Садовського (Київ). У 1921–1923 рр. очолював Руський театр товариства «Просвіта» (Ужгород). У 1923–1932 рр. разом з П. Саксаганським виступав у різних театральних трупах. Автор мемуарів «Спомини з російсько-турецької війни» (1917). Серед ролей: Богдан Хмельницький, Тарас Бульба (однойменні драми М. Старицького), Сава Чалий (однойменна трагедія І. Карпенка-Карого), Городничий («Ревізор» М. Гоголя), Воевода («Мазепа» Ю. Словацького), Командор («Камінний господар» Лесі Українки). Перекладав українською мовою твори М. Гоголя, Л. Толстого, А. Чехова. Автор лібрето опери-буф «Енеїда» М. Лисенка. (12, 14, 15, 17, 21, 25, 26, 36, 37, 39, 40, 42–52, 54–57, 59–70, 72, 74–76, 78, 79, 83, 84, 89, 94, 96, 98, 99, 104–114, 116–130, 133–135, 137, 144, 149, 157, 161, 163–170, 172, 176–186, 188, 191–193, 195, 207, 220, 222, 235, 386, 431, 435, 440, 443, 445, 446, 448, 791, 828, 829, 835, 863, 946–950, 955, 964, 966, 969, 971, 975, 979, 989, 993, 996, 1000, 1001, 1005, 1011, 1021, 1023, 1024, 1026, 1027, 1030, 1031, 1035, 1039, 1040, 1042, 1044–1046, 1048–1050)

Саксаганський Панас (справж. прізвище — **Тобілевич**) (1859–1940) — український актор, режисер, театральний діяч. Народний артист СРСР (1936). Брат І. Карпенка-Карого, М. Садовського, М. Садовської. Професійно почав займатися театром у 1883 р. у трупі М. Старицького і М. Кропивницького. У 1890–1898 рр. разом з І. Карпенком-Карим очолював власну трупу, інші театральні об'єднання. У 1918 очолив Народний театр у Києві. До середини 1920-х мав власну трупу. Серед ролей: Возний («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Пенъонжка, Копач, Мартин Боруля, Харко Ледачий, Феноген, Цокуль, Іван, Потоцький, Гнат Голий, Тарас, Гнат, Юліан («Сто тисяч», «Мар-

тин Боруля», «Паливода XVIII ст.», «Хазяїн», «Наймичка», «Суєта», «Сава Чалий», «Бондарівна», «Безталанна», «Лиха іскра...» І. Карпенка-Карого), Голохвостий, Кабиця, Богун («За двома зайцями», «Чорноморці», «Богдан Хмельницький» М. Старицького), Іван Непокритий («Дай серцю волю...» М. Кропивницького) та ін. Серед вистав: «Розбійники» Ф. Шіллера (1920), «Отемо» В. Шекспіра» (1926). Автор п'єс, книги «Моя робота над роллю» (1937) та ін. (13, 46, 429–131, 134, 140, 141, 149, 157, 182, 185, 207, 208, 222, 431, 440, 443, 828, 863, 943, 949, 950, 953, 964, 975, 979, 996, 1045)

Сакулін Павло (1868–1930) — російський філолог, історик, академік, директор Пушкінського дому. (365, 366)

Салюк Володимир — російський актор, режисер. Працював у театрах Києва, Воронежа, Мінська, Челябінська, Саратова; у московському театрі «Біля дому Станіславського». Серед вистав: «З коханими не розлучайтесь» О. Володіна, «Нічна повість» К. Хоїнського, «Дачники» М. Горького, «Полювання на качок» О. Вампілова. (137, 171, 172, 187, 1040)

Самійленко Володимир (1864–1925) — український поет, драматург, перекладач. Серед творів: ліричні і сатиричні вірші, переклади творів О. Пушкіна, В. Жуковського, І. Нікітіна, М. Гоголя, Гомера, П. К. Бомарше, Ж.-Б. Мольєра, Дж. Байрона, П. Беранже та ін.; драматичні твори «Драма без горілки» (1895), «Дядькова хвороба» (1896), «У Гейхан-бея» (1897), драматична поема «Чураївна» (1894). (137, 171, 172, 187, 1050)

Самійленко Поліна (1889–1984) — українська актриса. Заслужена артистка УРСР (1930). У 1916–1919 рр. грала в Молодому театрі. Працювала в театрах Одеси, Харкова, Кам'янця-Подільського, Черкас. У 1934–1947 рр. — у Київському театрі ім. І. Франка. Серед ролей: Йокаста («Цар Едіп» Софокла), Софія («Останні» М. Горького), Фенька («Республіка на колесах» Я. Мамонтова). Автор мемуарів «Незабутні дні горінь» (1971). (148, 152, 155, 193, 195, 198, 200, 202, 1022, 1033, 1051)

Семенко Михайль (1892–1937) — український поет, лідер українського футуризму. Брав участь у часописах «Універсальний журнал» (Київ, 1918); «Фламінго» (1919); «Альманах трьох» (разом із О. Слісаренком та М. Любченком) (Київ, 1920); «Катафалк искусства. Ежедневный журнал панфутуристов-деструкторов» (Київ, 1922), «Семафор у майбутнє. Апарат панфутуристів» (Київ, 1922); «Гольфштрот. Збірник І. Літсектор АСИК» (Харків, 1925). Ініціатор утворення футуристичних угруповань «Кверо» (з 1914), «Асоціація Комуністичної Культури» (з 1925), «Нова генерація» (1927–1929), Всеукраїнська спілка робітників комуністичної культури (1929–1931). Автор близь-

ко двадцяти поетичних збірок, серед яких: «Prelude» (1913), «Дерзання» та «Кверофутуризм» (1914), «Кобзар» (1922) та «Повна збірка творів»: у трьох томах (1930–1931). У 1935 р. заарештований та ув'язнений на Соловках, де й загинув. (195, 204, 205, 207, 212, 214, 215, 373, 384, 399–401, 403, 407, 412, 414, 435, 456–457, 467, 945, 1019, 1041, 1043)

Семирозуменко Лариса (нар. 1974) — український режисер. Дипломна робота — вистава «Наймичка» у Київському Молодому театрі (2005). (925, 1040)

Сергієнко Петро (1902–1984) — український актор, педагог. Народний артист УРСР (1951). У 1931–1975 рр. (з перервою) працював у Київському театрі ім. І. Франка. Викладав у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Серед ролей: Назар Стодоля (однойменна п'єса Т. Шевченка), Гнат («Безталанна» І. Карпенка-Карого), Ричард («У пущі» Лесі Українки), Юркевич («Майстри часу» І. Кочерги). (516, 518, 530, 540, 541, 567, 1036, 1037, 1042)

Сердюк Олександр (1900–1988) — український актор театру і кіно, режисер, педагог. Лауреат Державної премії СРСР (1947, 1948). Народний артист СРСР (1951). З 1922 р. працював у театрі «Березіль» (згодом — Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка); у 1957–1962 рр. — його директор та художній керівник. З 1960 р. — професор Харківського інституту мистецтв. Серед ролей: Форстер («Джиммі Гігінс» за Е. Сінклером), Макдуф («Макбет» В. Шекспіра), Чирва («Диктатура» І. Микитенка), Назар («Назар Стодоля» Т. Шевченка), Микита («Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького), Командор («Камінний господар» Лесі Українки), Богун («Богдан Хмельницький» О. Корнійчука), Отелло (однойменна п'єса В. Шекспіра), Городничий («Ревізор» М. Гоголя). Серед вистав: «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Ой, піду я в Богуславку» за І. Франком. Знімався у фільмах: «Коліїщина» (1933), «Прометей» (1935), «Назар Стодоля» (1937) та ін. Автор книги «Роздуми і нотатки актора» (1989). (112, 210, 299, 504, 508, 520, 522, 528, 550, 1026, 1027, 1031, 1036, 1039, 1042, 1046, 1051)

Симашкевич Милиця (1900–1976) — український художник театру та кіно. З 1924 р. оформила у театрі «Березіль» вистави «Комуна в степах» М. Куліша, «Шпана» В. Ярошенка, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова. У 1929–1935 рр. працювала на Одеській, у 1935–1941 рр. — на Київській кінофабриках. З 1945 р. працювала в Івано-Франківському музично-драматичному театрі. Серед вистав: «Родина щіткарів» М. Ірчана. (264, 266, 271, 272, 1043, 1046)

Скибенко Анатолій (1924–1981) — український актор, режисер, педагог. Народний артист УРСР (1977). У 1956–1981 рр. працював викладачем КДІТМ

ім. І. К. Карпенка-Карого. Професор. Працював у театрах Дрогобича, Вінниці, Києва. Серед ролей: Харлампій («Не судилося!» М. Старицького), Крячко («Дикий Ангел» О. Коломійця), Корнваль («Король Лір» В. Шекспіра). Серед вистав: «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Тіні» М. Салтикова-Щедріна. Знявся у фільмі «Роман і Франческа» (1960). (629, 633, 1034, 1048)

Скляренко Володимир (1907–1984) — український режисер. Народний артист УРСР (1954). У 1926–1935 рр. — режисер театру «Березіль», у 1935–1947 рр. — художній керівник (у 1944–1947 рр. і директор) Харківського ТЮГу (з 1944 р. у Львові), у 1947–1952 рр. — головний режисер Львівського, у 1952–1954 рр. — Харківського, у 1954–1962 рр. — Київського театрів опери та балету; у 1962–1964 рр. — головний режисер Театру ім. І. Франка. Серед вистав: ревію «Алло, на хвилі 477!», «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала, «Невідомі солдати» Л. Первомайського, «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Пікова дама» П. Чайковського. (245, 275, 286, 346, 452, 458, 477, 482, 524, 530, 546, 573, 1022)

Смерека Антоніна (справж. прізвище — **Баглій**) (1892–1981) українська актриса. Заслужена артистка УРСР (1945). У 1916–1919 рр. працювала в Молодому театрі, у 1919–1920 рр. — у Першому театрі УРР ім. Т. Шевченка, у 1920–1921 рр. — у Кийдрамте, у 1922–1951 рр. — у театрі «Березіль» (згодом — Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка). Серед ролей: Мати («Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка), Палажка («Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького), Крістабель («У пущі» Лесі Українки), Марія Тарасівна («Платон Кречет» О. Корнійчука). (155, 273, 1022)

Сміян Сергій (нар. 1925) — український режисер, педагог. Народний артист УРСР (1967). Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1970). Працював головним режисером у театрах Полтави, Дніпропетровська, Львова, Запоріжжя, у 1970–1978 рр. — у Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка, у 1978–1981 рр. — режисер Київського театру опери та балету. У 1981–1987 рр. — головний режисер Київського театру оперети. Викладав у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Серед вистав: «Кассандра» Лесі Українки (1971), «Тил» М. Зарудного (1977), «Баядерка», «Принцеса цирку», «Маріца» І. Кальмана, «Летюча миша» Й. Штрауса (всі — 1981–1987 рр.). (531, 567, 575, 630, 636, 1023, 1032, 1034, 1043)

Смолич Юрій (1900–1976) — український письменник, критик, публіцист, актор. У 1922–1924 рр. працював актором Театру ім. І. Франка, з 1923 р. виступав як театральний критик і публіцист. У 1971–1973 рр. — Голова правління Співки письменників України. Серед ролей: Лісовик («Лісова

пісня» Лесі Українки), Жрець («Цар Едіп» Софокла), Бубнов («На дні» М. Горького). Серед творів: статті, монографічне есе «Лесь Курбас», повісті «Театр невідомого актора» (1940), «Про театр» (видана у 1977 р.), а також романи та оповідання. (257, 390, 405, 410, 431, 460, 473, 523, 1018, 1020)

Стадник Йосип (1876–1954) — український актор, режисер, педагог, перекладач. У львівському театрі товариства «Руська бесіда» у 1894 р. розпочав акторську, у 1898 р. — режисерську роботу; в 1906–1913 рр. очолював цей театр. У 1914–1918 рр. — у театрі М. Садовського. В 1918–1939 рр. очолював професійні трупи Західної України, у 1933–1935 рр. — Театр ім. І. Тобілевича, у 1939–1941 рр. керував Львівським драматичним театром ім. Лесі Українки, у 1944–1945 рр. — драматичним театром у Дрогобичі, 1945–1947 рр. — Театром мініатюр у Львові. Серед ролей: Іван («Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького), Хлестаков («Ревізор» М. Гоголя), Уріель Акоста (однойменна драма К. Гуцкова), Тартюф (однойменна драма Ж.-Б. Мольєра). Серед драматичних вистав: «Украдене щастя» І. Франка (роль Гурмана), «Лісова пісня» Лесі Українки; серед оперних вистав: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Євгеній Онегін» П. Чайковського. Знявся у фільмі «Вітер зі Сходу» (1941). Викладав у музично-драматичній школі ім. М. Лисенка (1917–1918, Київ), у драматичній школі при Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (1922–1924, Львів). Автор спогадів «Народження театру» (1941), перекладів п'єс і лібрето опер. (69, 126, 941)

Сталін (Джугашвілі) Йосиф (1878–1953) — політичний діяч. Маршал Радянського Союзу (1943), Герой Радянського Союзу (1945), Генералісимус Радянського Союзу (1945). У 1907 р. був одним з організаторів та керівників Бакинського комітету РСДРП. У 1917 р. — член редколегії газети «Правда»; в 1917–1922 рр. — нарком у справах національностей, одночасно у 1919–1922 рр. — нарком державного контролю. У 1922–1953 рр. — генеральний секретар ЦК ВКП(б). Автор доктрини «великого перелому», фактичний одноосібний керівник СРСР впродовж 30 років. (352, 378, 379, 427, 464, 535, 536, 540, 542, 586, 877, 963)

Старицька Марія (1865–1930) — українська актриса, режисер, педагог. На професійну сцену вступила у 1885 р., в трупу батька М. Старицького. Працювала в російських трупах в Петербурзі та Москві. З 1898 р. займалась режисерською та педагогічною діяльністю, працювала в драмгуртках «народних домів», в Літературно-артистичному товаристві (м. Київ). У 1904–1927 рр. очолювала драматичне відділення Музично-драматичної школи М. Лисенка, у 1917–1919 рр. — Театральний комітет Міністерства освіти УНР. Серед ро-

лей: Анна Петрівна, Лимариха, Мати, Ганна («Не судилося!», «За двома зайцями», «Маруся Богуславка», «Богдан Хмельницький» М. Старицького), Васи́лиса, Кабани́ха («Васили́са Мелентье́ва», «Гроза» О. Островського). Серед постановок: «Бурлака», «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Гроза» О. Островського, «Лихо з розуму» О. Грибоедова, «Привиди» Г. Ібсена. Першою поставила історичну драму М. Старицького «Оборона Буші», драматичні твори Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова», «Айша і Мохаммед», а також (у співпраці з Г. Матковським) «Камінний господар» Лесі Українки (1914, театр М. Садовського). (132–134, 144, 146, 1042)

Старицька-Черняхівська Людмила (1868–1941) — українська письменниця, громадсько-культурна діячка, драматург, перекладач, критик, мемуарист. Член «Товариства українських поступовців», член Малої Ради, комітету УНТ. Серед п'єс: «Богдан Хмельницький», «Гетьман Дорошенко», «Крила», «Аппій Клавдій». Автор нарисів «Двадцять п'ять років українського театру», — Х., 1907, критичних статей, спогадів. Автор лібрето опер М. Лисенка «Ноктюрн» та «Сапфо». У 1929–1930 рр. проходила у справі СВУ, вислана до Кам'янця-Подільського. Заарештована 1940 р., загинула у 1941 р. (99, 110, 122, 125, 134, 136, 137, 144, 155, 172, 176, 177, 179, 186, 187, 208, 443, 537, 710, 972, 989, 1027, 1035)

Старицький Михайло (1840–1904) — український режисер, драматург, письменник, театральний діяч. У 1872 р. разом з М. Лисенком організував у Києві аматорський гурток. З 1883 р. був директором трупи М. Кропивницького, очолив її у 1885 р. після виходу М. Кропивницького з групою акторів. 1892–1897 рр. — директор і режисер трупи М. Садовського. Автор історичних драм, комедій, водевілів, переробок п'єс, оперних лібрето, зокрема: «Не судилося!», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «За двома зайцями» (за І. Нечуєм-Левицьким), «Талан», «Оборона Буші», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Чорноморці» (за Я. Кухаренком), «Різдвяна ніч», «Тарас Бульба», «Утоплена, або Русалчин великдень» (всі — за М. Гоголем). (12–14, 16–19, 25, 26, 30–32, 34, 35, 44, 45, 55, 57, 61, 62, 74–76, 78, 80, 83–85, 89, 91, 92, 96–98, 100, 109, 110, 113, 126, 130, 136, 137, 139, 163, 221, 222, 255, 258, 442, 443, 448, 477, 478, 522, 526, 589, 603, 770, 774, 777, 779, 828, 829, 830, 865, 938–941, 943, 946, 951–953, 955, 960–962, 964, 968, 969, 979, 988, 990, 993, 996, 997, 999–1001, 1003, 1004, 1010, 1014–1017, 1031, 1036, 1042, 1045, 1049–1051)

Стельмах Михайло (1912–1983) — український письменник, поет, фольклорист. Депутат Верховної Ради СРСР ряду скликань, академік АН УРСР. Лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка (1979). Автор поетичних збірок,

романів, п'єс «Кров людська — не водиця» (1958), «Золота метелиця» (1957), «Зачарований вітряк» (1966), «Дума про любов» (1971) та ін. (522, 530, 608, 610, 612, 698, 953, 1032, 1036)

Стельмах Ярослав (1949–2001) — український письменник, драматург, кіносценарист, перекладач. Заслужений діяч мистецтв України (1999). Лауреат Республіканської премії ім. М. Островського, премії ім. І. Котляревського, літературної премії ім. Лесі Українки. Працював заступником голови об'єднання драматургів та секретарем ради Національної Співки письменників України, викладачем у вищих навчальних закладах, перекладачем. Автор понад 40 п'єс, оповідань та повістей для дітей, кіносценаріїв, інсценізацій, перекладів. Серед творів: п'єси «Шкільна драма», «Привіт, Синичко!», «Спитай коли-небудь у трав», «Провінціалки», «Синій автомобіль», «Гра на клавесині»; інсценізації та переробки («Люсі Краун» за І. Шоу, «Мадам Боварі» за Г. Флобером, «Кохання у стилі бароко» за «Паливодою XVIII ст.» І. Карпенка-Карого, «Ніч на Івана Купала» за М. Гоголем); переклад п'єси Г. Горіна «Кін IV». (638, 690, 770, 1047)

Степанова Варвара (1894–1958) — російська художниця, педагог, видатний майстер російського авангарду першої половини XX ст. Працювала в Колегії по справах образотворчих мистецтв Наркомпросу (1919–1922), співпрацювала з Інститутом художньої культури (1920–1923), викладала в студії образотворчих мистецтв Академії комуністичного виховання ім. Н. Крупської (1920–1925), займалася дизайном в журналах «Кінофот», «Радянське кіно», «Зміна» та ін. Автор декорації та костюмів до вистави «Смерть Тарелкіна» О. Сухово-Кобиліна (ТіМ, 1922). (308, 1045)

Стеценко Кирило (1882–1922) — український композитор, педагог. З 1899 р. співав у хорі М.Лисенка. У 1903 р. закінчив Київську Духовну семінарію і до 1907 р. навчався у Музично-драматичній школі ім. М. Лисенка. У 1912 р. висвятився на священика і отримав парафію на Поділлі. З 1917 р. працював у Києві в музичному відділі Міністерства освіти; організував капелу «Думка». Серед творів: 50 солоспівів із фортепіано на вірші Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, О. Олеса, понад 50 хорів а capella та із фортепіано, музика до сценічних творів «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненки, «Про що тирса шелестіла» С.Черкасенка, «Гайдамаки» Т. Шевченка, дитячі опери «Івасик Телесик» і «Котик та півник», церковна музика (канти, дві літургії, панахида), колядки та щедрівки. (49, 99, 100, 284, 492, 1026)

Ступка Богдан (нар. 1941) — український актор театру та кіно. Народний артист України, народний артист СРСР (1991), лауреат Національної премії

України ім. Т. Г. Шевченка, лауреат Державної премії СРСР (1980), лауреат Міжнародної премії ім. К. С. Станіславського (Росія), лауреат премії «Київська пектораль» (1994, 1995, 2001), премії незалежних критиків «Кришталева Турандот» (Москва), премії «Тріумф» (Росія). Академік Академії мистецтв України. У 1961–1978 рр. — актор Львівського театру ім. М. Заньковецької, з 1978 р. — актор, з 2001 р. — художній керівник Національного театру ім. І. Франка, У 1999–2001 рр. — міністр культури і мистецтв України. Зіграв понад 100 ролей у театрі та близько 50 у кіно, серед яких: Річард Ш (однойменна п'єса В. Шекспіра), Микола Задорожний («Украдене щастя» І. Франка), Дон Жуан («Камінний господар» Лесі Українки), Войницький («Дядя Ваня» А. Чехова), Едіп («Цар Едіп» Софокла), Майстер («Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим), Котляревський («Енеїда» за І. Котляревським), Лев Толстой («Лев і Левиця» І. Коваль) та ін. Знявся у фільмах: «Жайворонок» (1964), «Білий птах з чорною ознакою» (1970), «Забудьте слово «смерть» (1979), «Украдене щастя» (1984), «Заради домашнього вогнища» (1992), «Фучжоу» (1993), «Вогнем і мечем» (1999), «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001), «Водій для Віри» (2004), «Заєць над безоднею» (2006) та ін. (551, 572, 581, 621, 624, 660, 664, 665, 680, 727, 780, 793, 837, 879, 1025, 1030, 1031, 1033, 1035, 1041, 1044, 1048, 1049)

Суслов Онисим (справж. прізвище — **Резников**) (1857–1929) — український актор, режисер, антрепренер. Акторську діяльність розпочав у 1888 р. у трупі М. Кропивницького. У 1894–1909 рр. очолював власні трупи. Серед вистав: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Чорноморці» М. Старицького — М. Лисенка, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Циганка Аза», «Сорочинський ярмарок», «Талан» М. Старицького, «Невольник» М. Кропивницького, «Бурлака», «Наймичка», «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого та ін. Серед ролей: Тарас Бульба («Тарас Бульба» О. Шатковського за М. Гоголем), Лейба («Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного), Городничий («Ревізор» М. Гоголя). (14, 36, 69, 946, 960, 979, 1003)

Суходольський Володимир (1899–1962) — український драматург. Серед п'єс: «Електрострум» (1931), інсценівка «Сорочинської ярмарки» за М. Гоголем (1933), «Устим Кармалюк» (1936), «Десант» (1939). Автор книги «Народна артистка» про М. Заньковецьку (1961). (349, 512, 564, 568, 589)

Суходольський Олексій (1863–1936) — український актор, режисер, антрепренер, драматург, перекладач. З 1879 р. працював у київському театрі Бергоньє, з 1891 р. — у трупах М. Кропивницького, Г. Деркача, у 1894–1898 рр.

очолював українську трупу разом із О. Сусловим, у 1898 — 1918 рр. мав власну трупу. У 1920—1928 рр. працював у Югославії, у 1929 р. повернувся в СРСР, у 1930—1932 рр. був керівником пересувного українського театру «Гарт», у 1932—1933 рр. — актором Державного українського театру РРФСР (Москва). Серед ролей: Панас («Циганка Аза» М.Старицького), Карпо («Лимерівна» П. Мирного), Хома («Назар Стодоля» Т. Шевченка), Аким («Влада темряви» Л. Толстого). Автор п'єс «Хмара», «Помста, або Загублена доля», перекладів. (14, 69, 946, 991, 1003)

Талалаєвський Ігор (нар. 1957) — український режисер, сценарист, продюсер. Працював у Київському театрі естради, в Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра, керував театром-студією «АРТ»; працював на телебаченні. З 1995 р. — директор продюсерських центрів «Новий ілюзіон» та «Оптимум». З 2003 р. — співзасновник, директор та художній керівник Київського театру «Ательє 16». Серед вистав: «Блондинка» О. Володіна, «Стриптиз» С. Мрожека, «Тригрошова опера» Б. Брехта, «Inferno. Пісня 35» за Ж.-П. Сартром, «Самогубець» М. Ердмана. (868, 873—875, 878, 914, 1033)

Татарченко Геннадій (нар. 1951) — український композитор, продюсер. Серед творів: рок-опера «Біла ворона» (1991), пісні на слова популярних українських поетів. (604, 792, 838, 843, 849, 954, 973, 1010, 1023)

Терещенко Марко (1894—1982) — український режисер, актор, педагог. Заслужений артист УРСР (1930). Сценічну діяльність розпочав як актор в Молодому театрі. У 1921—1926 рр. очолював Театр ім. Г. Михайличенка (Київ), у 1927—1932 рр. — Одеську держдраму, з 1933 — у Харківському театрі Революції. У 1945—1976 рр. викладав у Харківському інституті культури. Серед вистав: театральні дійства «Остання печаль», «Поема відваги», «Небо горить», «Карнавал», «Перший будинок нового світу»; «Диктатура», «Кадри», «Дівчата нашої країни», «Соло на флейті» І. Микитенка, «Рейки гудуть», «Хліб» В. Кіршона. Режисер фільмів «Микола Джеря» та «Навздогін за долею» (1927). Серед праць: «Мистецтво дійства» (1921), «Режисер і театр» (1971). (151—153, 155, 195, 202, 211—214, 216—219, 234, 243, 442, 456, 460, 482, 537, 1021, 1022, 1029, 1033, 1034, 1040, 1041, 1043, 1049)

Тинянов Юрій (1894—1943) — російський письменник, літературознавець, чільний представник російського «формалізму». (203, 368)

Титаренко Надія (1903—1976) — українська актриса. Заслужена артистка УРСР (1946). У 1922—1934 рр. працювала в театрі «Березіль», у 1934—1941 рр. — у Харківському театрі Революції та ін. театрах. Серед ролей: Мабель Сміт

(«Джінні Гігінс» за Е. Сінклером), Аполлінарія, Рина, Параска («Народний Малахій», «Мина Мазайло», «97» М. Куліша), Дездемона («Отелло» В. Шекспіра). (273, 299)

Тичина Павло (1891–1967) — поет, громадський та державний діяч. Лауреат Державної премії СРСР (1941), Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1962). У 1916–1917 рр. працював помічником хормейстера в українському театрі М. Садовського. У 1919 — член «Білої студії» та «Музагет». У 1920 р. організував хор (з 1921 р. — Капела-студія ім. М. Леонтовича), з яким виступав до 1923 року. У 1923–1934 рр. — редактор журналу «Червоний шлях». Член спілки «Гарт», ВАПЛІТЕ. З 1929 р. — дійсний член Академії наук України, у 1936–1939 рр. і в 1940–1943 рр. очолював Інститут літератури АН УРСР. З 1947 р. — член-кореспондент Болгарської АН, доктор філології. 1943–1948 рр. — міністр освіти УРСР. У 1953–1959 рр. — голова Верховної Ради УРСР, заступник голови Ради Національностей ВР УРСР, член багатьох товариств, комітетів, президій, кавалер орденів і медалей. Автор збірок віршів «Сонячні кларнети», «Вітер з України» та ін. (155, 195, 204, 205, 207, 212, 213, 277, 334, 371, 381, 384, 395, 409, 411, 466, 945, 966, 1017–1019, 1043)

Товстоногов Георгій (1913–1989) — російський режисер. Лауреат Ленінської премії (1958), Державної премії СРСР (1950, 1952, 1968, 1978). З кінця 1930-х — режисер Тбіліського російського театру ім. О. Грибоєдова, у 1945–1949 рр. — московського Центрального дитячого театру, з 1950 р. — головний режисер Ленінградського театру ім. Ленінського комсомолу, з 1956 р. — художній керівник ВДТ ім. М. Горького. Серед вистав: «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського (1955, 1981), «Ідіот» за Ф. Достоевським (1957, 1966), «Варвари» (1959), «Міщани» (1966) та «Дачники» (1976) М. Горького, «Історія коня» за Л. Толстим (1975, з М. Розовським), «Три сестри» (1965) та «Дядя Ваня» А. Чехова (1982). Професор Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії (з 1960). (553, 585, 698, 739, 834)

Толстой Лев (1828–1910) — російський письменник, автор романів, оповідань, п'єс. Член-кореспондент (з 1873), почесний академік (з 1900) Петербурзької АН. Перша закінчена драма — «Заражена родина» (1864). У 1880-х рр. написав декілька п'єс для народного театру («Перший винокур, або Як чортеня окраєць заслужив», «Петро Хлібник», «Заїзний та селянин», «Від неї всі якості» тощо). «Влада темряви» (1886) — перша п'єса для професійного театру; ставилася у Александрінському і Малому театрах, обійшла сцени провінційних театрів, дістала популярність на європейських «вільних» сценах (Театр А. Антуана в Парижі, Театр О. Брама в Берліні, театри Женеви, Брюс-

селя, Амстердама). 1889-1890 — комедія «Плоди освіти»; 1900 — «Живий труп». (594, 604, 916, 971, 977, 982, 996, 1003, 1004, 1031)

Тольба Веніамін (1909–1984) — український диригент, педагог. Народний артист УРСР (1957). Лауреат Державної премії СРСР (1949). У 1931–1933 рр. та 1935–1944 рр. — диригент Харківського, у 1934–1935 рр. та 1944–1959 рр. — Київського театрів опери та балету, у 1962–1973 рр. викладав у Київській консерваторії. Професор. Був диригентом за першого виконання опер «Наймичка» М. Вериківського (1943), «Молода гвардія» Ю. Мейтуса (1947), «Милана» (1957) та «Арсенал» (1960) Г. Майбороди, балету «Ростислава» Г. Жуковського (1955). Здійснив інструментовку опери «Ноктюрн» М. Лисенка. Автор книги «Статті. Спогади» (1986). (504, 1039)

Томашевський Борис (1890–1957) — літературознавець, член ОПОЯЗу та МЛГ, чільний російський «формаліст». (368, 782)

Третьяков Сергій — російський письменник. Член ЛЄФу, ідеолог російського футуризму. Автор популярних сценічних композицій поч. 1920-х рр. «Протигази» (в «Березолі» йшла у режисурі Л. Курбаса та Б. Тягна, у Москві — С. Ейзенштейна) та «Земля дибом» за п'єсою «Ніч» М. Мартіне (зокрема йшла у ТІМі, режисер — Вс. Мейєрхольд, художник — Л. Попова). (263, 309, 432, 487, 981, 992)

Туркельтауб Іван — український театральний критик. Співпрацював з журналом «Театр и искусство» О. Кугеля, з київськими та харківськими виданнями: газета «Культура і побут», журнал «Мистецтво», тижневик «Художественная мысль», журнал «Клуб» тощо. Один з найактивніших оглядачів українського театрального процесу 1920-х — 1930-х рр. (431, 460)

Тягно Борис (1904–1964) — український режисер, педагог. Народний артист УРСР. У 1922–1933 рр. — режисер театру «Березіль», у 1929–1938 рр. — керівник харківського ТРОМу, у 1938–1940 рр. — Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка, у 1940–1944 рр. — Дніпродзержинського театру російської драми, у 1944–1947 рр. — Одеського театру ім. Жовтневої революції, у 1948–1962 рр. — Львівського українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Серед вистав: «Секретар профспілки» за Л. Скоттом, «Жагерія» за П. Меріме, «Король бавиться» В. Гюго, «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова, «Загибель ескадри» та «Крила» О. Корнійчука, «Сон князя Святослава» І. Франка, «Під золотим орлом» та «Любов на світанні» Я. Галана, «Євгенія Гранде» О. де Бальзака, «Гамлет» В. Шекспіра, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Вітер у Затишному» М. Бірюкова. Постановник фільмів «Охоронець музею» (1930), «Фата моргана» (1931), «Вирішальний старт» (1933). Вів педагогічну роботу у

студії театру ім. М. Заньковецької. (243, 245, 248, 260, 266, 296, 341, 458, 480, 484, 504, 516, 519, 520, 523, 525, 526, 532, 546, 551, 568, 570, 588, 621, 727, 1027, 1035, 1039, 1041, 1049)

Ужвій Наталія (1898–1986) — українська актриса. Народна артистка СРСР (1944), Герой Соціалістичної праці (1973). Лауреат Державних премій СРСР (1946, 1949, 1951) та УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1984). У 1922–1923 рр. працювала актрисою Першого театру УРР ім. Т. Шевченка (Київ); у 1925–1926 рр. — в Одеській держдрамі, у 1926–1936 рр. — в театрі «Березиль». З 1936 р. у Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка. Серед ролей: тьотя Мотя, Маклена («Мина Мазайло», «Маклена Граса» М. Куліша), Небаба, Улька («Диктатура», «Кадри» І. Микитенка), Оксана, Наталка («Загибель ескадри», «Калиновий гай» О. Корнійчука), Варка («Безталанна» І. Карпенка-Карого), Анна («Украдене щастя» І. Франка), Беатріче («Багато галасу даремно» В. Шекспіра), Раневська, Войницька («Вишневий сад», «Дядя Ваня» А. Чехова). Знімалася у фільмах: «Тарас Шевченко» (1926), «Прометей» (1935) та ін. (195, 299, 503, 513, 516–518, 531, 532, 535, 537, 540, 541, 546, 547, 554, 556, 566, 576, 832, 1025, 1026, 1029, 1030, 1032, 1033, 1035–1037, 1043, 1044, 1046)

Українка Леся (справж. ім'я та прізвище — **Лариса Косач-Квітка**) (1871–1913) — українська поетеса, драматург, публіцист, перекладач. Друкуватися почала у 1884 р. в журналі «Зоря». Автор поезій, літературознавчої та громадської публіцистики, драматичних творів, драматичних поем, серед яких: «Блакитна троянда», «Кассандра», «Руфін і Прісцилла», «Бояриня», «Лісова пісня», «Камінний господар», «Оргія». За творами Лесі Українки М. Скорульський та Г. Жуковський створили балети «Лісова пісня», В. Кирейко — однойменну оперу, Л. Дичко — балет «Досвітні вогні», В. Губаренко — балет «Камінний господар». Образ Лесі Українки втілено у багатьох прозових, поетичних, документальних творах, у творах живопису та скульптури. (108, 109, 113, 114, 123, 142, 155, 162–164, 166, 176, 177, 179, 182, 188, 208, 210, 222, 251, 377, 408, 507, 510, 531, 537, 555, 567, 575, 582, 588, 589, 599, 603, 623, 705, 730, 762, 770, 774, 900, 903, 905, 908, 910, 920, 940, 942, 951, 954, 959, 960, 962, 965, 969, 972, 973, 978, 979, 986, 990, 993–996, 998–1003, 1008, 1010, 1014, 1033, 1034, 1036)

Уманський Моріц (1907–1948) — український художник театру і кіно. Лауреат Державної премії СРСР (1948). Працював у київських театрах ім. І. Франка та ім. Лесі Українки. Серед вистав: «Загибель ескадри» О. Корнійчука (1933, у співавторстві), «Украдене щастя» І. Франка (1939), «Камінний

господар» Лесі Українки (1946), «Ходіння по муках» за О. Толстим (1947), «Дванадцять ніч» В. Шекспіра (1948). Брав участь у створенні кінофільмів «Щорс» (1939), «Нескорені» (1944), «Подвиг розвідника» (1948). (502, 697, 700, 705, 706, 707, 832, 1028, 1039)

Фальківський Дмитро (справж. прізвище — **Левчук**) (1898–1934) — український письменник, поет. З 1924 р. жив у Києві, друкувався на сторінках журналів «Червоний шлях», «Життя й революція», «Всесвіт», «Глобус» та ін. Був членом київської філії «Плугу», «Гарту», «Ланки»—«Марсу». У 1925–31 рр. друкує поетичні збірки «Чабан», «Обрії», «На пожарищі», «Полісся». Заарештований і розстріляний у 1934 р. (391, 467)

Федорцева Софія (1900–1988) — українська актриса театру і кіно. Народна артистка УРСР (1946). У 1927–1960 рр. працювала у театрі «Березіль» (згодом — Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка). Серед ролей: Маруся («Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького), Софія («Богдан Хмельницький» О. Корнійчука), Інгігерда («Ярослав Мудрий» І. Кочерги), Катерина («Гроза» О. Островського), Марія Тюдор (однойменна п'єса В. Гюго). Знялася у фільмах «Лимерівна» (1954), «Любов на світанні» (1957). (299, 508, 522, 1029, 1036, 1042, 1051)

Филипович Павло (1891–1937) — український поет, перекладач, педагог. Працював приват-доцентом Київського університету, читав курс новітньої української літератури (1920). Входив до групи «неокласиків». Редагував збірники «Шевченко і його доба», писав статті до видань творів І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, О. Олеса. Автор поетичних збірок «Земля і вітер» (1922) та «Простір» (1925). Перекладав українською твори Ш. Бодлера, П. Беранже, П. Верлена, багатьох слов'янських авторів. У 1935 р. заарештований, у 1937 р. розстріляний. (363, 467, 1018, 1019)

Філіпенко Аркадій (1911/12–1983) — український композитор. Народний артист УРСР (1969). Лауреат Державної премії УРСР (1949). Серед творів: «Героїчна поема» і «Концертний вальс» для оркестру, три струнні квартети, солоспіви, дитячі пісні й дитяча опера «У зеленому саду» (1967), оперети, кантати, музичні комедії «Голий президент» (1967) і «Сто перша дружина султана» (1971), музика до театральних вистав, кінофільмів. (536, 590)

Франко Іван (1856–1916) — український драматург, письменник, поет, перекладач, етнограф, громадський і політичний діяч. У 1893 р. захистив у Відні докторську дисертацію. Ініціатор перших українських революційно-демократичних періодичних видань «Громадський друг», «Дзвін», «Молот». З 1898 р.

керував етнографічною комісією при Науковому товаристві ім. Шевченка і брав участь у редагуванні «Етнографічного збірника». Автор праць з історії і теорії літератури, історії образотворчого мистецтва, численних перекладів творів світової літератури. Доктор російської словесності Харківського університету (1906). Автор поетичних збірок: «З вершин і низин» (1887), «Зів'яле листя» (1896), «Мій Ізмарагд» (1897), «Із днів журби» (1900), «Semper tiro» (1906). Серед повістей: «Борислав сміється» (1882), «Захар Беркут» (1883), «Сойчине крило». Серед драматичних творів: «Сон князя Святослава» (1894), «Кам'яна душа» (1895), «Украдене щастя» (1893). (109, 162, 163, 165, 172, 188, 256, 408, 449, 478, 519, 534, 537, 564–566, 576, 629, 732, 739, 755, 758, 832, 849, 872, 926, 941, 942, 945, 948–950, 952, 954, 956, 957, 959, 965, 971, 977, 979, 982, 987, 988, 993, 995, 998, 1000, 1002, 1003, 1006–1008, 1014, 1015, 1032, 1049)

Френкель Михайло (нар. 1937) — український художник театру, педагог. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1990). У 1957–1966 рр. працював у Київському театрі музичної комедії, у 1966–1976 рр. — у Київському ТЮГу, у 1980–1985 рр. — у Ризькому театрі російської драми. З 1987 р. — головний художник КДАТРД ім. Лесі Українки. З 1973 р. — викладач КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Автор монографій «Сучасна сценографія» (1980) та «Пластика сценічного простору» (1987). Серед вистав: «Озирнись у гніві» Дж. Осборна (1968), «Дві сім'ї» М. Кропивницького (1973), «Самогубець» М. Ерדмана (1989). (577, 629, 633, 634, 638, 671, 676, 693, 697, 744, 745, 1024, 1037, 1043, 1048)

Хвильовий Микола (справж. прізвище — **Фігільов**) (1893–1933) — український прозаїк, поет, публіцист, один з основоположників пореволюційної української прози. Член-засновник літературних організацій ВАПЛІТЕ, «Літературний Ярмарок», «Пролітфронт». Автор памфлетних циклів «Камо грядеш?», «Апологети писаризму», «Думки проти течії», які стали стрижнем «літературної дискусії» 1925–1927 рр. Покинув життя самогубством. Серед творів: поетичні збірки «Молодість» (1921), «Досвітні симфонії» (1922), поема «В електричний вік», роман «Вальдшнепи» (1921), театральні рецензії, виступи на літературних та театральних диспутах. (258, 355, 357–364, 371–385, 388, 390, 394–398, 403, 410–412, 418, 419, 425, 426, 430, 431, 435, 465, 467, 471, 473, 694, 710, 897, 903, 905, 975, 1017–1019)

Хвостенко-Хвостов Олександр (1895–1967) — український художник, театральний художник. Лауреат Державної премії СРСР (1949). У 1920–1930 рр. оформляв вистави у театрах Харкова, Києва, Москви. У 1946–1952 рр. — го-

ловний художник Театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Серед робіт: «Містерія-буфф» В. Маяковського (1921), «Лоєнгрін» Р. Вагнера (1934), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (1935), «Іван Сусанін» М. Глінки (1949), «Утоплена» М. Лисенка (1950). (312, 322, 504, 696, 700, 712, 716, 734, 1039)

Хостікоєв Анатолій (нар. 1953) — український актор театру та кіно, режисер. Народний артист України. Лауреат премії «Київська пектораль» (1997, 1999, 2001). У 1974—1978 рр. — актор Львівського театру ім. М. Заньковецької, у 1978—1980 рр. — актор КДАТРД ім. Лесі Українки. З 1980 р. — актор КДАУДТ ім. І. Франка. Один із співзасновників антрепризи «Бенюк & Хостікоєв» (2003). Серед ролей у театрі: Роландас («Казка про Моніку» С. Шальтяніса та В. Яцинявічуса), Еней («Енеїда» за І. Котляревським), Антон Квітка («Талан» М. Старицького), Командор («Камінний господар» Лесі Українки), Дон Феліппе («Благочестива Марта» Тірсо де Моліна), Воланд («Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим), Вашек («Швейк» за Я. Гашеком), Хосе («Кармен» за П. Меріме), Кін («Кін IV» Г. Горіна), Хіггінс («Пігмаліон» Б. Шоу). Серед ролей у кіно: Яворський («Вавілон-XX»), Янош Шот («Карпати-Карпати»); султан Сулейман («Роксолана»). Серед вистав: «Кін IV» Г. Горіна, «Біла ворона» Ю. Рибчинського та Г. Татарченка. (605, 640, 797, 837, 841, 848, 849, 1023, 1029, 1031, 1033—1035, 1039)

Хохлов Костянтин (1885—1956) — російський режисер, актор, педагог. Народний артист СРСР (1944). У 1908 р. закінчив Московське театральне училище (учень О. П. Ленського). У 1908—1920 рр. — актор МХТ. Брав участь у виставах 1-ої та 2-ої Студій МХТ. З 1921 р. працював у петроградському Великому драматичному театрі, де почав режисерську діяльність. У 1925—1930 рр. — режисер Ленінградського академічного театру драми ім. О. С. Пушкіна. У 1931—1938 рр. — режисер московського Малого театру. У 1938—1954 рр. — художній керівник Київського театру російської драми ім. Лесі Українки. У 1954 р. повернувся до Ленінграду, керував ВДТ. З 1922 р. займався педагогічною діяльністю у Театральному училищі ім. М. С. Щепкіна в Москві, у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, у Ленінградському театральному інституті ім. О. М. Островського. Серед вистав: «Камінний господар» Лесі Українки (три сценічні редакції: 1939, 1946, 1951), «Вовки та вівці» О. Островського (1935), «Мертві душі» за М. Гоголем (1952), «Вишневий сад» А. Чехова (1946). Знімався в кіно («Фатальні мотиви», 1916, «Подорож в Арзрум», 1937). (510, 547, 548, 706, 726, 1025)

Цегляр Яків (справж. прізвище — **Ціглер**) (нар. 1912) — український композитор. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1972). Серед творів: оперети, музичні комедії, кантата «Безсмертному Кобзарю», вокально-симфонічна поема «Любов поета», романси, пісні, хори, музика до драматичних вистав та кінофільмів. (832)

Чаговець Всеволод (1877—1950) — український театрознавець, журналіст, драматург. У 1901—1918 рр. виступав у київській пресі як театральний рецензент. Брав участь у формуванні репертуару та режисерській роботі театру М. Садовського. Автор п'єси «Дойна», лібрето балетів «Лілея» К. Данькевича (1940), «Маруся Богуславка» А. Свечникова (1950), інсценізації творів М. Гоголя («Тарас Бульба»), О. Купріна («Поєдинок»), М. Горького («Мати», «Дитинство») та ін.; книги «Життя і сцена» (1956). (39, 54, 55, 58, 79, 122, 171, 174, 175)

Чарнецький Степан (1881—1944) — український поет, критик, театральний діяч. З 1913 р. працював режисером і художнім керівником театру «Руська бесіда». Друкувався у виданнях «Діло», «Українське слово», «Шляхи». Автор поетичних збірок «В годині сумерку» (1908), «В годині задуми» (1917), «Сумні ідем» (1920), збірки фейлетонів і новел «Дикий виноград» (1921), дослідження «Нарис історії українського театру в Галичині» (1934). Після 1939 р. працював науковим співробітником Львівської наукової бібліотеки. (69, 190, 198, 1051)

Черкасенко Спиридон (1876—1940) — український письменник, драматург, поет, публіцист. У 1895—1919 рр. працював на Донбасі та у Києві, друкувався в журналах «Літературно-науковий вісник», «Нова громада», «Дзвін», в альманахах «Перша ластівка», «В неволі», «Терновий вінок». Завідував літературною частиною Театру М. Садовського. У 1919 р. виїхав до Австрії та Чехословаччини. Помер у Празі. Автор близько 50 драматичних творів: трагедій, драм, комедій, одноактів, скетчів, етюдів, серед яких: драми «Земля», «Северин Наливайко», «Хуртовина», «Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла...», драматичний етюд «Жах». (537, 1002, 1044)

Черкашин Роман (1906—1993) — український актор, режисер, педагог. Заслужений артист України (1947). З 1928 р. працював у театрі «Березіль». З 1931 р. — викладач Харківського театального інституту. Автор посібників: «Художнє читання, техніка та логіка мови» (1955), «Робота читця над художнім твором» (1958), «Виразне читання» (1960), «Художнє слово на сцені» (1989). Серед вистав у співпраці з М. Крушельницьким: «Дай серцю волю, заведе в

неволю» М. Кропивницького, «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука та ін. Серед самостійних робіт: «Маленькі трагедії» О. Пушкіна. (230, 234, 280)

Чехов Антон (1860–1904) — російський письменник, драматург. Був співробітником у щомісячних журналах «Північний вісник», «Російська думка». Автор великої кількості творів малої прози та п'єс «Лісовик», «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестри», «Вишневий сад», водевілів «Ведмідь», «Одруження» та ін. Почесний академік Петербурзької АН. (119, 164, 166, 283, 510, 519, 547, 553, 602, 603, 643, 644, 655, 656, 657, 660–664, 706, 707, 724, 725, 739, 759, 760, 761, 765, 773–775, 870, 872, 890, 897, 903, 908, 911, 924, 935, 938, 939, 941, 944, 947, 952, 957, 959–962, 964, 966, 971, 972, 975, 977, 978, 980, 982–984, 991, 992, 995, 996, 1003, 1005–1007, 1010, 1024, 1025, 1030, 1044, 1050)

Чечик Анатолій (нар. 1953) — український художник, художник театру. Працювати в театрі почав у 1978 р. З 1983 р. — художник і режисер у Київському театрі ім. І.Франка, у 1988–1991 рр. жив та працював у Тбілісі, з 1992 р. проживає в Москві. (648, 682, 693, 772, 836, 1030)

Чириков Євген (1864–1932) — російський письменник, драматург. Автор близько 60 критичних статей, драм («Євреї», «Іван Миронич»), роману «Звір з безодні» та ін. З 1910 р. було видано зібрання його творів у 17 томах. (119, 124, 166, 167, 1031)

Чистякова Валентина (1900–1984) — українська актриса, педагог. Народна артистка УРСР та Узбецької РСР (1943). Дружина та учениця Леся Курбаса. У 1918 р. працювала у Молодому театрі, у 1919–1920 рр. — у Першому театрі УРР ім. Т. Шевченка, у 1920 р. — у Кийдрамте. У 1922–1959 рр. — у театрі «Березіль» (згодом — Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка). У 1959–1967 рр. викладала в Харківському інституті мистецтв. Серед ролей: Оксана («Гайдамаки» за Т. Шевченком), Анеля («Маклена Граса» М. Куліша), Одарка («Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького), Катерина («Гроза» О. Островського), Євгенія Гранде («Євгенія Гранде» за О. де Бальзаком). (155, 245, 248, 299, 504, 512, 554, 1026, 1029, 1039, 1041, 1043)

Шамо Ігор (1925–1982) — український композитор. Народний артист УРСР (1975). Лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1976). Серед творів: три симфонії (1964, 1967, 1975), концерти з оркестром — для фортепіано (1951), флейти (1977), баяна зі струнним оркестром (1980), «Молдавська поема — рапсодія» (1956), хори, романси, пісні (понад 300), музика до близько 40 фільмів і понад 40 вистав, зокрема: «У неділю рано зілля копала» за О. Кобилянською, «Планета сподівань», «Спасибі тобі, моє кохан-

ня», «Горлиця», «Перший гріх», «Голубі олені», «Кравцов» О. Коломійця, «Пора жовтого листя», «Таке довге, довге літо», «Під високими зорями» М. Зарудного, «Макбет» В. Шекспіра. (590, 591, 593, 1028, 1043, 1047, 1048)

Шевченко Йона (1887–1940) — український актор, театральний критик. Акторську роботу почав у 1916 р. у Молодому театрі. У 1930-х — 1940-х рр. очолював донбасівський ТРОМ. Серед ролей: Мулен («Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка), Пастух («Цар Едіп» Софокла). Серед праць: збірка статей «Сучасний український театр», стаття «Молодий театр», його роль і робота». Репресований. Посмертно реабілітований. (148, 152, 153, 156, 193, 202, 239, 244, 245, 417, 428, 429, 440, 441, 444, 447, 450–452, 460, 1043, 1051)

Шевченко Тарас (1814–1861) — український поет, художник. Один з членів Кирило-Мефодіївського товариства. Заарештований у 1847 р. та висланий на 10 років у заслання. Працював у галузі живопису, графіки, монументально-декораційного живопису та скульптури. Автор поетичної збірки «Кобзар»; незавершеної трагедії «Никита Гайдай» (1841) та драми «Назар Стодоля» (1842). (21, 22, 56, 85, 86, 92, 93, 98, 109, 155, 156, 163, 172, 185, 248, 251, 252, 263, 271, 326, 356, 374, 400, 402, 403, 438, 490–492, 518, 522, 535, 728, 763, 926, 936, 937, 947, 952, 953, 955, 957, 960, 962, 964–966, 969, 970, 972, 975, 977, 979, 980, 987–990, 992, 993, 998, 1002, 1004, 1007, 1008, 1012, 1014, 1016, 1026, 1034, 1042)

Шипенко Олексій (нар. 1961) — український та російський драматург, актор, музикант. Працював актором Талліннського драматичного театру. З 1990-х рр. живе та працює в Німеччині. Автор близько 40 п'єс, серед яких: «Лафюнг ін дер Люфт», «Спостерігач», «Байка NUR 2», «Смерть Ван Халена», «Сад восьминогів», «Гра в шахи», «Археологія», «Судзукі-1», «Судзукі-2» та ін.; двох романів (європейську популярність приніс роман «Життя Арсенія»), багатьох інсценівок. (694, 794, 795, 882, 897, 903, 905, 908, 941, 1022, 1032)

Шифрін Ніссон (1892–1961) — російський і український художник театру, педагог. Народний художник РРФСР. У 1920–1922 рр. викладав у Центральній студії мистецтв у Києві. Оформив вистави: «Зелений острів» Ш. Лекока (Театр музичної комедії, Київ), «Змова Фієско в Генуї» Ф. Шіллера (театр «Березіль», Харків) та ін. З 1922 р. працював переважно у Москві. Серед вистав: «Гайявата» за Г. Лонгфелло (Державний театр для дітей), «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (Музично-драматичний театр ім. В. Немировича-Данченка). (197, 264)

Шкурупій Гео (Георгій) (1903–1937) — український письменник, поет. Член українських футуристичних угруповань. Співпрацював з редакцією га-

зети «Більшовик». У 1930 р. очолив київську філію «Нової Генерації». Автор збірок поезій та оповідань, романів «Двері в день» (1929), «Жанна-батальйонерка» (1930), «Міс Андрієна» (1934). У 1934 р. був заарештований, у 1937 р. розстріляний. (214, 401–403, 405, 476, 1017, 1019, 1041)

Штогаренко Андрій (1902–1992) — український композитор, педагог. Лауреат Державної премії СРСР (1946, 1952), Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1974). Народний артист СРСР (1972). У 1954–1968 рр. був ректором Київської консерваторії. Професор. З 1968 р. — голова правління Спілки композиторів України. Серед творів: кантата-симфонія «Україна моя» (1946), симфонічна сюїта «Пам'яті Лесі Українки» (1952), ряд симфоній. (502, 536, 1050)

Шулаков Віктор (нар. 1942) — український режисер. Заслужений діяч мистецтв України. Лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка (2002). У 1982–1983, 1990–1994 рр. очолював Київський Молодіжний театр. Постановник більше 100 вистав, серед яких: «Енеїда» за І. Котляревським, «Третя ракета» В. Бикова, «Маленька футбольна команда» Ю. Щербака, «Вільний вітер» І. Дунаєвського, «За двома зайцями» М. Старицького, «Екватор» О. Злотника та О. Вратарьова. (638, 639, 671, 856, 1022, 1031, 1046)

Шумський Юрій (справж. прізвище — **Шомін**) (1887–1954) — український актор театру та кіно, режисер. Народний артист СРСР (1944). Лауреат Державної премії СРСР (1950, 1951). У 1925–1934 рр. працював у Одеському театрі ім. Жовтневої революції, у 1934–1954 рр. — у Київському театрі ім. І. Франка. У роки Великої Вітчизняної війни завідував художньою частиною радіостанції ім. Т. Г. Шевченка. Серед ролей: Голохвостий («За двома зайцями» М. Старицького), Кречет, Хмельницький, Галушка («Платон Кречет», «Богдан Хмельницький», «В степах України» О. Корнійчука), Буйко («Професор Буйко» Я. Баша). Серед ролей у кіно: Грабіжник («Беня Крик», 1927), Офіцер контррозвідки («Нічний візник», 1929), Маршал Василевський («Сталінградська битва», 1949). (503, 513, 514, 516, 535, 541, 571, 1029, 1033, 1036, 1043–1045, 1050)

Шутько Микола (нар. 1927) — український актор театру та кіно. Народний артист УРСР (1980). У 1950–1963 рр. працював у Чернівецькому українському музично-драматичному театрі, у 1963–1982 рр. — у Київському театрі ім. І. Франка; з 1982 р. — на Київській кіностудії. Серед ролей у театрі: Микола Задорожний («Украдене щастя» І. Франка), Оврам («Патетична соната» М. Куліша). Серед ролей у кіно: Петровський («Дума про Ковпака», 1973–1976), Панько («Вавилон — XX», 1979). (558, 566, 574, 1043, 1044)

Щербак Юрій (нар. 1934) — український письменник, драматург, сценарист. Доктор медичних наук (1983). Серед творів: сценарії до фільмів «Ми — студенти різних континентів» (1965), «Ранкові острови» (1966), «Острів співучих пісків» (1981); п'єси «Сподіватися» (1979), «Стіна» (1983). (523, 638, 690, 762, 984, 1014, 1047)

Щербаківський Данило (1877–1927) — український мистецтвознавець. У 1910–1927 рр. працював заввідділом народного мистецтва Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка. Автор понад 40 праць, серед яких: «Козак Мамай», «Символіка в українському мистецтві», «Український килим». (237)

Юра Гнат (1887/88–1966) — український режисер, актор, педагог. Народний артист СРСР (1940). У 1913–1914 рр. грав у Руському народному театрі (м. Львів), був актором і режисером Молодого театру. У 1920 р. став одним із засновників Нового українського драматичного театру ім. І. Франка (Вінниця), який очолював до 1961 р. У 1946–1961 рр. викладав у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Професор. Знімався у фільмах «Прометей» (1935), «Кармелюк» (1936), «Тарас Шевченко» (1951). Серед праць: «20 років», «Режисер у театрі». Серед ролей: Терешко, Мартин Боруля («Суєта», «Мартин Боруля» І. К. Карпенка-Карого), Копистка («97» М. Куліша). Серед вистав: «Лікар Керженцев» за Л. Андрєєвим, «Гріх» за В. Винниченком, «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Суєта», «Житейське море», «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка, «Вій» О. Вишні за М. Гоголем, «Диктатура», «Кадри», «Справа честі», «Бастилія Божої Матері» І. Микитенка, «Загибель ескадри», «Правда», «В степах України», «Фронт», «Калиновий гай», «Макар Діброва» О. Корнійчука. (150, 152, 155, 243, 279, 423, 450, 459, 460, 513, 516, 517, 522, 526, 534, 540, 546, 549, 550, 558, 566, 572, 576, 609, 705, 714, 791, 832, 1017, 1025, 1030, 1033, 1035, 1036, 1037, 1038, 1043, 1044, 1046)

Якобсон Роман (1895–1982) — російський філолог, лінгвіст, керівник Московського лінгвістичного гуртка, член ОПОЯЗу, провідний російський «формаліст». З 1925 р. викладав у Празькому університеті, сформував основи теорії структуралізму, які згодом розробляв, викладаючи в університетах США. (368, 373, 388, 389)

Яковченко Микола (1900–1974) — український актор театру та кіно. Народний артист УРСР (1970). У 1920–1927 рр. працював у театрах Сімферополя, Черкас, Чернігова та ін.; з 1927 р. (з перервами) — у Київському театрі ім.

І. Франка, зіграв на цій сцені бл. 200 ролей, серед яких: Бублик, Довгоносик («Платон Кречет», «В степах України» О. Корнійчука), Сірко («За двома зайцями» М. Старицького). Ролі у кіно: Пузатий Пацюк («Ніч перед Різдвом», 1952), Сірко («За двома зайцями», 1961). (558, 576, 577)

Яловий Михайло (1895–1937) — український письменник, секретар Партвидаву УРСР. Член ВАПЛІТЕ. (377, 380, 396, 467, 1019)

Янівський Богдан-Юрій (1941–2005) — український композитор, піаніст, диригент, театральний діяч, журналіст. Народний артист України. Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (1996). Завідував муз. частиною Театру юного глядача, м. Львів. Був засновником та організатором міжнародного фестивалю «Золоті трембіти», асоціації творчої інтелігенції «Світ культури». Впродовж останніх років працював у Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка. Серед творів: опера «Одеська балада», опера-казка «Хоробрий півник», симфонічні та камерні твори, музика до вистав (понад 100), низка різноманітних композицій для дітей і популярних пісень. (588, 590, 603, 623, 726, 1033, 1037, 1045, 1049)

Яновський Юрій (1902–1954) — український письменник, драматург, сценарист. Лауреат Державної премії СРСР (1949). У 1925–1926 рр. працював художнім редактором на Одеській кінофабриці. Серед творів: сценарії до фільмів «Фата моргана», «М. В. Гоголь», «Павло Корчагін» та ін.; повісті («Вершники»); п'єси «Дума про Британку» (1937), «Дочка прокурора» (1954) та ін. За його творами «Вершники» та «Дума про Британку» на Київській кхф. знято однойменні фільми (1939 та 1969). (215, 258, 371, 395, 411, 512, 522, 524, 564, 608, 609, 951, 1016, 1019, 1029, 1030, 1036)

Янушевич Ганна (1907–1983) — українська актриса театру та кіно. Народна артистка УРСР (1965). До 1940 р. працювала в театрах Києва, Харкова; у 1940–1983 рр. — у Чернівецькому українському музично-драматичному театрі. Серед ролей: Варка («Безталанна» І. Карпенка-Карого), Анна Фірлінг («Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта). Знімалася у фільмах: «Земля», «Вовчи-ха» та ін. (552, 577, 1036, 1038)

Яременко Василь (1895–1976) — український актор. Народний артист СРСР (1954). Лауреат Державної премії СРСР (1950). У 1922–1976 рр. працював в театрі ім. М. Заньковецької. Серед ролей: Яго («Отелло» В. Шекспіра), Шельменко («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненки), Назар Стодоля (однойменна п'єса Т. Шевченка), Гонта («Гайдамаки» за Т. Шевченком), Городничий («Ревізор» М. Гоголя), Король Лір (однойменна п'єса В. Шекспіра). (512, 1035, 1039, 1047, 1050)

Яремків Микола (нар. 1950) — український режисер, педагог. Режисер-постановник вистав у театрах України, серед яких: «Гроші» за І. Карпенком-Карим, «Горбань» С. Мрожека, «Largo desolato» В. Гавела, «Нехай одразу двох не любить» за М. Старицьким, «Кайдаші» за І. Нечуєм-Левицьким. (868, 891, 904, 907, 911, 1021, 1040)

ВИДАННЯ

«**Авангард**» — альманах об'єднання пролетарських митців «Нова Генерація» (панфутуристичні позиції), що виходив у Києві за редакцією Гео Шкурупія. Був фактично опозиційним до харківської групи, очолюваної М. Семенком. Два номери вийшли у 1930 р. (січень, квітень), у жовтні готувався, але не вийшов третій. Друкував статті Гео Шкурупія, К. Малевича, нариси О. Влизька, кіносценарій О. Довженка «Земля» тощо.

«**ВАПЛІТЕ**» — літературно-художній двомісячник, який видавала ВАПЛІТЕ, виходив у Харкові в 1927 році. До редакційної колегії входили: М. Йогансен, М. Куліш, І. Сенченко, О. Слісаренко, П. Тичина. У 1926 р. вийшов перший зошит, названий «Вапліте» (статті: О. Досвітній «До розвитку письменницьких сил», О. Довженко «До проблеми образотворчого мистецтва», В. Серж «Перегруповання революційних французьких письменників» та ін.). Того ж року виходить «Статут ВАПЛІТЕ», а також однойменний альманах (поезії М. Йогансена, П. Тичини, В. Сосюри, М. Бажана, Ю. Яновського, проза В. Вражливого, П. Панча та ін.). Журнал публікував оригінальну і перекладну поезію, оригінальні прозові твори та ін. У шостому номері мали надрукувати оповідання І. Дніпровського, О. Досвітнього, поезії Г. Коляди, В. Еллана-Блакитного, статті І. Сенченка, Г. Юри, другу частину «Вальдшнепів» М. Хвильового — яка й стала приводом до заборони номеру і закриття журналу в січні 1928 р.

«**Гарт**» — альманах Спілки пролетарських письменників «Гарт», виданий у Харкові у 1924 році. Поезії: М. Йогансена, П. Тичини, В. Сосюри, О. Коржа. Проза: М. Хвильового, Г. Коцюби, О. Копиленка, І. Дніпровського. Статті: В. Блакитного, В. Коряка. Поєми: В. Поліщука, Г. Коляди. Також було вміщено виконані О. Довженком портрети М. Йогансена, П. Тичини, І. Дніпровського, В. Сосюри, В. Поліщука.

«**Жовтень**» — літературно-мистецький збірник, виданий у Харкові в 1921 р. Починався програмною статтею М. Хвильового, В. Сосюри, М. Йогансена «Наш Універсал». Друкувалися поезії В. Сосюри («Роздули ми горно», «1917 рік»), М. Хвильового («За обрієм зима», «В електричний вік»), М. Йогансена

(«Жовтень», «Комуна»), В. Поліщука («Жовтень», «Пасіка»), оповідання В. Підмогильного «Пасіка», п'єса Я. Мамонтова «Веселий храм», літературно-критичні статті.

УГРУПОВАННЯ

«**Авангард**» — харківська літературна група. Керівник — В. Поліщук. У 1930 р. самоліквідувалася. Друковані видання: «Бюлетень «Авангарду» (1928), «Мистецькі матеріали «Авангарду» (1929, два числа). Проголошувала боротьбу проти відсталості, тісний зв'язок літератури з індустріалізацією і прогресом.

«**Бойчукісти**» — об'єднання художників-монументалістів, виникнення якого пов'язане з іменем Михайла Бойчука. Саме завдяки бойчукістам Україна у 1920—1930-х рр. вийшла на широкий обшир світової культури, про що свідчать численні виставки, у яких брали участь послідовники й учні М. Бойчука, велика кількість публікацій, присвячена «бойчукізму» як мистецькому явищу. Передовсім варто означити бойчукістів як культурно-мистецьке явище, що намагалося відродити автохтонні корені, народність малярства, дух нації, її культурність, відтак — духовну основу мистецтва.

«**Гарт**» — Спілка пролетарських письменників, створена у 1923 р. в Харкові. Очолював В. Еллан-Блакитний. За статутом, це об'єднання письменників, «котрі стремлять до створення єдиної інтернаціональної комуністичної культури, користуючись українською мовою як знаряддям творчості, поширення комуністичної ідеології та переборювання буржуазної, міщанської, власницької ідеології». Організація мала філії в Києві, Одесі, Дніпропетровську, Кам'янці. Розходження у поглядах членів «Гарту», насамперед, щодо надмірної акцентуації на масовість та творення «пролетарської літератури», призвели до розколу організації. Члени «Гарту»: В. Еллан-Блакитний, К. Гордієнко, І. Дніпровський, О. Довженко, М. Йогансен, М. Майський, І. Сенченко, В. Сосюра, П. Тичина, М. Хвильовий та ін.

«**Ланка**» (МАРС) — київське літературне угруповання, створене у 1924 р. з Асоціації письменників. У 1926 р. перейменувалося в МАРС (Майстерня революційного слова). Серед членів угруповання: В. Підмогильний, М. Івченко, Б. Антоненко-Давидович, Г. Косинка, Т. Осьмачка, Є. Плужник та ін. Відкидало політичне пристосування, тому переслідувалося компартійними органами. У 1929 р. змушене було припинити існування. Учасників репресовано.

«**Неокласики**». До групи українських неокласиків у 20-х роках XX ст. належали М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович, Юрій Клен

(О. Бургардт). На відміну від інших груп, «неокласики» не дбали про своє організаційне оформлення і не виступали з ідейно-естетичними маніфестами. Вони відмежовувались від так званої пролетарської культури, прагнули наслідувати мистецтво минулих епох, віддавали перевагу історико-культурній та морально-психологічній проблематиці. У 1935 р. були заарештовані М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, яких звинувачували в шпигунстві на користь чужої держави, в підготуванні й спробі вчинити терористичні замах на представників уряду та партії і в приналежності до таємної контрреволюційної організації, очолюваної професором Миколою Зеровим. М. Зеров був розстріляний 1937 р., П. Филипович загинув на Соловках того ж 1937 р., М. Драй-Хмара помер у концтаборі на Колімі в 1939 р.

«Нова Генерація» — літературна організація українських футуристів, що виникла в 1927 р. у Харкові. До об'єднання входили М. Семенко (голова), Гео Шкурупій, О. Полторацький, А. Чужий, М. Скуба та ін. Продовжуючи лінію «Аспанфуту», учасники Н. Г. проголошували гасло модернізації української літератури шляхом поєднання інтернаціоналізму та пролетарської культури з модерними мистецькими течіями Заходу. Видавали однойменний журнал Н. Г. (ред. М. Семенко), що виходив з жовтня 1927 р. до грудня 1930 р. у Харкові. У 1929 Н.Г. було перейменовано у ВУСКК (Всеукраїнську спілку робітників комуністичної культури), а з 1930 р. — ОППУ (Об'єднання пролетарських письменників України). У січні 1931 р. Н. Г. шляхом прямого політичного тиску примусили самоліквідуватися.

ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури) — письменницька організація у Харкові у 1926–1928 рр. Передумовою виникнення був розпад спілки «Гарт», в якій ще з 1925 р. існувала група «Урбіно», очолювана М. Хвильовим, яка пізніше і стала основою ВАПЛІТЕ. Основними ідейними напрямками були орієнтація на європейський рівень літератури, відхід від масовості. Фактично, ВАПЛІТЕ очолював М. Хвильовий. У 1926 році було обрано новий склад президії, президентом став М. Куліш. У зв'язку з літературною дискусією 1925–1928 рр. позиції М. Хвильового і значної частини «ваплітян» було гостро критиковано компартійною верхівкою; тому в 1927 р. з ВАПЛІТЕ було виключено М. Хвильового, М. Ялового, О. Досвітнього. На початку 1927 року до ВАПЛІТЕ входили 25 осіб: В. Вражливий, О. Громів, І. Дніпровський, О. Довженко, О. Досвітній, Г. Епик, П. Іванов, М. Йогансен, Л. Квітко, Г. Коцюба, О. Копиленко, М. Куліш, А. Лейтес, А. Любченко, М. Майський, П. Панч, І. Сенченко, О. Слісаренко, Ю. Смолич, В. Сосюра, П. Тичина, Д. Фельдман, М. Хвильовий, М. Яловий, Ю. Яновський. 28 січня

Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття

1928 року ВАПЛІТЕ оголосила про саморозпуск внаслідок ідеологічного цькування.

ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) — літературна організація, створена з ініціативи верхівки компартії на противагу ВАПЛІТЕ, «неокласикам», МАРСу в Харкові у січні 1927 року. Серед представників: Б. Коваленко, О. Корнійчук, І. Микитенко, І. Кулик, М. Шеремет та ін. Друковані органи, підтримувані компартією: «Літературна газета», журнал «Гарт» (виходив у Харкові раз на місяць у 1927–1932 рр., серед членів редколегії — В. Коряк, В. Сосюра), «Красное слово», «Проліт». Партиїно-адміністративно існувала до 1932 р.

Техно-мистецька група «А» — створена М. Йогансеном, спільно з О. Слісаренком та Ю. Смоличем.

Склала Ельвіра ЗАГУРСЬКА

ПОКАЖЧИК ВИСТАВ

«97» М. Куліша — Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1977. Режисер — Е. Мірошник, художник — Ю. Стефанчук. У ролях: М. Слав'янський, Т. Орленко, Л. Крамаренко, Я. Гаврилюк та ін. (612)

«97 неможливі» за М. Кулішем — Театр ім. Г. Михайличенка, 1924. Режисер — М. Терещенко, художник — К. Єлева. (218)

«**Gaudeamus**» Л. Андреєва — Театр М. Садовського, 1911. Режисер — М. Вільшанський. У ролях: М. Вільшанський, С. Паньківський, Ф. Левицький та ін. (170, 171, 178)

«...**La vie**» за циклом поем Я. Ріцоса — Театр «Vie», Запоріжжя, 1992. Режисер — В. Попов, костюми — з колекції майстерні Кліма (автор колекції — О. Королькова, Москва). У ролях: Л. Фріган, Т. Чепуріна, І. Немеляйнен, С. Тевельов, Д. Московцев, М. Махевський, В. Равич. (900, 1021)

«**Largo desolato**» за В. Гавелом — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, мала сцена «Березіль», 1992. Режисер — М. Яремків, художник — А. Вітановський. У ролях: С. Бережко, І. Кобзар, О. Приступ, І. Арнаутов, О. Стеценко, С. Пасічник, О. Стефанов, А. Борисенко та ін. (904, 907, 1014)

«**Marche Funebre**» («Печаль остання») на слова А. Любченка — Театр ім. Г. Михайличенка, 1923. Режисер — М. Терещенко. У ролях: Т. Коляденко, Н. Турчина та ін. (214)

«Алло, на хвилі 477!», текст М. Йогансена, Б. Балабана, Л. Дубовика, В. Скляренка, К. Діхтяренка — «Березіль» (Харків), 1929. Режисер — В. Скляренко, художник — В. Меллер, композитори — Ю. Мейтус, Б. Крижанівський. У ролях: трупя театру. (286, 287, 344, 346, 347, 349, 458, 938, 999)

«Антігона» Ж. Ануїя — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1992. Режисер — Г. Воротченко, художник — Т. Медвідь. У ролях: І. Кобзар, О. Качан, О. Тертишников, Л. Погорелова, О. Стеценко та ін. (907, 910, 937, 942, 951)

«Антігона» Софокла — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1965. Режисер — Д. Алексідзе, художник — П. Лапіашвілі, композитор — О. Тактакішвілі. У ролях: С. Коркошко, А. Гашинський, М. Герасименко, С. Олексенко, В. Цимбаліст, О. Давиденко та ін. (567, 572, 573, 936)

«Археологія» О. Шипенка — Київський Молодіжний театр, 1989. Режисура і сценографія В. Більченка, балетмейстер — Л. Рослов. У ролях: Я. Чорненький, В. Олексієнко, Т. Шуран, В. Сова, В. Сланко, В. Авдеєнко, Т. Руденко. (694, 882, 897, 898, 907, 910, 941, 1013)

«Аскольдова могила» О. Верстовського — Київський оперний театр, 1867. Постановники — Ф. Бергер, Ф. Львов. Виконавці: О. Сантагано-Горчакова, Ф. Львов, М. Аграмов та ін. (26)

«Базар» В. Винниченка — Студія Молодого театру, Київ, 1917. Режисер — Л. Курбас. У ролях: М. Терещенко, П. Самійленко, А. Смерека, Г. Прохоренко, С. Мануйлович та ін. (148, 149, 192, 194, 195, 948)

«Баня» В. Маяковського — Київський Молодіжний театр, 1986. Режисер — В. Шулаков, художник — Н. Гомон. У ролях: В. Шевченко, В. Макаренко, І. Щербак, Т. Криворученко, В. Легін, Я. Гаврилюк та ін. (671–673)

«Батурин» Б. Лепкого, Л. Лісевича — театр «Заграда», 1933. Режисер — В. Блавацький, художник — Л. Боровик. (494, 942)

«Безприданниця» О. Островського — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1973. Режисер — М. Резнікович, художник — Д. Боровський. У ролях: Л. Кадочникова, А. Ніколаєва, О. Парра та ін. (723, 724, 995)

«Безталанна» І. Карпенка-Карого — Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1983. Режисер — А. Літко, художник — І. Шулик. У ролях: О. Копитіна, Л. Ставич, В. Варламов та ін. (627–629, 976)

«**Біла ворона**» Ю. Рибчинського, Г. Татарченка — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1991. Режисер — С. Данченко, художники — М. Кужелев, М. Глейзер. У ролях: Н. Сумська, А. Хостікоєв, Л. Смородіна та ін. (604, 605, 792, 838, 840, 841, 847, 954, 1010)

«**Біла ворона**» Ю. Рибчинського, Г. Татарченка — театральна компанія «Бенюк & Хостікоєв», 2005. Режисер — А. Хостікоєв. У ролях: Ю. Вдовенко, Б. Бенюк, І. Рубашкін, Н. Сумська, А. Хостікоєв, Т. Постников та ін. (840, 841, 848, 1010)

«**Благодарний Еродій**» за творами Г. Сковороди — Львівський Молодіжний театр ім. Леся Курбаса, 1993. Режисер — В. Кучинський, художник — А. Гуменюк, художник по костюмах — Н. Лапчик. У ролях: А. Водичев, О. Цьона, О. Драч, Л. Данильчук, Н. Половинка, В. Кучинський, Т. Каспрук, П. Микитюк, Ю. Мисак. (972, 903, 908, 909, 911)

«**Блоха у вусі**» Ж. Фейдо — Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1998. Режисер — А. Віднянський, художник — С. Маслобойщиков. У ролях: Н. Доля, Д. Бабаєв, Т. Назарова, А. Сердюк, Г. Дрозд, О. Бондаренко, М. Рушковський та ін. (596, 949)

«**Борис Годунов**» М. Мусоргського за О. Пушкіним — Київський оперний театр, 1908. Режисер — М. Боголюбов, художник — С. Мясков, диригент — І. Паліцин. Виконавці: П. Цесевич, Ф. Орешкевич, К. Воронець, В. Селявін, М. Скибицька та ін. (36–38, 41)

«**Бранка Роксоляна**» Д. Січинського — Театр М. Садовського, 1912. Режисер — М. Садовський, хормейстер — В. Верховинець, диригент — Г. Єлінек. Виконавці: О. Петляш, З. Діброва, С. Бутовський та ін. (56, 70, 98, 121, 165, 989)

«**Брехня**» В. Винниченка — Театр М. Садовського, 1911. Режисер — І. Мар'яненко. У ролях: Л. Ліницька, І. Мар'яненко та ін. Поновлення — 1916. У ролях: Л. Курбас, М. Малиш-Федорець та ін. (184, 188, 192, 975)

«**Брехня**» В. Винниченка — Трупa І. Мар'яненка, 1916. Режисер — І. Мар'яненко. У ролях: Л. Ліницька, І. Мар'яненко, Н. Горленко, О. Жулінський, Б. Романицький та ін. (183, 185, 975)

«**В ніч місячного затемнення**» М. Каріма — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1971. Режисер — С. Сміян, художник — Д. Лідер, композитор — Ю. Знатоков. У ролях: Н. Ужвій, Б. Ставицький, О. Биструшкін, Н. Гіляровська та ін. (532, 576, 629–631)

«**В степах України**» О. Корнійчука — Львівський державний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1972. Режисер — С. Данченко, художник — М. Кипріян. У ролях: Б. Мірус, В. Розстальний, В. Глухий, В. Максименко та ін. (561)

«**В степах України**» О. Корнійчука — Київський драматичний театр на Подолі, 1998. Режисер — В. Малахов, художник — І. Лещенко. У ролях: О. Ігнатуша, С. Бойко, Г. Ткач, А. Пархоменко та ін. (561, 888)

«**Валькірія**» Р. Вагнера — Київський оперний театр, 1909. Режисер — М. Боголюбов, художник — С. Евенбах, диригент — І. Пагані. Виконавці: К. Воронець, Ф. Орешкевич, М. Валицька, Г. Боссе та ін. (40, 41)

«**Варшавська мелодія**» Л. Зоріна — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1968. Режисер — Е. Митницький, художник — Т. Сельвінська. У ролях: А. Роговцева, А. Шестопалов. (562, 951, 982, 994)

«**Ведмідь**» А. Чехова — Театр М. Садовського, 1909. Режисер — М. Садовський. У ролях: М. Садовський, М. Малиш-Федорець, Ф. Левицький. (119, 169)

«**Веселка**» М. Зарудного — Вінницький обласний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського, 1958. Режисер — Ф. Верещагін, художник — К. Вітавський. У ролях: Ф. Трегуб, І. Тарапата, В. Журавльова, М. Попруга, В. Ходаринов, І. Сікало, Ф. Куценко, М. Онищенко та ін. (558–561)

«**Веселка**» М. Зарудного — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1958. Режисер — Б. Балабан, художник — Д. Боровський, композитор — В. Рождественський. У ролях: В. Дальський, В. Гончаров, К. Кульчицький, Ю. Ткаченко, Б. Лук'янов, В. Цимбаліст, Н. Лотоцька, М. Панасьєв, М. Задніпровський, Г. Яблонська та ін. (523, 559, 560, 938)

«**Весняна Мадонна**» за повістю В. Тендрякова «Весняні перевертиші» — Київський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1975. Режисер — В. Пацунов, художник — М. Френкель. У ролях: Л. Ігнатенко, Л. Марченко та ін. (676–678)

«**Весь Шекспір — за один вечір**» за В. Шекспіром — Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2005. Режисер — В. Малахов, художники — О. Вакарчук, К. Корнійчук. У ролях: О. Бондаренко, О. Гетьманський, С. Озірянний, В. Алдошин та ін. (605)

«**Вибір**» за однойменним романом Ю. Бондарева — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1984. Режи-

сер та автор інсценізації — С. Данченко, художник — Д. Лідер, композитор — С. Бідусенко. У ролях: Б. Ступка, С. Олексенко, В. Сікорський, Т. Оглоблін, А. Гашинський, В. Максимова та ін. (590, 679–681)

«**Випромінювання батьківства**» К. Войтили (Папи Іоанна Павла II) — МТМ «Сузір'я», 1993. Режисер — О. Кужельний, художник — В. Карашевський, оригінальна музика М. Чембержі. У ролях: Л. Кадирова та С. Джигурда. (910, 970)

«**Вишневий сад**» А. Чехова — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1946. Режисер — К. Хохлов, художник — В. Меллер, композитор — П. Козицький. У ролях: Н. Ужвій, О. Ватуля, В. Добровольський, В. Бжеська, О. Кусенко та ін. (547, 706, 781, 1007, 1010)

«**Вишневий сад**» А. Чехова — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1980. Режисер — І. Молостова, художник — Д. Лідер. У ролях: А. Роговцева, Л. Бакштаєв, М. Рушковський, Л. Кадочникова, Л. Яремчук, О. Ігнатуша та ін. (661–664, 759, 761, 983, 995)

«**Вишневий сад**» А. Чехова — Київський державний академічний театр драми і комедії, 2004. Режисер — Л. Зайкаускас, художник — О. Луньов. У ролях: К. Ніколаєва, М. Боклан, А. Яценко, В. Цивінський, Л. Сомов та ін. (602)

«**Візит старої дами**» Ф. Дюрренматта — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1983. Режисер — С. Данченко, художники — Д. Лідер, Н. Рудюк, композитор — С. Бідусенко. У ролях: Н. Копержинська, Ю. Ткаченко, С. Олексенко, С. Станкевич та ін. (575, 655, 664–669, 870–873, 954, 967, 975)

«**Вій, вітерець!**» Я. Райніса — Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1950. Режисер — В. Івченко, художник — Ю. Стефанчук, композитор — О. Радченко. У ролях: В. Данченко, Н. Доценко, В. Любарт, Л. Кривицька та ін. (520, 535, 562)

«**Вій**» О. Вишні за М. Гоголем — Київський державний український драматичний театр ім. І. Франка, 1924. Режисер — Г. Юра, художник — А. Петрицький, композитор — Н. Пруслін. У ролях: В. Кречет, Д. Мілютенко, Г. Борисоглібська, Ф. Барвінська, М. Пилипенко, О. Рубчаківна, О. Юра-Юрський та ін. (256, 279, 315, 477, 791, 949, 993, 1015)

«**Вірність**» М. Зарудного — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1970. Режисер — В. Лизогуб, художник — Д. Лідер, композитор — П. Майборода. У ролях: Н. Ужвій,

С. Станкевич, О. Кусенко, М. Герасименко, Н. Лотоцька, В. Плотникова та ін. (531, 619, 620, 650)

«Войцек» Г. Бюхнера — Київський Молодіжний театр, 1997. Режисер — Д. Лазорко, художник — О. Богатирьова, балетмейстер — А. Калоян. У ролях: В. Легін, О. Куликовська, С. Боклан, В. Сланко, Н. Кленіна, А. Калоян, І. Портянко. (885, 886, 923, 972)

«Газ» Г. Кайзера — «Березіль» (Київ), 1923. Режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер, композитор — А. Буцький. У ролях: М. Домашенко, Г. Ігнатович, В. Чистякова, С. Шагайда, Р. Нещадименко та ін. (212, 263, 265, 272–274, 281–283, 318–320, 326–328, 406, 432, 435, 436, 438, 440, 938, 945, 972, 981)

«Гайдамаки» за Т. Шевченком — Перший театр Української Радянської Республіки ім. Т. Шевченка, 1920. Режисер та автор інсценізації — Л. Курбас, художники — К. Єлева, В. Лісовський, композитор — Н. Пруслін. У ролях: І. Мар'яненко, Л. Курбас, О. Загаров, В. Чистякова, Д. Антонович та ін. (248, 254, 263, 277, 284, 285, 326, 436, 438, 439, 490–492, 585, 936, 972, 979, 987)

«Гайдамаки» за Т. Шевченком — Одеський театр ім. Жовтневої революції, 1961. Режисер — В. Василько, художник — М. Маткович, хореограф — Ю. Розумовська. У ролях: В. Круль, О. Луценко, Л. Савицький, Є. Дудов, В. Туз та ін. (528)

«Гайдамаки» за Т. Шевченком — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1961. Автор інсценізації — Л. Курбас, режисери — О. Сердюк, В. Крайниченко, художник — В. Греченко. У ролях: Л. Тарабаринів, Р. Колосова, Ф. Радчук, Д. Антонович. (528)

«Гайдамаки» за Т. Шевченком — Львівський державний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1963. Автор інсценізації — В. Харченко, режисер — В. Грипич, художник — М. Кипріян, музика К. Стеценка, О. Радченка. У ролях: В. Данченко, В. Сумський, А. Плохотнюк, Д. Козачковський та ін. (528, 953, 965, 1016)

«Галька» С. Монюшка — Театр М. Садовського, 1910. Режисер — М. Садовський, балетмейстер — В. Верховинець, диригент — Г. Єлінек. У ролях: О. Петляш, С. Бутовський, Д. Мироненко, З. Діброва, П. Рязанець та ін. (47–50, 62, 69, 79, 98, 121, 168, 349)

«Гамлет» В. Шекспіра — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1956. Режисер — Б. Норд, художник — В. Греченко, композитор — К. Данькевич. У ролях: Я. Геляс, О. Сердюк, Н. Герасимова, Д. Антонович, Л. Попова, Л. Тарабаринів, Б. Ставицький та

ін. (520, 539, 548, 567–569, 986)

«Гамлет» В. Шекспіра — Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1957. Режисер — Б. Тягно, художник — Ю. Стефанчук, композитор — О. Радченко. У ролях: О. Гай, О. Гринько, Д. Дударев, А. Босенко, Л. Каганова та ін. (520, 539, 567, 568, 603, 1006)

«Гамлет» В. Шекспіра — Львівський ТЮГ ім. М. Горького, 1981. Режисер — В. Козьменко-Делінде, художники — В. Бортяков, І. Нірод. У ролях: С. Кустанов, О. Дейцев, Є. Бжезінський, Я. Федоришин та ін. (653)

«Гамлет» В. Шекспіра — Київський державний театр драми і комедії, 1984. Режисер — Е. Митницький, художник — І. Несміянов. У ролях: М. Венгерський, О. Слободенюк (Архангельська), Б. Романов, Н. Білецька, В. Потапенко, В. Васьковцев та ін. (651, 984)

«Гамлет. Сні» за мотивами «Гамлета» В. Шекспіра — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2002. Сценічна версія та постановка А. Жолдака, художники-постановники — Ю. Ринтовт та К. Карамфілов (м. Софія, Болгарія), художник по костюмах — Т. Дімова (м. Софія, Болгарія). У ролях: В. Спесивцева, А. Кравчук, Е. Безродний, В. Маляр, О. Стеценко, Ю. Головін, В. Брильов та ін. (930, 959)

«Генерал Ватутін» Л. Дмитерка — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1947. Режисер — Л. Дубовик, художник — В. Греченко. У ролях: М. Крушельницький, О. Сердюк, Ф. Радчук, Д. Антонович, В. Мізиненко, М. Кононенко, М. Покотило, Р. Кіріна, Г. Козаченко та ін. (502)

«Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської — Театр М. Садовського, 1913. Режисер — М. Садовський, композитор — М. Лисенко. У ролях: М. Садовський, М. Малиш-Федорець, І. Мар'яненко, О. Полянська, І. Ковалевський, С. Паньківський, О. Корольчук, Л. Ліницька, М. Петлішенко, Є. Рибчинський, Є. Хуторна та ін. (99, 136, 172, 186, 187)

«Голгота» Г. Лужницького — театр «Заграва», 1936. Режисер — В. Блавацький, художник — Л. Боровик. У ролях: В. Блавацький, В. Левицька, Я. Пінот-Рудакевич, Н. Блавацька-Лужницька, Є. Левицький, Б. Паздрій, О. Данилко, І. Цьолко та ін. (482, 483, 493–496)

«Голомоза співачка» Е. Йонеско — Київський експериментальний театр-студія НАУКМА, 1998. Режисер — Л. Паріс. У ролях: В. Легін, Т. Руденко, В. Авдеєнко, А. Петров та ін. (597, 598)

«Голубі олені» О. Коломійця — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1973. Режисер — В. Лизогуб, ху-

дожник — Д. Лідер, композитор — І. Шамо. У ролях: Л. Хоролець, М. Герасименко, С. Олексенко, Б. Ставицький, О. Шаварський та ін. (591–593, 1013)

«**Гольдоні. Венеція**» за мотивами комедії К. Гольдоні «Слуга двох панів» — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2004. Сценарій А. Жолдака та В. Мамонтова, режисер — А. Жолдак, сценографія А. Жолдака та Т. Дімової (м. Софія, Болгарія), художник по костюмах — Т. Дімова. У ролях: В. Спесивцева, Д. Петров, Е. Безродний, В. Маляр, П. Рачинський, Л. Тарабаринів та ін. (931, 932, 959)

«**Горлиця**» О. Коломійця — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1969. Режисер — В. Лизогуб, художник — Б. Чернишов, композитор — І. Шамо. У ролях: В. Цимбаліст, М. Задніпровський, В. Плотникова, Г. Семененко, С. Станкевич, Н. Лотоцька, П. Морозенко та ін. (531, 590, 670, 951, 974, 1013)

«**Гра життя і смерті у покритій попелом пустелі**» Х. Ловінеску — Український музично-драматичний театр-студія класичної п'єси (Київ), 1993. Режисер — О. Балабан. У ролях: Н. Корпан, С. Матвієць, Є. Малуха, В. Беслік. (900, 938)

«**Гравець**» за романом Ф. Достоєвського — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1982. Режисер та автор інсценізації — М. Резнікович, художник — Л. Альшиц. У ролях: О. Ісаєв, Л. Погорелова, Л. Яремчук, А. Роговцева, А. Решетников, М. Швідлер, О. Смолярова та ін. (682, 960)

«**Дама без камелій**» Т. Реттігана — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1991. Режисер — Р. Віктюк, художники — В. Боєр, А. Александрович-Дочевський, автор музичного оформлення — А. Фараджев. У ролях: А. Роговцева, О. Ісаєв, Л. Погорелова, В. Задніпровський, Є. Паперний та ін. (601, 780, 949, 960)

«**Дванадцять ніч**» В. Шекспіра — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1949. Режисер — Ш. Варшавер, художник — М. Уманський, композитор — В. Рождественський. У ролях: К. Осмяловська, Д. Мілютенко, В. Добровольський та ін. (705, 987, 995, 1008)

«**Джінні Гігінс**» Л. Курбаса за Е. Сінклером — «Березіль» (Київ), 1923. Режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер, композитор — А. Буцький. У ролях: А. Бучма, Й. Гірняк, В. Василько, П. Долина, С. Бондарчук, Г. Бабіївна та ін. (212, 248, 254, 263, 265, 273, 281, 320, 329, 440, 492, 945, 972, 981, 998, 1004)

«Дивна місія Севідж» Д. Патріка — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1969. Режисер — Е. Митницький, художник — Д. Лідер. У ролях: Є. Опалова, А. Ніколаєва, С. Филімонов, А. Роговцева, А. Решетников та ін. (738)

«Диктатура» І. Микитенка — «Березіль» (Харків), 1930. Режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер, композитори — Ю. Мейтус, В. Коляда. У ролях: А. Бучма, Ф. Радчук, М. Крушельницький, Н. Ужвій, С. Федорцева, Й. Гірняк, Д. Мілютенко та ін. (275, 344–346, 453, 455–459, 791, 890, 945, 980, 981, 989, 998)

«Диктатура» І. Микитенка — Одеський театр ім. Жовтневої Революції, 1929. Режисер — М. Терещенко, художник — Распопов, композитор — Ю. Губарьов. У ролях: Ю. Шумський, О. Осташевський, Є. Коханенко, І. Замичковський, Ю. Красноярський, А. Крамаренко та ін. (219, 1004, 1007)

«Дім Бернарди Альби» Ф. Г. Лорки — Севастопольський російський драматичний театр ім. А. Луначарського, 2001. Режисер — Т. Магар, художник — Г. Бубнова. У ролях: Л. Шкуркіна, М. Брусніцина, С. Рунцова та ін. (804, 805)

«Дім, в якому переночував Бог» Г. Фігерейдо — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1983. Режисер — І. Афанасьєв, художники — С. Коштелянчук, В. Севрюкова, композитор — В. Назаров. У ролях: О. Шаварський, А. Хостікоєв, Л. Куб'юк, В. Коляда, Н. Омельчук та ін. (778)

«Дон Жуан» за М. Фрішем, О. Пушкіним, Е. Радзінським, інсценізація О. Крижановського — Навчальний театр КДІТМ (тепер — КНУ театру, кіно і телебачення) ім. І. К. Карпенка-Карого, дипломна вистава 4-В акторського курсу (худ. керівник — М. Рушковський), 1987. Режисер — О. Крижановський, художник — С. Маслобойщиков. У ролях: Д. Філін, Р. Бакіров, О. Колбишев, О. Сумська, І. Гаврилюк, С. Пупенко, К. Шамін, В. Головка та ін. (892, 905, 969)

«Доротія» В. Чоконаї — Берегівський угорський національний театр ім. Д. Ійєша, 1999. Режисер — А. Віднянський, художник — Є. Гаркуша. У ролях: Ж. Трілл, Н. Сюч, К. Алікіна, та ін. (818, 823–825)

«Дочка прокурора» Ю. Яновського — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1954. Режисер — М. Романов, художники — В. Кривошеїна, Є. Коваленко. У ролях: М. Білоусов, Л. Карташова, А. Ніколаєва, В. Предаєвич, М. Романов, Є. Опалова та ін. (512)

«Дочка прокурора» Ю. Яновського — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1954. Режисер — В. Гаккебуш, художник — З. Вінник. У ролях: В. Чистякова, Л. Попова, Ф. Радчук, М. Кошачевський та ін. (512, 513, 951)

«Друже Лі Бо, брате Ду Фу» О. Лишеги — Український театр-студія «Будьмо!» (Київ), 1992. Постановка і сценографія С. Проскурні, оригінальна музика П. Товстухи та Г. Хлопотова. У ролях: М. Шкарабан, О. Радчук, В. Баша, О. Замятін, М. Ольшаніков. (908–910, 993)

«Дума про Британку» Ю. Яновського — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1957. Режисер — Г. Юра, художники — Є. Коваленко, В. Кривошеїна, композитор — В. Рождественський. У ролях: Л. Козуб, О. Давиденко, П. Няtko, В. Добровольський, О. Кусенко, Н. Копержинська, Г. Бабенко та ін. (522, 524, 608, 609)

«Дюшес» за мотивами роману «Улісс» Д. Джойса — театр-студія «Театральний клуб» (Київ), 1993. Режисер — О. Ліпцин, художник — І. Лешенко, автор музичного оформлення — В. Гойданко. У ролях: Т. Плашенко, А. Даруга. (597, 897, 976)

«Дядя Ваня» А. Чехова — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1980. Режисер — С. Данченко, художники — Д. Лідер, Н. Рудюк, композитор — Л. Грабовський. У ролях: Б. Ступка, В. Івченко, А. Гашинський, Н. Ужвій, Є. Пономаренко, В. Плотникова та ін. (603, 655–657, 660, 761, 952, 954, 962, 975, 992, 1003, 1007)

«Дядя Ваня» А. Чехова — Київський Молодий театр, 2003. Режисер — С. Мойсеєв, художники — А. Александрович-Дочевський, Н. Рудюк, композитор — Ю. Шевченко. У ролях: О. Вертинський, С. Боклан, Р. Зюбіна, Н. Васько, Т. Яценко, О. Узлюк, В. Легін, Г. Розстальна та ін. (602, 935)

«Екватор» О. Вратарьова, О. Злотника — продюсерський центр «Арт-проект», продюсер — С. Герасимов, 2003. Режисер-постановник — В. Шулаков, балетмейстер — А. Єрьомін, художник — В. Одуденко. У ролях: Д. Барканов, Ю. Ковальчук, О. Тищенко, Т. Ліберман (Тіна Кароль), А. Макаrchук та ін. (854–858, 951, 1014)

«Енеїда» М. Лисенка за І. Котляревським — Театр М. Садовського, 1910. Автор лібрето та режисер — М. Садовський, художник — Дьяков, балетмейстер та хормейстер — В. Верховинець. У ролях: О. Петляш, М. Малиш-Федорець, М. Литвиненко-Вольгемут, Д. Мироненко, О. Петрова, В. Верховинець, Т. Івлєв, М. Лебедева та ін. (51–55, 62, 75, 79, 98–100, 121–123, 170, 978, 989, 996)

«Енеїда» І. Котляревського — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1986. Інсценізація С. Данченка та І. Драча, режисер — С. Данченко, художники — А. Чечик, М. Глейзер, ком-

позитор — С. Бідусенко. У ролях: А. Хостікоєв, Б. Ступка, Л. Куб'юк, В. Розстальний, Л. Смородіна та ін. (604, 792, 834–838, 841, 937, 940, 1003, 1010)

«Ех, мушкетери, мушкетери!» Є. Євтушенка на теми О. Дюма — Національний академічний драматичний театр ім. І.Франка, 2003. Композитор — Ю. Шевченко, головний режисер-постановник — Д. Чирипюк, режисер-постановник — П. Ільченко, художники — А. Александрович-Дочевський, Н. Рудюк. У ролях: О. Стальчук, В. Нечипоренко, В. Баша, О. Шаварський, І. Дорошенко та ін. (851, 852–854)

«Євгеній Онєгін» П. Чайковського — Київський оперний театр, 1913. Режисер — О. Улуханов, художник — С. Евенбах. Виконавці: К. Воронець, І. Бурська, П. Соловцев, П. Смелський, П. Цесевич та ін. (70)

«Євреї» Є. Чирикова — Театр М. Садовського, 1908. Режисер — М. Садовський. У ролях: М. Садовський, М. Заньковецька, І. Мар'яненко та ін. (118, 124, 166, 167)

«Живий труп» Л. Толстого — Київський державний театр драми і комедії, 1997. Режисер — Е. Митницький, художники — Е. Митницький, Б. Якушева, автор музичного оформлення та диригент — О. Курій. У ролях: О. Гетьманський, К. Ніколаєва, А. Ященко, С. Єгорова, О. Ганноченко та ін. (594, 604, 916, 982)

«Життя за царя» М. Глінки — Київський оперний театр, 1901. Режисер — Я. Гельрот, диригент — І. Паліцин, художник — С.Евенбах. Виконавці: В. Тассін, Ф. Леліва, Е. Боберова та ін. (27, 28)

«Жіночі ігри» Р. Феденьова — Київський державний академічний театр драми і комедії, 2002. Режисер — О. Лисовець, художник — І. Несміянов. У ролях: О. Архангельська, К. Ніколаєва, С. Золотько, І. Мельник. (603)

«За двома зайцями» В. Василька — В. Ярошенка за М. Старицьким — театр «Березіль» (Київ) 1925. Режисер — В. Василько, художник — В. Шкляїв. У ролях: О. Сердюк, Л. Гаккебуш, Ф. Радчук, М. Крушельницький та ін. (248, 255, 258, 266, 268, 286, 287, 477, 938, 947)

«За двома зайцями» М. Старицького — Київський Молодіжний театр, 1980. Режисер — В. Шулаков, художники — Н. Гомон, Л. Чернова. У ролях: Т. Яценко, В. Легін, Я. Гаврилюк, А. Бурлюк, Л. Філімонова та ін. (675, 779, 1014)

«Забавки» А. Шніцлера — Театр М. Садовського, 1908. Режисер — І. Мар'яненко. У ролях: М. Заньковецька, І. Мар'яненко, О. Петляш, О. Певний, С. Паньківський, М. Малиш-Федорець. (168, 178)

«Запитай колись у трав» Я. Стельмаха — Харківський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1982. Режисер — О. Біляцький, художник — Т. Пасічник, композитор — Б. Кисельов. У ролях: Т. Петровська, М. Сараєв, О. Бойко та ін. (690–692)

«Запрошення до замку» Ж. Ануйя — Київський державний академічний російський драматичний театр ім. Лесі Українки, 1992. Режисер — В. Пазі, художник — А. Коженкова, автор музичного оформлення — А. Фараджев. У ролях: Д. Лаленков, В. Предаєвич, Ю. Мажуга, О. Сумська, Н. Кондратовська, Ф. Летічевський та ін. (596)

«Запрошення до замку» Ж. Ануйя — Севастопольський російський драматичний театр ім. А. Луначарського, 2003. Режисер — Т. Магар, художник — Т. Карасьова. У ролях: Є. Журавкін, М. Брусніцина, І. Демідкіна та ін. (802, 803)

«Зачарований вітряк» М. Стельмаха — Чернівецький український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської, 1970. Режисер — В. Грипич, художник — В. Лассан, композитор — Л. Колодуб, балетмейстер — К. Аппак. У ролях: В. Жихарський, В. Шептекіта, М. Заїка, П. Нікітін, М. Сіренко, В. Попова, О. Ільїна, О. Ананьєв, М. Голобородько, І. Меленко та ін. (610, 611, 953)

«Звірний бенкет» — мюзикл Ю. Шевченка за «Лисом Микитою» І. Франка — Театр «У затінку дерев» (Київ), 1992. Автор лібрето та режисер — А. Фурманчук, художник — А. Александрович-Дочевський. (849, 850)

«Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1974. Режисер — С. Сміян, художник — Д. Лідер, композитор — М. Скорик. У ролях: Є. Пономаренко, В. Цимбаліст, Н. Ужвій, М. Задніпровський та ін. (636, 637, 752, 753)

«Земля» за О. Кобилянською — Чернівецький державний український драматичний театр ім. О. Кобилянської, 1947. Автор інсценізації та режисер-постановник — В. Василько, режисер — Ю. Косаківський, художник — О. Плаксій, композитор — Б. Крижанівський, хореограф — Ю. Розумовська. У ролях: В. Сокирко, М. Кисельова, Ю. Величко, Є. Степанов, К. Ципа, Л. Луганська, П. Михневич та ін. (518)

«Зоря і смерть Пабло Неруди» за поемою І. Драча — Київський театр естради, 1984. Режисер — В. Малахов, художник — С. Маслобойщиков. У ролях: В. Чигляєв, В. Кузнєцов, Т. Плашенко, О. Рубашкін, С. Грабченко та ін. (654, 978).

«І сказав Б...» О. Шипенка (авторська композиція за текстами п'єс «Лафюнг ін дер люфт» та «Верона») — Київський Молодіжний театр, 1991. Режисер — В. Більченко, художник по костюмах — О. Богатирьова. У ролях: А. Бурлюк, А. Петров, В. Авдеєнко, М. Аугуст, В. Олексієнко, Т. Руденко, В. Сова, Т. Шуран та ін. (940, 794, 795, 882, 883, 898, 905, 907, 910)

«Ігри для чоловіків» («Стриптиз» С. Мрожека, «Урок» Е. Йонеско) — Театр-студія «Арт» (Київ), 1988. Режисер — І. Талалаєвський. У ролях: А. Луцак, П. Корж, С. Іушин, О. Вавилова (Іушина), С. Марченко. (873)

«Ідентифікація танго» за творами С. Мрожека «Кароль», Е. Йонеско «Урок» та Ф. Достоевського «Злочин і кара» — Чернігівський обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1999. Постановка А. Бакірова. У ролях: П. Мороз, О. Пшин, О. Куковєров, В. Гаркуша, С. Горшков, О. Гребенюк, О. Лаптії. (923, 938)

«Їх четверо» Г. Запольської — Волинський обласний український музично-драматичний театр, 1976. Режисер — О. Заболотний, художник — І. Биченкова. У ролях: О. Осіїн, О. Мошков, В. Данилюк, Л. Зеленова, Н. Бова, В. Юрченко. (649, 959)

«Йоля» Є. Жулавського — Молодий театр, 1918. Режисер — Л. Курбас, художник — М. Бойчук. У ролях: П. Самійленко, Л. Курбас, О. Ватуля, О. Добровольська, М. Терещенко, Г. Юра та ін. (151, 155, 200–203, 448, 956)

«Казка про Моніку» С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса — Київський державний академічний український драматичний театр ім. Лесі Українки, 1978. Режисер — В. Малахов, художник — В. Карашевський. У ролях: А. Хостікоєв, Л. Куб'юк, О. Ігнатуша та ін. (639–641, 776, 777, 978, 1010)

«Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова — Київський оперний театр, 1910. Режисер — М. Боголюбов, художник — С. Евенбах. Виконавці: Л. Барановська, П. Тихонов, О. Шмід, Махін, В. Селявін, П. Андрєєв та ін. (42)

«Калиновий гай» О. Корнійчука — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1950. Режисер — Г. Юра, художник — А. Петрицький, композитор — В. Рождественський. У ролях: Ю. Шумський, Н. Ужвій, Є. Пономаренко, П. Няtko, В. Добровольський та ін. (531, 535, 540, 545, 575, 701–703, 990, 995, 1007, 1015)

«Камінний господар» Лесі Українки — Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1971. Режисер — С. Данчен-

ко, художник — М. Кипріян, композитор — Б. Янівський. У ролях: Л. Кадирова, Б. Ступка, Ф. Стригун, О. Гринько та ін. (555, 588, 603, 623–626, 730–731, 954, 965, 1003)

«**Камо грядеши**» Г. Лужницького за Г. Сенкевичем — театр «Заграва», 1936. Режисер — В. Блавацький, художник Л. Боровик. У ролях: Л. Боровик, В. Блавацький, Є. Курило, Я. Пінот-Рудакевич, Н. Блавацька-Лужницька, В. Левицька, М. Степова, О. Неделко та ін. (484–487, 493, 494, 942)

«**Камо**» О. Левади — Київський театр поезії Укрконцерту, 1985. Режисер — С. Проскурня, художник — В. Карашевський. У ролях: В. Зражевський, Т. Шуран, О. Кочнєв, О. Клаунінг, М. Бондар та ін. (650, 651)

«**Кар'єра Артуро Уї**» Б. Брехта — Хмельницький обласний український музично-драматичний театр ім. Г. Петровського, 1975. Режисер — В. Булатова, художники — Д. Лідер, М. Левитська, композитор — З. Турський. У ролях: І. Жулкевський, Г. Фігурський та ін. (638, 756–758)

«**Кармен**» А. Жолдака за мотивами П. Меріме — антрепризний проект, 1997. Режисер — А. Жолдак, художник — М. Левитська. У ролях: А. Хостікоєв, В. Спесивцева, В. Баша та ін. (796–798, 929, 959, 972, 1010)

«**Карнавал**» за романом Р. Роллана «Лілюлі» — Театр ім. Г. Михайличенка, 1923. Режисер — М. Терещенко, художник — В. Меллер, композитор — М. Вериківський. У ролях: Т. Коляденко, П. Некрутенко, Н. Турчина, В. Коваленко та ін. (215, 1004)

«**Кассандра**» Лесі Українки — Київський державний український драматичний театр ім. Франка, 1970. Режисери — С. Сміян, А. Скибенко, художник — Ф. Нірод, композитор — Ю. Знатоков. У ролях: Ю. Ткаченко, Н. Лотоцька, Б. Ставицький та ін. (530, 999)

«**Кассандра**» за Лесею Українкою та Г.-Е. Носсаком — Експериментальний театр НАУКМА, 2002. Режисер-постановник, автор інсценівки, сценограф та художник по костюмах — О. Богатирьова (у співавторстві з Г. Широковим). У ролях: В. Авдеєнко, Т. Руденко, А. Петров, Т. Шуран, О. Світляков та ін. (921–923, 942)

«**Катерина**» М. Аркаса за Т. Шевченком — трупа під орудою М. Кропивницького, 1899. Режисер — М. Кропивницький, балетмейстер — Х. Ніжинський. У ролях: О. Ратмирова, М. Кропивницький, Д. Шевченко-Гамалій, М. Глоба, В. Россудов-Кулябко та ін. (21–23, 44, 55, 989, 993)

«**Катерина**» М. Аркаса за Т. Шевченком — Вінницький державний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського, 1956. Режисери — Ф. Верещагін та Д. Горбачовський, художник — М. Білик. У ролях: М. Свір-

ська, М. Овчаренко, М. Мельник та ін. (518)

«**Квіти пустелі**» за романом А. Франса «Таїс» — Київський театр-студія пластичної драми, 1992. Режисер — В. Мішньова, автор музичного оформлення — І. Дядько. У ролях: В. Максименко та ін. (599, 600)

«**Кін IV**» Г. Горіна — Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 1999. Режисер, автор музичного оформлення — А. Хостікоєв, художник — А. Александрович-Дочевський. У ролях: А. Хостікоєв, Н. Сумська, О. Богданович, Т. Олексенко, О. Петухов та ін. (605, 1002, 1010)

«**Коли мертві оживають**» І. Рачади — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1968. Режисер — О. Барсеґян, художник — Д. Лідер. У ролях: Є. Пономаренко та ін. (564, 737–738)

«**Комуна в степах**» М. Куліша — театр «Березіль» (Київ), 1925. Режисер — П. Береза-Кудрицький, художники — В. Шкляїв, М. Симакшкевич. У ролях: Й. Гірняк, А. Бучма, Л. Гаккебуш та ін. (245, 248, 258, 266, 956, 985, 998)

«**Королівські ігри**» Г. Горіна — Національний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1997. Режисер — О. Лисовець, художник — Ю. Ларіонов, художник по костюмах — І. Горшкова. У ролях: В. Задніпровський, М. Могилевська, Д. Лалєнков та ін. (808, 809, 975)

«**Король бавиться**» В. Пюґо — «Березіль» (Харків), 1927. Режисер — Б. Тягно, художник — В. Шкляїв, композитор — П. Козицький, балетмейстер — Е. Вігільова. У ролях: Й. Гірняк, О. Даценко, С. Шагайда, Н. Ужвій, Б. Балабан, С. Хоткевич, Д. Антонович та ін. (292, 293, 337, 341, 342, 1006)

«**Король Лір**» В. Шекспіра — Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1969. Режисер — М. Гіляровський, художник — М. Кипрія́н, композитор — А. Жоліве. У ролях: В. Яременко, О. Гринько, Л. Каганова, Б. Ступка, Ф. Стригун та ін. (729, 730, 965, 993, 1016)

«**Король Лір**» В. Шекспіра — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1959. Режисер — В. Оглоблін, художники — В. Меллер, Ю. Майер, композитор — П. Майборода. У ролях: М. Крушельницький, Д. Мілютенко, О. Кусенко, А. Гашинський, К. Степанков та ін. (525, 539, 567–571, 588, 603, 707–709, 970, 981, 982, 986, 999)

«**Король Лір**» В. Шекспіра — Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 1997. Режисер — С. Данченко, художник — А. Александрович-Дочевський. У ролях: Б. Ступка, С. Олексенко, В. Савчук, О. Богданович, О. Батько та ін. (780, 781)

«**Крила**» Л. Старицької-Черняхівської — Театр М. Садовського, 1914. Режисер — М. Садовський. У ролях: Л. Ліницька, М. Петлішенко, М. Ма-

лиш-Федорець, О. Корольчук, О. Полянська, П. Колесникова та ін. (176, 177, 179, 180)

«**Крила**» О. Корнійчука — Київський державний український драматичний театр ім. І. Франка, 1954. Режисер — Г. Юра, художник — В. Меллер. У ролях: В. Добровольський, Н. Ужвій, О. Кусенко, Є. Пономаренко, П. Сергієнко та ін. (517–519, 558, 981)

«**Кров людська — не водиця**» за М. Стельмахом — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1959. Режисер — В. Крайниченко, художник — В. Греченко, композитор — Д. Клебанов. У ролях: О. Сердюк, С. Федорцева, Є. Бондаренко, М. Покотило, В. Мізиненко, С. Кошачевський та ін. (522, 971)

«**Крокодил**» за Ф. Достоевським — Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1997. Режисер — О. Ануров, художник — А. Александрович-Дочевський, автор музичного оформлення — В. Шпаковська. У ролях: О. Бондаренко, О. Сумська, Г. Дрозд, А. Мухарський, А. Решетников та ін. (601, 937)

«**Леся**» М. Андрієвич — Чернівецький державний український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської, 1959. Режисер — Б. Борін, художник — О. Плаксій, композитори — Г. Шевчук, М. Магальник. У ролях: В. Зимня, В. Сокирко, Л. Лісний, В. Безпольотова, Г. Янушевич, К. Ципа, Р. Раїсова, П. Міхневич та ін. (525)

«**Лиха доля**» («**Циганка Аза**») М. Старицького — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1958. Режисер — Г. Юра, художники — Є. Коваленко, В. Кривошеїна, композитор — В. Рождественський. У ролях: О. Валуєва, А. Гашинський, П. Нятко, В. Бжеська та ін. (522, 566, 577, 952)

«**Лісова пісня**» Лесі Українки — Державний Драматичний театр, 1918. Режисери — О. Загаров, Б. Крживецький, художник — М. Михайлов, композитор — Б. Яновський. У ролях: І. Замичковський, Н. Дорошенко, С. Паньківський, Г. Борисоглібська, М. Тінський, Л. Гаккебуш та ін. (142, 208, 209, 960)

«**Ліфт**» Г. Пінтера — Київський театр на Подолі, 1995. Режисура та сценографія О. Катуніна. У ролях: О. Катунін, В. Чигляєв та ін. (881, 882)

«**Лоліта**» Е. Олбі за В. Набоковим — Чернігівський Молодіжний театр, 1992. Режисер — Г. Касьянов, сценографія та костюми Л. Лазаревої. У ролях: В. Банюк, М. Витриховська, В. Гаркуша, О. Максяков, Ю. Матросова, В. Маркар, Л. Веселова та ін. (904, 905, 964)

«**Любов Ярова**» К. Треньова — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1951. Режисер — В. Вільнер, художник — М. Духновський, композитор — В. Рождественський. У ролях: Н. Ужвій, Є. Пономаренко, В. Добровольський, Ю. Шумський, П. Сергієнко, В. Бжеська та ін. (547)

«**Любов, джаз і чорт**» Ю. Грушаса — Київський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1979. Режисер — М. Мерзлікін, художник — Л. Безпальча, композитор — С. Бідусенко. У ролях: В. Чайковська, В. Савчук, В. Маляренко, М. Козленко, О. Безсмертний та ін. (580, 581, 981)

«**Макар Діброва**» О. Корнійчука — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1948. Режисери — Б. Норд, Г. Юра, художник — А. Петрицький, композитор — В. Рождественський. У ролях: А. Бучма, В. Добровольський, Н. Ужвій, П. Сергієнко, О. Ватуля, Г. Юра, М. Пилипенко, П. Нятко та ін. (515, 516, 535, 540, 541, 701, 945, 986, 990, 1015)

«**Макбет**» В. Шекспіра — Хмельницький обласний український музично-драматичний театр ім. Г. Петровського, 1977. Режисер — В. Булатова, художник — Д. Лідер. У ролях: О. Козачек, Н. Наталова, І. Жулкевський, М. Нелюба, Г. Фігурський та ін. (638, 756–758, 774)

«**Макбет**» В. Шекспіра — Кримськотатарський державний музично-драматичний театр, 1997. Режисер — В. Аносов, художник — Ю. Суракевич. У ролях: А. Сейтаблаєв, М. Куртмулаєв, А. Теміркаяєва та ін. (816, 817)

«**Маклена Граса**» М. Куліша — дипломна вистава Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 1962. Режисер — Л. Танюк, художник — І. Маслов. У ролях: С. Кучерівська, Ю. Крітенко, В. Загоруйко та ін. (553, 554)

«**Маклена Граса**» М. Куліша — Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1967. Режисер — С. Данченко, художник — М. Кипріян, композитор — Б. Янівський. У ролях: Т. Литвиненко, Н. Міносян, Б. Романицький, В. Глухий, Ю. Брилинський, Ф. Стригун та ін. (532, 554, 555, 582, 599, 621, 622, 729, 954, 995)

«**Маленький принц**» за А. де Сент-Екзюпері — Київський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1968. Режисер — В. Судьїн, художник — М. Френкель. У ролях: Л. Буднік, О. Парра, Ю. Самсонов, М. Калаш'ян та ін. (577, 578)

«**Марія Заньковецька**» («**Нескорене серце**») І. Рябокляча — Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1972. Режисер — О. Ріпко, художник — М. Кипріян. У ролях: Л. Кадирова, Ф. Стри-

гун, Н. Доценко, Б. Козак, В. Максименко, Б. Романицький, В. Полінська, Б. Антків та ін. (588)

«**Маркіза де Сад**» Ю. Місіми — МТМ «Сузір'я», 1995. Ідея, сценічна редакція, режисура, сценографія та костюми О. Богатирьової. У ролях: Г. Яблонська, А. Сергійко, О. Яременко, Є. Черняк, Т. Ібраїмов та ін. (942, 920, 921)

«**Мартин Боруля**» І. Карпенка-Карого — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1950. Режисер — Г. Юра, художник — М. Драк. У ролях: Г. Юра, М. Панасьєв, О. Кусенко, В. Чайка та ін. (535, 545, 566, 575, 1015)

«**МаскЕрад, або Змова масок**» М. Лермонтова — Севастопольський російський драматичний театр ім. А. Луначарського, 2000. Режисер — В. Магар, художник — Б. Бланк. У ролях: Б. Черкасов, В. Полусмак, В. Єршова та ін. (798–802, 977)

«**Матінка Кураж та її діти**» Б. Брехта — Чернівецький театр ім. О. Кобилянської, 1965. Режисер — Є. Золотова, художник — О. Плаксій, композитори — П. Дессау, П. Вальдгардт. У ролях: Г. Янушевич, В. Зимня, А. Піддубник, М. Заїка та ін. (552, 577, 1016)

«**Машиноборці**» Е. Толлера — театр «Березіль» (Київ), 1924. Режисер — Ф. Лопатинський, художник — В. Меллер. У ролях: І. Мар'яненко, А. Бучма, В. Василько, Й. Гірняк, С. Каргальський та ін. (246, 247, 265, 273, 281, 283, 320, 976)

«**Медея**» Евріпіда — Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2004. Постановка О. Балабана, художник — О. Кулічкіна. У ролях: Г. Александрович, Д. Лук'янов, В. Левицький, С. Матвієць, А. Копрова, Л. Сванідзе. (916, 939)

«**Межа спокою**» за романом П. Загребельного «Розгон» — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1982. Режисер — М. Резнікович, художник — В. Козьменко-Делінде. У ролях: Ю. Мажуга, А. Пазенко, В. Заклунна, М. Досенко, Т. Назарова, С. Москвін та ін. (644)

«**Мертвий бог**» М. Зарудного — Вінницький державний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського, 1959. Режисер — Ф. Верещагін. У ролях: М. Педошенко, І. Сікало, В. Сироватко, І. Тарапата, Г. Тищенко, Б. Галафутник, Є. Верещагіна, К. Норець та ін. (526)

«**Мертві душі**» за М. Гоголем — Чернігівський обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2001. Режисер — А. Бакіров, художники — О. Богатирьова, Г. Широков. У ролях: С. Горшков, В. Гаркуша, С. Гончар, О. Гребенюк та ін. (805–807, 938)

«**Між двох сил**» В. Винниченка — Державний Драматичний театр, 1919. Режисер — О. Загаров. У ролях: О. Загаров, П. Коваленко та ін. (142, 210)

«**Місяць кохання**» за п'єсою І. Тургенєва «Місяць у селі» — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2003. Режисер — А. Жолдак, сценографія Т. Дімової (м. Софія, Болгарія), костюми Т. Дімової та О. Лісничої. У ролях: В. Спесивцева, Е. Безродний, Ю. Головін та ін. (930, 931, 959)

«**Молода гвардія**» за О. Фадєєвим — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1947. Автор інсценізації — Г. Граков, режисер — М. Крушельницький, художники — В. Греченко, В. Меллер, музика з творів Д. Шостаковича. У ролях: П. Куманченко, В. Чистякова, О. Сердюк, Д. Антонович, М. Ошерівський, І. Костюченко, В. Мізиненко та ін. (503, 504)

«**Молода гвардія**» за О. Фадєєвим — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1947. Автор інсценізації — М. Охлопков, режисер — Б. Норд, художник — М. Уманський, композитор — Ю. Мейтус. У ролях: Н. Копержинська, Є. Пономаренко, К. Кульчицький та ін. (504, 544)

«**Молода гвардія**» Ю. Мейтуса на лібрето А. Малишка — Державний академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 1947. Режисер — М. Стефанович, диригент — В. Тольба, художник — О. Хвостенко-Хвостов. У ролях: І. Клякун, К. Лаптев, Л. Руденко, І. Паторжинський та ін. (504–506, 980, 1006)

«**Молода гвардія**» за О. Фадєєвим — Одеський театр ім. Жовтневої революції, 1947. Режисер — Б. Тягно, художник — С. Кузнєцов. У ролях: О. Луценко, Ф. Шнейдер-Коршаківська, В. Євченко, Г. Босенко та ін. (504)

«**Молода гвардія**» за О. Фадєєвим — Київський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1965. Режисер — О. Барсегян, художник — М. Кипріян. У ролях: А. Пазенко, М. Пазич, Є. Мажуга, Т. Баглій, О. Пуць, В. Зубарєв, В. Бродський та ін. (545, 579)

«**Момент**» за новелами В. Винниченка — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, мала сцена, 1987. Режисер — А. Жолдак. У ролях: А. Хостікоєв, В. Цимбаліст, М. Герасиманко, Б. Бенюк, О. Богданович, В. Мазур, Ж. Калантай та ін. (694, 892, 897, 907, 929, 959)

«**Мораль пані Дульської**» Г. Запольської — Театр М. Садовського, 1910. Режисер — С. Паньківський. У ролях: С. Тобілевич, І. Мар'яненко, М. Вільшанський та ін. (168, 169, 178, 950)

«На Велику землю» А. Хижняка — Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1949. Режисер — Б. Романицький, художник — В. Борисовець, композитор — О. Радченко. У ролях: Б. Романицький, В. Яременко, В. Любарт, І. Рубчак, Д. Дударев та ін. (511, 512)

«На Україні милій» І. Чабаненка — Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1945. Режисер — С. Ткаченко, художник — Ю. Стефанчук, композитор — О. Радченко. У ролях: В. Яременко, В. Данченко, Н. Доценко, А. Фразенко та ін. (502)

«На дні» М. Горького — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1963. Режисер — Л. Варпаховський, художник — Д. Боровський. У ролях: В. Халатов, Ю. Лавров, О. Ануров, М. Розін, А. Роговцева та ін. (723, 735, 946)

«На перші гулі» С. Васильченка — Театр М. Садовського, 1912. Режисер — М. Садовський, художник — І. Бурячок, диригент — О. Кошиць. У ролях: І. Мар'яненко, Є. Хуторна, Г. Борисоглібська, Д. Мироненко, Ю. Милович та ін. (46, 109, 130)

«Наймичка» І. Карпенка-Карого — Київський академічний Молодий театр, 2005. Режисер — Л. Семирозуменко, художник — Я. Нірод, художній керівник постановки — М. Яремків. У ролях: О. Галафутник, В. Чигляев, К. Башкіна, В. Авдєєнко та ін. (925, 998)

«Насіння» за повістю Ю. Либединського «Тиждень» — Театр ім. Г. Михайличенка, 1924. Режисер — М. Терещенко, художник — К. Єлева. (218)

«Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1966. Режисер — М. Резнікович, художник — Д. Боровський. У ролях: В. Єзепов, М. Рушковський, А. Роговцева, Л. Кадочникова та ін. (603, 723–725, 943, 994)

«Настасья Филиппівна» за мотивами роману Ф. Достоевського «Ідіот» — Київський державний театр драми і комедії, 1982. Автор інсценізації — В. Шубович, режисер — В. Салюк, художник — І. Несміянов. У ролях: П. Морозенко, Л. Лимар, М. Бабенко, А. Васильєв та ін. (682–689, 984)

«Наталка Полтавка» І. Котляревського — театральна трупа під орудою М. Кропивницького, 1882. Режисер — М. Кропивницький, композитор — М. Васильєв. У ролях: М. Заньковецька, М. Садовський, М. Кропивницький, Н. Жаркова, К. Светлов. (17, 90, 946)

«Наталка Полтавка» М. Лисенка — Театр М. Садовського, 1912. Режисер — М. Садовський, художник — І. Бурячок, диригент — О. Кошиць. У ролях: М. Литвиненко-Вольгемут, М. Петлішенко та ін. (64–66, 98, 109, 130, 975, 989, 993)

«Наталка Полтавка» І. Котляревського, М. Лисенка — Державний академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка, 1954. Режисери — А. Бучма, В. Манзій, художник — Ф. Нірод. У ролях: М. Роменський, Д. Гнатюк, Г. Шоліна-Пономаренко, С. Іващенко та ін. (567)

«Наталка Полтавка» І. Котляревського — Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2005. Режисер — О. Ануров, художник — А. Александрович-Дочевський, автор композиції та музичного оформлення — О. Скрипка. У ролях: О. Скрипка, П. Панчук, Л. Руснак, Т. Міхіна, П. Піс-кун та ін. (605, 861, 863, 864, 865)

«Не боюся сірого вовка» за п'єсою Е. Олбі «Хто боїться Вірджинії Вулф?» — незалежний театральний проект, Київ, 1995. Режисер — А. Жолдак, художник — Я. Нірод. У ролях: А. Роговцева, В. Спесивцева, Б. Ступка, Б. Бенюк. (878, 879, 929, 959)

«Не називаючи прізвищ» В. Минка — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1953. Режисер — В. Оглоблін, художник — Є. Щаблювський, композитор — П. Майборода. У ролях: Д. Мілютенко, П. Нятко, М. Кропивницька, М. Досенко, М. Панас'єв та ін. (542, 543, 986)

«Не називаючи прізвищ» В. Минка — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1953. Режисер — В. Оглоблін, художник — В. Греченко. У ролях: Д. Антонович, В. Чистякова, М. Покотило, Л. Биков, О. Валуєва та ін. (512, 986)

«Небо горить» за поезіями О. Слісаренка, М. Семенка, Г. Шкурупія — Театр ім. Г. Михайличенка, 1921. Режисер — М. Терещенко, художник — В. Меллер. (213, 214)

«Нескорена Полтавчанка» П. Лубенського — Полтавський державний український драматичний театр ім. М. Гоголя, 1948. Режисер — Р. Єфименко, художник — Г. Коваленко (?). У ролях: Т. Кислякова, К. Галайда, Л. Онищенко, П. Лисенко, І. Моровщик, Д. Степовий, А. Барвінок, А. Лопатниченко, К. Зірка та ін. (502)

«Ніч і полум'я» М. Зарудного — Вінницький державний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського, 1957. Режисер — Ф. Верещагін, художник — К. Вітавський, композитор — О. Радченко. У ролях: А. Молдован, І. Сікало, Я. Глиб, М. Педошенко, Л. Бурмагіна та ін. (522)

«Ніч перед Різдом» М. Римського-Корсакова — Одеський оперний театр, 1914. Режисер — Н. Віков, художник — Дмитрієв, диригент — Й. Прибін. У ролях: В. Лоський, Бурська, Ю. Модестов, Смелський та ін. (71, 72)

«**Ноктюрн**» М. Лисенка — Київський оперний театр, 1914. Режисер — О. Улуханов, художник — С. Евенбах. Виконавці: І. Бурська, Р. Файнберг-Горська, Л. Кіреєвська, Л. Лєскова, Л. Поссарт та ін. (70, 71)

«**Одеса**» Г. Плоткіна — Одеський театр ім. Жовтневої Революції, 1945. Режисер — Б. Тягно, художник — С. Кузнецов. У ролях: А. Крамаренко, Й. Маяк, М. Богданов, Г. Бабенко, Г. Мещерська, Т. Ходченко та ін. (502)

«**Одруження**» за мотивами творів М. Гоголя та Е. Сколи — Черкаський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2001. Режисер та автор сценічної версії — А. Жолдак, сценографія та костюми О. Білозуба. У ролях: Л. Попова, Т. Крижанівська, Н. Семененко, Ю. Берлінський, І. Клименко та ін., а також оркестр театру. (930, 959)

«**Олеся**» М. Кропивницького — Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 1994. Режисер — Д. Лазорко, художник — Ю. Ларіонов. У ролях: С. Єгорова, О. Гетьманський, С. Золотько, О. Ганноченко, О. Самар, О. Масленніков, Н. Білецька та ін. (920, 921, 972)

«**Оптимістична трагедія**» Вс. Вишневського — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1961. Режисер — Л. Варпаховський, художник — Д. Боровський, композитор — В. Рождественський. У ролях: Ю. Ткаченко, П. Сергієнко, П. Морозенко, В. Дальський та ін. (530, 548, 575, 713, 714, 943, 946)

«**Осінь**» О. Олеся — Театр М. Садовського, 1913. Режисер — І. Мар'яненко. У ролях: І. Мар'яненко, Є. Хуторна, Г. Борисоглібська. (117, 118, 130, 172–175)

«**Остання ніч**» М. Старицького — Театр М. Садовського, 1908. Режисер — М. Старицька, композитор — М. Лисенко. У ролях: І. Мар'яненко, М. Заньковецька, М. Старицька та ін. (96, 168)

«**Отелло**» В. Шекспіра — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1952. Режисер — О. Глаголін, художник — В. Греченко, музика з творів Дж. Верді. У ролях: О. Сердюк, Д. Антонович, Ф. Радчук, Р. Колосова, С. Федорцева, І. Кононенко та ін. (520, 936, 993, 998)

«**Пам'ять серця**» О. Корнійчука — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1969. Режисер — Д. Алексідзе, художник — М. Кипріянов, композитор — М. Скорик. У ролях: Ю. Ткаченко, Є. Пономаренко, В. Дальський, М. Задніпровський, В. Дудник та ін. (530, 531, 562, 936)

«**Пан сотник**» Г. Козаченка за «Сотником» Т. Шевченка — Театр М. Садовського, 1911. Режисер — М. Садовський, художник — П. Дьяков. У ролях: О. Петляш, В. Золденко та ін. (55–57, 70, 79)

«**Патетична соната**» М. Куліша — Одеський державний український музично-драматичний театр ім. Жовтневої революції, 1958. Режисер — Н. Орлов. У ролях: Г. Осташевський, К. Загорянська, І. Твердохліб, Н. Батуріна, А. Лаппа, О. Кошутський, О. Луценко, Є. Дудов та ін. (575)

«**Патетична соната**» М. Куліша — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1966. Режисер — Д. Алексідзе, художник — Д. Лідер, композитор — В. Рождественський. У ролях: М. Досенко, М. Шутько, Н. Копержинська, М. Задніпровський, С. Станкевич та ін. (544, 574, 936, 960, 1014)

«**Пеппі Довгопанчоха**» за повістю А. Ліндгрена — Київський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1984. Режисер — М. Карасьов, художник — А. Симоненко. У ролях: Г. Орловська, Л. Ігнатенко, О. Фещенко, О. Гетьманський, В. Ставицький та ін. (654, 655, 963)

«**Перевертень**» («**Тійна**») А. Кіцберга — Вінницький державний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського, 1972. Режисер — Ф. Верещагін, художник — К. Вітавський. У ролях: К. Норець, А. Овчаренко, М. Педошенко, В. Сироватко, Р. Верещагіна, І. Тарапата та ін. (521)

«**Передчуття Мина Мазайла**» за п'єсою М. Куліша «Мина Мазайло» — Київський театр на Подолі, 2006. Режисер-постановник — В. Малахов, художник-постановник — С. Шевцов. У ролях: С. Бойко, А. Пархоменко, І. Волков, Т. Плащенко, М. Рудковська, О. Свірська, С. Пісьман, Ф. Ольховський та ін. (916, 978)

«**Переможці**» Б. Чирскова — Київський державний український драматичний театр ім. І. Франка, 1946. Режисер — Г. Юра, художник — М. Уманський, композитор — В. Рождественський. У ролях: Ю. Шумський, В. Добровольський, Н. Ужвій та ін. (502, 503)

«**Перший будинок нового світу**» (композиція за поезіями П. Тичини, В. Сосяри, В. Чумака, М. Семенка, В. Еллана-Блакитного, фрагментами з драми Е. Верхарна «Зорі») — Центристудія, 1919. Режисер — М. Терещенко, художник — А. Петрицький, композитор — А. Буцький. У ролях: Н. Батієнко, О. Калюжний, П. Некрутенко, М. Симашкевич, Й. Шевченко та ін. (212–214, 219, 1004)

«**Планета сподівань**» О. Коломійця — Київський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1975. Режисер — М. Мерзлікін, художник — М. Френкель. У ро-

лях: В. Коршун, М. Козленко, В. Чайковська, В. Борисьонко, В. Потапенко та ін. (671)

«**Пляцдарм**» М. Ірчана — театр «Березіль» (Харків), 1932. Режисери — Л. Курбас, Б. Балабан, художники — Д. Власюк, Є. Товбін, композитор — П. Козицький. У ролях: А. Бучма, М. Крушельницький, Н. Ужвій, Ф. Радчук, В. Чистякова та ін. (267, 938)

«**Пора жовтого листя**» О. Коломійця — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1973. Режисер — С. Сміян, художник — Д. Лідер, композитор — І. Шамо. У ролях: Н. Ужвій, М. Задніпровський, В. Дальський, Г. Семененко, М. Панасьєв, М. Шутько та ін. (751, 752, 1012)

«**Портрет**» за М. Гоголем — Київський театр-студія пластичної драми, 1996. Режисер — В. Мішньова, автор музичного оформлення — І. Дядько. У ролях: М. Гребінний, В. Максименко, О. Резниченко, О. Даньшина, Я. Мало-ва та ін. (599, 600)

«**Портрет**» С. Мрожека — Камерний театр-студія, Київ, 1989. Режисер — М. Нестантінер, художники — В. Карашевський, Н. Рудюк. У ролях: О. Горбунов, В. Чигляєв, В. Корсун, Т. Плашенко. (877, 878)

«**Постріл в осінньому саду**» за «Вишневим садом» А. Чехова — Київський Експериментальний театр-студія під керівництвом В. Більченка, 1994. Режисер — В. Більченко, художник — С. Мікосовський, художник по костюмах — Л. Подерв'янський. У ролях: К. Кольструп (Данія), Я. Чорненький, В. Алексієнко, Т. Шуран, В. Авдеєнко, Т. Руденко, С. Матвієнко та ін. (897, 909, 910, 913, 941)

«**Пошились у дурні**» В. Ярошенка, Ф. Лопатинського за М. Кропивницьким — театр «Березіль» (Київ), 1924. Режисер — Ф. Лопатинський, художник — В. Шкляїв. У ролях: М. Крушельницький, Й. Гірняк, С. Шагайда, М. Марич, З. Пігулович, С. Карпенко та ін. (248, 260, 266, 280, 281, 286, 970, 976, 981)

«**Прага залишається моєю**» («**Юліус Фучик**») Ю. Буряківського — Київський державний український драматичний театр ім. Франка, 1949. Режисер — Б. Норд, художник — О. Бобровников, композитор — В. Рождественський. У ролях: В. Добровольський, О. Ватуля, С. Фещенко, І. Кононенко та ін. (503)

«**Пригвоженні**» В. Винниченка — Український Національний театр, 1917. Режисер — М. Вороний. У ролях: Л. Ліницька, І. Мар'яненко, Ф. Левицький, І. Сагатовський, К. Лучицька та ін. (135, 187)

«**Приїздить у Дзвонкове**» О. Корнійчука — Київський державний український драматичний театр ім. Франка, 1945. Режисер — Г. Юра, художник — М. Ейсмонт, композитор — Ю. Мейтус, хореограф — Н. Шуварська. У ролях: Н. Ужвій, П. Нятко, Ю. Шумський та ін. (513, 514, 540)

«**Про що тирса шелестіла**» С. Черкасенка — Театр М. Садовського, 1917. Режисер — М. Садовський, художник — І. Бурячок, композитор — К. Стеценко. У ролях: М. Садовський, Г. Борисоглібська, Л. Курбас, С. Стаднікова, М. Малиш-Федорець, І. Овдієнко та ін. (99, 130, 165, 1002)

«**Проводимо експеримент**» В. Черниха та М. Захарова — Севастопольський театр ім. А. Луначарського, 1985. Режисер — В. Петров, художник — Г. Бубнова. У ролях: В. Черкасов, Є. Смирнов, М. Кондратенко, Ю. Мацарьов, К. Шмакова та ін. (645–648, 990)

«**Продана наречена**» Б. Сметани — Театр М. Садовського, 1908. Режисер — М. Садовський, диригент — Г. Єлінек. Виконавці: М. Садовський, О. Петляш, В. Рапохін та ін. (39, 47, 48, 98, 121, 948)

«**Прокламація сезону**» — «Березіль» (Київ), 1925. Автори тексту — Т. Щербатинський, В. Ярошенко, режисер — Л. Курбас, композитор — М. Вериківський. (329–333)

«**Професор Буйко**» Я. Баша — Київський державний український драматичний театр ім. Франка, 1949. Режисер — Б. Балабан, художник — М. Духновський, композитор — В. Рождественський. У ролях: Ю. Шумський, П. Нятко, Д. Мілютенко та ін. (502, 938, 957, 1014)

«**РЕхуВІлійЗОР**» за п'єсами «Ревізор» М. Гоголя та «Хулій Хурина» М. Куліша — Київський Молодий театр, 1999. Режисер-постановник — С. Мойсєєв, художник по костюмах — О. Богатирьова. У ролях: О. Вертинський, С. Боклан, В. Легін, Т. Яценко, В. Шептекіта, О. Узлюк та ін. (594, 918, 983)

«**Ріверсайд драйв**» В. Аллена — Київський театр «Ательє 16», 2005. Режисер-постановник — А. Білоус, художник — Б. Орлов. У ролях: О. Каціон, А. Павленко, Л. Яценко. (926, 927)

«**Різдвяна ніч**» М. Лисенка, М. Старицького — Київський міський театр, 1903. Режисер — М. Старицький, художник — Ф. Красицький, диригент — І. Паліцин. У ролях: В. Лоський, К. Брун, О. Арцимович, Є. Кареніна, С. Акимов, С. Дракулі, І. Летичевський та ін. (30–35)

«**Різдвяна ніч**» М. Лисенка, М. Старицького — Театр М. Садовського, 1915. Режисер — М. Садовський, художник — І. Бурячок, диригент — О. Ко-

шиць. У ролях: М. Гребінецька, Д. Мироненко, В. Внученко-Внучковський, П. Яременко, П. Чугай, Є. Рибчинський та ін. (62, 63, 69, 72, 80, 121)

«**Річард III**» В. Шекспіра — Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1974. Режисер — С. Данченко, художник — М. Кипріян, композитор — Б. Янівський. У ролях: Б. Ступка, Ф. Стригун, Б. Козак, Л. Кадирова та ін. (567, 731, 732, 1003)

«**Розбійники**» Ф. Шіллера — Державний Народний театр, 1918. Режисер — П. Саксаганський, художник — С. Худяков. У ролях: Б. Романицький, П. Саксаганський, Кучеренко, А. Ратмиров, Р. Чичорський та ін. (141, 208, 997)

«**Розгром**» О. Фадєєва — Чернівецький обласний український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської, 1975. Режисер — В. Опанасенко, художник — В. Лассан. У ролях: В. Шептекiта, В. Сова, М. Наталушко та ін. (614–616)

«**Ромео і Джульєтта**» В. Шекспіра — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1954. Режисер — Б. Норд, композитор — Б. Лятошинський. У ролях: М. Рушковський, В. Предаєвич, О. Смирнова та ін. (588, 600)

«**Ромео і Джульєтта**» В. Шекспіра — Київський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1965. Режисер — О. Барсегян, художник — М. Кипріян. У ролях: Т. Полторжицька (Нємченко), А. Васильєв, А. Пазенко, М. Козленко, М. Рост, А. Плоткіна та ін. (578, 579)

«**Ромео і Джульєтта**» В. Шекспіра — Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 2005. Режисер — О. Лисовець, художник — І. Несміянов. У ролях: О. Лук'яненко, А. Сейтаблаєв, О. Месеча, Д. Лук'янов, І. Мак, А. Самінін, В. Мовчан, О. Жураківська та ін. (917, 933, 934)

«**Сава Чалий**» І. Карпенка-Карого — «Березіль» (Харків), 1927. Режисер — Ф. Лопатинський, художники — В. Шкляїв, М. Симашкевич, композитор — П. Козицький. У ролях: О. Сердюк, Д. Антонович, І. Мар'яненко, Г. Бабіївна, М. Крушельницький, О. Подорожній та ін. (255, 284, 285, 337–341, 477, 976, 998)

«**Свічине весілля**» І. Кочерги — Київський державний український драматичний театр ім. Франка, 1960. Режисер — Г. Юра, художники — Ф. Нірод та Ю. Майєр, композитор — В. Рождественський, хореограф — П. Вірський. У ролях: В. Цимбаліст, О. Кусенко, Д. Мілютенко, В. Дальсь-

кий, В. Добровольський, А. Гашинський, К. Литвиненко, О. Омельчук та ін. (522, 525, 575, 956)

«Седі» Д. Колтона за «Зливою» С. Моема — «Березіль» (Харків), 1926. Режисер — В. Інкіжинов, художник — В. Меллер, композитор — П. Козицький. У ролях: І. Мар'яненко, Н. Ужвій, О.Сердюк, Б. Балабан, Д. Антонович, М. Крушельницький, М. Назарчук, М. Кононенко та ін. (335–337, 938, 962, 966)

«Сільська честь» П.Масканыї — Театр М. Садовського, 1909. Режисер — М. Садовський, диригент — Г. Єлінек. Виконавці: О. Петляш, З. Діброва, В. Верховинець, Є. Рибчинський, М. Литвиненко-Вольгемут та ін. (39, 47, 62, 69, 98, 121, 168)

«Сірано де Бержерак» Е. Ростана — Київський Молодіжний театр, 1980. Режисер — В. Шулаков, художники — Н. Гомон, Л. Чернова. У ролях: В. Шептекіта, Р. Недашківська, С. Бойко, В. Шевченко та ін. (675, 676)

«Слово о полку Ігоровім» — театр «Заграва», 1937. Інсценізація Г. Лужницького, режисер — В. Блавацький, художник — Л. Боровик. У ролях: Є. Курило, В. Левицька, Є. Левицький, Г. Ковачева, Н. Мелехівна та ін. (484, 486, 493, 494)

«Смерть у соборі» Т. Еліота — Берегівський угорський національний театр ім. Д. Йєша, 1997. Режисер та художник — А. Віднянський. У ролях: Ж. Трілл, Н. Сюч, К. Алікіна, Й. Варга та ін. (819–822)

«Сон літньої ночі» В. Шекспіра — Чернігівський обласний український музично-драматичний театр, 1997. Режисер — А. Бакіров, художник — О. Богатирьова. У ролях: В. Судак, В. Гаркуша, О. Гребенюк, В. Таганов та ін. (805–807, 938)

«Сподіватися» Ю. Щербака — Київський державний академічний російський драматичний театр ім. Лесі Українки, 1979. Режисер — І. Молосцова, художники — Д. Лідер, М. Левитська, композитор — О. Ківа. У ролях: А. Роговцева, В. Заклунна, В. Добровольський, Л. Кадочникова, Л. Бакштаєв, К. Степанкова та ін. (762)

«Спочатку було слово» Ю. Лиманова — Київський ТЮГ ім. Ленінського комсомолу, 1981. Режисер — М. Карасьов, художник — Л. Безпальча. У ролях: В. Чайковська, О. Писар, В. Ставицький, В. Деркач, М. Козленко та ін. (645)

«Сто тисяч» І. Карпенка-Карого — Київський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1968. Режисер — М. Мерзлікін, художник — О. Кириченко. У ролях: В. Олексієнко, В. Коршун, М. Козленко та ін. (580)

«Сторінка щоденника» О. Корнійчука — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І.Франка, 1965. Режисер —

В. Лизогуб, художник — Д. Лідер, композитор — І. Шамо. У ролях: В. Дальський, А. Гашинський, О. Кусенко, Ю. Ткаченко, Н. Лотоцька, М. Задніпровський, Є. Пономаренко та ін. (563, 564, 736, 737, 974)

«**Суєта**» І. Карпенка-Карого — Львівський державний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1967. Режисер — О. Ріпко, художник — М. Кипріян. У ролях: В. Яременко, Н. Доценко, О. Гринько, Б. Антків та ін. (627, 731)

«**Та, яка гуляла сама по собі**» Н. Слепакової за Р. Кіплінгом — Київський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1983. Режисер — Є. Перебийніс, художник — Л. Безпальча. У ролях: В. Чайковська, Л. Ігнатенко, В. Головка, М. Козленко та ін. (650, 651)

«**Танок життя**» О. Олеся — Театр М. Садовського, 1913. Режисер І. Мар'яненко. У ролях: І. Мар'яненко, М. Петлішенко, Г. Маринич. (117–119, 176–178)

«**Тартюф**» Ж.-Б. Мольєра — Український Національний театр, 1917. Режисер — Г. Гаєвський. У ролях: І. Мар'яненко, Є. Доля, М. Петлішенко, Н. Горленко, П. Коваленко та ін. (136, 137, 187)

«**Театральний роман**» за М. Булгаковим — Київський театр на Подолі, 1991. Автор інсценівки, режисер, художник — С. Маслобойщиков. У ролях: М. Рушковський та О. Крижановський. (895, 969, 979)

«**Тев'є-Тевель**» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989. Режисер — С. Данченко, художник — Д. Лідер. У ролях: Б. Ступка, Н. Лотоцька, В. Цимбаліст, М. Задніпровський та ін. (594, 595, 694, 763, 764, 952, 954, 974)

«**Тіні**» М. Салтикова-Щедріна — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1976. Режисер — А. Скибенко, художник — М. Френкель, композитор — В. Рождественський. (632–635)

«**Торгівці гумою**» Х. Левіна — Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 2004. Режисер — О. Лисовець, художник — І. Несміянов. У ролях: О. Жураківська, С. Орліченко, А. Ященко, В. Ілленко, О. Месеча, М. Бабенко. (917, 975)

«**Трагедія людини**» І. Мадача — Берегівський угорський національний театр ім. Д. Йієша, 1998. Режисер та художник — А. Віднянський. У ролях: Ж. Трілл, Й. Варга та ін. (818, 823, 948)

«Трохи вина... або 70 обертів» за новелами Л. Піранделло — Київський державний театр драми і комедії, 1996. Автор інсценізації та режисер — Д. Богомазов, художник — О. Друганов. У ролях: О. Гетьманський, В. Лінецький, О. Самар, В. Цивінський, Л. Сомов. (884, 885, 942)

«У відкритому морі» С. Мрожека — Київський театр-студія «Театральний клуб», 1990. Режисер — О. Ліпцин. У ролях: В. Малярєнко та ін. (694, 875–877, 909, 975)

«У неділю рано зілля копала...» за О. Кобилянською — Одеський театр ім. Жовтневої революції, 1955. Автор інсценізації та режисер — В. Василько, художник — М. Маткович, композитори — І. Шамо та Б. Зільберглейт, хореограф — Ю. Розумовська. У ролях: В. Туз, В. Круль, Н. Ващенко, М. Орловський, Й. Маяк, Г. Бутовська, К. Міляєв та ін. (518)

«Украдене щастя» за мотивами однойменної драми І. Франка — МТМ «Сузір'я», Київ, 2004. Режисер та автор сценічної редакції — А. Білоус. У ролях: К. Кістен, Д. Суржиков, С. Стрельников. (925, 926)

«Украдене щастя» І. Франка — Театр М. Садовського, 1912. Режисер — М. Садовський. У ролях: С. Паньківський, І. Мар'яненко, Л. Ліницька та ін. (165, 172, 988)

«Украдене щастя» І. Франка — Львівський державний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1976. Режисер — С. Данченко, художник — М. Кипріян, композитор — Б. Янівський. У ролях: Т. Литвиненко, Б. Ступка, В. Глухий, Ф. Стригун та ін. (732)

«Украдене щастя» І. Франка — МХАТ СРСР ім. М. Горького, 1982. Режисер — Р. Віктюк, художник — Д. Лідер. У ролях: Г. Бурков, І. Мірошніченко та ін. (755, 758)

«Універсальний некрополь» за І. Еренбургом — Театр ім. Г. Михайличенка, 1924. Режисер — М. Терещенко, художник — К. Єлева, композитор — М. Вериківський. (215–217)

«Утоплена, або Русалчина ніч» М. Лисенка. Лібрето М. Старицького за М. Гоголем — трупа М. Старицького, 1884. Музика М. Лисенка, режисер — М. Старицький, диригент — М. Лисенко. Виконавці: М. Кропивницький, М. Садовський, В. Грицай, М. Заньковецька, М. Садовська-Барілотті та ін. (12, 34, 61, 62, 75, 996)

«Утоплена, або Русалчина ніч» М. Лисенка. Лібрето М. Старицького за М. Гоголем — Театр М. Садовського, 1913. Музика М. Лисенка, режисер — М. Садовський, художник — М. Бурячок, хормейстер — О. Кошиць, балет-

мейстер — В. Верховинець. Виконавці: М. Литвиненко-Вольгемут, Т. Івлєв, М. Малиш-Федорець, З. Діброва, С. Бутовський, Ф. Левицький та ін. (57–61, 62, 75, 109, 975, 978)

«Фараони» О. Коломійця — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1961. Режисер — І. Казнадій, художник — Ф. Нірод, композитор — В. Рождественський. У ролях: М. Яковченко, М. Панасьєв, М. Задніпровський, Н. Копержинська, О. Кусенко, М. Крамар та ін. (526, 558, 952, 991)

«Фауст і смерть» О. Левади — Львівський державний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1960. Режисер — Б. Тягно, художник — М. Кипріян, композитор — О. Радченко. У ролях: Б. Ступка, В. Данченко, В. Любарт, А. Гаркуша, А. Босенко, Б. Романицький, Я. Геляс та ін. (525, 549, 551, 588, 727, 728)

«Фернандо Крапп написав мені цього листа» Т. Дорста, У. Елер за новелою М. де Унамуно — Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1996. Режисер — М. Резнікович, художники — М. Камінська, М. Левитська. У ролях: Н. Доля, В. Сарайкін, А. Сердюк, Г. Дрозд, А. Подубинський, Б. Вознюк та ін. (600, 601)

«Фіалка Монмартру» І. Кальмана — Київський державний театр оперети, 1963. Режисер — Б. Рябікін, художник — Д. Лідер, балетмейстер — Б. Таїров. У ролях: С. Нікитенко, В. Биков, О. Головін, В. Бурих, М. Блащук, Д. Пономаренко та ін. (734, 735)

«Філоктет-концерт» за Софоклом — Київський державний театр драми і комедії, 1998. Режисер — Д. Богомазов, художник — О. Друганов, композитор — О. Кохановський. У ролях: О. Гетьманський, В. Чігляєв, В. Лінецький. (809–813, 886–888, 942)

«Хазяїн» І. Карпенка-Карого — Львівський державний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1970. Режисер — О. Ріпко, художник — М. Кипріян. У ролях: Б. Мірус, Б. Романицький, Б. Антків, В. Яременко, Н. Доценко, Ф. Стригун, В. Глухий та ін. (627)

«Хвороба» О. Володського, В. Самійленка — Театр М. Садовського, 1911. У ролях: М. Вільшанський, М. Петлішенко та ін. (171, 172)

«Хрещатий яр» Л. Дмитерка — Київський державний український драматичний театр ім. Франка, 1944. Режисер — Г. Юра, художник — М. Уманський, композитор — А. Штогаренко. У ролях: Ю. Шумський, К. Осмяловська та ін. (502)

«**Циганка Аза**» М. Старицького — трупа М. Садовського, 1892. Композитор — М. Васильєв-Святошенко. У ролях — М. Заньковецька, П. Карпенко та ін. (89, 91, 946)

«**Чайка**» А. Чехова — Київський державний театр драми і комедії, 1985. Режисер та художник — В. Козьменко-Делінде. У ролях: О. Слободенюк (Архангельська), К. Воробйов, О. Логінов, Т. Кибальникова, В. Кудієвський, Н. Ніжерадзе та ін. (643, 644, 966)

«**Чарівниця**» за «Безталанною» І. Карпенка-Карого — Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 1993. Режисер — Д. Богомазов, художник — Ю. Ларіонов. У ролях: А. Масленнікова, О. Самар, О. Масленніков, І. Мазур, І. Мак, Т. Камбурова, Б. Литвин, В. Горянський та ін. (596, 919, 920, 942)

«**Чекаючи на Годо**» С. Бекета — Берегівський угорський національний театр ім. Д. Йієша, 1993. Режисер — А. Віднянський, художник — О. Богатирьова. У ролях: Н. Сюч, Ж. Трілл, К. Алікіна, Л. Товт, Й. Варга. (817, 879, 880)

«**Човен хитається**» Я. Галана — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1957. Режисер — Б. Балабан, художники — Б. Немечек, К. Гаккебуш. У ролях: А. Гашинський, Д. Мілютенко, Я. Козлов, М. Задніпровський, К. Степанков та ін. (523, 556, 557, 938)

«**Чорна Пантера і Білий Медвідь**» В. Винниченка — Театр товариства «Руська бесіда», 1914. Режисер — С. Чарнецький. У ролях: Л. Курбас, К. Рубчакова та ін. (183, 190, 972)

«**Чорна Пантера і Білий Медвідь**» В. Винниченка — театр «Соловцов», 1916. Режисер — І. Шмідт. У ролях: О. Полевицька, М. Ходотов, Кудрявцев, Л. Гатова та ін. (991)

«**Чорна Пантера і Білий Медвідь**» В. Винниченка — Молодий театр, 1917. Режисер — Л. Курбас, художник — М. Бойчук. У ролях: П. Самійленко, Л. Курбас, О. Добровольська, Й. Шевченко та ін. (155, 195–201, 448, 956, 972, 1013)

«**Чорноморці**» М. Старицького за Я. Кухаренком — трупа М. Кропивницького, 1883. Музика М. Лисенка, диригент — М. Черняхівський. У ролях: М. Кропивницький, В. Грицай, М. Заньковецька, М. Садовська-Барілотті та ін. (12, 93, 94, 98, 829, 960, 997, 1001)

«**Чортів млин**» І. Штока за Я. Дрдою — Київський ТЮГ ім. Ленінського Комсомолу, 1969. Режисер — М. Мерзлікін, художник — О. Кириченко. У ролях: А. Пазенко, М. Козленко, Ю. Саричев, Е. Булатова, М. Кочур та ін. (581)

Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття

«**Шахрай мимоволі**» М. Матуковського за мотивами роману М. Ларні «Четвертий хребець» — Київський театр естради, 1981. Режисер — В. Малахов, художник — В. Риданих. У ролях: В. Кузнецов, О. Левіт, К. Малахова, О. Крижановський, О. Рубашкін та ін. (642)

«**Щорс**» Ю. Дольд-Михайлика — Запорізький державний український музично-драматичний театр ім. М. Щорса, 1949. Режисер-постановник — В. Магар, режисер — Л. Раневська, художник — Ю. Бомко, композитор — Г. Майборода, балетмейстер — Д. Пасічник. У ролях: В. Авраменко, В. Магар та ін. (525, 977)

«**Ярослав Мудрий**» І. Кочерги — Харківський театр ім. Т. Шевченка, 1946. Режисер — М. Крушельницький, композитор — К. Данькевич, художники — Б. Косарєв, В. Греченко. У ролях: І. Мар'яненко, О. Сердюк, Є. Бондаренко, Д. Антонович, П. Куманченко, Н. Герасимова, Г. Козаченко, С. Федорцева, М. Кононенко, С. Кошачевський, Т. Костюченко та ін. (506–508, 548–550, 703–705, 966, 968, 970, 979, 1008)

«**Ярослав Мудрий**» І. Кочерги — Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1970. Режисер — Б. Мешкіс, художник — Д. Лідер. У ролях: А. Гашинський, С. Олексенко, О. Кусенко, Н. Гіляровська, В. Цимбаліст, І. Цареградська та ін. (531, 620, 655, 747–750, 757, 952, 960, 975)

Склали Ельвіра ЗАГУРСЬКА, Анна ЛИПКІВСЬКА

АВТОРИ

БЕСЕЛОВСЬКА Ганна Іванівна — доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, доцент

ВОЛИЦЬКА Ірина Василівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України (Львів)

ГРИНИШИНА Марина Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, завідувачка відділу театру та музичного мистецтва Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

СРМАКОВА Наталя Петрівна — кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ, доцент

ЗАБОЛОТНА Валентина Ігорівна — кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри театрознавства Національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, професор

ЗАГУРСЬКА Ельвіра Владиславівна — викладач Національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

КОВАЛЕНКО Георгій Федорович — доктор мистецтвознавства, головний спеціаліст РНДІ мистецтвознавства АН Росії (Москва)

КОВАЛЬЧУК Олена Вадимівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

ЛЕОНЕНКО Яна — викладач Київської дитячої академії мистецтв

ЛИПКІВСЬКА Анна Костянтинівна — кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ, доцент

РАЄВСЬКА Юлія Геннадіївна — науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

СТАНІШЕВСЬКИЙ Юрій Олександрович — доктор мистецтвознавства, завідувач відділу театру Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, професор, член-кореспондент АМУ

ФІАЛКО Валерій Олексійович — кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри театрознавства Національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, доцент

ФІЛЬКЕВИЧ Галина Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, викладач Національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, доцент

ШПАКОВСЬКА Вікторія — завідувачка музичною частиною Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки.

Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ

Наукове видання

**НАРИСИ З ІСТОРІЇ
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ
XX СТОЛІТТЯ**

Здано до складання 2006. Підписано до друку 2006
Формат 70х100/16. Друк офсетний. Папір крейд. матовий.
Наклад 1000 прим.
Зам. № ...

Виготовлено в ПП «Інтертехнологія», ТОВ
м. Київ, вул. Сім'ї Сосніних, 3
тел.: 486-59-26, 502-41-79, 273-66-47, 273-66-64