

Міністерство культури України
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

Випуск 13

Київ
2013

УДК 7. 01 (07)

Засновник – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

ISSN 1997-4264

Тринадцятий випуск «Наукового вісника» багатий на ґрунтовні дослідження в галузі театрального мистецтва – від 1-ї половини XIX століття до кінця XX століття – і знайомить нас із тодішнім театральним життям Львова, Києва, Ромнів, Харкова. У розділі «Екранні мистецтва» подано цікаві дослідження та документи щодо кадрової політики та кінопреси 20-х–30-х років XX ст. У розділі «Персоналії» висвітлено різнобічну діяльність видатного режисера й актора Олександра Загарова, його творчі здобутки за десять років натхненної праці в українському театрі (1918–1928). Як завжди, маємо цікаві статті з культурології та мистецької педагогіки, а також рецензії на найновіші книжкові видання.

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-41Р,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.*

(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)

*Затверджено як фахове видання в галузі мистецтвознавства постановою Президії
Вищої атестаційної комісії України № 1-05/6 від 02.07.2008 р.*

*Рекомендовано до друку вченою радою Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 13 від 30 вересня 2009 р.).*

© Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ISSN 1997-4264

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Безгін О. І., заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*голова редколегії*);

Безгін І. Д., заслужений діяч науки і техніки України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Бичко А. К., доктор філософських наук, професор;

Братерська-Дронь М. Т., доктор філософських наук, професор;

Гайдабура В. М., заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства;

Горпенко В. Г., доктор мистецтвознавства, професор;

Клековкін О. Ю., заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Кравчук П. І., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Матяш І. Б., доктор історичних наук, професор;

Миленька Г. Д., кандидат мистецтвознавства, професор (*заступник голови редколегії*);

Мусієнко О. С., заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Оніщенко О. І., заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор;

Пилипчук Р. Я., заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*науковий редактор*);

Росляк Р. В., кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальний секретар*);

Скुरатівський В. Л., заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Слободян М. І., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Фіалко В. О., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Чміль Г. П., академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент.

ЗМІСТ

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Майя Гарбузюк

Комедіо-опера «Сирена з Дністра»: до генези сценічних персонажів українців у польському театрі першої половини XIX ст.8

Леся Овчієва

Сценічне втілення «Украденого щастя» І. Я. Франка в Трупі під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого (1904 р.) та Київському театрі Миколи Садовського.....36

Оксана Палій

Український драматичний театр у Ромнах (1918–1925 рр.)49

Світлана Максименко

Театральне життя Львова 1941–1944 рр.....67

Валерій Фіалко

Проблеми і тенденції розвитку образної мови українського драматичного театру 70-х років XX століття.....85

Євген Воробйов

Адаптація масового глядача до театральної культури 100

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Роман Росляк

Вплив українізаційних процесів на кадрову політику в українському кінематографі (1920-ті – початок 1930-х рр.).....109

Лариса Наумова

«Отак експресіонізується фільм»: погляд на німецький експресіонізм очима українських теоретиків і практиків у 1926 р.....120

Ольга Пашкова

Стиль української кінопреси 1930-х років131

CONTENTS

DRAMATIC ART

Maiia Harbuziuk

Comic-opera «Siren from Dniester»: about genesis of stage of ukrainians in Polish theatre in first half of 19th century8

Lesia Ovchiieva

Stage embodiment of «Stolen happiness» by Ivan Franko in company with the guidance of P. K. Saksaganskyi and M. K. Sadovskiy with I. K. Karpenko-Karyi and Mykola Sadovskiy Kyiv theatre.....36

Oksana Palii

Ukrainian drama theatre in Romny (1918–1925).....49

Svitlana Maksymenko

Theatrical and artistic life of Lviv in 1941–194467

Valerii Fialko

Issues and tendencies of development of ukrainian drama theatre figural language in 1970s85

Yevhen Vorobiov

Adaptation of mass audience to theatre culture100

SCREEN ARTS

Roman Rosliak

Influence of ukrainization process on personnel policy in ukrainian cinema (1920s–early 1930s)109

Larysa Naumova

«It is a way the movie become expressionism»: the german expressionism in the works of ukrainian theorists and practitioners in 1926120

Olha Pashkova

Style of the ukrainian film press of 1930th131

Дар'я Золоєва	
Естетика абсурду як частина екзистенціального кіносвіту Мікеланджело Антоніоні.....	147
Марина Морєнова	
Відображення катастроф у екранному мистецтві	154
Олексій Лебєдєв,	
Олександр Прядко	
Пластичність кінематографічного зображення та її складові	160

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко	
Оскар Вайльд: зворотний бік естетизму	170
Катерина Станіславська	
Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури.....	180

ПЕРСОНАЛІ

ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ (1918–1925 pp.)

Руслан Леоненко	
Олександр Загаров у Державному драматичному театрі (Київ, 1918–1919 pp.): організаційні аспекти.....	191
Ганна Веселовська	
У міжчасі історії: Олександр Загаров на чолі театру імені Т. Г. Шевченка (1919–1921 pp.).....	204
Олена Боньковська	
Олександр Загаров в Українському народному театрі Товариства «Українська бесіда» (1921–1923 pp.): реалізм–психологізм–символізм.....	215
Василь Андрійцо	
Нові матеріали про діяльність О. Загарова як директора, режисера і актора Руського театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1923–1925 pp.)	226

Daria Zoloieva	
Aesthetics of absurd as a part of existential cinema world of Michelangelo Antonioni	147
Maryna Morienova	
Reflection of disasters in screen art.....	154
Oleksii Liebiediev	
Oleksandr Priadko	
Plasticity of cinematographic image and its components	160

SCIENS OF CULTURE

Olena Onishchenko	
Oscar Wilde: reverse side of aestheticism.....	170
Kateryna Stanislavska	
Artist and audience: view on relations in modes of postmodern spectacular culture	180

PERSONNELS

OLEKSANDR ZAHAROV IN UKRAINIAN THEATRE (1918–1925)

Ruslan Leonenko	
Oleksandr Zaharov in State drama theatre (Kyiv, 1918–1919): organizational aspects	191
Hanna Veselovska	
In stagnation of history: Oleksandr Zaharov at the head of Shevchenko theatre (1919–1921).....	204
Olena Bonkovska	
Oleksandr Zaharov in Ukrainian national theatre of «Ukraiinska besida» Company (1921–1923): realism–psychologism–symbolism.....	215
Vasyl Andriitso	
Oleksandr Zaharov – director and artistic leader of Ruthenian theatre of «Prosvita» company in Uzhhorod (1923–1925).....	226

Богдан Козак	
Олександр Загаров і Державний театр імені Марії Заньковецької (1926 р.).....	254
Галина Ботунова	
О. Загаров як мистецький керівник Харківського державного театру (1927–1928 рр.).....	276
Аліна Марченко	
Матеріали про О. Загарова у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.....	301

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

Олександр Безручко	
Кіноекспериментальні майстерні (КЕМ) як одна з форм залучення молоді в кінематограф.....	306
Михайло Ужинський	
Особливості мистецтва запису художнього мовлення в контексті створення звукового образу	317

БІБЛІОГРАФІЯ

Світлана Максименко	
Киричів. Р. Народний артист Іван Рубчак ...	328
Георгій Черков	
«Кіно» (1925–1933 рр.): систематичний покажчик змісту журналу «Радянське кіно» (1935–1938) : систематичний покажчик змісту журналу	331
Наталія Владимірова	
Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу.....	334
Яна Партола	
Український театр ХХ століття: Антологія вистав.....	336
Оксана Мусяєнко	
Г. Черков. Екранний світ – діалог реальностей.....	340
Про авторів.....	344

Bohdan Kozak	
Oleksandr Zaharov and Mariia Zankovetska state theatre (1926).....	254
Halyna Botunova	
O. Zaharov as artistic leader of Kharkiv state theatre (1927–1928).....	276
Alina Marchenko	
Matherials about Oleksandr Zaharov in collections of Museum of theatre, music and cinema art of Ukraine.....	301

ART PEDAGOGICS

Oleksandr Bezruchko	
Cinema experiment workshops (CEW) as a form of engaging youth in cinema.....	306
Mykhailo Uzhynskyi	
Specificity of art of artistic reading recording in the context of sound image creation.....	317

BIBLIOGRAPHY

Svitlana Maksymenko	
Kyrychiv. R. National artist Ivan Rubchak	328
Heorhii Cherkov	
«Kino» (1925–1933): systematic index of the contents of magazine «Radianske kino» (1935–1938): systematic index of the contents of magazine.....	331
Nataliia Vladymyrova	
Haidabura V. Theatre dispersed all round the world.....	334
Yana Partola	
Ukrainian theatre of 20th century: Anthology of performances	336
Oksana Musiienko	
H. Cherkov. Screen world – dialogue of realities.....	340
About avtors	344

ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



Майя ГАРБУЗЮК

**КОМЕДИО-ОПЕРА «СИРЕНА З ДНІСТРА»:
ДО ГЕНЕЗИ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРСОНАЖІВ
У ПОЛЬСЬКОМУ ТЕАТРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст.**

Стаття присвячена маловідомому сценічному творові з історії польського театру у Львові, зокрема, місцю та характерові репрезентації образів українців. Уперше в українському театрознавстві подано та проаналізовано текст так званої руської сцени, розкрито вплив та подальшу історію побутування цієї сцени та її складової – вокального дуету Гарастка і Параски – в польській та українській культурах. Доведено, що дискурс України був присутній на польському кону ще у перші десятиліття ХІХ ст.

Ключові слова: польський театр у Львові, Ян-Непомуцен Камінський, «Сирена з Дністра», дискурс України, комедіо-опера, коломийковий розмір.

Статья посвящена малоизвестному сценическому произведению из истории польского театра во Львове, в частности, месту и характеру репрезентации образов украинцев. Впервые в украинском театроведении подан и проанализован текст так называемой сцены русkiej, раскрыто влияние на дальнейшую историю существования этой сцены и ее составляющей – вокального дуэта Гарастка и Параски – в польской и украинской культурах. Доказано, что дискурс Украины присутствовал на польской сцене еще в первые десятилетия ХІХ ст.

Ключевые слова: польский театр во Львове, Ян-Непомуцен Каминский, «Сирена с Днестра», дискурс Украины, комедии-опера, коломийковский размер.

This article is dedicated to almost unknown play of Polish Theatre in Lviv and to place and character of Ukrainian's image representation. The analysis of the text «scena ruska» is done for the first time. The influence and further history of scene's existence in Ukrainian and Polish cultures, including a vocal duet of Harastko and Paraska, are brought to light in this work. It is proved that Ukrainian discourse was present at a Polish stage at the beginning of 19 century.

Keywords: Polish theatre in Lviv, Yan-Nepomucen Kaminsky, «Syrena z Dniestru», Ukrainian discourse, comic opera, kolomyika meter poem.

Цьогоріч минає рівно двісті років від появи на львівській сцені вистави, котрій судилося прожити на кону майже півстоліття, перевершивши, без сумніву, всі сподівання її творців. Йдеться про переклад-переробку Яна-Непомучена Камінського «*Syrena z Dniestru*» («Сирена з Дністра»), здійснену з комедіо-опери австрійського композитора Фердинанда Кауера «*Das Donauweibchen*» («Діва Дунаю»). Співавторами переробки були тодішній капельмейстер польського театру у Львові композитор Кароль Ліпінський та відомий у Львові актор-аматор і фаховий юрист, помічник міського судді, Домінік Якубович.

Прожила вистава на львівській сцені рекордний – і не лише як на той час – строк: майже сорок років (у «*Gazecie Lwowskiej*» («Львівській газеті») від 27 листопада 1851 р. знаходимо анонс показу «Сирени з Дністра» в бенефіс Анелі Шушкевичівни). За цей час зазнали рішучих змін оцінки критиків цього сценічного твору: від успішної прем'єри (частина 1-ша – 1813; частина 2-га – 21.03.1814), рецензія на яку у червні 1814 р. стала однією з перших публікацій про театр у львівській пресі, до іронічно-скептичного ставлення сучасників вже за декілька років.

Важко втриматися від спокуси навести розлогу цитату із тексту А. Хлендовського на сторінках «*Pamiętnika Lwowskiego*» («Львівських записок») у 1818 р., тобто через п'ять років по прем'єрі: «Розкажу тобі ще дещо про нашу публіку. Поділяється вона, як і всюди, на три частини: на загал, знавців та людей доброго тону. Перші йдуть до театру для забави, другі для мистецтва, що шукають ті останні, вони самі не знають. От лише знавців надзвичайно мало, тому панують смаки Тереферків (комічний персонаж з «Сирен...» – *М. Г.*). Будь певен, що на виставах Вольтера, Шіллера, Іффланда глядачів порухуєш на пальцях, але коли величезна афіша проголосить «Сирену з Дністра» – сиди вдома, бо тебе в театрі задусять. Не важко зрозуміти, що причиною цього є брак освіти»¹.

І з цих слів, і з тривалої сценічної історії вистави розуміємо, що львівська «Сирена...» була чудовим прикладом «касового успіху» розважального спектаклю, орієнтованого на масового глядача. Освічена ж публіка й перші у той період театральні критики давали значно жорсткішу оцінку. Та не зважаючи на критичні голоси, котрі не вмовкали вже до самого кінця її віку, тобто до середини ХІХ ст., вистава жила своїм життям. Окремі її фрагменти стали концертними номерами, що їх охоче виконували актори львівського польського театру на свої бенефіси, у святочних концертних програмах під назвою «Хто що любить» та ін. Так, наприклад, у свій прощальний вечір-бенефіс, що відбувся 20 червня 1845 року, видатна актриса львівської польської сцени Анеля Стажевська включила вокальний дует з «Сирен...». Музичні та вокальні номери пера К. Ліпінського, написані до львівської переробки, зажили широкої популярності, свідченням чого слугують відомі копії нот та текстів арій, дуетів, танцювальних фрагментів, що ходили в рукописних «списках» (детальніше про це – далі).

Зрештою, у практиці театру таке трапляється нерідко, коли тривала сценічна доля спектаклю часто не співмірна з естетичними та мистецькими якостями.

Саме тому, мабуть, цей «документ доби» залишився недооціненим польськими театрологами ані як окремих сценічний артефакт, ані як культурно-естетичний феномен. Сприяли цьому, вочевидь, і негативні відгуки сучасників, і відсутність друку, і мале зацікавлення переробками як «вторинним» видом драматичної творчості. До того ж, до середини минулого століття рукопис твору вважався втраченим. Тож наявність цієї назви практично в усіх академічних та популярних виданнях з історії польського театру, у працях, присвячених творчості Я.-Н. Камінського, не означала, однак, дослідницького інтересу до цього твору.

Українські історики театру та музики також принагідно звертались до «Сирени...». Як про одну з найпопулярніших вистав, граних у Києві в часі виступів польської трупи Ленкавського у 1820-х роках, про «Сирену з Дністра» першим в українському театрознавстві згадав І. Франко. У праці «Русько-український театр (історичні обриси)» він подав, до речі, український переклад цього твору як «Русалка Дністрова»². Наша сучасниця, відомий учений-музикознавець М. Загайкевич, виокремлює цей твір у зв'язку з «появою в ньому українських персонажів (наприклад, дівчини Палажки, що розмовляла зі сцени українською мовою) та забарвлених місцевим колоритом епізодів»³. «У свою чергу, – продовжує М. Загайкевич, – це призвело до використання Ліпінським в ряді музичних номерів, зокрема, в т. зв. “сцені руській Гераська з Палажкою” та в “Козацькому танці” українських народних наспівів»⁴.

Звернімо особливу увагу і ми на цей «український момент» у польській виставі, оскільки ні в польському, ні в українському театрознавстві він не отримав ширшого аналізу та оцінок. Розгляд «українського» аспекту польської п'єси-переробки початку XIX ст. дасть змогу на конкретному матеріалі з'ясувати особливості міжнародних стосунків тієї доби у їхній мистецькій, театральній «проекції».

Генега твору. Фердинанд Кауер, композитор чеського походження, що жив і працював у Відні, один із засновників зінгшпілю, свою найуспішнішу і найвідомішу романтично-комічну оперу «Das Donauweibchen» («Діва Дунаю»), створив ще наприкінці XVIII століття. Вона складалася з двох частин, прем'єрні покази яких відбулись у Леопольдштатттеатрі 11 січня та 13 лютого 1798 р. У цьому театрі, де й працював Ф. Кауер, вистави прожили на сцені сорок років, у певний момент навіть перевершивши за популярністю Моцартову «Чарівну флейту». Того ж року відбулась прем'єра твору і у Львівському австрійському театрі під орудою Ф.-Г. Булли.

Незалежно від того, відбулась львівська прем'єра 1798 р., як твердить О. Паламарчук⁵, чи між 1800–1804 рр., як каже Т. Мазепа⁶, цей твір посів своє місце у репертуарі австрійського театру у Львові на початку XIX ст.

Керівник польського театру у Львові Я.-Н. Камінський за одне із джерел поповнення репертуару завжди мав репертуар австрійської сцени у Львові, поруч

із якою доводилося працювати польській трупі. Був це також і засіб навернення польського глядача до національного театру, адже у Львові твір польською мовою мав значно більше шансів на глядацький успіх та «відбирав» свого глядача від австрійської сцени, сповільнюючи тим самим процеси онімечення, активно підтримувані офіційною владою. Тож, узявши за основу комедіо-оперу «Діва Дунаю» Ф. Кауера на лібрето К. Генслера, Я.-Н. Камінський здійснив власний переклад-переробку.

Зауважмо, що польський митець не був поодиноким у своєму виборі. Надзвичайна популярність віденської «Діви Дунаю» стала поштовхом до численних наслідувань та переробок у Європі, оскільки її фольклорна основа легко інтегрувалася в різні національні культури: від скандинавських до східнослов'янських. Зокрема, надзвичайно відомою була її російська версія – тетралогія, музика до трьох з чотирьох частин якої була створена композитором Степаном Давидовим (за походженням – українцем), що також прожила на петербурзькій сцені майже півстоліття. Перша частина опери-переробки під назвою «Дніпровська русалка» (автор лібрето – М. Краснопольський) вийшла на сцену 1804 р., та найбільшої слави зажила третя частина під назвою «Леста, дніпровська русалка», створена 1805 р. Можемо припустити, що під час перебування Я.-Н. Камінського на Правобережній та Південній Україні у 1802–1809 рр. він чув про надзвичайний успіх російської переробки, що згодом також могло вплинути на його репертуарний вибір. Саме надзвичайна популярність російської версії, мабуть, спричинилася до хибного твердження у стосунку до його ж, Камінського, переробки. І в ґрунтовній монографії Б. Лясоцької «Teatr lwowski w latach 1800–1842» («Львівський театр у 1800–1842 роках»)⁷, і в бібліографічному багатотомнику польської літератури «Nowy Korbut»⁸ у позиціях «Syrena z Dniestru» авторство оригінального твору приписано не лише її справжньому композиторові Ф. Кауеру, а й авторові російської переробки С. Давидову. Зрозуміло, що Я.-Н. Камінський міг користатися з віденського примірника і аж ніяк – з петербурзького, та й називати С. Давидова поруч із Ф. Кауером як автора музики зонайменше некоректно.

Сюжет про покинуту рицарем Русалку, котра шукає шляхів повернути коханого, завадивши шлюбові із «земною» дівчиною та жорстоко мститья нареченим, виявився в цілому надзвичайно плідним для доби Романтизму і навіть пережив її. Свідченням цього є численні оригінальні (засновані на легендах та казках) поетично-прозові та музичні модифікації сюжету: опери «Ундіна» Е.-Т.-А. Гофмана (1816), «Ундіна» Г. А. Лорцінга (1845), «Русалка» А. Даргомижського (1856), «Русалка» А. Дворжака (1901). З опрацюванням цього сюжету утверджувався і новий для ХІХ ст. жанр «літературної казки», репрезентований, зокрема, відомими творами: «Ундіна» Ф.-Г.-К. де ла Мотта Фуке (1811), «Русалочка» Г. К. Андерсена (1837), «Русалка» О. Пушкіна (незавершена) тощо.

Та і в польському театрі Я.-Н. Камінський не був першим – існувала ще одна переробка твору Ф. Кауера, про яку, очевидно, знав львівський митець. Її авто-

ром був відомий драматург доби Просвітництва Людвик Дмушевський. Для сцени варшавського Національного театру у 1809 р. він переробив віденську комедіо-оперу (віденський оригінал він переклав польською як «Kobietka Dunaju») на власну переробку «Leszek Biały, czyli Czarownica na Łysej Górze»⁹. Вистава мала неабияку популярність у варшавському театрі, протримавшись на сцені не один рік. Як бачимо, хронологічно ця переробка випередила львівську. Чи мала варшавська версія якийсь вплив на львівську? Про це – згодом.

Датування прем'єри. Прем'єри «Сирени з Дністра» у двох частинах відбулись у Львові на сцені польського театру почергово, на відстані щонайменше кількох місяців. Вимагає окремої уваги датування прем'єри першої частини вистави. У «Щорічнику польського театру» за 1814 рік, де подано увесь репертуар польського театру, справді знаходимо інформацію про показ обох частин «Сирени...»¹⁰ (фотографії сторінок цього видання є ілюстраціями до відповідного розділу в академічній праці «Польський театр від кінця XVIII століття до 1863 року»¹¹). Саме на цей документ покликається більшість дослідників, починаючи від Л. Бернацького – автора першої ґрунтовної публікації про Я.-Н. Камінського¹², до Б. Лясоцької, авторки монографій «Ян-Непомуцен Камінський»¹³ та «Театр у Львові 1800–1842 рр.»¹⁴, а також розділу «Театр у Львові в 1809–1814 роках» у вищезгаданій академічній праці. Мабуть, не всі автори досліджень звернули увагу на те, що укладач брошури 1814 року, К. Лопушанський, зірочками (*) окремо позначав прем'єрні вистави. Показ першої частини твору, що відбувся на польській сцені 14 січня 1814 р., згодом 9 лютого і т. д., не має цієї позначки. Тобто, мабуть, він не був прем'єрним – на відміну від прем'єри другої частини комедіо-опери «Сирена з Дністра, або Теререфе в Тарапаті», що відбулась 21 березня 1814 р. і має відповідну позначку. Отже, згідно з логікою, рік 1814 р. слід вважати роком прем'єри другої частини твору, прем'єра ж першої частини відбулась раніше, до 1814 р., найвірогідніше у 1813 р. Точнішу дату встановити нині неможливо за відсутності будь-яких друкованих та архівних матеріалів цього періоду. Але у будь-якому разі датою появи першої частини діалогії «Сирена з Дністра» слід вважати не 1814, а 1813(?) рік, що цілком слушно подано, наприклад, у праці А. Папєжової «Libretta oper polskich z lat 1800–1830» («Лібрета польських опер 1800–1830 років»¹⁵) та у першому томі ґрунтовної праці «Bibliografia dramatu polskiego» Є. Сімона, де зазначено такі роки прем'єр: 1-ї частини – 1813, 2-ї – 21 березня 1814 р., (Львів), вересень 1820 р. (Краків), квітень 1821 р. (Вільно)¹⁶.

Рукопис та питання його датування. Як уже було сказано, повністю текст та ноти до обох частин «Сирени з Дністра» ніколи не були друковані. А проте окремі вокальні та музичні номери набули великої популярності і розповсюджувались для домашнього музикування у рукописних версіях. Свідченням цього є, наприклад, «Мазур та Козак» з опери «Сирена з Дністра», збережений в архіві Генрієтти Бонковської¹⁷, «Арії з опери “Сирена з Дністра” з музикою Кароля Лі-

пінського»¹⁸ та рукописний текст дуету козака Гарастка та дівчини Параски з тієї ж опери, датований 1820-ми роками, що зберігається у відділі рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України у «Збірці різних віршів» (фонд «Окремі надходження»), датованих початком ХІХ ст.¹⁹. Найімовірніше, перші з названих нот належали Генриці Бонковській, доньці графа Яна Вінцента Якси-Бонковського, члена Галицького сейму.

Певний час рукописи вважалися втраченими: про це, зокрема, із жалем зазначає А. Папсжова у 1958 р. : «На жаль, не знаємо деталей цього твору: лібрето Камінського і Якубовича не дочекалося друку, а рукопис, як видається – загинув, хоча з певністю можна припустити існування багатьох його копій, оскільки цю оперу грали на неодній польській сцені і то упродовж кількадесять років»²⁰. Вочевидь, на час писання цих рядків рукопис перебував уже у Польщі, але ще не був опрацьований – фонди бібліотеки польського театру зі Львова переїхали разом із колективом до Катовіц по закінченні Другої світової війни, у 1946 році, і ще чекали на своє опрацювання.

Таким чином, повні рукописи двох частин «Сирени...», як і належить, збереглися і зберігаються нині в колекції бібліотеки львівського польського театру у фондах Шльонської бібліотеки (м. Катовіце, Польща). Інформацію про них під номерами 65 та 66 подає відома польська дослідниця Б. Мареш у своїй публікації «Львівські театральні екземпляри»²¹. Сьогодні можливість познайомитись із цими рукописами опери дає її оцифрований варіант, доступний на інтернет-сторінці Шльонської бібліотеки (Катовіце, Польща) у рамках проекту «Відкритий архів»^{22,23}.

Слід зауважити, що рукописи двох частин мають різне часове походження – це зазначено і у вищезгаданій публікації Б. Мареш. Так, текст першої частини був поданий до цензури у зв'язку з гастролями львівської трупи у Кракові у листопаді 1846 року. Про це свідчать записи на останній сторінці основного тексту опери: однакового змісту три резолюції з підписом цензора «Дозволено грати за умови виключення місць, скреслених цензором. Майєрановський», датовані 18 та 22 листопада 1846 р. За фізичним станом цього примірника, як і за низкою інших ознак, можна припускати, що перед нами – не оригінал 1813(?) року, а переписаний значно пізніше – можливо, саме для краківських гастролей – текст. Тож назвемо його умовно «краківським» примірником. Саме «вторинністю» його походження слід пояснювати наявні тут розбіжності щодо вистави 1813(?) р.: невелика зміна в назві – не «Сирена з Дністра», як звучало спершу, а «Сирени Дністра», а також перейменування головних дійових осіб. У «краківському», пізнішому, примірнику наречену звать не Божена (як згадано це у рецензії 1818 р.), а Мілона; нареченого – не Гримислав, а Мілослав, Суддю, батька Божени, названо Одровонжем. Причини таких змін сьогодні важко з'ясувати, зрештою, це не є метою нашого дослідження. Залишається припускати, що в решті позицій «краківський» примірник відтворює первісний варіант, оскільки

відомості з рецензій 1814 та 1819 рр. про сюжет цілком збігаються із цим, хронологічно пізнішим, варіантом тексту.

Рукописний текст другої частини, у свою чергу, значно «старший» за вищезгаданий примірник першої частини. Непрямим підтвердженням цього може слугувати гірший фізичний стан сторінок рукопису (пожовклість, засмальцьованість, потертості, нерівні краї), що свідчить про тривале використання цього примірника як робочого. На останній сторінці першої дії знаходимо добре збережені записи олівцем. Вони вказують на дати показу вистави у Кракові 8 серпня 1820 р. та 25 липня 1824 р. Та найголовніше – на останній сторінці міститься позначка цензора, що її наводить і Б. Мареш: «23 II 1814 Lwów» та підпис: «5 luty 1814 Jakubowicz»²⁴ («5 лютого 1814 Якубович») Це принципові для нас позначення, оскільки на їхній підставі ми можемо стверджувати, що рукопис другої частини «чародійної опери» – автентичний, тобто фіксує текст вистави на час її показу від дня прем'єри у березні 1814 р. до щонайменше крайньої, вказаної на рукописі, дати – 1824 р.

Беззаперечним документом для визначення автентичності тих чи інших музичних номерів вистави слугують друковані тексти практично усіх вокальних номерів опери, вміщені на двадцяти восьми сторінках у вже згадуваному «Щорічнику польського театру у Львові» за 1814 рік²⁵. Саме це друковане джерело дає можливість точно датувати та відчитувати ті фрагменти сценічних текстів, що цікавлять нас у світлі обраної теми.

Перші відгуки. Перша і головна рецензія на обидві вистави вийшла друком у «Львівській газеті» («Gazecie Lwowskiej») 14 червня 1814 р., тобто через два з половиною місяці по прем'єрі другої частини опери. Анонімний дописувач виокремлює цю оперу, як і комедію «Kłotnia przez zakład» («Сварка через заклад») Я.-Н. Камінського, як найуспішніші вистави, показані під час останніх контрактів (відомий щорічний контрактний ярмарок, що діяв у Львові, згодом перенесений у Дубно на Волині, а ще потому, у 1787 р. – до Києва)²⁶. Відомо, що на той час контрактні ярмарки у Львові відбувались у травні, тож, власне, червнева рецензія на «Сирену...» є оглядом «театральної програми» контрактів. З рецензії дізнаємось, що автором прозової частини переробки є Домінік Якубович, актор-аматор і тогочасний помічник львівського судді, а віршовані тексти перекладав та дописував Я.-Н. Камінський. Невідомий нам, на жаль, автор наголошує, що чародійна опера, «яка повинна лише забавляти, показала польську сцену у надзвичайно приємному вигляді»²⁷. Успішним, на думку рецензента, виявилось перенесення дії з берегів Дунаю до берегів Дністра, що вимагало відступу від оригіналу і «щасливо вдалося»²⁸. Стислі, але високі оцінки дає рецензент авторам переробки, а композиторові К. Ліпінському, котрому належить музика до дописаних у двох частинах опери «арій та хорів», пророкує славне майбутнє.

З цієї ж рецензії довідуємось про перших виконавців: головну роль Сирени виконувала Аполонія Камінська, дружина Я.-Н. Камінського, продемонстрував-

ши в цій ролі похвальну «старанність і пильність». Усіх підкорив комічний слуга Терере у виконанні Щенного Стажевського. На думку рецензента, спів акторів ще потребував удосконалення, за винятком «абсолютно музикального» п. Новаковського. Додамо ще одну виконавицю з прем'єрної вистави, що її називає у своїй монографії Б. Лясоцька: Свентохна – К. Песьцоровська²⁹. Завершувало невелику публікацію побажання (на жаль, не зреалізоване) подати друком обидва твори-переробки Я.-Н. Камінського: «Сварка через заклад» та «Сирену з Дністра», оскільки вони на це заслугоували³⁰.

Наступні рецензенти у 1819–1820-х рр. були налаштовані до вистави значно скептичніше. Невідомий під криптонімом Tkt у рецензії на виставу, показану 20 лютого 1819 р., в «Pamiętniku Lwowskim» того ж року писав про якнайгірший показ спектаклю: «Це переробка німецької опери «Діва Дунаю», котра давніше забавляла світлу (тут – освічену. – М. Г.) публіку завдяки народним співам, оживленим музикою К. Ліпінського, а широкий загал – завдяки плоским жартам Терере. Щоб такі твори утримувались бодай з якимось успіхом, потрібно, аби спів, декорації, переміни і чародійства були добірними, але цього дня все йшло навпаки. Оскільки доброго співу від наших артистів не варто чекати, могли б вони видавати бодай не такі фальшиві звуки. Голос Мілони стає щоразу неприємнішим, П[ан] Бенза (Гаробой, конюший Гримислава) дисонував (тобто – фальшував. – М. Г.) у чудовому тріо. Божена (П[ані] Рутковська) не звертала увагу на те, звідки має виходити, а падаючи, вкладалася зручніше. Терере, перетворений на ведмедя, вийшов дополовини вбраний у чорний спенсер. Декорації падали на згромадження натовпу дворових у Судді. – Гримислав ходив без душі, як маріонетка. – Не пам'ятаємо, чи була ця п'єса виставлена мізерніше, ніж цього разу. Тільки Свентохна (п. Рутковська мол[одша]), хоча й зле грала, та Гарастко (п. Новаковський) не заразилися повсюдним недбальством, котре поширилось аж до флейти в оркестрі»³¹.

За рік висновок краківського оглядача був значно коротшим, але безапеляційнішим: «Цей твір може бути лише раз зіграним у театрі, і то з надзвичайно поблажливим ставленням до нього»³². Хоча попри все автор дає належну оцінку кільком львівським акторам: «... не можемо без похвал згадати про гру акторів. Пан Новаковський прикрасив усі її (вистави – М. Г.) недоліки. Пан Бенза, пані Камінська і пан Стажевський працювали не без користі. Чистота гри, театральний порядок при жодній зміні не страждали. За подібних умов театр наш досяг би не більшої досконалості. Бачимо всюди неоціненну старанність і добрий смак директора»³³.

Короткий сюжет першої частини опери «Сирена з Дністра» можемо подати у версії автора рецензії на цю виставу 1819 р.: «Мілона, сирена з Дністра, закохана в лицаря Гримислава, котрий має одружитися з Боженою, дочкою Судді, чинить в замку останнього різні капості, домагаючись від Гримислава, аби той три дні щорічно проводив у її підводному замку»³⁴. Кінець першої частини опе-

ри – велика сцена весілля Гримислава й Божени, під час якої з’являється розгнівана Мілона і переносить Гримислава у свій підводний палац. З цього ж місця – перебування Гримислава у підводному царстві Мілони – починається дія другої частини опери. Звідси він повертається додому – на церемонію свого ж весілля. Таємниця палкої любові до сирени становить інтригу стосунків Гримислава та його дружини, Божени, оскільки він пообіцяв Мілоні нікому не відкривати їхній зв’язок. Поруч із цією ліричною сюжетною лінією, активно розбудовано другу – комедійну. Комічний персонаж Терере, як засвідчено у назві вистави, стає майже головним героєм і проходить низку «випробувань», що їх творить Мілона, несподівано з’являючись у замку Гримислава й Божени у різних іпостасях. У фіналі Гримислав зізнається дружині про своє таємне кохання, Мілона ж звільняє його від обіцянки й закляття, наголошуючи, що всі перепони, які вона чинила і молодят, і їхнім слугам, мали тільки навчити героїв дотримувати даного слова, своїх обіцянок. Щасливою сценою возз’єднання та примирення молодят закінчується друга частина опери.

Загальна характеристика вистави. Типовий «продукт» свого часу, австрійська «Діва Дунаю» в оригінальному варіанті містила таке жанрове визначення: романтично-комічна народна казка з піснями у трьох діях, за легендами³⁵. Тож самий оригінал містив фольклорні, фантастичні, казкові елементи, що їх у переробці Я.-Н. Камінський витлумачив на свій манір. Характеризуючи особливості «чародійної опери» того часу, А. Папезова так пояснює її надзвичайну популярність: «Якщо тверезе Просвітництво в ім’я здорового глузду пильно стежило за літературою, то одна лише опера могла дивитися на світ оком, не озброєним скельцем мудреця»³⁶. Власне, А. Папезова наголошує далі на величезному впливі, що мала не так «Чарівна флейта» В.-А. Моцарта, як «Діва Дунаю» Ф. Кауера на розвиток польської опери. Саме прем’єру «Сирени з Дністра» 1813 р. ця дослідниця називає «першою за дирекції Камінського польською оперою на львівській сцені»³⁷. У виставі постійно перетинаються світ земний, реальний і світ фантастичний, міфологічний. Зіставляючи ці два світи – у варшавській переробці Л. Дмушевського 1809 р. та львівській Я.-Н. Камінського 1813–1814 рр., А. Папезова акцентує помітні особливості: «...якщо «Лешек білий...» стоїть ще досить міцно на землі і позареальні події провадить на сцену за допомогою чарів Параски, багаторазово підкреслюючи, що краще було б не займати тих темних сил і здатися на милість неба, то в «Сирені з Дністра» обидва світи потрактовано на рівних правах. Цілком природним вважається тут існування німф чи сирен, ба, навіть існує можливість укладання тривалого зв’язку поміж лицарем Гримиславом та сиреною Мілоною, якби лиш цей лицар захотів покинути свою земну наречену Божену»³⁸.

Вочевидь, підкреслена видовищність вистави становила і основу касового успіху, і висувала неабиякі технічні вимоги для сцени. Ремарки до вистави свідчать, що навіть у межах однієї сцени відбувались яскраві зміни картин – як-от на початку другої частини опери, де сцена в підводному палаці змінюється на

сцену весілля у замку Судді. Чого варті інші сцени: потоп, що хвилями накриває Терере, політ Терере на вогняному драконі, сцена в Елізюмі, спілкування з Духами, розпукування трояндового куща, з якого виходила одна з сирен тощо. Друга частина опери містила значно більше спеціальних ефектів: громи, блискавки, западання під землю героїв, поява їх з-під землі і таке інше траплялись тут чи не вдвічі частіше, ніж у першій. Якщо в першій частині домінував сюжет, що розгортався доволі струнко, то друга частина збудована більше за принципом дивертисменту. Поява сирени Мілони у різних образах: циганки, старої жінки, млинарки, королеви Калькутти, прочанки, пустельника, королеви Німф урухомлювала дію, бо кожен з цих «персонажів» творив чергове випробування як для Гримислава, так і для його слуги Терере. Тож глядач дивився насамперед яскраво ілюстровані фантастично-романтичні картини, слухав співи й музику, менше зважаючи на зміст, котрий укладався у тривіальні моралізаторські повчання про вірність у шлюбі, обов'язок дотримання слова, відплату за «гріхи молодості» та був приперчений не вельми тонким гумором на теми «рогатих чоловіків» і зрадливих жінок.

Художником, правдоподібно, мав би бути відомий львівський митець Антоній Ланге – талановитий та плодовитий рисувальник історичних пам'яток Галичини й Поділля, театральний художник польського театру до 1831 року. Та жодних відомостей про це не маємо.

Доволі розлогу рецензію на другу частину «Сирени...» знаходимо у четвертому номері «Pamiętnika Lwowskiego» («Львівських записок») за 1819 р. Безіменний автор наголошує, що у зв'язку з «розмаїттям сцен, укладених без зв'язку, та вишуканішим гумором» друга частина опери мала більшу популярність у публіки, ніж перша³⁹. Хоча – констатував далі рецензент – вже і ця вистава не збирала публіку, тож виник окремий жарт на цю тему: мовляв, чародійні сили «Сирени...» щодо себе слабнуть одночасно із розвитком освіти⁴⁰. Проте беззаперечно вагомими рисами цієї вистави, що й зазначено у рецензії, залишався національний дух – та «narodowość», носіями котрої були насамперед пісні, створені К. Ліпінським та Я.-Н. Камінським. Важливо, що найпершою серед виконавців вистави рецензент називає Аполонію Камінську – виконавицю головної ролі Мілони: «Переодягнена на Параску та Мазура, захопила надзвичайною національною характеристикою. Чудовий Гарастко (п. Новаковський) вдалим співом додавав грі прекрасного виразу»⁴¹. Тож неважко помітити, що захоплення рецензента, як, зрештою, і глядачів, викликали саме національні сцени.

Українці як персонажі. Серед головних «земних» героїв першої частини вистави: Судді (у пізнішій версії – Одровонжа), його дочки Божени, рицаря і нареченого Божени Гримислава, присутня і їхня челядь, поміж котрої у першій частині вистави можемо за іменами виділити українців: Богданко, Борислав, козак Гарастко. Проте ні за мовою, ні за будь-якими іншими характеристиками встановити їхню національну ідентичність неможливо, бо спілкуються вони

польською мовою, жодного разу не виявляючи своєї «українськості». Щодо образу козака Гарастка в першій частині твору, то його присутність можна виявити лише з друкованих у «Щорічнику...» за 1814 р. текстів пісень та зі згадок у рецензії 1819 р. Останні написані у дусі решти вокальних номерів опери і жодним чином не виявляють «козацького» походження Гарастка. Що ж до тексту самої опери, то у «краківському» – пізнішому і дещо видозміненому рукописі першої частини опери – цього персонажа немає взагалі серед дійових осіб.

Проте не залишає сумнівів ідентичність останньої – фінальної сцени – першої частини. У рецензії 1819 р. згадано про «натовп люду в замку Судді», в тексті рукопису знаходимо справді фінальну сцену за участі великої кількості акторів. Тут, у заключній сцені – а саме весілля – Я.-Н. Камінський виводить на кін додаткових героїв, не передбачених в австрійському оригіналі. Українські селяни на чолі з сільським старостою – солтисом – приходять до замку, щоб привітати молодят із весіллям. У «краківському» примірнику 1846 р. ця сцена густо покреслена цензором, тому важка для повноцінного відчитання. Ми зробили переклад українською мовою читабельних фрагментів сцени, що дає змогу увиразнити її характерні особливості.

Спершу звернімо увагу на вживання Одровонжем, власником замку, звертання до селян: «kmiotki», «myli moi kmiotki». Сьогодні це здебільшого образливе слово, котрим наголошують неосвіченість, сільське походження людини. Та на той час означало воно слово «селянин», походило від давньослов'янського слова «кметь», що означало «кінний воїн», «дружинник князя». На українських землях під владою Польщі у XIII–XV ст. так називали вільних селян, які мали власний наділ і сплачували державний податок. У цьому ж значенні «селянин», «господар», ще й у зменшувальній формі, це слово ужито і в тексті «Сирени...». Отже, сам текст мав такий зміст (подаємо у власному перекладі з польської – М. Г.):

«Сцена 10. Ті самі і кілька селян з села над Дністром.

Дворецький: Прибули солтиси з твого села, пане, і просять дозволу вільно увійти.

Одровонж: Кметям своїм я ніколи вільного входу не забороняв, Нехай входять і ділять нашу радість.

Входять селяни на чолі з Солтисом. У нього в руках хліб і сіль на дерев'яному крузі, покритому довгим білим рядном.

Одровонж: Щастя вам Боже! Щастя Боже, милі мої кметі!

Солтис: Бог віддячить насамперед панові за поштиві слова, а навзаєм прийміть наше привітання і дозвольте, щоб кметі, котрі в вас батька мають, привітали того, котрий вибраний серцем дочки і вашою волею, і повинен – дай Боже якнайпізніше – заступити ваше місце.

Одровонж: Мілославе, віддав тобі дочку, а тепер віддаю решту дітей, поєднайся з ними взірцем взаємної любові.

Мілослав: Любові синівської, бо я – твоя дитина, а це – твої діти.

Солтис: Богу хай буде хвала, що нам дав доброго пана!

(далі подаємо закреслені цензором рядки – М. Г.)

[Що в людині бачить людину.

Так єднаємось навзаєм. Прийми цей Хліб – овоч

Праці людської, образ ласки Божої.

Ним і гостей обходять, і *(далі – нерозбірливо – М. Г.)*

(Замість цих чотирьох рядків дописано на сторінці поруч інший текст – М. Г.):

А якщо так собі єднаєтесь навзаєм,

Прийми цей хліб та сіль старим звичаєм.

Хліб – овоч праці людської, знак ласки Бога,

(рядок – нерозбірливо – М. Г.)

Як хліб свідчить небу й праці водночас,

Так сіль є образом мудрості й віри,

Тож прийми, молодий наш пане, з доброю волею

Кметів дари ласкаві – цей хліб з цією сіллю.

Хоче віддати хліб Мілослові, але в хліб вдаряє блискавка, із хліба виникає полум'я, по дроті, причепленім до середини хліба, спускається рака, яка має запалити феєрверк, захований у хлібі. Між блискавками з грозою Мілослав западається під землю. Декорація з хмарами опускається на заднику. Загальне змішання. Мілона падає, зомліла⁴².

Цей епізод цілковито придуманий автором переробки Я.-Н. Камінським. Його пасторально-ідилічний характер не викликає подиву у контексті жанру «чародійної опери». Можна припустити, що Я.-Н. Камінський виходив із міркувань сценічності: чудово відчувуючи і знаючи закони театру, для посилення видовищності фінальної сцени він додав ще кілька «мальовничих» постатей та організував своєрідну «затримку дії», передкульмінаційний момент, що вибухав завершальними спецефектами.

Зрештою, уведення селян у ключові завершальні сцени опер чи балетів було доволі поширеним на той час драматургічно-сценічним прийомом. А. Папезова з цього приводу зазначає: «... народ був часто уведений до історичної опери і виконував різні функції. Слугував декораційно-видовищним елементом. Тому селяни виходили в сценах весілля, заручин чи обжинок. Могли в цих сценах танцювати і співати на сцені, оскільки балети були однією з найбільших розваг оперних вистав. З іншого боку, натовп селян міг виконувати й іншу роль. Були вони представниками народу, глашатаями його прагнень і поглядів»⁴³. Бачимо, що Я.-Н. Камінському залежало більше на другій «функції», з першої – суто розважальної – він зрезигнував.

З іншого боку, маємо сцену, що є блискучою ілюстрацією колоніального світу, де українці-селяни вітають свого польського пана: у такому руслі її й сприймав широкий загал. Але водночас сам характер «презентації» селян: відповідне, вочевидь святкове, вбрання, ритуал із хлібом-сіллю, стиль та зміст короткої бесі-

ди — не типовий танцювально-розважальний, а етично-виховний, дають змогу звернути на неї особливу увагу. Чи тільки прагматизм організатора видовища керував митцем?

Дивує, так би мовити, нетипова риторика спілкування «дідича замку над Дністром» Одровонжа (до речі, заміна абстрактного Судді у ранній версії вистави на ім'я Одровонжа – збірне ім'я славетного польського герба – теж мало свій сенс) із своїми селянами. Навряд чи бачив Я.-Н. Камінський бодай щось подібне у своєму дитинстві, коло батька-економа у маєтку Лончинських в селі Куткір Золочівського «циркулу» (нині – Золочівського району). Хоч майже нічого не знаємо про стиль життя не надто багатих Лончинських, та немає жодних відомостей про якісь надзвичайні «порядки» у їхніх володіннях. Не були ці ідилічні стосунки притаманні взагалі будь-кому із польських магнатів – радше навпаки.

А проте був у біографії Я.-Н. Камінського цікавий епізод. У часі його перебування на Поділлі у 1802–1805 рр. він мав бути знайомим із графом Ігнацієм-Сцибором Мархоцьким, власником Миньковецького ключа за кількадесят кілометрів від Кам'янця. Хоч не маємо жодних прямих свідчень їхнього знайомства, у долі Я.-Н. Камінського цей чоловік залишив неабиякий слід, бо саме в друкарні графа Мархоцького у Миньківцях 1805 р. було видано переклад «Гамлета» пера Я.-Н. Камінського (переклад здійснено з німецької переробки Ф. Шредера). Навіть якщо припустити, що Я.-Н. Камінський не був особисто знайомий із цим цікавим чоловіком, то принаймні чути про його «дивацтва» він повинен був. Власне, граф Мархоцький ще в останні роки XVIII ст., коли землі Поділля відійшли до Російської імперії, на знак протесту відгородив свої маєтності кордоном і на території проголошеної власноруч Миньковецької держави запровадив свої закони. Увів власну грошову одиницю, звільнив селян від кріпацтва, розвинув сільськогосподарське та промислове виробництво, мав власну фабрику паперу та друкарню, а «головною особою» своїх земель проголосив землероба. Селянські діти поруч із «панськими» брали участь у обрядових святах, зокрема, у славетному святі Церери, що його у серпні щороку проводив І. Мархоцький, і за що був звинувачений російським духовенством у язичництві. Чи не можемо припустити, що у фінальній сцені першої частини «Сирени...» в образі Одровонжа, його спілкуванні із селянами, в усій святковій церемонії відлунює пам'ять драматурга про «Миньковецьку державу» та її господаря – Ігнація-Сцибора Мархоцького? Чи не перетворили тут мистецьке перо та режисерська рука автора власні спогади, наприклад, про славнозвісне свято Церери, в центрі якого був культ Хліба й Хлібороба, на театральну картину, таку начебто нереальну й історично реально водночас?

Якщо звернемося до ключової фрази, викресленої краківським цензором, – про господаря, «що в людині бачить людину», до вислову «єднаймось навзаєм», врешті, до самого привітання Одровонжа селянам, то побачимо за ними виразні обриси ідеології правителя Миньковецького ключа. Якщо порівняємо сценіч-

ний рядок «хліб – овод праці людської, знак Божої ласки» із сторінками «Законів землеробів», запроваджених у Миньковецькій державі 1804 р., саме тоді, коли на Поділлі працював Я.-Н. Камінський, то переконаємося у надзвичайній близькості ідей, тем, навіть лексики. На самому початку цього документа проголошено: «...найдорогоціннішим даром, яким Найвищий Творець Природи наділів людський рід, є ВОЛЯ»⁴⁴. Друга стаття цих Законів звучала так: «Стан та призначення Землероба, найбільшої частини Народу і найпродуктивнішої сили Країни, руки і праця якого є джерелом найбільшого багатства краю, є станом кінце потрібним, корисним, а тим самим – дуже шанованим і значущим»⁴⁵. Звернімо увагу на красномовність висловлювання Солтиса у виставі – і згадаємо, що участь у святах на території Миньковецького ключа на рівних брали і селяни: «будь хто із слуг Мархоцького з кафедри про користь та значення стану хліборобів» виголошував свої промови під час свята Церери⁴⁶.

За сценічною конструкцією ця сцена є кульмінацією вистави. Саме те, що блискавка вдаряє в хліб-сіль, принесений українцями, робить їхню присутність значущою, вона отримує додатковий – етичний вимір, адже саме в цей момент головний герой зникає під землею аби спокутувати свої гріхи перед обманутою Сиреною.

Звичайно, якщо сцени в маєтку графа Мархоцького і могли закарбуватись у творчій пам'яті Я.-Н. Камінського, то це були «перлини» його власних спогадів та особистої вдячності непересічній, високоосвіченій людині – графові І. Мархоцькому. Мабуть, не доконечним було б дошукуватись історичного «прототипу» сценічного образу чи театральної картини в цілому, якби не інші приклади «захоплення» І. С. Мархоцьким. Так, юний Ю. Словацький, влітку 1828 р. мандруючи Поділлям, особисто бував у маєтку І. С. Мархоцького, на той час вже літнього чоловіка. Своє враження від знайомства із цією людиною він вклав у поетичні рядки, зробивши І. С. Мархоцького прототипом головного героя поеми «Le roi de Ladawa» («Король Ладави», 1832), а також упізнаваним персонажем поеми «Beniowski» («Беньовський», 1840) та частково «Fantazy» («Фантазій», 1841)⁴⁷. Інший письменник – П. Корсак описав графа Мархоцького у поемі «В околицях Притулії» (1827). Присвятив цьому непересічному чоловікові повість «Граф Сцибор в Островці» ще один відомий польський письменник С. Гроза (1848)⁴⁸. Якщо наше припущення вважати за правильне, то у фінальній сцені першої частини «Сирени...» маємо хронологічно перше – драматургічне – відлуння образу господаря Миньковецької держави, а сцену з уведенням в дію персонажів-українців слід тлумачити не лише з точки зору театрально-видовищних ефектів, а й з огляду на власний досвід Я.-Н. Камінського.

У другій частині опери під назвою «Сирена з Дністра, або Пригоди Теререфе» присутність українського «духу» посилюється. Поруч із головним комічним героєм – слугою Теререфе (в австрійському оригіналі Ларіфарі) – на помітну роль виходить ще один персонаж: козак Гараство. Це образ Мінневорта, мей-

стерзінгера в замку графа Гартвіга з оригінального австрійського твору, «перетворений» уявою Я.-Н. Камінського на українця. Ще в першій частині він має достатньо багато вокальних номерів – сольних, дуетних, але всі вони звучать польською мовою, пов'язані безпосередньо із сюжетом вистави, зрештою, Гарастко спілкується польською і в прозових діалогах. Проте в другій частині «Сирени...» він набирає виразніших національних ознак. Разом із Теререфере Гарастко проходить усі випробування, що їх насилає сирена, але, на відміну від недолугого, неповороткого, недалекого та жадібного слуги, козак виявляє найкращі риси: кмітливість, чесність, надійність, сміливість. У конструкції вистави він слугує своєрідним альтер-его Теререфере, утримуючи його від негідних вчинків, попереджаючи про небезпеку його та свого господаря. Він відмовляється за 50 дукатів вбивати голубів, що їх подарували молодим як символ їхнього щастя, він натякає Гримиславу, що знає про всі його походеньки у підводному царстві, але не виказує цієї таємниці нікому («мовчу як камінь») і радить Гримиславові розповісти дружині про свої пригоди. Гарастко як персонаж присутній у більшості сцен другої частини вистави, а його характеристики з уст інших героїв послідовні: «премудрий козаче»⁴⁹, «козак-забіяка»⁵⁰, «Козак, як бачу, має в собі диявола, навіть вогонь його не бере»⁵¹. Цікаво тут звернутись до спостережень неодноразово цитованої А. Папежової, котра говорить про зміни в системі комічних персонажів цього періоду: «якщо в давній комедії спритний слуга керував долею свого пана, то тепер він став пасивним пішаком, попихайлом, втратив колишню інтелігентність, став темним, забобонним, боязким Лепорелло»⁵². Прикметно, що всі наведені характеристики цілковито стосуються Теререфере. А через образ козака Гарастка Я.-Н. Камінський наче «роздвоює» функції персонажа-слуги, віддаючи позитивну, конструктивну складову саме козакові Гарастку.

Та, окрім суто сюжетної функції, Гарастко виконує ще й музично-вокальну, так би мовити, концертну. Його головним атрибутом є бандура (у тексті – бандурка), з якою він співає і навіть танцює. На початку другої дії, у замку Судді козак Гарастко виконує пісню про бандуру. Вона є частиною веселого застілля і починається словами: «Хто мою бандурку ганить, той сам є бандура...». Пісня звучить польською мовою, але в ній оспівується бандура як інструмент, на якому прекрасно може грати сама природа⁵³. Наважимося дати власний переклад, наприклад, другої строфи:

«За ніщо ті інструменти,
Як немає духу
І заховане мистецтво
В горлі або в брюху»⁵⁴.

У восьмій сцені другої дії звучить ще одна пісня Гарастка «*Wszak świat cały iest bandurka. / Ludzie są strónami*», де бандура порівнюється зі світом, а її струни – з людьми. Далі у пісні йдеться про те, що з цими струнами слід поводитись обережно, бо деколи в них вдаряють надто гучно і вони рвуться. Останню стро-

фу підрядково можна перекласти так: «Нехай на нас чекає нещастя/Або якась біда/Тільки дурень перед нею схиляється/ Ми ж танцюємо козака!»⁵⁵.

Дев'ята сцена другої дії – окрема сцена за участю персонажів-українців. Перший з них – вже відомий козак Гарастко. Його зустрічає на дорозі українська дівчина Параска – насправді Мілона, головна героїня вистави, переодягнена українкою. Це – ще одне втілення сирени у численній круговерті її чародійних перетворень. Сцена має виразний інтермедійний характер, оскільки ніяк не пов'язана із дією. Розмовний діалог займає майже три сторінки рукопису і є комедійним за жанром. Далі він безпосередньо переходить у дует. Вся сцена звучить українською мовою, хоча текст записаний латиницею, відповідно до тогочасних польських уявлень про український правопис. Подаємо її згідно з оригіналом.

Scena 9.

Harastko, Miłona (jako ukrainka)

Miło[na]

Boway zdrow kozacze!

Haras[tko]

Szczo ia wydźu – Paraska! Szczo za dywo!

Miło[na]

Piznawżes mia piesie Harastku?

Haras[tko]

A tyż sia zwidky tut wzięła?

Miło[na]

Myłost mene tut pryweła. – Nasza Pani pryjmyła mene za niańku do małoho [не-розб. – М. Г.] – ona teper ijde w hostynu do swo[ji] rodyny, ta j mene z sobojo wzięła.

Haras[tko]

Ach ty lubaia Parasiu! Ja z wełykoj rado[sty] łedwo na nohach utrymaty sia možu!

Miło[na]

Wydźu! wydźu! [перекреслено, над цими словами виразнішим чорнилом написано: Baczu ia to, baczu!]

Haras[tko]

Szczo tam czuwaty w naszych storonach? Szczo sie tam diie?

Ми́ло[на]

Ne tak iak buwało; odnakoż lipsze iak u was. – Dobrych ludyi bahato pomerło.

Haras[tko]

A zlyi?

Ми́ло[на]

Eu tych czort ne pozaberaw.

Haras[tko]

Skaży myni prawdu, lubysz ty mene iszcze tak iak [не читабельно], kołyśmy z soboiu razem, w naszych storonach probuwały?

Ми́ло[на]

Koly iu ne znaiu czyś ty toho [нерозб. – М. Г.], bo myni lude kazały szczo ty –

Haras[tko]

I ty ludem wirysz, tu tulki ne czychnesz

A uze bigaie po miski.

Ми́ло[на]

Ale bo ia znaiu, szczo ty lubysz bihaty za diwkamy.

Haras[tko]

Ta darmo sia wypyraty – szczozy robyty – koly natura tiahne wowka do lisa.

Ми́ло[на]

Perestańże teper bihaty, mowliu tobi, ty mene ne znaiesz –

Haras[tko]

Znaiu, znaiu –

Ми́ло[на]

Iak tia trysnu!

Haras[tko]

Ale perestańże!

Ми́ло[на]

Zahraiu ia tobi na banduri!

Haras[tko]

(na stronie) Dobre to każut – ne tiahnyi czorta za chwist!

Miło[na]

Nauczu ia tebe iak to mene zwodyty!

Haras[tko]

Ależ day sobi skazaty!

Miło[na]

(zawodzi) A boday ia buła nikohda tebe ne wydiła, ta boday ia tebe ne buła lubyła! – Bidnaże hołowonka moia.

Haras[tko]

(zatyka sobie uszy) Ot bida! Parasiu! Ne płacz! Zazuleczko ia tebe lubyw i iszcze lublu, tylko perestań!

Miło[na]

Iak perestaty, kolo sercia tiażko!

Haras[tko]

Ne tuży holubeczko moia, prysiahaiu na moiu bandurku, szczo ty meni w serciu sedysz.

Miło[na]

Oy twoie serce iak korczma welykoie [нерозб. – М. Г.] sie bohato pomistył.

Haras[tko]

Wir meni szczo ia do korczmy sercia moho nikoho ne wpuszczu, krim tebe.

Miło[na]

A iak iakaia krasna zakałataie?

Haras[tko]

Chot by iey i ruki popuchły, bihme ne wpuszczu. Ot ruka tobi!

Miło[na]

Słowo!

Haras[tko]

Słowo uctywe!

Pieśń

Z ukrainy tut prychodžu
W żalosty biedneńka
Ach szczasływam szczo znachodžu
Moho kozaczeńka!
Ne takii tut storony
Iak u nas lubyi
Tutki chłopczi iak worony
Prytom newirnyi.

[Harastko]
I ia rodom z ukrainy
De do woli wsioho
Diwki kraśni iak kałyny
Bohaci do toho.
I wirnyi i choroszy
Dotrymaiut słowa
A tut chłopczi za try hrosza
Prodaty hotowa.

Woźmiem sia teper za ruki
Budem żyły bez rozłuki
Nechay szczastie z namy bude
Żyimo iak poctywi lude.

Triastia tomu kto sia bedyt
Kto nad chroszom tylko sedyt
Czerez hrosza cherez nudy
Tnem hołubcia i prysiudy.

Boday nasze poberyże
Choć nahayka pleczy zryże
Kozak toho ne zapłacze
Huczyt, kryczyt, hra i skacze.

(odchodzą, tańcuiąc)⁵⁶.

Тексти двох вищенаведених пісень Гарастка та дуету Гарастка і Параски вийшли друком у «Щорічнику польської сцени у Львові» за 1814 р. Це не дає підстав сумніватись у датуванні їхнього походження саме 1814 роком і примушує визнати ці тексти як, імовірно, перші або одні з перших пісень українською

(записані латиницею) у польському театрі XIX ст. Слід наголосити, що у друкованому (певно, редагованому) варіанті пісень перші літери слів «україна» та «козаченько» замінено на великі (в рукописі – маленькі).

Текст цього дуету вочевидь літературний, авторський, не народний. Його «народність» вдало формується під впливом коломийкового розміру, яким він написаний, а також лексики. Щодо останньої, то належить вона не так галицькій говірці, як центральноукраїнській, що з нею добре ознайомився Я.-Н. Камінський під час свого перебування у 1801–1805 р. на Поділлі, Волині, Київщині. Звернімо увагу і на те, що його персонажі називають себе українцями, а саме так галичани називали представників Центральної України, а ще точніше – Київщини, у той час як українці Галицької Русі аж до кінця XIX ст. йменували себе русинами.

Щодо віршотворення, то принцип 14-складового рядка, утвореного з 8+6 складів із цезурою між ними – типовий приклад коломийкового розміру, що його бачимо у перших двох строфах дуету (решта наступних строф – видозміна цього розміру). Він належить до силабічного типу віршотворення і є одним із найдавніших способів віршування. Свою відому статтю «До історії коломийкового розміру» І. Франко починає так: «Коломийковий розмір зробився незвичайно популярним у галицько-руській народній поезії, без сумніву, аж у XIX в., в якому в тому розмірі складено щонайменше 10 000 дрібних, 2, 4, 6 і більше (тисяч – М. Г.) стихових пісень ліричного та побутового змісту, в яких малюється незвичайно різносторонньо індивідуальне, родинне та громадське життя нашого народу в найрізніших його моментах»⁵⁷. І. Франко підкреслює значно ширший історичний та географічний ареал побутування коломийкового вірша на території України, датуючи пісню про смерть Нечая 1650 та ін.⁵⁸. Учений називає цілу низку українських поетів, котрі у XIX ст. користувалися цим поетичним прийомом: Т. Шевченко, П. Куліш, В. Забіла, С. Руданський, М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький, Ю. Федькович, брати Воробкевичі та ін.⁵⁹. Цікаво, що І. Франко окремо зупиняється на використанні коломийкового вірша у польських поетів і називає найяскравішим прикладом поеми відомого етнографа і поета-романтика Т. Ленартовича «*Bitwa Racławicka*» («Рацлавицька битва») та «*Branka*» («Бранка») ⁶⁰. Називає І. Франко і перші відомі йому вірші, писані коломийковим розміром: польський – 1559 року та строфа з латинського гімну на Різдво Христове з XV ст.⁶¹. На думку польських дослідників, 14-складовий рядок (8+6) є спільним розміром польської та української версифікації і першим з польських поетів XIX ст., хто вдався до цього розміру у XIX ст., був Юзеф-Богдан Залеський – на зламі 1830–1840-х років⁶². Але тексти вокальних номерів з «Сирени...» майже на чверть століття випереджають практику польських поетів-романтиків, представників «української школи», і тому потребують окремого вивчення. Мусимо наголосити, що коломийковим віршем написані й інші пісенні номери Гарастка: обидві вже згадувані пісні про бандуру з другої частини опери та відомий україн-

ським музикознавцем «Козак» з першої частини опери, текст якого надрукований у «Щорічнику польської сцени у Львові» за 1814 р.⁶³

Авторство «руської сцени» Гарастка й Палажки, як і двох інших пісень Гарастка, не залишає сумнівів. Згаданий «Щорічник польської сцени» за 1814 р. зазначає, що автором пісень до другої частини «Сирени...» був Я.-Н. Камінський: «П[ан] Камінський, Д[иректор] і А[нтрепренер] Т[еатру] п[ольського] у Львові написав оригінальні піснеспіви до опери: «Сирена з Дністра. Частина друга», і до комедіо-опери «Гавел у пеклі»»⁶⁴. Цю ж інформацію подає і перша рецензія на виставу у «Gazecie Lwowskiej» від 1814 р.⁶⁵ Та найголовнішим доказом авторства є видрук тексту «руського дуету» у збірці поезій Я.-Н. Камінського, виданій 1849 р. під назвою «Zbiór wierszy wesółych» («Збірка веселих віршів»)⁶⁶. Тут на сторінках 24-25 вміщено вірш «Pieśń guska» («Руська пісня»), що точно відтворює вже відомий нам текст дуету з поділом на партії: Параски та Козака. До речі, у цьому ж збірнику знаходимо інші вірші, написані коломийковим віршем: «Piosnka drelicharza»⁶⁷ та «Śpiewka karciaża»⁶⁸. Перша з цих двох пісень також була написана для опери «Сирена з Дністра».

Зважаючи на те, що Я.-Н. Камінський часто вдавався до езопової мови у своїй творчості через заборону австрійської цензури, слід було б звернути окрему увагу на розмовний діалог Гарастка й Параски. Зокрема, у репліках «було не так, як колись», «добрих людей багато померло» треба шукати не прямого, а переносного значення. Про що ж говорив у такому разі Я.-Н. Камінський устами своїх персонажів? Про втрату польської державності? Про нещодавні поразки наполеонівської кампанії на території Росії? На це питання поки що відповіді не знаходимо, воно потребує додаткового вивчення.

Уся сцена – як її згодом називали «scena guska» – разом із першою піснею про бандуру повністю була викреслена краківським цензором під час гастролей театру 1820-го та 1824 рр. Водночас у Львові вона користувалась неабияким успіхом. У реконструйованому репертуарі львівської сцени під орудою Я.-Н. Камінського Л. Бернацький подає інформацію, що 16 травня 1834 р. у збірній програмі концерту «Хто що любить» виконували сцену з «Сирени з Дністра» – «дуєт Українка»⁶⁹. Схожі відомості є і про концерт 20 червня, в першому відділенні якого звучала «руська сцена Гарастка з Параскою з «Сирени»», а в другому – виконували козацький танець⁷⁰. Гадаємо, що ці концертні номери були в репертуарі польських акторів і в попередні роки, але про них не збереглося відомостей.

Багато років незмінним Гарастком на львівській сцені був яскравий актор Ян-Непомуцен Новаковський (1796–1865). В історії польського театру він відомий як перший виконавець провідних ролей у комедіях А. Фредра. В енциклопедичному гаслі «Біографічного словника польського театру» знаходимо загальну характеристику індивідуальності актора: «Його головною спеціальністю була постать польського шляхтича періоду державності. Публіка, котра ще пам'ятала давні звичаї, стверджувала, що Новаковський був їхнім живим віддзеркаленням,

хоч сам виховувався вже по втраті державності»⁷¹. На момент прем'єри – тобто 1814 р. – йому виповнилося вісімнадцять років, а свою акторську кар'єру молодий митець розпочав 1811 р. Характерною особливістю актора були музикальність та вокальні дані – «сильний, дзвінкий голос у баритоновому діапазоні»⁷². Тож можемо припускати, що козак Гарастко у його виконанні мав шляхетні риси, його вокальні партії звучали виразно, що, власне, і зауважував практично кожен рецензент у наведених вище рецензіях. Без сумніву, його талановитою партнеркою була досвідченіша виконавиця ролі Параски – провідна актриса театру Аполонія Камінська (1792–1846), дружина Я.-Н. Камінського⁷³. Відомо, що вона не мала яскравої сценічної зовнішності, не володіла добрими вокальними даними, проте утримувалась на перших ролях завдяки непересічному драматичному талантові (і, звісно, підтримці чоловіка), виконувала головні жіночі ролі як у трагедіях, так і в комедіо-операх.

Чи цілковито Я.-Н. Камінському належало авторство яскравих образів у «Сирені...» – Терере та Параски? Щоб з'ясувати це, слід звернутись до згаданої на початку статті іншої переробки «Диви Дунаю» пера Л. Дмушевського під назвою «Лешек Білий, або Чарівниця на Лисій горі». Повний текст цього твору, на жаль, ніколи не друкувався. Рукопис зберігається у бібліотеці Національного театру⁷⁴ у Варшаві і ще потребує окремого вивчення. Але загальний зміст твору відомий нам із книжки А. Папєжової. Говорячи про цю оперу, музикознавиця, зокрема, зазначає: «Основу цієї опери запозичено з поеми під тієї ж назвою. Діється в Києві, коли по скиданні з трону Рюрика II Ірена, його дружина, жертвує Лешкові і руку, і корону, але, не здобуваючи взаємного кохання, вдається до допомоги пекельних сил. Параска, чарівниця, сприяє намірам Ірени, а дух Казимира Великого виводить з численних небезпек свого сина Лешка»⁷⁵. А. Папєжова також наголошує присутність Терере як одного з головних комічних персонажів «Лешка...»: «... запроваджено на сцену репрезентативну взагалі для цілої епохи комічну постать Терере, постать, котра стане символом плаского жарту, стане об'єктом знущань та насмішок з боку акторів і критиків, що поважали себе, а поміж тим вистоїть і навіть дасть численне потомство»⁷⁶. Власне, Терере Я.-Н. Камінського і є цим першим «потомством», можемо сказати, що Я.-Н. Камінський «розвинув» цей образ, надавши йому власної інтерпретації. І Л. Дмушевський, і Я.-Н. Камінський – кожен у своїй версії – спричинилися до того, що у польську мову на правах народної увійшла приказка, що побутує донині: «Terefere kuku, strzela baba z luku» («Терере куку, стріляє баба з лука»). Приказка ця є відповідником цілковитої нісенітниці, ба, навіть брехні, глупства – саме так трактує вислів «Tere-fere kuku» польський фразеологічний словник⁷⁷. Однак авторство цього вислову тут приписано Владиславу Сирокомлі, письменникові, що народився вже після прем'єри «Сирени...» (1823–1862). Про опери ні Л. Дмушевського, ні Я.-Н. Камінського не згадано. Але зате надзвичайно цікавим є пояснення генези усього фразеологізму: «<...> з формою

„Tere-fere kuku, strzela baba z łuku” пов’язаний жарт студента на виставі польського театру в Києві, коли цього актора (йдеться, очевидно, про виконавця ролі Теререфе у виставі «Сирена з Дністра» Я.-Н. Камінського. – М. Г.) було вбрано в костюм Діани і озброєно луком та стрілами. На цю картину один зі студентів вигукнув власне цю фразу, викликавши величезний сміх усієї публіки»⁷⁸. Цікаво, що знайшла ця фраза своє місце і в українській літературі – серед куплетів пера М. Кропивницького (із зазначенням «Перероблене з польського»)»⁷⁹. Упорядник цього видання П. П. Перепелиця не вказав на генезу цього вислову⁸⁰, знаного М. Кропивницькому найімовірніше з часів його перебування в Галичині, у Руському народному театрі Товариства «Руська бесіда», 1875 р. Та, зважаючи на «київське походження» фразеологізму, міг чути його М. Кропивницький і в побутовій мові поляків на території Центральної України.

З того ж короткого переказу лібрета бачимо, що Параска як образ українки-чарівниці вийшла на кін польського театру ще 1809 р. у Варшаві. І хоч цей твір, безперечно, потребує окремого дослідження, про характер самого персонажа та її мову можна скласти уявлення із друкованих 1824 р. у четвертому томі праць Л. Дмушевського окремих вокальних номерів⁸¹. Так, з обидвох пісень Параски переконуємося, що написані вони польською мовою та не мають жодних «національних» кодів. Значно цікавішим у світлі нашої теми є вокальний номер під назвою «Duma ukraińska» у цій виставі. Його почергово виконують чотири різні голоси, що звучать з різних сторін сцени: ліворуч, праворуч, з-під землі та згори. Цей своєрідно окреслений український простір – надзвичайно цікавий візуально-звуковий прийом – потребує окремого вивчення та залучення цілого рукописного документа для виявлення контекстуальних та сюжетних зв’язків. Для нас же важливо акцентувати, що образ українки Параски у переробці Я.-Н. Камінського – також «запозичений» образ. Висловимо припущення, що саме твір Л. Дмушевського, а не Я.-Н.-Камінського, отримав своє продовження у фантастичній опері Ю. Мілевського «Ukrainka, czyli Pałac zaczarowany» («Українка, або Зачарований палац»), що 1815 р. уперше вийшла на кін польського театру в Каліші та мала згодом свої численні наслідування та версії-переробки. Схилиє до цієї думки провідна тема чарів та образ українки-чарівниці, присутні і в переробці Л. Дмушевського, і в назві опери Ю. Мілевського. Водночас порівняння із варшавською версією дає змогу увиразнити самотійність задуму Я.-Н. Камінського. У львівській «Сирені з Дністра», у другій її частині, Я.-Н. Камінський принципово пориває з «фантастичністю» жіночого українського образу, наявного у Л. Дмушевського, і хоч залишає героїні ім’я Параска, проте надає їй, як і козакові Гарастку, автентичної української мови та «національно» артикульованого змісту тексту. Можна стверджувати, що в цьому Я.-Н. Камінський значно ближчий до настанов перших польських фольклористів початку ХІХ ст., ніж до засад «чародійної» опери, представлених у переробці Л. Дмушевського. Найкращим свідченням цього слугує подальше функціонування

у культурному просторі Галичини першої половини ХІХ ст. «руської сцени» з «Сирени...».

Популярність «українських» пісень з «Сирени...» вивела їх далеко за межі суто театрального простору. Ми вже згадували про переписані для домашнього музикування ноти й тексти, що поширювались серед львівської аристократії. Та, мабуть, найголовніше: дует Гарастка й Параски увійшов до відомої збірки «Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego» Вацлава Залеського, що вийшла друком 1833 р. у Львові (ноти до пісень уклад Кароль Ліпінський)⁸². Зокрема, пісня, що відкриває розділ «Kozaki», тобто козацькі пісні, містить дві строфи із вищенаведеного дуету Гарастка й Параски («Triastia tomu, szczo sia bidunt...» та «Voday nasze roberize!...»)⁸³. Їх подано майже у тому ж звучанні, що й у виставі, але без назви, без поділу на ролі, а головне – без автора. Далі під номером 116 подано текст пісні, що повністю повторює текст дуету Гарастка й Параски з «Сирени...»⁸⁴. Факт уведення пісні Гарастка й Параски до збірки на правах анонімною народної пісні – поруч із справді народними, із фольклористичних записів М. Шашкевича, Г. Ількевича, К. Блонського, І. Білінського, Я. Головацького та ін. – засвідчує чималу популярність її серед публіки та читачів. Говорити про незнання укладача збірки щодо походження цього пісенного тексту не доводиться, оскільки Я.-Н. Камінський та В. Залеський були безперечно знайомі. Мабуть, саме на це видання В. Залеського орієнтувався і М. Костомаров, коли – вже кирилицею – цитував ті ж дві строфи як суто козацькі у своїй праці «Слов'янський фольклор»⁸⁵.

Про впливи, що мали саме українські образи «Сирени...» на подальший розвиток репертуару польськомовних та польсько-українських театральних труп на Правобережній Україні, слід говорити окремо, беручи до уваги вже не лише львівську версію авторства Я.-Н. Камінського 1813–1814 рр., а й згадану вище і раніше за часом переробку Л. Дмушевського 1809 р. Вагомість цих та подібних до них творів у контексті утвердження української мови та тематики в сценічній практиці польськомовних труп на території України наголосив історик українського театру Р. Пилипчук, говорячи про перші прояви українськості на чужомовному кону на початку ХІХ ст., тобто ще за відсутності нової української драматургії і нового професіонального українського театру, коли подібні твори були провісниками нової української драматургії: «<...> таким провісником була й «фантастична» опера «Українка, або Зачарований замок» Юзефа Мілевського, написана 1815 р. почасті українською мовою і тоді ж уперше показана варшавською трупною В. Богуславського на гастролях у Каліші й Познані, а згодом поширена в Києві та інших містах України»⁸⁶.

Проаналізувавши рукописи двох частин «чародійної» опери «Сирена з Дністра», ми з'ясували особливості репрезентації українців як сценічних персонажів у цьому творі початку ХІХ ст. Ключовим образом українця у другій частині опери був образ козака – бандуриста, танцюриста, гульця. У своєму життєстверд-

ному, оптимістичному звучанні він контрастував із прихованим у творі образом Польщі, виявленим також через дві пісні: пісню Мазурської співачки (перевдягненої Мілони) з першої частини опери та пісню Мазура (також переодягненої Мілони) у другій частині. На відміну від лірико-героїчного характеру дуету Гарастка й Параски, слова і мелодія «мазурської співачки» у першій частині опери сповнені болю й туги: «Знаєте, певно, ту країну, що зазнала стільки лиха...»⁸⁷. Очевидно, йдеться про втрату державності, поразку повстання Т. Костюшка, що їх поляки переживали як національну катастрофу. Показово, що у приспіві цієї пісні звучала «кодова» для кожного представника польської культури фраза: «*Alem jeszcze nie zginęła*» («Але я ще не згинула»). Це насправді «цитата» рядка надзвичайно популярної тоді «Пісні польських легіонів» 1797 р. Ю. Вибицького («*Jeszcze Polska nie umarła*»), котра від 1927 р. до сьогодні є першим рядком офіційного державного гімну Польської Республіки: «*Jeszcze Polska nie zginęła*».

Тож у наскрізь розважальній виставі, сповненій видовищних трюків, спеціальних ефектів, не найкращого гатунку жартів і романтично-фантастичного сюжету, все-таки мали місце і приховані, глибші змісти, що виявлялись (хоч і епізодично) через національні – польський та український – дискурси. Зрозуміло, другий було підпорядковано першому, існував як його складова, що відображало світоглядні позиції польської нації щодо української у той період. Але здатність польської сцени у Львові ще до появи так званої української школи в польській літературі самостійно і – головне – публічно виводити на кін персонажів-українців та надавати їм конструктивних, близьких до національного фольклору, хай і міфологізованих, рис, свідчить про певну «відкритість», полікультурність як складову світогляду мистецького керівника Я.-Н. Камінського та його колег по сцені. Свідчить це і про те, що феномен «української школи» в польській літературі мав свої достатньо ранні прояви у театральній діяльності. Функціонуючи у публічному культурному просторі тривалий час, вони по-своєму впливали на формування та утвердження дискурсу України в просторі польського романтизму.

На прикладі двох частин «Сирени з Дністра» Я.-Н. Камінського пересвідчуємось у тому, як були взаємопов'язані у його творчості топос, етнос та етос. Перенесення місця дії віденської «Діви Дунаю» на береги Дністра покликало появу питомих мешканців цієї території – українців, які увійшли у тканину вистави не лише як окремі епізодичні постаті (фінальна сцена весілля першої частини, дівчина Параска у другій частині), а й повноцінними наскрізними сценічними персонажами (козак Гарастка). При цьому можна говорити про однозначно позитивну етичну складову репрезентації цих персонажів, про авторську «емпатію» щодо них, хоча у структурі образів їхнє місце є підпорядкованим. Цікаво також, що, на відміну від пізнішого, переважно чоловічого – «козацького» – дискурсу в творчості представників польської «української школи» доби романтизму, у ранніх – театральних – проявах цього напрямку вагоме місце посідає «жіноча» тема,

творячи своєрідну репрезентаційну «пару» України: козак – дівчина. Можемо припустити, що відбувалось це під впливом вимог саме сценічного видовища.

В одній статті неможливо вичерпно проаналізувати запропоновану тему, навіть якщо йдеться про окремі сцени з рукопису. Гадаю, оприлюднені вперше в українському театрознавстві сторінки переробки Я.-Н. Камінського потребують пильної уваги і фольклористів, і мовознавців, і істориків літератури. Проте вже сьогодні вони дають підстави говорити про присутність персонажів українців на кону польського театру початку XIX ст., відкривають нові сторінки літературних та мистецьких перетинів української та польської культури цього періоду.

¹ Chłędowski A. Teatr lwowski. Wystawienie Alzyry. Wyjątek z listu pisanego na wieś / Pamiętnik Lwowski, 1818. – Т. 2. – № 5. – С. 42.

² Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) / Іван Франко. Зібр. тв. : у 50 т. – Т. 29. – С. 313.

³ Загайкевич М. Пилипчук Р., Федорук О., Кашуба О. Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. / М. Загайкевич, Р. Пилипчук, О. Федорук, О. Кашуба. – Львів : Логос, 1998. – С. 8.

⁴ Там само.

⁵ Паламарчук О. Музичні вистави львівських театрів (1776–2001). – Львів, 2007. – С. 391.

⁶ Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872) : історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст / Тереза Мазепа. – Автореферат дисертації на здоб. наук. ст. канд. мист-ва. – К., 2003. – С. 4.

⁷ Lasocka B. Teatr Lwowski w Latach 1800–1842 / B. Lasocka. – Warszawa, 1967. – S. 366.

⁸ Bibliografia literatury polskiej «Nowy Korbut». – Warszawa, 1967. – Т. 5. – S. 53.

⁹ Durski S. Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego : teatr polski w drodze od klasycyzmu do romantyzmu / S. Durski. – Wrocław, 1968. – S. 300.

¹⁰ Rocznik teatru polskiego we Lwowie. Od 1-go stycznia 1813 do 1-go stycznia 1815. – [Lwów] W drukarni Józefa Schnaydera. – S. 8.

¹¹ Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863. Lata 1773–1830 / red. T. Siverta. – Warszawa: wydawnictwo naukowe PWN, 1993. – S. 194–195.

¹² Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777 – 1855). Materiały do biografii Kamińskiego i dzieł teatru polskiego we Lwowie / Ludwik Bernacki // Stulecie Gazety Lwowskiej (1811 – 1911). – Т. 1. – Cz. II. Życiorysy. – Lwów, 1936. – S. 14–70.

¹³ Lasocka B. Jan Nepomucen Kamiński / B. Lasocka. – Warszawa, 1957. – 119 s.

¹⁴ Lasocka B. Teatr Lwowski w Latach 1800–1842 / B. Lasocka. – Warszawa, 1967. – 416 s.

¹⁵ Papierzowa A. Libretta oper polskich z lat 1800–1830 / A. Papierzowa. – Kraków : PWM, 1959. – S. 61.

¹⁶ Simon L. Bibliografia dramatu polskiego (1765–1964) / L. Simon. red. E. Heisa i T. Sivert. – PIW, 1972. – Т. 1. А–М. – S. 379.

¹⁷ Lipiński K. Mazur i Kozak z «Syreny z Dniestru». – Інтернет-ресурс. Режим доступу: <http://kpbk.umk.pl/dlibra/docmetadata?id=27604&from=pubindex&dirids=16&lp=99>

¹⁸ Arye z opery «Syrena z Dniestru» z muzyką Karola Lipińskiego. – Інтернет-ресурс. Режим доступу: fbc.pionier.net.pl/id/oai:kpbk.umk.pl:27579

¹⁹ Збірка різних віршів поч. XIX ст. (ze zbiorów Ad Slovaschassa). – Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. – Ф. о/н № 495. – С. 9.

²⁰ Papierzowa A. Libretta... – S. 123.

²¹ Maresz B. Lwowskie egzemplarze teatralne / B. Maresz // Pamiętnik teatralny. – Warszawa, 1986. – Z. 4 (140). – S. 545.

²² Syreny z Dniestru. Opera czarodziejska z tablami [?] i tańcami. Część pierwsza. – Інтернет-ресурс. Режим доступу: <http://dlibra.bs.katowice.pl/dlibra/docmetadata?id=4512&from=publication>

²³ Syrena z Dniestru. Część II. – Інтернет-ресурс. Режим доступу: <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=4511&from=publication>

²⁴ Maresz B. Lwowskie egzemplarze... – Ibidem.

²⁵ Rocznik teatru polskiego we Lwowie. Od 1-go stycznia 1813... – S. 32–60.

²⁶ Teatr we Lwowie // Gazeta Lwowska, 1814. – 14 czerw. – S. 418–419.

²⁷ Там само. – S. 419.

²⁸ Там само.

²⁹ Lasocka B. Teatr Lwowski... – S. 366.

³⁰ Там само.

³¹ Tkt. Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie, i innych zjawisk w sztukach nadobnych / Pamiętnik Lwowski. – 1819. – t. 1. – №2. – S. 174–175.

³² W. Teatr Narodowy // Przechodka krakowska. – 1820. – № 61. – S. 215.

³³ Там само.

³⁴ Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie, i innych zjawisk w sztukach nadobnych // Pamiętnik Lwowski. – 1819. – t. 1. – №2. – S. 174–175.

³⁵ Hensler K. F., Kauer F. Das Daonauweibchen / K. F. Hensler, F. Kauer. – Wien, 1798.

³⁶ Papierzowa A. Libretto... – S. 121.

³⁷ Там само. – S. 61.

³⁸ Papierzowa A. Libretta... – S. 122.

³⁹ Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie, i innych zjawisk w sztukach nadobnych // Pamiętnik Lwowski. – 1819. – t. 1. – № 4. – S. 366.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Там само.

⁴² Syrena z Dniestru. Część II... – S. 52–53.

⁴³ Papierzowa A... – S. 118–119.

⁴⁴ Закони землеробів ; пер. П. Даниляка / Наукові записки Центру мархоцькознавства ; упор. В. А. Захар'єв. – Івано-Франківськ : Грань, 2010. – Т. 2. – С. 13.

⁴⁵ Там само. – С. 14.

⁴⁶ «Борьба местной епархиальной власти с языческим чувством древней богини Цереры» – Цит. за: Наукові записки Центру мархоцькознавства ; упор. В. А. Захар'єв. – Івано-Франківськ : Грань, 2010. – Т. 2. – С. 50.

⁴⁷ Sawrymowicz E. Kalendarz życia i twórczości Juliusza Slowackiego / E. Sawrymowicz. – Wrocław, 1960. – S. 72.

⁴⁸ Баженов Л. Граф Ігнатій Мархоцький у зарубіжній та українській історіографії XIX– початку XXI ст. / Л. Баженов / Наукові записки Центру мархоцькознавства. – Міньківці на Ушиці, 2009. – Т. 1. – С. 7.

⁴⁹ Syrena z Dniestru. Część II... – S. 15.

⁵⁰ Там само. – С. 48.

⁵¹ Там само. – С. 51.

⁵² Papierzowa A... – S. 155.

- ⁵³ Syrena z Dniestru. Część II... – С. 34.
- ⁵⁴ Там само.
- ⁵⁵ Там само.
- ⁵⁶ Там само. – С. 90–93.
- ⁵⁷ Франко І. До історії коломийкового розміру / Іван Франко. – Збір. тв. : у 50 т. – К., 1983. – Т. 39. – С. 232.
- ⁵⁸ Там само. – С. 233.
- ⁵⁹ Там само.
- ⁶⁰ Там само. – С. 234–235.
- ⁶¹ Там само. – С. 235–242.
- ⁶² «Szkoła ukrainska» w romantyzmie polskim. Pod red. S. Makowskiego i inn. – Warszawa, 2002. – S. 46–47.
- ⁶³ Rocznik teatru polskiego we Lwowie... – S. 45–46.
- ⁶⁴ Rocznik teatru polskiego we Lwowie... – S. 18.
- ⁶⁵ Teatr we Lwowie // Gazeta Lwowska, 1814. – 14 czerw. – S. 418.
- ⁶⁶ Kamiński J. N. Zbiór wierszy wesołych / J. N. Kamiński. – Lwów, 1849. – S. 24–25.
- ⁶⁷ Там само. – С. 23.
- ⁶⁸ Там само. – С. 29.
- ⁶⁹ Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego... – S. 59.
- ⁷⁰ Там само.
- ⁷¹ Nowakowski J. N. / Słownik biograficzny teatru polskiego. 1765–1964. – Warszawa, 1973. – S. 485–486.
- ⁷² Там само.
- ⁷³ Kamińska A. / Słownik biograficzny teatru polskiego. 1765–1964. – Warszawa, 1973. – S. 277.
- ⁷⁴ Simon L. Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964. – Warszawa: PIW. – Т. 1. – А–М. – S. 167.
- ⁷⁵ Papierzowa A. ... – S. 195.
- ⁷⁶ Там само – С. 122.
- ⁷⁷ Słownik frazeologiczny. – Internet-resurs: <http://www.sciaga.pl/slowniki-tematyczne/18710/tere-fere-kuku!/>
- ⁷⁸ Там само.
- ⁷⁹ Кропивницький М. Твори : у 6 т. / М. Кропивницький. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 57–59.
- ⁸⁰ Там само. – С. 564.
- ⁸¹ Dmuszewski L. Dzieła drzmatyczne / L. Dmuszewski. – Wrocław, 1824. – Т. 4. – S. 88–94.
- ⁸² Waclaw z Oleska [Zaleski W.] Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego/ – Lwów, 1833. –
- ⁸³ Там само. – С. 202.
- ⁸⁴ Там само. – С. 292.
- ⁸⁵ Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. – К., 1994. – С. 139.
- ⁸⁶ Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку ХХ ст.) // Варшавські українознавчі записки : Польсько-українські зустрічі. – Варшава, 1998. – Вип. 6–7. – С. 84.
- ⁸⁷ Rocznik teatru polskiego we Lwowie... – S. 46–47.

Леся ОВЧІЄВА

**СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ «УКРАДЕНОГО ЩАСТЯ» І. Я. ФРАНКА
У ТРУПІ ПІД ОРУДОЮ
П. К. САКСАГАНСЬКОГО І М. К. САДОВСЬКОГО
ЗА УЧАСТЮ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО
ТА КИЇВСЬКОМУ ТЕАТРИ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО**

Публікація присвячена історії сценічного втілення драми Івана Франка «Украдене щастя». Простежується специфічні особливості постановки твору І. Франка на сцені театру Товариства «Руська бесіда», а також її сценічна інтерпретація режисером М. Садовським у трупі трьох братів Тобілевичів та у своєму театрі у м. Києві. Зокрема досліджується трактування головних ролей – Миколи Задорожного І. Карпенком-Карим, Анни Л. Ліницькою і Михайла Гурмана М. Садовським.

Ключові слова: *п'єса «Украдене щастя», цензура, вистава, режисерська інтерпретація, Карпенко-Карий, Садовський, Ліницька.*

Публикация посвящена истории сценического воплощения драмы Ивана Франко «Украденное счастье». Прослеживаются специфические особенности постановки произведения И. Франко на сцене театра Общества «Руська бесіда», а также его сценическая интерпретация режиссером Н. Садовским в труппе братьев Тобилевичей и в своем театре в г. Киеве. В частности исследуется трактовка главных ролей – Николая Задорожного И. Карпенко-Карым, Анны Задорожной Л. Линицкой и Михаила Гурмана Н. Садовским.

Ключевые слова: *пьеса «Украденное счастье», цензура, спектакль, режиссерская интерпретация, Карпенко-Карый, Садовский, Линицкая.*

The publication is dedicated to the history of the first production of Ivan Franko's drama Stolen Happiness. Specific performance features of Franko's play on the stage of «Ruska beside» Club as well as its theatrical interpretation by director Sadovsky in the company of three brothers Tobilevych and the one at his theater in Kiev are traced. Particularly, the interpretation of the leading roles of Mykola Zadorozhny played by

I. Karpenko-Kary, Anna Zadorozhna played by L. Linytska, and Mykhailo Hurman played by Sadovsky is studied.

Keywords: *Stolen Happiness play, censorship, performance, director's interpretation, Karpenko-Kary, Linytska.*

П'єса «Украдене щастя», що стала вершиною драматургічної творчості І. Франка, є не лише визначним явищем в історії української літератури, а й театру. Відчувши велику людську драму у народній пісні «Про шандаря», драматург, на додаток ще, на матеріалах життя галицького села з його злиднями та безземеллям, намагався відповісти на одне з головних питань – хто ж винен у людському горі і через що люди здебільшого стають нещасливими.

Висхідна подія у п'єсі автором закладена ще задовго до початку самого сюжету твору. Адже Михайло і Анна в юності кохалися, але її брати, щоб не дати посагу за нареченою, випихають Михайла до австрійського війська, а згодом повідомляють про його загибель на війні. Анну ж без посагу, тобто без землі, віддають заміж на далеке село за пристаркуватого наймита-бідняка Миколу, руйнуючи у такий спосіб життя і щастя своєї сестри. Твір починається з того, що у селянську сім'ю Миколи несподівано вривається стороння людина – Михайло, але тепер він уже представник влади, жандарм. За таких пропонуванних обставин розвивається між членами родини конфлікт і вибудовується сюжет, що зрештою спричиняє трагічний фінал.

Здавалося б, що викладені автором події твору соціально-психологічно вмотивовані, логіка розвитку дії від висхідної події через експозицію, зав'язку і до трагедійної розв'язки виправдані. Проте Крайовий Відділ, який проводив у 1891 році конкурс на кращу українську п'єсу, не все задовольняло у драмі І. Франка. Адже його членами були представники польських шляхтичів та українських панів-народовців, і, дізнавшись, що автор конкурсної п'єси є їхнім ідейним супротивником (соціаліст-радикал), хоч і не відмовляючи драмі в майстерному викінченні, вони категорично заперечували проти відзначення п'єси премією без перероблення.

У п'єсі вимагалось послабити соціальну основу, замінити окремі сцени і навіть характери та рід діяльності окремих дійових осіб, зокрема постать жандарма Михайла замінити на сільського листоношу. Через два роки після значної переробки конкурсна комісія удостоїла «Украдене щастя» лише третьої премії. Але і цим автор, про людське око, був задоволений і в листі до М. Драгоманова від 14 січня 1893 року писав: «Сьогодні у мене добрий день; можна сказати, чудо сталося. Комісія, зложена переважно з народовців, признала мені третю премію за драму з народного життя “Украдене щастя”»¹.

І. Франко важко погоджувався з пропозиціями перероблення п'єси, хоч заради того, щоб вона була поставлена на сцені, автор змушений був іти на компроміс. Нарешті, влітку 1893 року у Руському народному театрі товариства «Руська

бесіда» відбулася її прем'єра під час гастролей колективу у м. Кам'янці-Струмиловій. Режисером вистави і виконавцем ролі Миколи Задорожного був один з провідних акторів К. Підвисоцький.

Судячи з відгуків преси і вражень самого І. Франка, ідейне навантаження задуманої автором першооснови твору нівелювалось, адже замість Михайла Гурмана-жандарма у виставі діяв Гурман-сільський поштар, а справжній жандарм з'являвся у фіналі спектаклю, як уособлення порядку й справедливості. Проте навіть і в такому «відредагованому» змістові вистава була сприйнята публікою дуже прихильно. Після кам'яно-струмилівської прем'єри «Украдене щастя» було показане у Львові, де глядачі і преса дали високу оцінку як п'єсі, так і постановці. Разом з К. Підвисоцьким у головних і епізодичних ролях виступали найкращі актори трупи: С. Янович (Михайло Гурман), А. Осиповичева (Анна), С. Підвисоцький (Олекса Бабич), О. Підвисоцька (Настя), що дало підстави рецензентам вказати на ґрунтовне «перестудіювання» ролей².

Якщо в акторському виконанні І. Франко більшою мірою погоджувався із розкриттям характерів дійових осіб, то загальна атмосфера сценічної обстановки автора не влаштувала. Особливо він був невдоволений зоровим відтворенням українського народного побуту і елементів етнографії, що загалом створювали дивну мішанину, зокрема в декораціях і костюмах. Драматург зауважував: «З галицькими костюмами було ще гірше. Тому, що таких костюмів, дібраних за місцевими ознаками і заготовлених вірно за народними взірцями, тепер немає, і режисер, звичайно, в останню хвилину мусить їх по всіх усюдах позичати, то трапилося таке (особливо в драмі “Украдене щастя”, в якій дія відбувається на Підгір'ї, в Дрогобицькому або Самбірському повіті), що одна з дійових осіб мала на собі гуцульський “кептар”, довгу міщанську свиту, інша – подільську свитку, ще інша була вбрана по-покутському, не згадуючи вже про такі комічні випадки, як той, що дійова особа входить на сцену в легкому вбранні і говорить: “Та й мороз же який лютий!” Все те, без сумніву, хиби режисерські, хиби такі, за які, по правді, ні режисера, ні артистів, ні навіть дирекції так дуже винити не можна»³.

Звичайно, І. Франко усвідомлював, що значна частина таких хиб була майже невід'ємною у малозабезпеченій матеріально трупі мандрівного характеру. Але навіть у такому «покаліченому» варіанті вистава стала фактом, що і преса, і глядачі заявляли про І. Франка як про визначного українського драматурга, який у п'єсі заговорив не лише про украдене щастя гнобителями його дійових осіб, а й про долю всього українського народу. І хоч вистава Руського народного театру не змогла переконливо розкрити цю авторську ідею п'єси, проте вона започаткувала сценічну історію франківського шедевр, що, до речі, упродовж двадцяти років, хоч і з тривалими перервами, у різних варіантах утримувався на сцені театру товариства «Руська бесіда».

Крім того, сценічне життя «Украденого щастя» продовжували літературно-драматичні товариства, аматорські театральні гуртки майже по всіх куточ-

ках Галичини – від Львова, Стрия і Самбора до Станіслава, Коломиї і Тернополя. Більше того, п'єса І. Франка перейшла тодішні кордони західноукраїнських земель і не без успіху утверджувалась на сцені театрів Наддніпрянської України.

Через тривалий час, у 1941 р., видатний історик українського театру в Галичині С. Чарнецький виступив зі статтею «Перша вистава “Украденого щастя” Івана Франка», у якій повідомив (мабуть, у зв'язку з тим, що виставу цієї п'єси в Київському драматичному академічному театрі ім. І. Франка (1940) називають першою постановкою першої ж редакції п'єси, без псування ролі жандарма Гурмана), що насправді уперше первісну редакцію цієї п'єси було виставлено в 1907 р. аматорським гуртом при львівському спортивному товаристві «Сокіл» у режисурі його, С. Чарнецького⁴.

На початку ХХ століття з усіх наявних численних театральних колективів на Наддніпрянщині в мистецько-творчій діяльності найвиразніше вирізнялась труппа об'єднаних видатних діячів українського театру (1900) – М. Кропивницького, М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського та І. К. Карпенка-Карого. Але ця труппа довго не проіснувала, вже у лютому 1903 року з цієї міцної в мистецькому відношенні, за визначенням І. Карпенка-Карого, «батерейної батереї» виходять М. Кропивницький і М. Заньковецька. Утворюється труппа трьох братів Тобілевичів – П. Саксаганського, М. Садовського та І. Карпенка-Карого, що мала назву «Малоросійська труппа під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого».

П. Саксаганський запрошує на головні ролі відому на цей час артистку Люббов Ліницьку, яка впродовж багатьох років уже працювала на цих умовах у трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого. До складу труппи, окрім згаданих корифеїв, входили: Д. Мова, А. Войцехівська, Г. Борисоглібська, С. Тобілевич та інші. Нова труппа успішно гастролювала в містах Харкові, Одесі, Херсоні, Києві, Житомирі, Катеринославі, Єлисаветграді, Полтаві, Варшаві, Ростові-на-Дону й Таганрозі, і скрізь її вистави викликали палкий інтерес та схвалення. Адже, окрім старих назв вистав, у трупі вперше виставлялись нові п'єси – «Гандзя», «Суета» І. Карпенка-Карого, «Лісова квітка» Л. Яновської, «Тарас Бульба під Дубном» К. Ванченка-Писанецького. Крім того, скориставшись деякими незначними послабленнями цензури, М. Садовський вперше на Східній Україні здійснив постановку драми І. Франка «Украдене щастя».

У трупі братів Тобілевичів (1903–1905), котра вважалась на цей час зразковою, керівництво постійно приділяло велику увагу підвищенню постановочної культури спектаклів, що в умовах праці пересувного театру досягалося нелегко. Але вистави часто оформляли відомі професійні художники, такі, як П. Васильківський, С. Уварова, С. Реджіа. Р. Коломієць зауважує, що «до кращих вистав виготовляли нове художнє оформлення, замовляли оригінальну музику, брали напрокат речі з музеїв та колекцій»⁵.

Прем'єра «Украденого щастя» І. Франка за режисурою М. Садовського в трупі Тобілевичів відбулася 5 лютого 1904 року в Києві, про що сповіщала газета «Киевлянин» від 5 лютого. У головних ролях виступили: Микола Задорожний – І. Карпенко-Карий, Анна – Л. Ліницька і Михайло – М. Садовський.

Вивчення матеріалів постановки дає підстави свідчити, що вистава славетних дещо відрізнялася від спектаклю «Руської бесіди». По-перше, п'єса ставилась у Франковому першоваріанті (Михайло – жандарм, а не листоноша). По-друге, вона з етнографічною точністю передавала місцевий колорит прикарпатського села і була правдивішою й охайнішою в побутових деталях і костюмах. Так, І. Карпенко-Карий у листі до сина Назара, з приводу дати прем'єри, писав: «Коли “Украдене щастя” – ще не знаю, бо нема мундира австрійського жандарма, а виписали аж з Австрії»⁶.

І, по-третє, хоч корифеї української сцени мали величезний досвід щодо постановки п'єс з народного життя, проте новаторських особливостей Франкового твору не зуміли повністю витлумачити, бо в цілому все зводилось до побутової драми з мелодраматичними ознаками. Хоч вистава створювалась за первісним варіантом п'єси, де автор критично відтворював засади соціальних явищ. Однак політичні настрої напередодні революційних подій 1905 року спровокували викриття жорстокості царських чиновників, поліцейського апарату та жандармерії. Мабуть, тому М. Садовський як режисер не відчував громадянського пафосу постановки, що мусило б виявитись у Франковій ідеї протесту проти суспільної соціальної несправедливості. Ідейно-естетична особливість постановки виявилась у своєрідній індивідуалізації образів. І передусім це характеризувало трактування образу Михайла Гурмана – кривда, заподіяна Михайлові у минулому, та деморалізуючий вплив військової казарми зробили з нього не лише пропашу силу для свого народу, а й суворого жандарма, служаку й знаряддя гнобительської сили влади. Тому Садовський–Гурман був позбавлений рис ніжності та людяності і, навпаки, підтверджував «свавілля жандарма» над селянами. Особливо на жандармській жорстокості актор наголошував у сцені перед корчмою, коли молодь відмовляється танцювати разом з Анною і жандармом:

Жандарм: Що? Ви смієте мені такий стид робити?

Парубок: А пан сміють нам такий стид робити?

Жандарм: Який?

Парубок: Танцювати з такою жінкою.

Жандарм: З якою?

Парубок: Самі то ліпше знаєте, з якою. Ми з нею не танцюємо.

Жандарм: Але я з нею танцюю. Ви мені не смієте стиду робити. Я цісарський слуга⁷.

Звичайно, у наголошенні «Я цісарський слуга», «а може, присилую» глядачі не виявляли співчуття Гурманові–Садовському, а це не давало підстав для трактування образу Гурмана з позицій автора, що у жандарма також щастя вкраде-

не. Навпаки, характер Гурмана у розкритті М. Садовського був інтерпретований зловісною для народу силою. Та, за оцінкою рецензента газети «Полтавський вестник», який підписався криптонімом *Θ. Ч.*, жандарм у спілкуванні з іншими дійовими особами, особливо з Анною, використовував ще й прийоми гіпнозу. Звичайно, сьогодні важко встановити, в чому саме ці елементи психотерапії проявлялися, хоч зауваження оглядача газети до акторського виконання звучало так: «Що стосується ролей Анни і Гурмана, то вони виявляли собою суцільне недорозуміння. Глядач так і залишається у цілковитій невпевненості – хто такий, по суті, цей жандарм: негідник чи нещаслива людина, гідна співчуття? Те ж і стосовно Анни: чи діяла вона весь час під впливом гіпнотизму, чи абсолютно вільно, за почуттями справжньої відданості, кохання до Гурмана»⁸.

Не менш складний образ Анни і в режисерському трактуванні, і в акторському відтворенні, навіть у досвідченої актриси Любові Ліницької мало відповідав авторській концепції.

Взагалі полтавські рецензенти (другий допис про «Украдене щастя» – «Свет и тени» за псевдонимом «Баянь» у цьому ж номері газети. – *Л. О.*) поставились як до вистави, так і до самого твору І. Франка не зовсім доброзичливо. Зрозуміле одне, що саму п'єсу «Украдене щастя» вони оцінювали через виставу, бо інакше як розуміти вже першу фразу рецензії: «Вяло і чисто схематично розповідається в особах наявна напів мелодраматична історія, змішана з гіпнотичними афектами»⁹. Проте добре відомо, що у творі І. Франка жодних фактів гіпнозу немає. Хоч далі зауваження постають просто суперечливі: «Звичайно при іншій художній обробці з цієї фабули могла б вийти більш природня, жива побутова драма»¹⁰.

Актриса Л. Ліницька, яка хоч на той час вже мала доробок у створенні сценічних характерів сильних жіночих натур, на жаль, не зуміла у ролі Анни переконати глядачів у тому, що її героїня здатна одверто, прилюдно розірвати родинні стосунки. У акторському трактуванні Ліницька–Анна сприймалась жертвним предметом боротьби двох чоловіків, а цього для вистави було замало. У невеличкій хроніці газети «Киевские отклики» зауважувалось: «П'єса розіграна була майже бездоганно, якщо не зважати на невдалу роль Анни п. Ліницької»¹¹.

За всієї жіночності, ніжності й вразливості акторської особистості глядачі не відчували повністю трагедії знівченого кохання Анни, її украденого щастя. Загалом же, як спостерегла Є. С. Хлібцевич, «трактування образів Анни – Ліницькою і Михайла – Садовським виявилось недостатньо глибоким і збивало виставу на мелодраматичний тон»¹².

Судячи з наявних матеріалів про названу постановку, роль Миколи Задорожного у виконанні І. Карпенка-Карого найбільше відповідала авторському тлумаченню характеру персонажа. Пославшись на інформаційну замітку газети «Полтавський вестник», можемо констатувати: «Карпенко-Карий у ролі Миколи зробив по-справжньому живу особу і в цілому дав у вищій мірі художній образ безвільного, нещасливого поселянина»¹³.

У трактуванні І. Карпенка-Карого М. Задорожний ставав центральною постановкою вистави. Актор психологічно тонко передавав змужніння характеру Миколи від безневинної жертви до свідомого протесту і нерівної боротьби зі своїм мучителем-жандармом. Дуже органічно І. Карпенко-Карий показував утвердження у селянина-трудівника людської гідності й свідомості в запропонованих побутових обставинах. У Карпенка-Карого–Задорожного відбувався складний психологічний процес усвідомлення украденого у нього щастя, що починався вже з четвертої дії, зі сцени, коли Микола побачив, як жандарм цілується з його дружиною:

Микола: Я знаю, ти ще дівкою любила його... і тепер любиш.

Анна (перестає мотати і глядить на нього): Ну, і що ж з того?

Микола (понуривши голос): Та нічого. Хіба я тобі що-небудь кажу? (Хвилю мовчить, а відтак починає плакати і клонить голову до столу).

Анна: Так чого ж плачеш? Чого рвеш моє серце?

Микола: Бо... бо... моє рветься. (Встає і наближається швидко до неї).
Анно! Невже ж ти мене так... так ані крихітки не любиш?

Анна: Ні.

Микола: І ніколи не любила?

Анна: Ні.

Микола: І не можеш присилувати себе, щоб хоч жити зі мною по-давньому?

Анна: Ні. <...>

Микола: Так що ж нам робити? Як жити?¹⁴

Починаючи вже з цієї сцени, Карпенко-Карий–Задорожний поступово мужнів, а далі народжувалась готовність підняти руку помсти на свого суперника й викрадача, здавалося б, його законного сімейного, а зрештою й людського щастя. Думаємо, що художньо-творчий досвід драматурга і акторський талант допомогли І. Карпенкові-Карому відчутти і відтворити конкретну логіку розвитку характеру персонажа. Із слабосилого і безвольного Задорожний–Карпенко-Карий ставав месником за честь сім'ї, його психофізичний стан виявлявся у кожному вчинкові і в кожному слові. Вже в передкульмінаційному моменті перед появою жандарма у хаті Миколи герой створював атмосферу потреби відстояти свою людську гідність і ставав рішучим: «Все зроблю, візьму на відвагу. Або що, хіба я не чоловік, не господар?» І в останню мить перед катастрофою Задорожний–Карпенко-Карий, ледве стримуючи себе, просить: «Вступиш, Михайле! Не доводь мене до лютості». Проте двобій між персонажами наростає, і коли Михайло хоче залякати Миколу папірцем із суду, той у сліпій рішучості втоплює у груди Михайла сокиру, що й стає логічною розв'язкою боротьби.

Микола Карпенка-Карого, майже не вірячи, що він став убивцею, кидав на долівку сокиру. І в фінальній сцені ставав лагідним та людяним, яким був упродовж всієї вистави: Задорожний Карпенка-Карого не хотів крові, не хотів помсти. Він лише свято оберігав людську гідність. У такому трактуванні Мико-

ла І. Карпенка-Карого у порівнянні з Гурманом–Садовським значно виігравав у цьому мелодраматичному любовному трикутнику.

В цілому про спектакль «малоросів» дописувач зазначав: «Виконання було дуже старанним <...> Добре проведені чисто побічні ролі поселян і поселянок – сусідів Миколи. Добре також були поставлені народні сцени в третій дії»¹⁵.

У репертуарі трупи під назвою «Малоросійська трупа під орудою П. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого» вистава «Украдене щастя» утрималась більше року, за цей час її показували 6 разів: прем'єра 5 лютого 1904 р. (Київ), потім гастрольні покази – 28 квітня 1904 р. (Єлисаветград), 1 вересня 1904 р. (Катеринослав), 12 жовтня 1904 р. (Полтава), 23 листопада 1904 р. (Харків), 18 січня 1905 р. (знову Київ). Простежуючи частину наявних рецензентських дописів, слід зауважити, що режисер М. Садовський постійно допрацьовував свою постановку, бо вже після показу її у Харкові вона отримала майже цілком схвальну оцінку. Так, газета «Харьковский листок» у хроніці без підпису з приводу вистави повідомляла про те, що в цілому «Украдене щастя» «виставлялось у плані побутової драми (зауважмо – вже про гіпнотичні ефекти не згадується. – Л. О.). Хорошими були п. Ліницька і п.п. Садовський і Карпенко-Карий»¹⁶. Отже виходить, що виконання основних ролей вже через певний час стало рівнозначним і у злагодженому акторському ансамблі. Проте після виходу М. Садовського із трупи у березні 1905 року виставу було знято з репертуару.

Про зацікавленість Миколи Садовського твором І. Франка свідчить той факт, що в сезоні 1911–1912 років режисер вдруге ставить «Украдене щастя», уже в своєму стаціонарному театрі у м. Києві.

Можна припустити, що задум повторної постановки драми І. Франка відбувся не без впливу короткотермінової праці митця на посаді директора у Руському народному театрі Товариства «Руська бесіда» (1905–1906), гастролі якого відбулись по всій Галичині, і надійним помічником у цій мистецькій акції був актор-галичанин Северин Паньківський, висококультурний активний діяч українського театру, який мав вищу освіту, був добре знайомий з І. Франком і був консультантом М. Садовського у багатьох творчих починаннях.

Більше того, через вісім років після першої постановки режисером «Украденого щастя» дещо змінилася і суспільно-політична ситуація. Адже після революційних подій 1905/07 років, принаймні, послабився цензурний тиск царату на національні окраїни. В Україні втілюється свобода друку, засновуються видання національної преси – газет та журналів, вперше з'являється в українських театрах можливість постановки перекладної драматургії.

Чуйний до зміни політичних обставин, М. Садовський значно розширює діапазон репертуару у своєму театрі: ставляться перекладні твори з російської та польської мов, а поряд із давніми класичними п'єсами виставляються нові твори українських авторів – опери «Енеїда» М. Лисенка і «Бранка Роксолана»

Д. Січинського, п'єси «Брат на брата» Д. Грицинського, «Брехня» В. Винниченка і «Украдене щастя» І. Франка.

На цей час М. Садовський вже був зрілим майстром сценічної творчості, тому зумів організувати театр, у якому яскравий талант режисера, що спирався на цікаві акторські індивідуальності, творив емоційно наповнені та глибоко правдиві вистави. Розвиваючи характерні риси українського реалістичного класичного театру, де завжди виявлялися ознаки романтичності та яскравої театральності, що нерідко оздоблювались етнографією, М. Садовський в «Украденому щасті» зумів талановито вибудувати сценічну дію, де у міцному акторському ансамблі виконавці діяли в умовах живописно-сценічних картин, організованих режисером.

Досвідчений рецензент газети «Рада» В. Старий назвав прем'єрну виставу «зразковою постановкою», яка «з першого разу була так блискуче показана аудиторії. Надзвичайно реалістична панорама буденного селянського життя правдиво й щиро відтворена взагалі й до найдрібніших деталей. Вистава весь час підтримує увагу й цікавість глядача, увесь час підтримує його в напруженні»¹⁷. (В. Старий – псевдонім Василя Короліва (1879–1941), який часто підписувався ще й – Василь Королів-Старий, лікар, письменник, громадський діяч і видавець; співробітник газети «Рада», помер у Празі).

Як вдалося дослідити – прем'єра «Украденого щастя» у Театрі Миколи Садовського відбулася 7 березня 1912 року, а не 12 березня, як зазначено у монографії Василя Василька про Миколу Садовського і що пізніше впроваджували в науковий обіг інші дослідники. Крім того, слід спростувати ще одне твердження, яке трапляється у деяких джерелах, про те, що вистава випускалася нашвидкоруч, однак виходить навпаки – спектакль готувався ґрунтовно й спокійно, адже перед прем'єрою, до 4 березня, за календарем надходив Христопоклонний тиждень, під час якого вистави у театрах не гралися. Отже, виходить, що часу для репетицій і випуску нових постановок було достатньо.

Якщо першу постановку «Украденого щастя» режисер в основному трактував у плані побутової драми, наголошуючи на ворожій для народу силі – жандармерії, то в новій виставі переконливо звучали ідеї утвердження духовних сил народу, його здатність до боротьби за свої права, справедливість і щастя, втілення морально-етичних засад гуманістичних життєвих позицій. Постановку режисер спектаклю здійснив у реалістично-психологічному плані, в кращих традиціях українського демократичного театру. Після перебування М. Садовського в Галичині, де він більше ознайомився з життєвим укладом галичан, режисер наповнив виставу подробицями галицького побуту, що надавало їй переконливої правдоподібності. Як стверджує очевидець вистави Василь Василько, «До постановки драми І. Франка “Украдене щастя” готувалися довго й уважно <...> з Галичини і (зокрема із – Л. О.) Підкарпаття було привезено справжні народні костюми»¹⁸. В акторському ж виконанні, як свідчить В. Старий, «був настільки повний ансамбль, що навіть трудно сказати, хто був ліпшим з виконавців відповідальних ролей»¹⁹.

У сценічному відтворенні, здавалося б, пересічних життєвих колізій на основі побутового щоденного укладу утверджувались загальнолюдські цінності. Передусім така режисерська інтерпретація твору вибудовувалась на відтворенні образу М. Гурмана провідним у трупі актором І. Мар'яненком, який виступав у іпостасі першого коханця і героя. Рецензент В. Старий стверджує, що «сильну й могутню постать дав І. Мар'яненко в ролі жандарма Гурмана»²⁰.

Як згадував В. Василько, актор створив складний психологічний образ Гурмана: «Суперечності між особистими інтересами і службовим обов'язком, бажання щастя з Анною, боротьбу за нього артист передавав правдиво і переконливо»²¹. Гурман–Мар'яненко, хоч і зломлений цісарською казармою, як людина, принижена в минулому, не трактувався жорстоким жандармом, а був людиною люблячою, любимою і гуманною, хоч і обездоленою суспільними обставинами. В. Василько доповнював, що в особі Гурмана «Мар'яненко показував нещасливу людину, а не жандарма. Він не наголошував теми жандармської сваволі»²².

Северин Паньківський у ролі Миколи Задорожного дещо програвав у порівнянні з колишнім виконавцем І. Карпенком-Карим. С. Паньківський, за свідченням очевидців, був середнього зросту, з глухуватим хрипким голосом і мав чималий досвід у виконанні здебільшого ролей стариків. Проте рецензент В. Старий захоплювався грою актора у ролі Задорожного і стверджував, що у цій виставі виконавцеві «пощастило дійти до вершин артистизму»²³. На думку В. Старого, у ролі Задорожного у виконавця відбувся вражаючий збіг фізично-психологічних рис характеру актора з ознаками психології персонажа: «Як глибоко зворушує ця постать самого артиста, як близько, здається, вона підходить йому до душі... З першого вступу на кон і до останнього моменту – це живий чоловік, що говорить не заучені, чужі слова, що робить не заповідані автором рухи, – а переживає своє власне життя»²⁴.

Як і І. Карпенко-Карий, актор намагався подати постать Миколи у розвитку його характеру від рис наївності й обмеженості до протесту, хоч саме ті сили рішучості були непереконливими. Як згадував В. Василько, «його Микола Задорожний був правдивим, щирим. Але йому бракувало тієї свідомості власної гідності, яка, зрештою, прокидається у цій понівеченій життям, добрій сердечній людині»²⁵. Динаміку характеру персонажа актор намагався вибудувати від поступового підсвідомого скидання закоренілих ознак покірливості до виразу рис пробудження людської гідності.

У своєму першому виконанні ролі Анни Любов Ліницька відтворювала нещасливу трагічну долю сільської жінки. А вже при повторному осягненні постаті Анни актриса з повним натхненням використовувала набутий з роками сценічний досвід (вже зіграні всі ролі в основному героїко-романтичного плану – Маруся Богуславка, Гандзя, Наталя, Лимерівна, Зінька), а головне, усвідомлювала зміни в дійсності, що оточували її як творця, умови її творчості.

Тепер Анна Ліницької – це складний характер, вона справжня героїня. Хоч проста, забита життям, трагічними обставинами, проте не скоряється своїй долі, а сміливо бореться за жіноче щастя, кидає виклик звичаям, що склалися століттями, усім забобонам.

Микола: <...> Мені жаль тебе, як власної душі. Я не хочу бути твоїм катом, бо знаю, що ти й без мене багато витерпіла. Тільки одно тебе прошу: вважай на людей! Не на мене – нехай уже я так і буду нічим для тебе – але на людей. Щоб люди з нас не сміялися.

Анна: Хіба ж я їм забороню сміятися? Нехай сміються, коли їм смішно.

Микола: А все ж таки... Не показуйся прилюдно... з ним. Не топчи в болото моєї бідної голови. А ні – то вбий мене, щоб я не дивився на те!

Анна: Се не від мене залежить, Миколо. Я тепер одного пана знаю – його, так, як досі знала тебе. Що він мені скаже, те й зроблю, а більше ні на що не оглядаюся. Ганьба то ганьба; смерть то смерть. З ним мені нічого не страшно. А ти роби, що знаєш²⁶.

Л. Ліницька емоційно виявляла внутрішню боротьбу Анни, роздвоєння її душі між обов'язком заміжньої жінки і прагненням свого серця.

Кульмінаційною сценою характеру Анни актриса визначала подію публічного зізнання у своєму «падінні». Тривала боротьба зі зневажливим ставленням всього села, її двобій між добрим і нелюбим Миколою та сильним і коханим Михайлом визначили головну поведінку Анни–Ліницької. Мабуть, тут найбільше поєднувались єство дійової особи та нервова й запальна натура артистки:

Анна: Так чого ж плачеш? Чого рвеш моє серце?

Микола: Бо... бо моє рветься. <...> Анно! Невже ж ти мене так... так ані крихітки не любиш?

Анна: Ні.

Микола: І ніколи не любила?

Анна: Ні.

Микола: І не можеш присилувати себе, щоб хоч жити зі мною по-давньому?

Анна: Ні. Пропало вже²⁷.

Як свідчить В. Василько, це трояке «Ні» звучало з надзвичайно сильним забарвленням, яке можна було записати за нотами. І, підводячи підсумок цьому акторському шедеврові, зазначав: «Найяскравіше враження справляла Любов Ліницька. Актриса зосередила увагу на двох сторонах вдачі Анни, показавши її, з одного боку, затурканою, знівеченою життям рабинею, а з другого – жінкою, в якій прокинулося колишнє кохання, нестримне бажання повернути собі украдене щастя. Оце відродження Анни, наростання її протесту проти насильства Ліницька розкривала з великою силою»²⁸.

У хроніці «Киевского театрального курьера» від 29.03.1912, № 1175 про гру Ліницької у ролі Анни писалося, що зазвичай «майстерно веде свою важку у драматичному відношенні роль п-ні Ліницька. Артистка володіє особливим,

дуже рідкісним талантом, це вміння говорити мовчки, говорити живою мовою мистецтва навіть у так званих “німих” сценах»²⁹.

Трагічна доля героїні І. Франка дала безцінний матеріал для творчості драматичної артистки, яка втягувала глядачів у сферу свого впливу поступово, але робила це впевнено й доводила їх до екстазу.

Л. Ліницька, як перша виконавиця ролі Анни Задорожної у театрі Наддніпрянської України, не лише сценічно ствердила франківську героїню як жінку сильних почуттів, здатну кинути виклик обставинам, де знецінюються найцінніші почуття кохання і щастя, але започаткувала основи для майбутніх уславлених виконавиць цієї ролі, таких, як Н. Доценко, Л. Кривицька та Н. Ужвій.

Серед виконавців епізодичних ролей найбільше виділялися Г. Борисоглібська у ролі сусідки Насті, переконливим був Війт у Ю. Миловича, правдиво виконував роль селянина Бабича Д. Мироненко, тільки Г. Березовському робилося зауваження щодо надмірної рухливості і тенденції до шаржу у ролі корчмаря Шльоми.

Виразними й поетичними були у виставі народні сцени із зразковим і талановитим звучанням мішаного хору, де вирізнялась індивідуалізована група музикантів.

Як стверджує очевидець Василь Королів, вистава мала видатний успіх і бурхливі овації. І у своїй рецензії навіть висловив думку, що «нам – українцям, вже нема чого марити про утворення «художнього театру» <...> бо ми вже його маємо <...> Коли ж буває знайдено справді літературну п'єсу, то наш Київський художній український театр ніколи не дасть нижчого по вартості виконання, а навпаки: дуже часто підніме п'єсу, додасть до думки автора багато свого цінного й могутнього»³⁰.

Вистава «Украденого щастя» у такому складі виконавців існувала до весни 1915 року, до виходу із Київського театру М. Садовського акторів – Івана Мар'яненка, Любові Ліницької, Марка Петлішенка та ін., а також цілої групи молоді, яку назвали «мар'янівською». Згодом М. Садовський запросив до складу театру Софію Стадникову, Леся Курбаса, Івана Овдієнка та інших нових митців. Після чого було зроблено спробу відновити декілька актуальних постановок, серед яких і «Украдене щастя». Роль Гурмана було доручено Лесеві Курбасові, а Анни – Марії Малиш-Федорець, яка за своїми творчими даними могла стати провідною актрисою, та вона не замінила Л. Ліницької. Таким чином вистава, втративши свою мистецьку цінність, була знята з діючого репертуару.

¹ Лист І. Франка до М. Драгоманова від 14 січня 1893 року // Франко І. Збір. тв. : У 50 т. – К. : Видавництво «Наукова думка», 1986. – Т. 49. – С. 375.

² Про п'єсу І. Франка «Украдене щастя» та її сценічне втілення можна довідатися з видань: Возняк М. С. З життя і творчості Івана Франка / М. С. Возняк. – К. : Видав-

ництво Академії наук УРСР, 1955 ; Кобилецький Ю. С. Творчість Івана Франка / Юрій Кобилецький. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1956 ; Зб. : Дослідження творчості Івана Франка. – К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1956 / Зб. : Слово про великого Каменяра. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1956 ; Франко І. Про театр і драматургію / Іван Франко. – К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1957 ; Білоштан Я. Драматургія Івана Франка / Яків Білоштан. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1956 ; Білоштан Я. Іван Франко і театр / Яків Білоштан. – К. : Мистецтво, 1967.

³ Франко І. Я. Руський театр // Франко І. Збір. тв. : У 50 т. – К. : Видавництво «Наукова думка», 1986. – Т. 29. – С. 105–106.

⁴ Чарнецький С. Перша вистава «Украденого щастя» // Література і мистецтво. – Львів, 1941. – № 3. – Березень. – С. 37.

⁵ Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого // Р. Г. Коломієць. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 85.

⁶ Лист І. Тобілевича до Н. І. Тобілевича від 25 січня 1904 р. // Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Твори : У 3 т. – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1995. – С. 341–342.

⁷ Франко І. Я. Украдене щастя // Франко І. Збір. тв. : У 50 т. – К. : Видавництво «Наукова думка», 1986. – Т. 24. – С. 42–43.

⁸ Ө. Ч. [Юхим Квасницький] «Украдене щастя» Ів. Франка, драма в 5 д. // Полтавський вестник. – 1904, 14 октября.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само.

¹¹ Хроніка // Киевские отклики. – 1904. – 10 декабря.

¹² Український драматичний театр. Нариси історії. У 2 т. – К. : Наукова думка, 1967. – Т. 1. – С. 261.

¹³ Ө. Ч. [Юхим Квасницький] «Украдене щастя» Ів. Франка, драма в 5 д. // Полтавський вестник. – 1904. – 14 октября.

¹⁴ Франко І. Украдене щастя. – С. 48–49.

¹⁵ Ө. Ч. [Юхим Квасницький] «Украдене щастя» Ів. Франка, драма в 5 д. // Полтавський вестник. – 1904. – 14 октября.

¹⁶ Хроника // Харьковский листок. – 1904. – 25 ноября.

¹⁷ Старий В. [Василь Королів]. Украдене щастя // Рада. – 1912. – 9 березня.

¹⁸ Василько В. Микола Садовський та його театр // В. Василько. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – С. 72.

¹⁹ Старий В. [Василь Королів]. Украдене щастя // Рада. – 1912. – 9 березня.

²⁰ Василько В. Микола Садовський та його театр. – С. 72.

²¹ Там само.

²² Старий В. [Василь Королів]. Украдене щастя // Рада. – 1912. – 9 березня.

²³ Там само.

²⁴ Василько В. Микола Садовський та його театр. – С. 72.

²⁵ Франко І. Украдене щастя. – С. 49–50.

²⁶ Там само. – С. 48–49.

²⁷ Василько В. Микола Садовський та його театр. – С. 72.

²⁸ Хроніка // Киевский театральный курьер. – 1912. – 29 марта.

²⁹ Старий В. [Василь Королів]. Украдене щастя // Рада. – 1912. – 9 березня.

**УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР
У РОМНАХ (1918–1925 рр.)**

У статті висвітлено діяльність Івана Кавалерідзе як режисера в Ромнах у 10–20-х рр. ХХ ст. в контексті складних суспільно-політичних та історичних процесів.

Ключові слова: Ганна Затиркевич-Карпинська, Олександр Корольчук, Іван Кавалерідзе, режисура, драматичний театр, Ромни.

В статье освещена деятельность Ивана Кавалеридзе как режиссёра в Ромнах в 10–20-х гг. ХХ века в контексте сложных общественно-политических и исторических процессов.

Ключевые слова: Анна Затиркевич-Карпинская, Александр Корольчук, Иван Кавалеридзе, режисура, драматический театр, Ромны.

The article deals with artistic activities of Ivan Kavalерidze in the Romny of the 10–20-ss within the intricate framework of social, political, and historical processes.

Keywords: Hanna Zatyrykevych-Karpinska, Oleksandr Korol'chuk, Ivan Kavaleridze, producer dramatic theatr, Romny.

Невелике місто Ромни (відоме під назвою Ромен ще з Лаврентіївського літопису XIV ст., перейменоване у XVIII ст. царською владою на Ромни, колишній повітовий центр Полтавської губернії, тепер – районний центр Сумської обл.) увійшло в історію української сцени як один із сталих осередків театральної культури. «Київ у мініатюрі» – так із любов'ю називають своє місто самі роменці. Неодноразово відвідували Ільїнський ярмарок у Ромнах з виставами ще російсько-малоросійська трупа з часів І. Котляревського (1819–1821рр.), яка виставляла його обидві п'єси, а з 30-х рр. – і харківські трупи, котрі показували поруч з п'єсами І. Котляревського і п'єси Г. Квітки-Основ'яненка та інших українських драматургів 40–60-х рр. ХІХ ст. Проте значення Ромен у розвитку української театральної культури залишається малодослідженим і сьогодні.

Найбільше відомостей про розвиток українського сценічного мистецтва у Ромні (так називалося це місто офіційно у 1918–1919 рр., а з 1920 р. – знову Ромни) можемо знайти передусім у книжці «Степан Йосипович Шкурат» В. Боршова, Т. Медведєва (К., 1966); збірнику спогадів «Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську» (К., 1966); книжках «Іван Кавалерідзе» С. Зінич, Н. Капельгородської (К., 1971); «Василь Яременко» Б. Завадки та Ю. Турчина (К., 1973); «Степан Шкурат» В. Олексенка (К., 1983); «Єлизавета Хуторна» В. Гайдабури (К., 1985); «Іван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний» (упоряд. Є. Глущенко. – К., 1988); «Іван Кавалерідзе: життя і творчість» Н. Капельгородської, О. Синька, Г. Скляренка, Л. Барабана, Ю. Шлапака (К., 2007). Енциклопедичні довідки подано в обох виданнях «Української радянської енциклопедії» (1960-ті та 1980-ті роки)

На перший погляд може видатись, що діяльність Івана Кавалерідзе як театрального режисера з огляду на велику кількість наукових розвідок та наявність мемуарів самого митця достатньо повно висвітлена і окреме дослідження нібито не потрібне, оскільки цей аспект творчості відомий. Але це лише на перший погляд.

Скажімо, у збірнику спогадів «Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську» сам скульптор та режисер І. Кавалерідзе так описував виникнення українського професіонального театру в Ромнах: «Ромни – місто над Сулою. По той бік річки – широкий степ із скіфськими могилами. Рік 1918. <...> Мої одноплемінники, що в солдатському дранті були розкидані по всій країні <...> зараз потяглися до рідної оселі з великою жадобою на згарищі старого світу творити нове життя. У такий час народився у нас на Роменщині робітничо-селянський театр при Відділі Народної Освіти»¹.

До прикладу, П. Мусієнко залишив такі спогади про ці події: «Театр утворено наприкінці 1917-го – на початку 1918 років з активною участю місцевих культурних сил. Одним із перших фундаторів театру був Іван Петрович Кавалерідзе – режисер і скульптор. <...> Поселившись на хуторі Романов (тепер цього хутора немає – *О. П.*) <...> біля Ромен, він організував театр, який охоче відвідували селяни навколишніх сіл. Популярність поставлених ним уже перших вистав досягла Ромен. І коли Кавалерідзе з'явився в повітовий ревком, щоб зареєструватись як фахівець, йому зразу ж запропонували створити професійний театр у Ромнах. Тоді ж йому доручили побудувати у міському сквері пам'ятник Тарасу Шевченкові»². Тобто П. Мусієнко прямо вказує на те, що саме І. Кавалерідзе створив у Ромнах професіональний театр, за ініціативою повітового ревкому, причому йому доручили спорудити у Ромнах пам'ятник Кобзареві. У своїх спогадах сам І. Кавалерідзе пише про це навпаки: «За окремим розпорядженням мене мобілізували в 1918 році для спорудження в Ромнах пам'ятника Тарасові Шевченку. Незабаром визріла потреба створити тут же робітничо-селянський театр»³.

В. Гайдабура у нарисі, присвяченому творчій діяльності відомої артистки Єлизавети Хуторної, аналізуючи її творчість у Ромнах, теж зазначає: «У Ромнах працювала велика трупа з оркестром – всього 125 осіб, організована під керівництвом І. Кавалерідзе в 1917 р...»⁴. Зовсім іншу дату створення професіонального театру в Ромнах подає Л. Барабан у своїй статті, присвяченій творчості видатної артистки Ганни Затиркевич-Карпинської: «І от у 1920 р. група київських акторів з колишнього театру М. Садовського виїздить з армією і утворює в місті Ромни на Сумщині український професіональний театр...» (Тоді Сумщини у сучасному розумінні не було, бо ще не була утворена Сумська область. Ромни належали до Полтавської губернії, а Суми до Харківської – *О. П.*)⁵. Тож коли був створений театр: у 1917, 1918 чи у 1920 році? І взагалі, яка точна назва цього театрального колективу? Адже навіть серед дослідників донині нема остаточної думки щодо цього питання. Чи була праця в роменському театрі для самого І. П. Кавалерідзе вагомим явищем, а відтак вартим уваги дослідників? І взагалі: коли саме прибув до Ромен Іван Кавалерідзе?

Зі спогадів самого І. Кавалерідзе відомо, що у Києві його у лютому 1915 р. мобілізують у діючу армію, направляючи спочатку до Вологди, а звідти – до В'ятки (тепер – Російська Федерація) у 119-й запасний батальйон. Із В'ятки він невдовзі за скеруванням їде до школи прапорщиків у Петергофі – передмісті Петрограда. Після закінчення Петергофської школи прапорщиків кілька місяців служить у гвардійському запасному батальйоні. У лютому 1917 р. солдати одностайно обирають І. Кавалерідзе командиром цього запасного стрілецького дванадцятитисячного батальйону 3-го стрілецького полку у Царському Селі. Він відповідає за охорону Миколи II і всієї царської родини. За період «від лютого майже до жовтня» він надто стомився, починав засинати на ходу і просить про відпустку, яку йому надають на 27 днів. І. Кавалерідзе їде на Україну, а власне додому – до Ромен»⁶.

У спогадах І. Кавалерідзе пише: «Дорога виявилася надзвичайно тяжкою. Транспорт фактично не підкорявся розкладам, доводилося задовольнятися випадковими поїздами. У станційних буфетах було порожньо. Уже в дорозі я зрозумів: про те, щоб повернутися через двадцять сім днів, нічого й думати. Тепер мене займала одна думка – як дістатися додому. Я був ще на вокзалі в Мінську, коли в Петрограді відбулася Велика Жовтнева революція. На кожному кроці перевіряли документи. Добре, що я міг показати відпускне свідоцтво, з якого випливало, що я їду у Ромни, де вже була Радянська влада (хоч насправді радянська влада утвердилась в Ромнах пізніше – *О. П.*). Нарешті, я в Ромнах»⁷. Але дослідниця біографії та творчості І. Кавалерідзе Н. Капельгородська, виклавши зміст процитованого вище тексту, подає додаткові факти, на жаль, не посилаючись на джерело, з якого вони взяті, а саме такі: «У травні 1917 р., за дорученням Тимчасового уряду, їде на Всеукраїнський військовий з'їзд (курсив наш – *О. П.*), скликаний у Києві Центральною Радою. Після зустрічі з С. Петлюрою, який по-

радив йому займатися не політикою, а творчістю, одержавши 27 днів відпустки, І. Кавалерідзе <...> повертається до Ромен»⁸.

Очевидно, Н. Капельгородська користувалася якимись записами І. Кавалерідзе, котрих він не міг в умовах радянської цензури навести у цитованих вище спогадах, або записала інформацію про це з його уст. У зв'язку із згадкою про Всеукраїнський військовий з'їзд постає питання: на який із відомих трьох військових з'їздів був відряджений делегатом, та ще й за дорученням Тимчасового уряду, І. Кавалерідзе? 1-й Всеукраїнський військовий з'їзд, санкціонований Тимчасовим урядом у період, коли Центральна Рада ще була лояльною до цього уряду, відбувся у Києві 22–23 травня 1917 року. На цьому з'їзді було обрано його голову – С. Петлюру. Оскільки цей з'їзд ще не підтримав пропозиції про створення могутньої власної армії, то через місяць було проведено 2-й Всеукраїнський військовий з'їзд у Києві ж (18–19 червня 1917 р.), але військовий міністр Тимчасового уряду в Петрограді О. Керенський заборонив скликання цього з'їзду з погрозою: кожного, хто захоче їхати на з'їзд, віддавати під військово-польовий суд із наслідком смертної кари. Отже, на цей з'їзд І. Кавалерідзе не міг бути рекомендований Тимчасовим урядом. Усупереч цій погрозі Тимчасового уряду, який не погоджувався на автономію України в межах Російської держави, 2-й з'їзд відбувся, а після нього Українська Центральна Рада видала свій 1-й Універсал до українського народу, яким таки проголосила автономію України в складі Російської держави. А напередодні і після більшовицького перевороту в Петрограді 25 жовтня (7 листопада за новим стилем) 1917 р., знов-таки у Києві, 2–11 листопада за новим стилем 1917 р. відбувся 3-й Український Військовий з'їзд. С. Петлюра в цьому з'їзді участі не брав і покинув пост секретаря військових справ у Генеральному Секретаріаті Української Центральної Ради⁹.

Із цього випливає, що І. Кавалерідзе міг бути делегатом 1-го Всеукраїнського військового з'їзду в травні 1917 р., після якого повернувся до Петрограда, а потім таки попросився у відпустку, яку й отримав на 27 днів, і ця відпустка припала на осінній період, якраз перед початком 3-го Всеукраїнського військового з'їзду у Києві (листопад 1917 р.). Отже, чи то на першому, чи на третьому з'їздах у розмові з С. Петлюрою І. Кавалерідзе міг отримати пораду видатного земляка-полтавця займатися не політикою, а творчістю, щоб таким чином уберегти високообдарованого і вже прославленого пам'ятником княгині Ользі в Києві митця від можливої загибелі в тогочасних непевних умовах. Після цього І. Кавалерідзе міг приїхати до Ромен, де більшовицька влада була ненадовго встановлена у січні 1918 р. внаслідок походу більшовицького загону на чолі з полковником ще царської армії М. Муравйовим для упокорення Києва й установа в ньому радянської влади. Після бомбардування Києва і кількатижневого нищення багатотисячного мирного населення ця орда змушена була відступити з міста і всієї Лівобережної України. Ромни від лютого до кінця квітня 1918 р. були

підпорядковані владі Української Народної Республіки на чолі з Українською Центральною Радою, після гетьманського перевороту, з кінця квітня до грудня 1918 р. – владі Української Держави на чолі з гетьманом П. Скоропадським, а з кінця грудня до 22 січня 1919 р. – знову владі УНР на чолі з Директорією. Після семимісячного періоду більшовицької влади (кінець січня – серпень 1919 р.) Ромни окупувала денікінська армія, і аж 29 листопада 1919 р. тут остаточно була встановлена більшовицька влада.

Отож зрозуміло, чому І. Кавалерідзе твердив, що він прибув до Ромен у час, коли там уже був організований більшовицький ревком (тобто в січні 1918 р.), представники якого відрядили його як художника до відділу народної освіти, і що його окремим розпорядженням було мобілізовано для побудови в Ромнах пам'ятника Тарасові Шевченкові, а ще незабаром – доручено створити робітничо-селянський театр. Він зазначає: «Відкрити пам'ятник до шевченківських днів не удалося. Саме в березні 1918 року Україну окупували війська кайзерівської Німеччини. Уряд гетьмана П. Скоропадського – ставленик окупантів – був не проти присвоїти собі честь відкриття пам'ятника Шевченкові в Ромнах. Адже це був перший після падіння царизму монумент Кобзареві на Україні. Відкриття відбулося 27 жовтня 1918 року. Було зроблено все, щоб перетворити цю подію на свято «всеукраїнського» масштабу. З'явилися численні статті в газетах. Увечері в концерті взяли участь поет Микола Вороний, прославлені співаки Марія Литвиненко-Вольгемут, Михайло Микиша, Іван Стешенко»¹⁰. Подія ця, отже, відбулась за урядування Української Держави на чолі з гетьманом Скоропадським.

Ця історична довідка потрібна для розуміння суспільно-політичних умов, у яких довелося працювати І. Кавалерідзе в Ромнах після 1917 року.

У монографії, присвяченій безпосередньо творчій діяльності самого І. Кавалерідзе, дослідники С. Зінич і Н. Капельгородська, характеризуючи працю митця як театрального режисера у Ромнах, взагалі назвали роменський театр «міським драмгуртком»¹¹. Очевидно, що в період радянської влади дослідники не могли об'єктивно і повно висвітлити театральний процес кінця 10-х – початку 20-х рр. ХХ ст., оскільки це не відповідало б офіційній ідеології того часу. Але в останній праці, присвяченій життю і творчості Івана Кавалерідзе в хронологічному порядку (видана 2007 р.), театральна режисура у Ромнах як один із аспектів його багатогранного творчого життя так і залишилася на маргінесі уваги вчених. У цій праці зазначено, що театр відкрився виставою «На перші гулі» С. Васильченка. Трупа нібито була чимала – аж 125 осіб разом із оркестром, і, як акцентували дослідники, створення театру, відбір і формування трупи, самі постановки – все це він поєднував із спорудженням пам'ятника Тарасові Шевченкові¹².

Цю інформацію заперечують матеріали (афіші та світлини), що нині зберігаються у фондах Державного історико-культурного заповідника «Посулля» у Ромнах. Як довідуємось з афіш, у Ромнах у 1906–1917 рр. під керівництвом

Миколи Орла (згодом відомого як Орел-Степняк) у приміщенні Літнього міського саду виступало «Російсько-українське музично-драматичне товариство». З поваленням російського царизму в лютому 1917 р. виникла потреба у реорганізації товариства, відтак розгорілися суперечки. Але міська влада віддала пріоритет місцевій «Просвіті», що свідчить про неабиякий авторитет цієї інституції в місті. Зі збереженої світлини, що міститься у фондах Державного історико-культурного заповідника «Посулля»¹³ і датована березнем 1918 р., бачимо, що реорганізоване музично-драматичне товариство отримало назву «Драматична секція Роменської «Просвіти»».

Отже, ще до приїзду у Ромни Івана Кавалерідзе у 1917 р. у місті вже існував український театр. Окрім того, до остаточного формування трупи, трансформації її з аматорського статусу у професіональний український театр сприяла ще одна непересічна подія – приїзд на гастролі у Ромни в травні 1918 р. частини акторів Київського театру Миколи Садовського на чолі з Олександром Корольчуком. Проте у всіх спогадах та статтях про діяльність О. Корольчука й ансамблю київських акторів, про їх творчість у Ромнах в 1918 р. взагалі не згадують, оскільки це було за гетьманату, а тому датують приїзд травнем, але – 1920 р.!

В. Василько, характеризуючи дванадцятий сезон (1917–1918) Київського театру М. Садовського, наголошує на ускладненні умов для праці його театру, обкладеного міською думою обтяжливим податком. Очевидно, після закінчення весняного сезону М. Садовський уже не поїхав із театром на чергові гастролі, натомість окремим групам акторів було дозволено роз'їхатись на «зелену пашу» на периферію.

Певну ясність у це питання може, на наш погляд, внести публікація Микити Міщенко у роменській газеті «Народне слово»: «Запрохало Роменське товариство «Просвіта» на весь літній сезон трупу Миколи Садовського, артистів та артисток. Згодились і вже приїхали до Ромен: С. Стадник, Л. Ковалевська і Ніжинська, а з артистів – О. Корольчук, І. Овдієнко, І. Ковалевський. А оце в суботу 25 мая (1918 р. – *О. П.*) відкрили театр історично укоханою на Україні постановою «Наталка-Полтавка» І. Котляревського. Сю дивну перлу на Україні знає старе і мале, отже скільки і де б вона не ставилася, стіни тріщать здавна, особливо, коли ще грають порядні артисти. Нам, роменчанам, пощастило побачити «Наталку-Полтавку» у постанові шанованого на Україні артиста театру Миколи Садовського Олександра Івановича Корольчука. Довго до Ромен потикалися і годували публіку гопаком і горілкою всякі русько-малоруські трупи, і здавалося, що цьому не буде кінця і краю. Та сей рік доля усміхнулась, і ми маєм щастя вітати у себе справжніх артистів. <...> Вражіння від вистави якнайкращі <...>. Нарешті роменчани зможуть побачити свій народ не осміяним, не сліпцем, не п'яницею-невдахою, а надзвичайним митцем, що творить красу, особливе мистецтво і стане рівним серед других народів світу»¹⁴. Отже, з цієї інформації, наявної у наведеній статті, стає відомо, що київські актори прибули у Ромни в

останній декаді травня 1918 р., і відкрили сезон 25 травня того ж таки 1918 р. виставою «Наталка-Полтавка».

Запрошення, як інформує М. Міщенко, артистам трупи Миколи Садовського надійшло від місцевого товариства «Просвіта». Припускаємо, що це запрошення до трупи артистів надійшло від «роменських просвітян» також і тому, що в сезоні з 1 вересня 1917 р. на сцені театру Миколи Садовського почала виступати видатна артистка, одна із корифеїв українського театру – Ганна Затиркевич-Карпинська, яка навесні 1918 р. через матеріальні труднощі полишила театр М. Садовського і подалася до свого невеличкого маєтку у селі Блотниця неподалік Ромен на тодішній Полтавщині (тепер у Талалаївському районі Чернігівської області). Вона сказала так: «В Ромні я почала і їду туди закінчить»¹⁵.

Припускаємо, що саме Г. Затиркевич-Карпинська запропонувала своїм колегам із театру М. Садовського приїхати навесні 1918 р. до Ромен, де було пристойне приміщення для виступів театру.

Про той факт, що місцевий професіональний театральний колектив функціонував саме при «Просвіті», свідчить і його назва, про яку ми довідуємося з афіш цього театру: Роменський Український Театр при «Просвіті»; рідше фігурує ще така назва: Роменська Українська Трупа при «Просвіті». На афішах театру цього періоду (тобто з травня по серпень 1918 р.) зазначено: «При участі ансамблю акторів київських театрів під режисурою О. Корольчука». Провідний актор і режисер театру М. Садовського Олександр Корольчук також на цей період став головним режисером роменського театального колективу.

З анонсів та повідомлень у місцевій пресі видно, що глядачі побачили в основному вистави українського репертуару. Це згадувана «Наталка-Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «За двома зайцями», «Ой не ходи, Грицю...», «Безталанна» та ін. Як відзначав П. Мусієнко, київські актори презентували передовсім ті вистави, в яких могли виступати в своїх «коронних ролях»¹⁶. Ці вистави на високому мистецькому рівні здобули собі колосальне визнання серед роменчан, про що свідчить також один красномовний вислів Ясіка Гершковського у роменському часописі «Народне слово»: «... В Ромні зараз ходить дві пошесті: перша це – тиф, а друга – це київські актори»¹⁷. Слід зауважити, що ансамбль акторів київських театрів під режисурою О. Корольчука виступав на роменській сцені поруч із артистами колишньої драматичної секції «Просвіти», тож для місцевих молодих артистів це слугувало добрим професійним вишколом. Проте із завершенням літнього сезону київські артисти від'їжджали назад, до Києва, щоб розпочати тринадцятий сезон театру М. Садовського, що виявився для Києва останнім.

Завершенням цього літнього сезону в Ромні була вистава-бенефіс самого Олександра Корольчука (23 серпня 1918 р.). Бенефіціант обрав історичну драму С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла...». У газеті «Народне слово» той самий М. Міщенко від імені всіх громадян міста дякував славному артистові, який

«подарував громадянству можливість упиватися національним мистецтвом, забувати про свої щоденні клопоти, турботи і бідування»¹⁸.

Важливо відзначити, що протягом усього перебування частини трупи Миколи Садовського, яку очолював Олександр Корольчук, у Ромнах, під час їхньої праці у місцевому «просвітянському» театрі, на афішах та у матеріалах преси не вдалося знайти жодної згадки про роботу Івана Кавалерідзе як театрального режисера. Хоча з початком роботи над пам'ятником Тарасові Шевченку його ім'я почало регулярно з'являтися на сторінках місцевої преси.

Міщани надавали цій події дуже важливого значення, про що свідчить той факт, що майже в кожному номері газети «Народне слово» наявна інформація або самого І. Кавалерідзе, або голови комісії зі спорудження пам'ятника – Я. Данилова із звітом, скільки і хто пожертвував за звітний час коштів; якщо ж меценат хотів залишитися анонімним, а таких було досить багато, то все одно вказували внесену ним суму коштів, причому аж до копійок. Також детально розписувалося, які будівельні матеріали і де куплені, які роботи проведені і якими будуть подальші кроки скульптора і будівельників¹⁹. Робота над пам'ятником Шевченкові велася справді дуже напружено, тому навряд чи І. П. Кавалерідзе міг це поєднувати ще й з режисурою у професіональному театральному колективі.

Адже згадуваний пам'ятник Тарасові Шевченку розташований якраз при вході в міський парк (це Літній міський сад, де містилося театральне приміщення). Тобто театр містився поруч із монументом («за спиною» у пам'ятника), тому це дає змогу припускати, що І. Кавалерідзе теоретично міг відвідувати вистави чи репетиції, але через навантаження навряд чи міг брати активну участь в організації театального процесу раніше 27 жовтня 1918 р. (день урочистого відкриття пам'ятника Тарасові Шевченкові).

Перша згадка про Івана Кавалерідзе як театального режисера датована тільки листопадом 1918 р. Тож, спираючись на матеріали віднайдені місцевої преси, ми внесемо деякі уточнення. Микита Міщенко, підписаний криптонімом М. М., ось як відгукнувся на виставу п'єси С. Васильченка: «У середу, 6 листопада 1918 р., відбулася невеличка вистава-концерт. Було поставлено водевіль «На перші гулі» С. Васильченка, продекламовано «Ніч у тюрмі» Винниченка, проспівано великим з'єднаним хором Засульської, Западинської та Роменської «Просвіт» – «Б'ють пороги», «Умер батько наш та й покинув нас», «Сон» і т. і. <...> Декорації були намальовані нашим художником-скульптором І. П. Кавалерідзе, правда, були зроблені наспіх за 2–3 дні. Надзвичайно гарна далечінь села, що розтяглася за долиною, та левади на горі. Окрім сього, Кавалерідзе удалось підібрати прямо з села молодії свіжі сили для виконання ролів, які справді були на своїх місцях, особливо Дід Савка – І. Жеребко; Тиміш – А. Салівон; жінка Савки – А. Равенська, і нарешті молода панночка С., все це справжні молоді люди, повні ідеалів та великих замірів на справжнє мис-

тецтво, їм всім, і кожному окремо, тепла дяка за те, що добре справились із замислом. Тим, хто не пішов, – слід пожалкувати»²⁰.

З наведеної публікації переконаємось: інформація про те, що, за твердженням деяких дослідників, вистава «На перші гулі» була прем'єрою у діяльності творчого колективу, не є правдивою²¹. Спираючись на віднайдену інформацію з тогочасної роменської преси, можемо припускати, що ця вистава була не прем'єрою на відкритті театру, а дебютом Івана Кавалерідзе як режисера-постановника у театрі.

Характерна деталь: Іван Кавалерідзе на афішах зазначений тільки як режисер-постановник, а не художній керівник чи головний режисер. Також посаду завідувача трупи обіймав Тодос Муха. Крім того, із відходом О. Корольчука в театрі паралельно із І. Кавалерідзе працював ще один режисер та актор – Микола Богданович.

Зі встановленням радянської влади наприкінці січня 1919 р. театр у місті не припинив свого існування, адже був популярний серед населення, тож влада, очевидно, не хотіла втрачати такий інструмент впливу на маси, тому й не взялася за ліквідацію «націоналістичного» товариства «Просвіта». Проте зміна «політичної погоди» спочатку відбилася лише у назві самого театрального колективу: Українська радянська трупа при «Просвіті». А з червня 1920 р. уже вказували безпосередньо перед назвою трупи інституцію від більшовицької влади, яка курирувала мистецькі установи в той час (як, зокрема, і у Ромнах), – Відділ Народної Освіти, а тоді вже назву самого театру.

Як довідуємося з афіш (зберігаються у відділі фондів Державного історико-культурного заповідника «Посулля» в м. Ромнах), Іван Кавалерідзе здійснив у Роменському професіональному театрі постановки таких спектаклів, як «Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської (прем'єра відбулася 20 червня 1919 р.), «Розумний і дурень» І. Тобілевича (прем'єра 18 липня 1919 р.), «Лісова пісня» Лесі Українки (прем'єра 24 серпня 1919 р.). Спираючись на афіші, вперше назвемо акторів виконавців, яких задіявав у своїх постановках І. Кавалерідзе.

1) **«Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської** (драматичний етюд на 1 дію)

Дійові особи:

Аркадій Нецадим, старий запорожець – С. Шкурат; Семен Нецадим, полковник, син його – М. Богданович; Ганнуся, дочка його – К. Кермель; 1-й кум, Товкач – В. Горленко, полковник – І. Жеребко; 2-га кума – К. Лінік (тобто Линник – *О. П.*); бандурист – С. Зубко; баба – Н. Лобач; молодик – А. Саливон.

2) **«Розумний і дурень» І. Тобілевича** (комедія на 4 дії)

Дійові особи:

Каленик Окунь – Жеребко; його жінка – Іващенко; син Михайло – Топоровський; син Данило – Яременко (дебют згодом видатного артиста Василя Яременка – *О. П.*); дочка Палажка – Буряк; Одарка Гайдабуриха – Борисівська;

її дочка Маряна – Бондарівна; наймит Окуня – Качур; Сельський Облакат – Салівон; Лейба, шинкар – Григоренко; селянин Хведір – Чижик.

3) «Лісова пісня» **Лєся Українки** (драма-фієрія в 3-х діях з прольогом)

Дійові особи:

ПРОЛЬОГ

«Той, що греблі рве» – В. Яременко; потерчата – ***; русалка – Я. Бондарівна; водяник – С. Шкурат;

Дія I

Дядько Лев – М. Богданович; Лукаш – А. Карпійчук; русалка – Я. Бондарівна; Лісовик – І. Жеребко; Мавка – В. Іващенко; Перелесник – М. Новиченко (можливо, батько академіка Леоніда Миколайовича Новиченка, який був родом з села Русанівка Гадяцького повіту Полтавської губернії; тепер – у Сумській області, як і Ромни – *О. П.*) Пропасниця (без мови) – О. Більдюкевич; Куць – Т. Муха;

Дія II

Мати Лукашева – Н. Борисівна; Лукаш – А. Карпійчук; Дядько Лев – М. Богданович; Мавка – В. Іващенко; Русалка польова – К. Кермель; Килина – М. Литвиненко; Русалка – Я. Бондарівна; «Той, що в скалі сидить» – С. Зубко; Перелесник – М. Новиченко;

Дія III

Мавка – В. Іващенко; Лісовик – І. Жеребко; Куць – Т. Муха; злидні – ***; Мати Лукашева – Н. Борисівна; Килина – М. Литвиненко; хлопчик – Р. Давиденко; Лукаш – А. Карпійчук; Перелесник – М. Новиченко.

Тобто за два неповних роки праці у професіональному театрі у Ромнах (з листопада 1918 по червень 1920 рр.) Іван Кавалерідзе здійснив чотири постановки. На жаль, не вдалось віднайти у пресі жодних публікацій про ці спектаклі, за винятком вистави «На перші гулі».

Слід наголосити, що паралельно в театрі здійснював постановки ще й актор Микола Богданович. Він поповнив репертуарну афішу такими виставами, як «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемовського, «Зимовий вечір» М. Старицького, «Дай серцю волю, заведе в неволю» і «Невольник» М. Кропивницького, «Оксана» М. Глека, «Страшна помста» С. Черкасенка (за Гоголем) і «Земля» С. Черкасенка. У спектаклях М. Богдановича були задіяні ті самі артисти, що й у спектаклях І. Кавалерідзе. Отже, як бачимо, станом на 1920 р. у Ромнах вже було сформовано справді професіональний український драматичний театр. Репертуар був представлений переважно українською класичною драматургією.

Тим часом доля Київського драматичного театру М. Садовського склалася драматично. У січні 1919 р. М. Садовський вирішив покинути Київ і виїхати до м. Вінниці, де тимчасово отаборилася Директорія УНР. Разом із ним виїхали Олександр Корольчук, Іван Ковалевський, Григорій Березовський, Микола Миленко, Євген Рибчинський, Трохим Івлєв, Євген Захарчук, Марія Малиш-

Федорець, Єлизавета Хуторна, Марфа Марченко (Березовська), Валентина Іванова, Марія Лебедева, Валентина Терентьева, Леся Кривицька, Павло Чугай, І. Сагайдачний, драматург, літературний працівник театру – Спиридон Черкасенко з дружиною Євгенією Івановою, актрисою цього ж театру. Зігравши кілька вистав у Вінниці, зазначає В. Василько, театр услід за Директорією переїхав до Кам'янця-Подільського, де був незабаром стаціонаваний як Державний театр УНР на чолі із М. Садовським і його заступником з мистецької частини О. Корольчуком²². До трупи вступила в Кам'янці-Подільському група нових артистів. Натомість наприкінці березня 1920 р. трупу покинула група артистів, які приїхали разом з М. Садовським: О. Корольчук, І. Ковалевський, М. Малиш-Федорець, Є. Хуторна, Є. Рибчинський, І. Сагайдачний, а з нових – М. Тінський, Ніжинська, Тернопільський. Решта разом з М. Садовським переїхала десь навесні 1920 р. до Галичини, звідти влітку 1921 р. дехто разом з М. Садовським – на Закарпаття, а потім – ще далі, на Захід і до Америки. Та група, що вийшла разом з О. Корольчуком, не могла знайти собі пристановища в Києві, тому й подалася знову в гості до Г. Затиркевич-Карпинської в Ромни.

Як дізнаємося з публікації М. Дібровенка, О. Корольчук ще з тринадцятьма артистами прибув до Ромен у липні 1920 р. Разом з Олександром Корольчуком до Ромен прибули також такі артисти, як: Єлизавета Хуторна, Северин Паньківський, Марія Малиш-Федорець, Іван Овдiєнко, Михайло Тінський, Лідія Іскра-Єзерська. До цього колективу приєдналась і знаменита артистка Ганна Затиркевич-Карпинська, яка на цей час мешкала у своєму родинному маєтку в селі Блотниця. Дослідник наводить звернення Тодоса Мухи до Роменського Відділу Народної Освіти з проханням надати додаткові перепустки ще на 13 осіб. Ця інформація про приїзд О. Корольчука та частини артистів Миколи Садовського в липні 1920 р. також підтверджується театральними афішами. Перша вистава з участю ансамблю київських акторів з'явилася на сцені роменського театру в сезоні 1920/1921 рр. – 26 липня 1920 р. (вистава «Панна Мара» В. Винниченка; режисер О. Корольчук).

Характерно, що наступною виставою на сцені роменського театру після вистав «Панна Мара» та «Молода кров» була постановка драми І. Франка «Украдене щастя» (режисер-постановник О. Корольчук). Ця вистава відбулася 13 серпня 1920 року. Покликаючись на афішу вистави (зберігається у фондах Державного історико-культурного заповідника «Посулля»), вперше назвемо імена виконавців цього спектаклю: Микола Задорожний – Северин Паньківський; Анна, його жінка – Марія Малиш-Федорець; Михайло Гурман – Олександр Корольчук. На жаль, ця вистава не залишила свого відбитку – рецензій чи відгуків – у роменській пресі. Але зазначимо, що постановка «Украденого щастя» була «пробою пера», виробленням власного режисерського стилю Олександра Корольчука. Хоча припускаємо, що ця постановка навряд чи дуже відрізнялася від концепції вистави, здійсненої в Києві (1912 р.) учителем О. Корольчука Миколою Садовським.

Як дізнаємося з афіш, О. Корольчук одразу став, як і у 1918 р., обіймати посаду головного режисера. Проте після приїзду О. Корольчука Іван Кавалерідзе не поставив у цьому театрі жодної вистави. Щодо репертуарної політики, то в сезоні 1920/1921 рр. помітні зміни в підходах до формування репертуарної афіші. В. Яременко у своїх спогадах про Ганну Затиркевич-Карпинську зазначав, що в сезоні 1920/1921 рр. О. Корольчук здійснив на роменській сцені такі постановки, як «Тартюф» Ж-Б. Мольєра, «Розбійники» Ф. Шіллера, «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Ревізор» М. Гоголя, «Украдене щастя» і «Похорон» І. Франка (остання – інсценізація О. Корольчука), «У пущі» Лесі Українки²³. На жаль, афіші та програмки до більшості цих спектаклів не збереглися. Але в Роменському краєзнавчому музеї (структурний підрозділ Державного історико-культурного заповідника «Посулля») експонуються світлини до вистав «Тартюф», «Мірандоліна» і «Розбійники», із зворотних підписів яких довідуємося, що це постановки, здійснені в сезоні 1920/1921 рр., коли І. Кавалерідзе, найімовірніше, вже не працював у цьому колективі.

Щодо постановки «У пущі», то слід зауважити, що М. Дібровенко, посилаючись на свою розмову з І. Кавалерідзе, зазначав, що Г. Затиркевич-Карпинська щиро привітала молодого режисера за постановку «Лісової пісні», схвалила його режисерські експерименти, а головне – підтримала його (тобто Івана Кавалерідзе) постановку «У пущі» Лесі Українки, відзначаючи при цьому, що О. Корольчук здійснював у театрі лише ті постановки, які раніше були апробовані в театрі Миколи Садовського, а він, І. Кавалерідзе, був режисером в основному ще не поставлених п'єс Лесі Українки²⁴.

Але хибну інформацію М. Дібровенка про те, що режисером вистави «У пущі» нібито був І. Кавалерідзе, вперше спростував у своєму нарисі про артистку Єлизавету Хуторну В. Гайдабура, спираючись на особисте листування із акторами-виконавцями у цьому спектаклі. Насправді режисером вистави «У пущі» був О. Корольчук. Роль Едіти, матері Річарда, виконувала Є. Хуторна, а роль Джонатана – В. Яременко. Дослідник так аналізував естетику та значення цієї постановки: «Постановка «У пущі», як свого часу постановка «Камінного господаря» в театрі Миколи Садовського, торувала дорогу на українську сцену новій драматургії. Засвоювався новітній художній стиль, осягалися незвичні характери. О. Корольчук створив виставу ритмічно рухливу й емоційно гостру, спрямовану проти релігійного фанатизму і лицемірства. Ідейним центром постановки став окрилений образ Річарда. У виконанні Корольчука захоплювала інтелектуальна сила скульптора, його безкомпромісність і мужність, романтичні спалахи»²⁵. Згодом, будучи режисером театру імені Марії Заньковецької, О. Корольчук здійснив другу редакцію спектаклю «У пущі», але роль Річарда виконуватиме вже Б. Романицький.

М. Дібровенко так само припускається неточності в аналізі репертуарної афіші, наводячи спогади актора О. Яніна. Справді, митець правильно вказує свої

ролі у музично-драматичних виставах, скажімо, того ж Андрія в «Запорожці за Дунаєм» (прем'єра відбулась 7 грудня 1919 р.), але при цьому «забуває» відзначити, що цей спектакль поставив режисер М. Богданович, а не І. Кавалерідзе, та й Г. Затиркевич-Карпинська у жодній із перелічених О. Яніним вистав участі не брала²⁶.

Що ж до постановки у цьому театрі іншої п'єси Лесі Українки – «В катакомбах», – то, на жаль, програмок та афіш чи матеріалів у пресі віднайти не вдалося, тому ні підтвердити, ні спростувати інформацію про те, що режисером-постановником був саме Іван Кавалерідзе, поки що не можемо.

Ці перекручені факти та неточності в авторстві спектаклів (режисерських постановок), репертуарній афіші, назві самого театру зайвий раз доводять, що нам насправді дуже мало відомо про діяльність українського драматичного театру у Ромнах на початку ХХ століття, зокрема про значення діяльності у ньому Івана Кавалерідзе. Витоки його театральних зацікавлень були закладені ще в ранній київський період, коли він працював художником в оперному театрі. Велика роль у формуванні його світогляду належить, зокрема, Марії Заньковецькій, гра якої справила на молодого митця незабутнє враження. Як зазначав сам Кавалерідзе у своїх мемуарах, він був знайомий з Олександром Корольчуком ще в Києві. Адже І. Кавалерідзе був одним із членів редколегії журналу «Сяйво», де О. Корольчук, як відомо, був головним редактором. Ось як згадує про цей київський період знайомства з О. Корольчуком сам І. П. Кавалерідзе: «... У Корольчука було чого навчитися. Я знав його ще в ранній юності; ми обидва мріяли, кожний по-своєму про театр і бродили по Києву разом і мріяли, мріяли...»²⁷. Взагалі ці дві постаті – Іван Кавалерідзе та Олександр Корольчук, – їх співпраця на різних етапах творчого життя ще потребують великої роботи дослідників.

Але якщо, скажімо, в ранній, так званий київський період, це були творчі взаємовпливи двох мистецьких особистостей, то щодо сезону 1920/1921 рр. у Ромнах є підстави говорити про певні творчі розбіжності і навіть конфлікт. На нашу думку, ці суперечності насамперед полягали в підходах до творчості. Якщо О. Корольчук, окрім таланту, вимагав системності, повсякденної праці і професійності, то І. Кавалерідзе передовсім цінував органічність і індивідуальний талант артиста. І якщо артист поза сценою займався ще іншою працею, навіть якщо це не сприяло зростанню його сценічної культури, то І. Кавалерідзе, очевидно, не бачив у цьому істотної загрози для рівня театру. Адже сам майстер викладав малювання у місцевій роменській школі, крім роменчан, співпрацював з аматорськими гуртками навколишніх сіл та Лохвиці, формуючи з аматорів бригади, які виступали на передовій лінії фронту та бронепойздах, а О. Корольчук працював лише в царині театрального мистецтва, одночасно ще й керуючи акторською студією у Ромнах. Суперечності між цими митцями часом лише посилювалися. Побіжно суть конфлікту делікатно окреслив у своїх спогадах П. Мусієнко: «Актор мав великий успіх у глядачів (йдеться про роль Карася, яку виконував

С. Шкурат у виставі «Запорожець за Дунаєм», режисер М. Богданович – *О. П.*). <...> Він (тобто С. Шкурат – *О. П.*) інколи не вивчав твердо ролі, покликаючись на суфлера. Через те у нього траплялось багато вільної імпровізації. Це інколи викликало роздратування Корольчука. Може, тому Шкурат незабаром і перейшов грати в роменський залізничний театр, де вже режисером працював І. Кавалерідзе. Поступово в Ромнах визначились два професіональні театри, які творчо змагались між собою»²⁸. Справді, С. Шкурат був талановитим митцем з великою «органікою», але його аматорський рівень театральної культури, очевидно, викликав незадоволення професіонального режисера та актора О. Корольчука. Саме тому артист перейшов працювати на іншу, аматорську, сцену (П. Мусієнко безпідставно вважає цей театр професіональним). Навряд чи можемо говорити про творче змагання між двома театрами. Як простежуємо за анонсами та повідомленнями преси, новозбудований клуб залізничників мав театральну сцену, де виступали аматори, які працювали на роменській залізничній станції. Більшість вистав цього колективу були показані на виїздах, на передовій лінії фронту. Цей аспект діяльності І. Кавалерідзе, якому він присвятив окремий параграф у своїх спогадах («Самородки і корифеї»), є сьогодні найменш дослідженим, адже публікацій у пресі про ці вистави нема, до нас дійшли лише кілька світлин, що нині зберігаються у відділі фондів Державного історико-культурного заповідника «Посулля».

Слід відзначити, що в цей час на сторінках роменської газети «Голос селянина» за 1920-й та 1921 рр. раз по раз з'являються повідомлення про напади на режимні об'єкти (залізничне депо, продовольчі склади і т. ін.) групи запеклих ворогів радянської влади під проводом «бандита» на псевдо «Чорний Ворон».

Характерно, що в іншому тогочасному виданні «Листок політпрацівника», котрий видавало Політуправління Київського Військового округу та Політсекції Правобережжя, один із членів редколегії, М. Подвойський, у своїй доповіді на з'їзді політпрацівників військових підрозділів Київського Військового Округу (до якого згідно з тогочасною військовою ієрархією належав і Роменський військовий гарнізон), зазначав: «Україна і Північний Кавказ зараз знаходяться в тому стані, який корінні російські губернії вже пережили. Однак зміцнення радянської влади на цих землях можливе тільки за умов поширення серед населення прихильності до більшовицької ідеї. Ці ідеали потрібно насаджувати серед трудящих мас, незважаючи на повстання, саботажі та протидію розпоряджень представників радянської влади...»²⁹. Відтак театри, бібліотеки розглядали цю постанову як один із засобів пропаганди більшовицької ідеології серед населення, яке не сприймало ідей комунізму і чинило активний спротив.

Окрім того, театральна сцена клубу залізничників зазвичай була тим сценічним простором, де виступали різні антрепризи та інші аматорські колективи міста. Причому ці антрепризи були не лише українські, «російсько-малоросійські», єврейські, а й навіть циганські. Цю інформацію підтверджує у своїй статті про святкування Дня актора тогочасний роменський дописувач М. Гурський. У

часописі «Голос селянина» М. Гурський зазначав, що подивитися на це свято (режисер-постановник О. Корольчук), прийшли не тільки роменці, мешканці навколишніх сіл, а також були присутні артисти «аматорського театру російської драми в Ромнах»³⁰, який, як простежуємо із повідомлень у пресі, виступав на сцені того ж таки клубу залізничників. Так чи інакше, але численні виступи таких «театральних колективів» чинили великі перешкоди для роботи професіонального театру в Ромнах. Вистави цих антреприз та аматорів, судячи з анонсів у пресі, давалися, на перший погляд, ніби з добродійною метою: кошти від вистав підуть на користь то «голодуючим дітям», то «бідуючим дітям Петрограда», «сем'ї небіжчика, робітника драматичного гуртка» і т. д. Проте ця «благодійність» мала загрозливо постійний характер. Вочевидь, це й змусило Олександра Корольчука через газету «Голос селянина» звернутися до тих «митців» із відкритим листом. Наведемо текст його промовистого листа:

«Одвертий лист акторам міста Ромен!

Товариші, допомога голодним найбільш пекуча і негайна потреба, для неї «все средства хороши» – но не думайте, товариші, що профанація театру теж «средство». Те, що робилося на виставі-концерті 2 сентября, особливо циганська мандрівна трупа, так ображало гідність актора, що забувалося за голодних. Грайте, співайте, напружуйте всі сили на користь голодуючих, але не дискредитуйте театру, не деморалізуйте масу, а за «средство» візьміть чисте мистецтво, висуньте його на перший плян; цим і голодним принесете користь і глядачам задоволення. І це варто взяти до уваги.

Ваш щирый товариш О. Корольчук³¹».

Вимоги досвідченого професіонального українського режисера та актора Олександра Корольчука до трупи відрізнялися від бачення режисера-початківця Івана Кавалерідзе. На нашу думку, для Івана Кавалерідзе театральна режисура була швидше як цікавий театральний досвід, можливість випробувати себе, виявити власні здібності. Тому суперечки із О. Корольчуком були неминучі. Характерна деталь: якщо С. Шкурат перейшов працювати як артист на аматорську сцену клубу залізничників, то, скажімо, В Яременко та М. Богданович не тільки співпрацювали з О. Корольчуком у роменському театрі, а й були пізніше запрошені до Театру імені Марії Заньковецької. Тобто Василь Яременко та Микола Богданович зробили свій вибір на користь професіонального театру, хоча, як і С. Шкурат, творчий старт отримали саме у Ромнах.

На жаль, поки що не вдалося точно встановити, коли припинив свою діяльність у Ромнах як режисер-постановник І. Кавалерідзе. Відомості про це у фондах Державного історико-культурного заповідника «Посулля» просто відсутні. Припускаємо, що після від'їзду у 1921 р. групи акторів на чолі з Олександром Корольчуком до Києва, (де вона влилася у деформований колишній Державний народний театр, очолюваний П. Саксаганським і пізніше перейменований в Етнографічний театр імені М. Заньковецької на чолі з П. Саксаганським (1921–

1922 рр.), до утворення Драматичного театру імені М. Заньковецької на чолі з О. Корольчуком (1922 р.). Іван Кавалерідзе мав можливість повернутися до праці у професійний театр, проте жодних відомостей про це не знаходимо у пресі чи афішах. Очевидно, що для Івана Кавалерідзе пріоритетною була все-таки робота скульптора, адже протягом 1920–1922 рр. він працював над створенням у Ромнах пам'ятника Героям революції (цей монумент так і залишився незавершеним), а в Лохвиці спорудив пам'ятник Григорію Сковороді (урочисте відкриття цього пам'ятника відбулося 27 грудня 1922 р.). Пізніше мистець переїхав на конкурс для встановлення пам'ятника Артему в Святогорську на Слобожанщині, тобто у Харківській губернії (тепер місто Слов'яногірськ Донецької обл.). Як зазначає В. Дедов, І. Кавалерідзе та інші скульптори споруджували тільки ті монументи, які були офіційно дозволені, адже Раднарком ще в 1921 р. затвердив список із 68 прізвищ. Це були особи, яким треба було встановити такі монументи, і Артем (Сергєєв) був серед них³².

А втім, за відсутності О. Корольчука та І. Кавалерідзе розвиток театрального процесу в Ромнах поволі йшов по низхідній. Адже молоді талановиті актори, які прагнули вдосконалити свою майстерність, потроху теж покидали це місто і сцену, на якій дебютували. Тим часом, роменська трупа, вже не маючи ядра та, зрештою, можливостей творчого росту, почала занепадати. Радянська влада, певно розуміючи, що цей колектив не може стати інструментом комуністичної пропаганди, спробувала використати його на периферії, надавши йому статусу пересувного робітничо-селянського театру (1925–1931 рр.). Як бачимо, тому, що трупа була позбавлена свого стаціонарного приміщення і переведена в статус пересувного робітничо-селянського театру, передувала творча криза. У статті «Роменський пересувний робітничо-селянський театр», надрукованій в УРЕ, Л. І. Барабан безпідставно називає І. Кавалерідзе головним режисером цього театру³³, хоч зі спогадів самого І. Кавалерідзе відомо, що він з 1924 р. уже постійно мешкав у Харкові³⁴.

Роменські міщани не відвідували театр через його низький мистецький та виконавський рівень, і радянська влада швидко зрозуміла, що стати засобом прищеплення в масах нової ідеології трупа просто не зможе. Тому спробувала застосувати цей театр як засіб «культурного виховання» на мешканцях навколишніх сіл. Але й це не дало очікуваних результатів, і театр у 1930 р. офіційно припинив своє існування.

Отже, можемо стверджувати, що мистецьке життя в місті Ромни у 10–20-х рр. ХХ ст. було дуже насичене подіями, які мали резонанс для української культури загалом. Функціонування у Ромнах професійного театру, його розвиток пов'язані з іменами Г. Затиркевич-Карпинської, О. Корольчука та І. Кавалерідзе. Можемо стверджувати, що саме в цей період остаточно сформувався світогляд режисера Івана Кавалерідзе, а його досвід співпраці з роменськими артистами наклав відбиток як на його майбутню кінорежисуру, так і на творчість драматур-

га. Проте в біографії і творчості цього періоду є справді багато «білих» плям, які ще чекають на свого дослідника. Наша розвідка не претендує на вичерпність дослідження і є радше першим кроком у цьому напрямку. Системне дослідження цієї теми ще попереду. Адже така непересічна постать української культури, як Іван Кавалерідзе, безперечно, на це заслуговує.

¹ Кавалерідзе І. Над Сулою / І. Кавалерідзе // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 48–49.

² Мусієнко П. Роменчани / П. Мусієнко // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 60.

³ Кавалерідзе І. Тени быстро плывущих облаков (Воспоминания...) // Іван Кавалерідзе: Сборник статей и воспоминаний; сост. Евгения Глущенко. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 54–63.

⁴ Гайдабура В. М. Єлизавета Хуторна / В. М. Гайдабура. – К. : Мистецтво, 1985. – С. 43.

⁵ Барабан Л. Радянська артистка / Л. Барабан // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К. : «Мистецтво», 1966. – С. 92.

⁶ Капельгородська Н. М., Синько О. Р., Склярєнко Г. Я., Барабан Л. І., Шлапак Ю. Д. Іван Кавалерідзе: життя і творчість. – К. : Видавництво «Кий», 2007. – С. 17–18.

⁷ Кавалерідзе І. Тени быстро плывущих облаков (Воспоминания...) // Іван Кавалерідзе: Сборник статей и воспоминаний; сост. Евгения Глущенко. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 64.

⁸ Капельгородська Н. М., Синько О. Р., Склярєнко Г. Я., Барабан Л. І., Шлапак Ю. Д. Іван Кавалерідзе: життя і творчість. – К. : Видавництво «Кий», 2007. – С. 18.

⁹ Іванис В. Симон Петлюра – Президент України (1879–1926) / В. Іванис. – Торонто – Канада, 1952. – С. 41–43.

¹⁰ Кавалерідзе І. Тени быстро плывущих облаков (Воспоминания...) // Іван Кавалерідзе: Сборник статей и воспоминаний; сост. Евгения Глущенко. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 69.

¹¹ Зінич С., Капельгородська Н. Іван Кавалерідзе / С. Зінич, Н. Капельгородська. – К. : Мистецтво, 1971. – С. 24.

¹² Капельгородська Н. М., Синько О. Р., Склярєнко Г. Я., Барабан Л. І., Шлапак Ю. Д. Іван Кавалерідзе: життя і творчість. – К. : Видавництво «Кий», 2007. – С. 19.

¹³ Світлина Драматичної секції Роменської «Просвіти» (1918 р.). – Державний історико-культурний заповідник «Посулля». – Ромни. – Інв. № 2534.

¹⁴ Міщенко М. Наталка-Полтавка / Микита Міщенко // Народне слово – Ромен, 1918. – 29 травня. – № 32. – С. 4.

¹⁵ Корольчук О. Актор-артист / О. Корольчук // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 26.

¹⁶ Мусієнко П. Роменчани / П. Мусієнко // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 62.

¹⁷ Гершковський Я. Замітки і враження / Я. Гершковський // Народне слово. – Ромен, 1918. – 23 липня. – № 80. – С. 2.

¹⁸ Міщенко М. До бенефісу О. Корольчука / Микита Міщенко // Народне слово. – Ромен, 1918. – 23 серпня. – № 106. – С. 3.

- ¹⁹ Данілов Я. Жертуйте на пам'ятник Т. Г. Шевченкові в Ромні! / Я. Данілов // Народне слово. – Ромен, 1918. – 10 вересня. – № 125. – С. 1.
- ²⁰ [Мищенко М.]. Вистава-концерт Просвіти / М. М. // Народне слово. – Ромен, 1918. – 14 листопада. – № 219. – С. 2.
- ²¹ Капельгородська Н. М., Синько О. Р., Скляренко Г. Я., Барабан Л. І., Шлапак Ю. Д. Іван Кавалерідзе: життя і творчість. – К. : Видавництво «Кий», 2007. – С. 19.
- ²² Василько В. Микола Садовський і його театр / В. Василько. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури, 1962. – С. 116.
- ²³ Яременко В. Незабутня зустріч / В. Яременко // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 21.
- ²⁴ Дібровенко М. З біографії великої артистки / М. Дібровенко // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 117.
- ²⁵ Гайдабура В. М. Єлизавета Хуторна / В. М. Гайдабура. – К. : Мистецтво, 1985. – С. 46.
- ²⁶ Дібровенко М. З біографії великої артистки / М. Дібровенко // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 117.
- ²⁷ Кавалеридзе І. Самородки и корифеи / И. Кавалеридзе // Иван Кавалеридзе : Сборник статей и воспоминаний ; сост. Евгения Глущенко. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 73.
- ²⁸ Мусієнко П. Роменчани / П. Мусієнко // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 62.
- ²⁹ Подвойський М. Активність мас / М. Подвойський // Листок політпрацівника. – К., 1921. – С. 8.
- ³⁰ Гурський М. День актора в Ромнах / М. Гурський // Голос селянина. – Ромни, 1921. – 7 вересня. – № 338. – С. 2.
- ³¹ Корольчук О. Одвертий лист акторам міста Ромен! / О. Корольчук // Голос селянина. – Ромни, 1921. – 7 вересня. – № 351. – С. 2.
- ³² Дедов В. Творчі здобутки Івана Кавалерідзе на Донбасі / Володимир Дедов. – Слов'янськ : Печатный двор, 2002. – С. 8.
- ³³ Барабан Л. І. Роменський пересувний робітничо-селянський театр імені Г. П. Затиркевич-Карпинської // Українська радянська енциклопедія. – 2-е вид. : у 12 т. – К. : Головна редакція Української Радянської Енциклопедії. – К., 1983. – Т. 9. – С. 456.
- ³⁴ Кавалеридзе И. Тени быстро плывущих облаков (Воспоминания...) / И. Кавалеридзе // Сборник статей и воспоминаний ; сост. Евгения Глущенко. – К. : Мистецтво, 1988 – С. 84.

УДК [792:304.44](477.83)''1941/1944''

Світлана МАКСИМЕНКО

ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА 1941–1944 рр.

Стаття є першою спробою соціокультурного аналізу театральномистецького життя Львова періоду Другої світової війни 1941–1944 рр., яке активізувалося під впливом діяльності Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру.

Ключові слова: Український театр міста Львова – Львівський оперний театр, театральна критика, глядацька культура, гастролі, Літературно-Мистецький Клуб.

Статья является первой попыткой социокультурного анализа театрально-творческой жизни Львова периода Второй мировой войны 1941–1944 гг., которая активизировалась под воздействием Украинского театра города Львова – Львовского оперного театра.

Ключевые слова: Украинский театр города Львова – Львовский оперный театр, театральная критика, зрительская культура, гастролі, Литературно-Художественный Клуб.

This article is the first attempt of social and cultural analysis of theater and art life of Lviv during the Second World War 1941–1944, which became more active under the influence of Ukrainian theater of Lviv city – Lviv Opera House.

Key words: Ukrainian theater of Lviv city – Lviv Opera House, theatrical criticism, culture of playgoers, tours, Literary and Art Club.

Творча діяльність Українського театру міста Львова* – Львівського оперного театру у Львові 1941–1944 рр. стала не лише епіцентром національно-просвітницької та театральномистецької діяльності краю, а й мистецькою трибуною формування модерної української нації. Сцена театру у екстремально-важкі

* Саме такою була перша історична назва театру у липні 1941 р., яку в серпні, після приєднання Львова до окупованого Генерального Губернаторства, було замінено на: Львівський оперний театр.

часи у свідомості українців асоціювалася з патентом на стійкість та формою ідеологічного спротиву окупантам. Тут вшановували національних та світових класиків, формувалася культура глядачів, утверджувалась у свідомості галицьких українців їх європейськість (що заперечували радянські окупанти). «Довгі часи не звертали в нас уваги на культурні потреби мешканців міст, на винародовлювані сутерини (від польської: напівпідвал – С. М.), на міщанство. Місто ходило до чужого театру й театрику, бо свій приїздив лише кілька разів у рік; місто читало в чужій мові книжку, бо своя книжкова продукція була скромна й не підходила тематикою, уживано чужих слів, бо своя термінологія була не вироблена», – окреслює попередню ситуацію в гуманітарній галузі Галичини кореспондент «Краківських вістей»¹. Вона, як зазначає далі автор, «творила комплекс меншовартости. Чужа культура, достосована до потреб міста, розчавлювала нас». З приходом радянської влади на територію західних областей України у 1939–1941 рр. для митців сцени ситуація змінилась: у державних новостворених театрах опери та балету та Драматичному театрі ім. Лесі Українки фінансова стабільність «компенсувалася» ідеологічним тиском і політичною цензурою (у репертуарній та кадровій політиці), що швидко розвіяло міф «доброї» влади. Останньою крапкою над «і» у цій «червоній сторінці» було масове винищення органами НКВС мирного населення у львівських в'язницях в червні 1941 р. перед вступом німецьких військ до Львова.

Ситуація кардинально змінилась у Львові 1941–1944 рр., всупереч арійській теорії про меншовартість української нації. «Любите музику? Нині можете побачити по-мистецьки виставлену оперу в рідній мові, майже щодня можете почути добрий концерт. Драма, комедія? Є. Коли не в Оперному Театрі у Львові, то напевне в малому камерному театрику. Хочете чогось легкого? – Маєте зовсім добру ревієву сценку. Цікавить вас культурна проблематика? – Заходьте до Клубу. Любите мистецтво? Підіть на виставку образотворчих мистців. *Наше мистецтво розвивається*. Але чи є це мистецтво для мистецтва? Коли людина, вихована в чужому середовищі, під тягарем чужої культури, бере участь у добрій українській мистецькій імпрезі (*а тепер театр став хлібом насущним найширших мас – у відрізненні до передвоєнних часів*) (курсив наш – С. М.), вона переживає не лише естетичні враження. В ній родиться свідомість, що ми – повновартісний нарід, здібний до творчости, що наш вчорашній недорозвиток – це не вроджена, органічна недостача, тільки виключно наслідок ворожої культурної політики»², – дає відповідь сучасникам на численні запитання Б. Галайчук.

«Коли той наш глядач бачить, як чужинці різних народностей оплескують наші концерти й опери, подивляють нашу плястику, то він наглядно переконується, що ми – один з рівновартісніших європейських народів, що не різнимось від інших творчими можливостями – культурними ні іншими»³. Звідси – могутній потенціал поневоленого раніше духу! Статистика динаміки праці ЛОТу вражала тоді, дивує й сьогодні.

У розмові з мистецьким керманічем театру В. Блавацьким з нагоди півтора року праці театру Іван Німчук у «Краківських вістях» констатує: «За півтора року праці, себто від 19. 07. 1941 до 31. 12. 1942 р. дав театр у Львові разом 424 вистави, з того 305 вистав у р. 1942. На виїздах дала Спілка українських акторів силами Українського Театру у Львові за цей час 8 вистав (у Станиславові, Сокалі, Жовкві), отже, всіх вистав театру у Львові та в краю відбулося досі 432. Театр грає тричі в тиждень для німців та чотири рази для української публіки. Всіх постанов театру відбулося за півтора року 33, з того 7 опер, 4 оперети, 4 ціло вечірні балети, 5 українських народних п'єс зі співами й танцями і 13 драм, чи пак комедій, фарс та інсценізацій»⁴. Далі автор зазначає, що «окреме місце» у творчій практиці українського театру посідають оперні вистави німецькою мовою: «Викрадення з Сералю» В. А. Моцарта та «Голландець-блукач» Р. Вагнера, «що йшли по 4 рази тільки для німців при допомозі спеціально запрошених з Німеччини оперних співаків-солістів. “Травіята”, якої вистави саме тепер почалися, йде в двох обсадах: у німецькій мові для німців та союзників і в українській для українців <...> Вже з усього поданого вище видно, яку великанську працю веде наш столичний театр, яку важливу місію він виконує та які широкі пляни поставив перед собою його мистецький провід»⁵. Дописувач визнає, що не всі вистави однаково високої вартості і провід театру свідомий цього, але найголовніше, що «вже сьогодні Львівський Український Театр, як рідко який інший у світі, має тисячі відданих, вірних і вдячних глядачів»⁶.

Вага і значення національної сцени в роки Другої світової війни у Львові зростає ще більше у контексті тогочасної статистики неписьменності серед молоді віком від 14 років. У Генеральній Губернії станом на лютий 1943 р. – понад півмільйона неграмотних! «Більше як пів мільйона української молоді та старших людей не вміють ні читати, ні писати. Їх душі опутує темнота, вони не бачать іще ні своєї мети, ні шляху до неї», – стурбовано закликав до зміни критичного стану Володимир Кубійович – провідник Українського Центрального Комітету⁷.

За два перші театральні сезони ЛОТ відвідало 520 тис. глядачів. Серед них – 350 тис. – українців, 250 тис. німців та союзників. Міська управа окупаційної влади виділила 11/2 мільйона злотих (грошова одиниця – С. М.) на розвиток театру⁸. За два театральні сезони у ЛОТі відбулося «43 прем'єри, з того 12 опер: “Запорожець за Дунаєм” (С. Гулака-Артемівського), “Наталка Полтавка” (М. Лисенка), “Мадам Баттерфляй” (Дж. Пуччіні), “Кармен” (Ж. Бізе), “Тоска” (Дж. Пуччіні), “Аїда” (Дж. Верді), “Викрадення з Сералю” (В. А. Моцарта), “Травіята” (Дж. Верді), “Коваль зброї” (А. Лорцінга), “Сільська лицарська” (П. Масканьї), “Летючий голландець” (Р. Вагнера), “Низини” (Е. д'Альбера); шість оперет: “Циганський барон” (Й. Штрауса), “Циганське кохання” (Ф. Легара), “Жайворонок” (Ф. Легара), “Паганіні” (Ф. Легара), “Пташник з Тиролю” (Л. Целлера), “Лилик” (Й. Штрауса); п'ять балетів: “Балетний вечір” (хореографічна збірна програма), “Пер Гінт” (Е. Гріга), “Дон Кіхот” (Л. Мінкуса), “Коп-

пелія” (Л. Деліба), “Пестрий вечір” (збірна довільна концертна програма); 20 п’єс різних жанрів: “Батурин” (за Б. Лепким), “Маруся Богуславка” (М. Старицького), “Степовий гість” (Б. Грінченка), “Облога” (Ю. Косача), “Ой, не ходи, Грицю” (М. Старицького), “Ніч під Івана Купала” (М. Старицького), “Паливода XVIII століття” (І. Тобілевича), “Украдене щастя” (І. Франка), “Зимовий вечір” (М. Старицького), “Земля” (за В. Стефаником), “Самодури” (К. Гольдоні), “Скупар” (Ж. Б. Мольєра), “Хитра вдовичка” (К. Гольдоні), “Дружина” (Й. Бокая), “Камінний господар” (Лесі Українки), “Мина Мазайло” (М. Куліша), “Ріка” (М. Гальбе), “Мужчина з минулим” (Ф. та П. Шентанів), “Схоплення сабінянок” (Арнольда і Баха), “Тріумф прокурора Дальського” (К. Гупала) (усі уточнення, подані в дужках, наші – С. М.). Щодо постав, то В. Блавацький дав їх (за згаданий час) 16, Й. Гірняк – 6, Й. Стадник – 5, П. Сорока – 4, Б. Паздрій – 3, І. Іваницький – 2, В. Штенгель – 1, О. Яковлів – 1. Якщо йде про музичні театральні речі, то Л. Туркевич приготував їх 11 і один симфонічний концерт, Фріц Вайдліх – 7 і шість симфонічних концертів, Я. Барнич – 6»⁹. Ще детальнішу статистику з цієї нагоди подають «Краківські вісті»: «Всіх вистав у Львові за два роки було 612, крім того було 11 симфонічних концертів. Вистав для українського громадянства було 368, для німців і союзників 244, з того в німецькій мові 22 вистави <...> За минулі роки відвідало театр 471 881 платних глядачів (стільки продано квитків). Але ще крім того відбулося багато так зв.[аних] “закритих” вистав (наприклад, для ранених вояків і для шкільної молоді – одні і другі безплатно), а немало глядачів приходять на вільні від оплати урядові місця, то нема сумніву, що театр відвідало понад пів мільона глядачів»¹⁰. А генеральні репетиції дивилися навіть полонені англійці та ін.. На кінець грудня 1943 р., тобто за два з половиною роки праці, театр показав 750 вистав, які побачили 600 000 глядачів, з них 350 000 – українців, 250 000 німців та союзників¹¹.

Як контрастують ці факти з тривожною статистикою «заниження» глядацького інтересу до національної сцени у мирний час, в середині 80-х рр. ХХ ст., що її констатувала кафедра організації та управління театральною справою Київського інституту театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого?¹². Феномен популярності ТОУ (Театри окупованої України – аббревіатура В. Гайдабури – С. М.) у глядачів – нерозкрита тема в системі вітчизняних соціологічних та наукових досліджень (зокрема, серед напрацювань О. Семашка). Наведені статистичні дані періоду 1941–1944 рр. в Галичині підтверджують закони синергетичних студій Н. Корнієнко: за популярністю ЛОТу вбачався «діагноз суспільства», пріоритети «побутування в ньому тих чи тих цінностей»¹³. Пріоритети національних і культурних цінностей, *діагностовані театром і глядачем ЛОТу, не відбулися*. Короткий спалах культурного і національного відродження 1941–1944 рр. став черговою козирною картою в політичних іграх новоприбулих окупантів.

На кону ЛОТу українські митці вшановують урочистими академіями постаті Т. Шевченка, М. Лисенка, Лесі Українки. Такі «імпрези» пробуджують у пере-

січного глядача раніше «приспану» і «затлумлену» генетичну пам'ять, формують його громадянську позицію, виховують естетичний смак.

До прикладу: 2 березня 1943 р. у залі Львівського оперного театру відбувся симфонічний концерт за участю Христі Колесси (віолончель). Автор інформації у «Краківських вістях» – Василь Барвінський – називає цей виступ «великим успіхом». У програмі вечора: увертюра до опери «Обертон» К. М. Вебера; перше виконання у Львові «Концерту» Б. Боккеріні; 5-та симфонія «З нового світу» А. Дворжака. Диригував Лев Туркевич. І хоча В. Барвінський наголошує, що афіші концерту з'явилися у день виступу, дуже пізно (таке німці «практикували» досить часто), але це не вплинуло на якість концерту та кількість відвідувачів.

Багато що можна прочитати «між рядків» у статті Василя Барвінського (1888–1963), видатного українського музиканта, піаніста, музикознавця, педагога, у 1944–1948 рр. – ректора Львівської консерваторії, засудженого радянською владою на 10 років позбавлення волі «за роботу на ворога». «А що члени нашої оркестри є справді такими музикантами, які всупереч “розстріленню” їхньої роботи на такі різноманітні ділянки, як опера, оперета, балет, музична ілюстрація до драми і концерти, зуміли так тонко сконцентруватись у суто-симфонічному виразі, про це свідчило просто блискуче виконання цієї симфонії (А. Дворжака – С. М.). Очевидно, що таке високоякісне виконання обумовлене було знаменитим проводом нашого диригента Льва Туркевича, який загальному музичному оформленню цієї симфонії, попри всю її живлову ритмічну і драматичну напругу, зумів додати таку потрібну цій симфонії слов'янську м'якість»¹⁴.

Або: 27, 29 та 30 грудня 1943 р. на сцені ЛОТу відділ УЦК організував своєрідний фестиваль під назвою «Дні Української Культури». У програмі:

27.12. – Український хор ім. М. Леонтовича під керівництвом Н. Городовенка. Доповідач В. Барвінський. На сцені ЛОТу.

29.12. – Вечір української музики за участю Р. Савицького (старшого), піаніста; В. Тисяка (тенора); Д. Йохи (баритон). Доповідач В. Витвицький. На сцені кінотеатру “Одеон”.

30.12. – Вечір театрального мистецтва: (фрагменти) з вистав «Гамлет» В. Шекспіра, «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького; опери «Кармен» Ж. Бізе; балету “Сільське кохання” К. Данькевича. Доповідач В. Блавацький. На сцені ЛОТу.

12 та 18 квітня 1943 р., – читаємо у «Краківських вістях» від 30 квітня 1943 р., – у ЛОТі виконували симфонію С. Людкевича «Кавказ» на слова Т. Шевченка для «ранених українських вояків». Такі концерти, вечори симфонічної музики, виступи українських співаків з Європи у ЛОТі стали нормою музично-концертного життя. Їх повна картина, географія, програма – тема окремої розвідки.

Вагому роль впливу театру на соціум акцентували сучасники. Мирослав Семчишин, підсумовуючи дворічну працю театру, наголошував, що за короткий час в умовах війни у Львові «виріс великий і багатогранний своїми жанровими формами театр, що на проміжжі культур Сходу і Заходу Європи став, як на во-

енні часи, небуденним і неповторним явищем. <...> Коли придивитись ближче до його дворічної праці, то перше, що кидається у вічі, це вимова чисел: 43 прем'єри, в тому числі 40 виготовлених виключно власними силами, а 3 – при співучасті гостинних виступів німецьких співаків; з числа 40 прем'єр припадає 20 на драматичні вистави (побутові, історичні, психологічні, інсценізації та комедії); 9 – на оперові вистави. В тому числі 2 українські: “Запорожець за Дунаєм” (С. Гулака-Артемівського – С. М.) і “Наталка Полтавка” (М. Лисенка – С. М.); 5 – на опереткові і 6 – на балетні. Коли ж розглянути ці числа за роками, то бачимо таку картину: за неповних 6 місяців 1941 р. театр дав 14 прем'єр (8 – відділ драми), 3 опери, 2 балети і 1 оперету); у 1942 році – 8 драматичних вистав, 4 опери, 3 оперні і 3 балетні вечори; у першому півріччі 1943 р. – 8 прем'єр: драматичний ансамбль – 4, оперний – 2, ансамблі оперети і балету – по одній. Значить, річна продукція Оперного Театру становить в середньому 16 прем'єр. А коли ще до того додати, що впродовж цих 2-х років театр дав 620 вистав при наявній кількості більше як ½ мільона глядачів, то, як на воєнні часи, числа ці можуть справді захоплювати»¹⁵. Ця статистика вражає навіть зараз, за «сприятливих» часів. Феномен театрального мистецтва в умовах війни – недосліджена тема в галузі психології.

Про існування проблеми театр–глядач у Львові, котра з етичних міркувань ніде не дискутувалась, але де-факто існувала, гадаю, свідчить хоча б фейлетон автора БЕН, надрукований 1 жовтня 1943 року у «Краківських вістях». Її герой, такий собі гімназійний професор літератури Антифон Любисток, «великий поклонник театрального мистецтва», після довгоочікуваної прем'єри «Гамлета» у Львові... нервово захворів. Причина? Невихована львівська театральна публіка! Під час вистави “Любисток не міг зрозуміти ні слова. Натомість дуже виразно чув голос за своїми плечима:

– Бачиш, то є власне той дух. Не розумію, пощо той, як його, Горацик, так довго з ним бавиться. Я б того духа приколов шпагою і фертіг!

Жіночий голос не погоджувався:

– Та ти що? Він дух, як його можна проколоти?! Ти пам'ятаєш, як наша бабка розповідала про духа, що їй з'явився?

Антифон Любисток розпучливо оглянувся.

– Тсс!..

До нього нахилилося обличчя:

– Що?

– Тсс!

Обличчя сховалося, інформуючи сусідку:

– Якийсь нервовий! І пощо він ходить до театру?! Не може сидіти вдома?

<...> А тим часом на сцені швидко розвивалася акція трагедії, падали глибокого змісту репліки, з'явився Гамлет. Ситуація ставала напружена. Але Любисток мало що чув і бачив. Його нерви були в розладі.

Хтось шепоче?.. Десь скрипить крісло?.. Хтось шелестить папером?.. Де? В котрому місці?

На щастя, заблищало світло»¹⁶.

Вигаданий герой фейлетону і автор публікації, вочевидь, у такий жартівливий спосіб загострили актуальну проблему. Актриса Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру 1941–1942 рр. Тетяна Шустер навела показовий факт: під час однієї з музичних вистав німецький офіцер, не витримавши шуму в залі, різко встав під час дії і мовчки обернувся довкола свого місця на 360 градусів, оглядаючи всіх паралізуючим поглядом. Публіка одразу замовкла¹⁷. Причина такої «нетеатральної» поведінки тодішнього глядача пояснюється відсутністю тяглої традиції у формуванні глядацької культури. Адже від часу заснування (1864 року) професіонального стаціонарного українського театру у Львові не було. Національний театр був мандрівним, а короточасні гастрольні виступи, які дозволяла польська влада, не сприяли формуванню глядацького етикету.

Але не менш важливою була інша, об'єктивно не залежна від львівського глядача, причина: німецька окупаційна влада ставила час показу вечірніх вистав для українців значно раніше, аніж для німців: о 17-й годині, о 17. 30, 18. 00. (Для тих, хто працював, вчасно зайти до зали було проблемою.) Для німців же вистави показували о 18. 30, 19.00 або о 20-й годині. Умови поліційних годин і комендантського часу, який змінювався, завжди були не на користь місцевих жителів. Страждали театр і глядач. Але німці тим не клопоталися, бо інтереси українського глядача мало цікавили німецьку владу: ото ж у вигіднішій ситуації були окупанти.

Діяльність драматичного сектору ЛОТу вплинула не лише на пересічного глядача, а й на формування професіональних журналістів. Здебільшого вони підписували свої статті криптонімами і псевдонімами. Одрозумівши прем'єрі Шекспірової трагедії у Львові журналіст Михайло Островерха вступає в полеміку з Ростиславом Єндиком на сторінках «Львівських вістей» з приводу побоювання кореспондентів підписувати свої дописи власними прізвищами. Таку моду Р. Єндик називає «заразою у пресі»¹⁸.

Михайло Островерха статтею «Удаване божевілля» продовжує дискусію, де на прикладі вистави ЛОТу «Гамлет» у формі діалогу зі своїми співрозмовниками критикує недоліки прем'єри. «Про декорацію – така вона скупа, що й говорити не стану, скажіть мені: чому не дати перспективи, замок в глибині, і в перспективі просувається з'ява короля. Чи ж таки мусить король сновигати трохи не по авансцені, чим він стає не з'явою-духом, а з'явою-тілом?!» Співрозмовник у відповідь пояснює: «Режисер усю свою увагу звернув на душу Гамлета, але декоративне (декораційне – С. М.) мистецтво не допасував до тієї душі: декорація – тісна, плоска, примітивна, вбога, вже надто проста. Тому і гра Гамлета й усіх інших персонажів не має такої душевної глибини, яку повинна мати і яку мала б при

повній декорації, не має відгому в “природі”». На завершення публікації автор резюмує, що, незважаючи на прорахунки спектаклю, «вже можемо щось критикувати», тобто «*є рівень, достойний відкритої критики!*» (курсив наш – С. М.)¹⁹.

Отже, ЛОТ та його вистави не лише примусили мислити «у тиші» власного я «бути чи не бути?» кожному глядачеві, а й розбудив почуття професійної гідності та розпочав еру некомпліментарних суджень у львівській пресі, яка раніше уникала (чи не була ще готова сама, а можливо, – театр?) відкритої полеміки. Сталось те, чого прагнув вимогливий до себе і колег по сцені березілець. «До Вас, – просив Гірняк кореспондента «Наших днів», – маємо бажання, щоб *театральна критика в галицьких газетах стала творчою*. Щоб не тільки солодково хвалила все в “рукавичках”, а й спонукувала режисера та акторів до нової праці над собою» (курсив наш – С. М.)²⁰.

З нагоди прем'єри «Гамлета» було видано спеціальний буклет на 24 сторінки із текстами О. Тарнавського та серією ілюстрацій С. Грузбенка (львівського художника Семена Грузберга). «Львівські вісті» опублікували анонс, в якому, зокрема, говориться, що за два неповних роки роботи ЛОТ своїми виставами «зумів виховати публіку» і глядача, який «шукає в театрі не тільки розваги чи поверхової виставності, він шукає думки»²¹.

Українська театральна критика у Львові (як галузь літературної творчості, що відображає поточну практичну діяльність професіонального театру) існувала тут протягом другої половини XIX – 30-х років XX ст. спорадично-епізодично (з нагоди виступів українських мандрівних труп). Тоді принагідно у львівській пресі з'являлись рецензії В. Ільницького, І. Франка, С. Чарнецького, М. Возняка, Гр. Лужницького... За умов відсутності стаціонарного професіонального українського театру у Львові не могло бути й мови про чисельніший театральний-критичний цех.

Григор Лужницький у 1939 році у «Літературно-науковому додатку» до «Нового часу» (24 липня. – Ч. 30. – С. 2) з цього приводу писав: «П'єса, яку бачить театральний критик, це праця збірна. І коли бідний критик під серією вражінь, що їх зазнав у театрі, занотовує місце для даної п'єси в історії драми, то вже цим самим усувається йому земля під ногами, бо від театру втікає... в літературу. Значить, перестає бути театральним критиком, а стає літературним чи суспільним, себто з театром цілковито не зв'язаним <...> В чому лежить драма театрального критика? Призадумалися над цим німецькі критики і в цьому напрямі вже започаткували працю: в Німеччині на університеті існують уже спеціальні катедри театрології, спеціальні інститути, посвячені цьому знанню <...>. Німці найшли вихід. Але що маємо робити ми? Ми, що не маємо ні одного твору на театрологічні теми, що не маємо ні одного критика з театрологічним знанням? Чи не варто призадуматись над цим клопотом?»²².

На той час тільки Валеріян Ревуцький у 1941 р. закінчив театрознавче відділення Московського ГІТІСу (Государственного института театрального

искусства) і був першим дипломованим українським театрознавцем, бо Київський театральний інститут до війни фахівців у цій галузі ще не готував.

За три сезони 1941–1944 рр. ЛОТу з його розмаїттям форм та інтенсивністю діяльності (опера, оперета, балет, драма) у Львові формується досить численний цех фахових театральних рецензентів: М. Рудницький, О. Боднарівич, І. Німчук, О. Гарнавський, Б. Нижанківський, М. Семчишин, Ю. Косач, В. Барвінський, Б. Мелянський, А. Бендерський, Р. Єндик та ін.. У цей період максимально яскраво виявляє себе як театрознавець (керівник Літературно-Мистецького Клубу від серпня 1942 р., завіт ЛОТу 1941–1944 рр., рецензент, журналіст) Григор Лужницький. Привертають увагу високим рівнем професіоналізму рецензії на вистави ЛОТу українських театральних критиків та вчених: В. Гаєвського, А. Любченка, Ю. Шевельова (Г. Шевчука) – «гостей з Великої України» (які приїхали до Львова у 1942–1943 рр.) і яких в Галичині тепло і радо вітали. Усі троє, як, зокрема, й Ю. Шевельов (крім того, що був мовознавцем, починав як театральний критик), були театральними критиками.

Львів у роки Другої світової війни стає неформальною духовною столицею України, а ЛОТ (парадокс історії: за фінансування німецьких окупантів!) – храмом державотворення майбутньої незалежної України. Приїзди знаних митців радо вітала місцева інтелігенція, такі факти анонсувались у пресі, організовувались творчі зустрічі, котрі ставали подіями у культурному житті міста. Наприклад: «Цими днями приїхав з Києва до Львова відомий український письменник, блискучий новеліст Аркадій Любченко, який 23 роки прожив у совіцькому пеклі. З особою Любченка, так само, як і з Хвильовим, Вишнею, Кулішем, Курбасом та іншими великими діячами української незалежної думки, тісно зв'язаний історичний період боротьби з Москвою на культурному фронті <...>. Приїзд Аркадія Любченка до Львова – це безперечно замітна подія в культурному житті галицької столиці», – читаємо одну з таких інформацій²³.

Публікації авторитетних літераторів на мистецькі теми якісно піднімали планку вимогливості глядача та фахового рівня місцевої преси. Якщо на початках діяльності ЛОТу у цитованих нами львівських часописах переважають, як правило, повідомлення, інформації, анонси, статті, котрі важко назвати рецензіями (і таких абсолютно фахово безпорадних статей – більшість!), то пізніше, під впливом активної театральної діяльності у Львові, ситуація кардинально змінюється.

Упродовж другого, надто – третього сезону ЛОТу, львівські часописи «вибухають» розмаїттям літературних жанрів, форм, тематикою публікацій та глибиною проблематики щодо вистав театру. На шпальтах газет з'являються ґрунтовні теоретичні статті на театральні-критичні теми. До прикладу, проблемна стаття Юрія Шевельова (під псевдонімом Григорій Шевчук) «Театр Лесі Українки, чи Леся Українка в театрі» аналізує сценічні інтерпретації творів цієї авторки на прикладі тогочасних львівських постанов: «Одержимої» у ЛМК (Літератур-

но-мистецький клуб – С. М.) та одноактівок «На полі крові» та «Йоганна, жінка Хусова» у ЛОТі. «Підхід до своїх персонажів у Шашаровської й Дендяка показує – хоч і зовсім по-різному – як тяжко відтворити Леся Українку. Шашаровська грає переважно емоцію, пристрасть. Рациональне й вольове у неї відходить назад. Дендяк грає тільки раціональне. Тимчасом Леся Українка, мабуть, *починається там, де говорить пристрасть мислі* (курсив автора – С. М.). Чи може наш театр відтворити це? Чи має він такого актора? Чи відповідає це природі театру взагалі?» – ставить запитання знаний літературознавець і театральний критик²⁴. Висока планка авторської ерудиції і принципова позиція досвідченого театального критика, вочевидь, не могла пройти повз увагу читачів, глядачів, фахівців театру.

Цікава полеміка розгорнулася у львівських часописах щодо приналежності М. Гоголя до російської чи української літератури. Її вели «Львівські вісті» в особі Володимира Дорошенка – бібліографа, літературознавця, перекладача, громадського і політичного діяча – та «Краківські вісті» в особі Є. Жлудкина. «Без сумніву, мова в творах Гоголя не українська, тим-то належить він і до російського письменства. Та чи ж можемо за це його зрєкись?» – запитує автор²⁵. І у наступному числі газети відповідає: «Всі твори Гоголя з українською тематикою насичені безперечною любов'ю до України, він у них любить все українське і милується ним. І сміх його там – це м'який ліричний гумор, в той час, як у творах з російською тематикою тільки гостра в'їдлива сатира <...>. Наше бажання зрєкись Гоголя можуть привітати радісно тільки москалі... Висмоктуючи довгими роками, на правах старшого брата, культурні українські сили з українського національного організму, вони ладні принизити українську націю, зробити з неї не творчу чи малотворчу націю, бо, мовляв, коли й народжуються в ній такі таланти, як Гоголь, Рєпін, то виростають вони лише на російській ниві»²⁶. Своєрідною відповіддю на літературну полеміку стала остання прем'єра Й. Гірняка у ЛОТі – «Рєвизор».

У березні 1944 р. на сторінках «Краківських вістей» Валентин Гаєвський, киянин, дослідник історії українського театру, критик, педагог, порушує проблему місця і ролі театальної критики як професії. Автор апелює до тих (не конкретизуючи), хто вважає критика «другорядним», стає в оборону критика, говорить про надзавдання цієї унікальної професії. «І критик – мистець, і він має рівні права на поетичний Олімп. У нього лише інша творча вдача, а саме аналітичний принцип переважає тут над синтетичним. Поет формує, критик анатомує, щоб знайти і пластично показати серце твору, його душу. Часто критик краще, ніж сам письменник, знаходить ключ до твору і своїм глибоким трактуванням опліднює мистця і читача. Справжній критик розуміє мистецтво, досконало знає його і може допомогти мистцеві»²⁷. Певно, що досвідчений автор на конкретному матеріалі: тогочасної львівської і краківської преси (з етичних міркувань не уточнюючи «адресата»), дуже точно діагностує «нашу» критику,

котра «не дуже вимоглива, і вона не аналізує суворо і критично виставу, а лише захоплюється. Як правило, театральні рецензії мають дитирамбічний (*дифірамбічний*, курсив наш – С. М.) характер. В цьому часто винна і преса, що не друкує гострих театральних рецензій. Розумна критика може більше допомогти театрові в його роботі, ніж бочка солодкого меду. Або навпаки, рецензії мають інформаційно-протокольний характер, де констатуються лише голі факти, було те і те – акторам виставляються оцінки – добре, погано – але не дається ґрунтовної аналізи, загального уявлення про виставу: чому саме добре, а чому погано»²⁸. Найважливішими професіональними якостями справжнього критика, на думку В. Гасвського, є спостережливість, об'єктивізм, аналітична і узагальнююча думка. «Він повинен через деталь бачити мистецьке ціле й у тому цілому бачити окремі частини. І, може, єдина його “хиба” – це трохи холодний розум і тверезість. Під час захоплюючої драматичної сцени він здатний ще і слідкувати за зморшками одягу актора»²⁹. Цю полеміку продовжить Василь Софронів (Левицький) – журналіст, письменник, родом з Галичини, від 1950 р. – в Канаді, автор п'єс для дітей, перекладач. У своїх роздумах про відповідальність і рівень професіоналізму рецензента автор зазначає: «На жаль, деякі наші рецензенти беруть своє завдання замало поважно <...> Всі ми, мабуть, згодні в тому, що у всіх ділянках культури ми ще далеко не на всесвітньому рівні, а навіть не все на рівні наших найближчих сусідів»³⁰.

Марія Морачевська, як звикло у тогочасній галицькій пресі, конкретно не вказуючи об'єкту свого матеріалу, теж порушує проблему недосконалості театральної критики у Львові: «На жаль, театральні рецензії дають таки неповний образ. Могучі критики руководяться часто суб'єктивними вражіннями, висуваючи деякі справи, поминають мовчанкою інші. Рецепт рецензії менш більш ustalений: короткий зміст виставленого твору, дещо про гру визначних артистів, кілька слів про середніх, про інших, що не мали щастя звернути на себе уваги, мовчанка, далі коротко режисер, диригент, мистецький керівник тощо. Мало уваги присвячується пластично-зоровим моментам вистави»³¹.

Ще однією «хворобою» львівської журналістики досліджуваного нами періоду, було засилля псевдонімів та криптонімів у пресі. Ростислав Єндик – антрополог, письменник, публіцист різко засуджував і критикував це явище³². Воно до сьогодні утруднює працю сучасним дослідникам.

Конструктивної, некомпліментарної критики бракувало у Львові й професіоналам: до прикладу, режисерові Й. Гірняку, про що він неодноразово наголошував публічно, у своїх інтерв'ю 1942 – 1943 рр.; письменникам, літераторам А. Любченкові, Ю. Шевельову (Гр. Шевчуку). І критичний цех з'явиться у Львові 1943–1944 рр. як результат практичної діяльності ЛОТу та його внутрішньої творчої потреби.

ЛОТ став не лише творчою лабораторією виховання глядача, а й промотором нових форм та взаємостосунків з ним. Під мистецьким впливом

театру та за його участю (прямою чи опосередкованою) в той час створювались нові форми, види, жанри театральнo-концертної діяльності у краю. Короткі гастролі окремих секторів Львівського оперного театру охоплювали ті території Галичини, куди не міг поїхати у повному складі увесь великий і немобільний його колектив. Для цього при УЦК у вересні 1941 р. та за допомогою дирекції ЛОТу було створене Концертне Бюро (КБ). «Відділ Пропаганди при Губернаторі Галичини розпорядками з 16.08. 1941 ч. 16841, з дня 23.08. 1941 та з дня 3.09. 1941 ч. 3941 надав Інституті Народної Творчості Відділу Культурної Праці УЦК концесію на ведення Концертного Бюра з виключним правом керування концертним життям у Львові і Дистрикті Галичина. У зв'язку з цим всі мистецькі імпрези мають проходити тільки через Концертне Бюро. Закликається всіх артистів, які бажають включитись в плян концертних імпрез на майбутній концертний сезон, негайно зареєструватись в Концертному Бюрі – Львів, вул. Францішканська, 7 (тепер В. Короленка – С. М.), тел. 232-23 за поданням готового репертуару»³³. Активну участь у його роботі брали також лотівці: художній керівник Володимир Блавацький, диригент Лев Туркевич, Ярослав Барнич, актори Петро Сорока, Єлизавета Шашаровська, Ярослав Геляс, Стефа Стадниківна, Ніна Лужницька, Олена Горницька, Володимир Шашаровський, Степан Залеський та ін. Вони допомагали організовувати концерти «високої мистецької вартості». Так, на запрошення КБ побували в Галичині «зірки» європейської музичної сцени – українські співаки і музиканти: тенор Орест Руснак (Мюнхен); баритон Зенон Дольницький; віолончелістка Христя Колесса (Прага); сопрано Іванна Іваницька-Синенька (Берлін), а також читець Юліан Генік-Березовський (Краків), – читаємо у статті-підсумку про діяльність КБ³⁴.

Незвичним для тогочасних львів'ян стало театралізоване дійство Концертного Бюро – вистава під відкритим небом «Князь Мономах перемагає половців» у режисурі Богдана Паздрія (12 вересня 1943 р). Його глядачами стали тисячі мешканців міста. При КБ також активно працював чоловічий хор та капела бандуристів, у репертуарі яких домінували українська народна пісня, класика.

Цікавою і малодослідженою темою є діяльність театру-ревю «Веселий Львів». «Організовано ревійовий театр малих форм “Веселий Львів”, який після двох місяців став самостійним театром, концерти симфонічної оркестри ЛОТу під керівництвом проф. Льва Туркевича та під керівництвом Я. Воцака. Організовано академії (урочисті вечори – С. М.) М. Лисенка, Т. Шевченка, Лесі Українки. Зорганізовано мішаний вокальний октет, з яким над репертуаром працює проф. Я. Барнич. Концертне Бюро дало понад 80 безплатних концертів для ранених вояків, для робітників. Усього разом за два роки КБ зорганізувало у Львові і в краю 700 концертів»³⁵.

Тут окреслимо окремі концертні програми гурту (за участю лотівців), створені зазвичай Зеноном Тарнавським – автором та постановником, мистець-

ким керівником «Веселого Львова». Про дві ревії (без назви) у режисурі Петра Сороки повідомлялося у квітневому числі «Наших днів» за 1943 р. У червні Володимир Блавацький поставив програму «Спорт у маси»³⁶. А 19 та 20 серпня 1943 р. трупа показала дві нові програми у м. Тереховлі: «Роздаємо успіхи» та «Гей, хто з нами?». У відгуку на ці виступи читаємо анонімний допис: «"Веселий Львів" у своїх скетчах (скетчах – С. М.) на актуальні теми з такими весельчаками, як Ярема Стадник у монологах чи Стефа Тарасевич у куплетах, а також і вишукані балетні танки були для місцевої публіки цікавою атракцією сценічних імпрез, які тепер завмерли у тереховлянському життю. Заповідач Зенон Тарнавський бавив весело публіку, як найкращий актор»³⁷. У жовтні 1943 р. актор та режисер ЛОТу Петро Сорока в ревієвому театрі поставив нову програму «Від вуха – до вуха», а на різдвяні свята 1944 р. він же з акторами ЛОТу створив програму «Сійся, родися», – читаємо у «Краківських вістях» 23 січня 1944 р. Четвертого березня 1944 р. відбулась прем'єра програми (скетчі, танці, пісні) «Це тобі і мені». Декорації до неї створив Едвард Козак (Еко), диригував А. Адамків³⁸.

Літературно-Мистецький Клуб, створений у Львові в 1941р., став для творчої еліти Львова у роки війни духовною поживою і... не тільки. Напередодні нового сезону Григор Лужницький (замінив на цій посаді померлого після шлункової операції 20 травня 1942 року Миколу Голубця) у вересні 1942 р. «зорганізував у власному заряді харчівню та читальню» аби «сприяти товариському життю його членів»³⁹. Там же читаємо про плани створити при Клубі «маленький театрик, який ставитиме короткі п'єси, які не можуть появлятися із-за своєї короткості в театрі»⁴⁰. 16 вересня 1942 р. акторка ЛОТу Ліза Шашаровська прочитала у ЛМК новелу львівського письменника Василя Кархута «Ласка». «Нереалізовані» повною мірою акторські таланти драматичного сектора ЛОТу на камерній сцені ЛМК мали полігон для творчої реалізації. Так, 6 грудня 1942 р., до 6-ї річниці смерті Василя Стефаника, із спогадами про письменника там виступив Володимир Блавацький, після чого було «відіграно» дві новели В. Стефаника: «Синя книжечка» та «Гріх» (у режисурі В. Блавацького та виконанні Б. Паздрія)⁴¹. Квітневий випуск місячника «Наші дні» за 1943 р. повідомляв про прем'єру двох одноактів: «Суперниці» О. Маковея у поставі Ганни Совачевої та «Воєнне свячене» В.Софроніва-Левицького в реалізації Йосипа Стадника. Після показу вистав у ЛМК відбулося обговорення вистав, яке провів Мирослав Семчишин⁴².

Найбільш резонансним заходом Клубу 19 квітня 1942 р. став «Літературний суд над п'єсою "Тріумф прокурора Дальського"», організований та проведений Григором Лужницьким. Його мета: привернути увагу глядачів до прем'єри ЛОТу. З цього приводу. кореспондент часопису «Наші дні» Іван Керницький назвав цю акцію «успіхом всієї громадськості Львова». «Така імпреза відбулася вперше на нашому галицькому загумінку. А на цьому загумінку все, що нове,

чи, як хочете, новаторське – завжди з великим трудом проклало собі шлях, а піонери, пробійці постійно загрузали по коліна в рідному болоті заскорузлости і шаблону», – характеризує ситуацію уподобань глядачів автор⁴³. У театралізованій формі «літературного суду»: з прокурором (В. Блавацьким), обвинувачем (Гр. Лужницьким), свідками, знавцями, оборонцями та ін. – було організовано своєрідну «піар-кампанію» виставі В. Блавацького, виявлено її плюси, мінуси, вислухано полярні думки. «Обвинувач д-р. Гр. Лужницький зробив підсудному в акті обвинувачення дуже поважні закиди. Він закинув дир. Блавацькому не менше, не більше, як те, що він виставив п'єсу зовсім несценічну, позбавлену драматичного нерву, п'єсу, яка не має ніяких мистецьких вартостей, п'єсу, з якої глядач виходить з руйнівними, шкідливими з національно-політичної точки погляду тенденціями <...>. Але, як сказано вже в самому заголовку, – правда перемогла і вийшла наверх, як олива. 4-годинний хід розправи, зізнання підсудного і свідків, реляції знавців і промови оборонців, а врешті “реальний доказ” – великий успіх п'єси, – все те заперечило повністю акт обвинувачення»⁴⁴. Отже, культура публічного обговорення, творчої дискусії фахівців і глядача теж формувалась у стінах цього закладу.

У ЛМК «розкручувались» нові мистецькі імена, формувалися пріоритети цінностей, виховувалась культура полеміки. На завершення сезону 1942–1943 рр. у ЛМК відбувся вечір сатири і пародій Василя Кархута. У програмі: одноактівка «Успіх» та пародія на 4-ту дію драми Ю. Косача «Облога» під назвою «Бенкет»⁴⁵. Отож резонансна вистава ЛОТівської «Облоги» у постанові Й. Гірняка стала об'єктом «піару», а отже, й трибуною для критичної оцінки. Новий сезон 1943–1944 рр. ЛМК розпочинав з доповіді Юрія Липи (1900–1944) – письменника, публіциста, лікаря – на тему «Хутір і Метрополь». У ній доповідач розмірковує над минулим і майбутнім свого народу. «Переживаємо свого роду переходову добу, в якій після останнього зруйнування хутору, серед жахливих трусів і безприкладних в історії рухів людности, виринає нова дійсність, що в нічому не буде подібна до минулого, але дійсність мріяна і прагнена нашими мільонами (курсив наш – С. М.). Метрополь – це велике майбутнє, що здійсниться на нашій землі після жахів теперішнього перелому»⁴⁶, – мріяв про світле майбутнє України, до якого не судилося дожити його сучасникам, Юрій Липа.

Святкувалися тут і різдвяні свята: «Маланчин вечір» разом з акторами ЛОТу поставив Йосип Стадник. Про його постанову комедії «Скамполь» («Жевжик») італійського драматурга Д. Нікодемі та вдалий вечір художнього читання творів В. Стефаніка, М. Черемшини, Б. Лепкого довідуємося з лютневого числа «Наших днів» за 1943 р. У лютому 1944 р. на вшанування пам'яті Лесі Українки тут було виставлено «Одержиму». Актором (Месія) і декоратором в одній особі був М. Дендяк, Є. Шашаровська – Міріам, музичне оформлення – Б. Кудрика⁴⁷. Дописувач під криптонімом БЕН у січневих «Краківських вістях» 1944 р., підсумовуючи заходи ЛМК, зазначає, що там були, зокрема, поставлені «Земля» О. Ко-

билянської (інсценізація Гр. Лужницького та З. Тарнавського, режисер Г. Совачева), «Куди вітер повіє» С. Васильченка (у режисурі Б. Паздрія), «Скампольо» італійського драматурга Д. Нікодемі (у перекладі та поставі Й. Стадника)⁴⁸. На вдалу прем'єру салонної італійської комедії «Скампольо» читаємо коротенький відгук Івана Німчука: «Львину частину успіху завдячує львівська вистава п. Стефі Стадниківні, що створила прекрасний тип дівчини – покидька з вулиці і вміла однаково розсмішувати і зворушувати до сліз»⁴⁹. Партнерами Ст. Стадниківни по сцені ЛМК були Я. Геляс, О. Горницька, Н. Лужницька, В. Шашаровський, Я. Рудакевич, О. Любович, С. Залеський. До 30-х роковин смерті Лесі Українки її племінник, письменник і драматург Юрій Косач, виголосив доповідь про модерного драматурга й поетесу. Потім артисти драматичного сектору ЛОТу Л. Кривицька, А. Антонишин, М. Дендяк, М. Мельник, Є. Шашаровська виконували твори Лесі Українки. Камерна зала на сцені Літературно-Мистецького Клубу стала просвітницькою трибуною: тут читались лекції теоретиків та практиків культури на різноманітні теми.

Йосип Гірняк одразу по прибутті до Львова 16 травня 1942 р. виступає на сцені ЛМК з доповіддю «Харківський театр “Березіль” і українська драматургія в роках 1922–1923»⁵⁰. (Імовірно, автор допису через недогляд назвав «Березіль» Харківським театром, адже у 1922–1923 рр. цей колектив працював у Києві). 26 грудня 1943 р. читаємо про вечір вшанування Миколи Куліша за участю письменників та театралів: Й. Гірняка, Ю. Косача, С. Дубровського. Там же, 1 березня 1944 р. о 17.30 годині, театрознавець Валеріян Ревуцький прочитав лекцію на тему «Історія режисури: від Кропивницького до Саксаганського»⁵¹. Творча діяльність Літературно-Мистецького Клубу за участі лотівців – тема окремого дослідження. Вочевидь, його функціонування було неможливе без ЛОТу – каталізатора, промоутера та творчого партнера цього автономного організму.

Гастрольна діяльність ЛОТу – закордонна та по краю – ще одна мало досліджена тема, яку пунктирно окреслимо з огляду на її важливість. Зазначені тут факти акцентують вплив ЛОТу на формування національної свідомості та глядацької культури. У першому числі місячника «Наші дні» за 1943 р. в розділі «Хроніка» довідуємось про те, що у Станіславові (тепер Івано-Франківськ) відбувся «рецитаторський вечір» (тобто читацький вечір) Андрія Бендерського. У червневому числі там само читаємо про гастролі львів'ян з виставами «Триумф прокурора Дальського» К. Гупала та «Ріка» М. Гальбе до м. Ярослава (тепер – Польща), які відбулися 3–4 травня 1943 р. «Краківські вісті» зазначають: «По сьогоднішній день п'єсу цю ставлено у Львові вже 25 разів і Львівський Театр був завжди виповнений»⁵². Тут же згадується про показ названої драми у Станіславові – 3 рази, двічі – у Сокалі та Перемишлі (тепер – Польща). 27 вересня 1943 р. ЛОТ завітав у колись українське, а нині польське містечко Ярослав до «місцевих українців» з комедією М. Куліша «Мина Мазайло». Дописувач під криптонімом Є. Г. (Грицак Є. – С. М.) зауважує: «На майбутнє добре було б пе-

ред виставою попередити провінціонального глядача бодай коротким вступом, щоб пояснити умовини життя й настроїв у добі т. зв. “українізації в Україні в рр. 1923–1929”»⁵³. 3 жовтня 1943 р. вперше гастролювали актори оперного сектору ЛОТу у Варшаві (в приміщенні Варшавської консерваторії). У програмі: «Апаціоната» Л. Бетховена, «Пісня» Л. Ревуцького, «Поема» В. Косенка, звучали арії з опер «Сімон Бокканегра» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, «Тарас Бульба» М. Лисенка. Отже, українські музиканти (піаністка М. Роговська, скрипалька Л. Деркач) та вокалісти Л. Черних і М. Ольховий засобами музики (української – на репрезентативній польській сцені!) утверджували свою національну культуру. «Правду сказавши, це того рода перший концерт на варшавському ґрунті, й за це проводіві УЦК належитья подяка», – читаємо скупу інформацію в «Краківських вістях»⁵⁴.

Зовсім не дослідженою, але не менш важливою, є тема ЛОТу як «творчої кузні» професійних кадрів регіону для українських театрів у Станіславові, Дрогобичі, Тернополі та ін. Вихідці з Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру займали згодом керівні посади в названих колективах у роки Другої світової війни. Так, Український театр ім. Івана Франка у Станіславові очолив колишній актор ЛОТу Олександр Яковлів, а завлітом став письменник-драматург Юрій Косач (після львівської прем’єри «Облоги»). Цікаву інформацію про дві прем’єри: «Степовий гість» Б. Грінченка (у режисурі О. Божедана) та «Ніч під Івана Купала» М. Старицького (у режисурі О. Яковліва) подають «Наші дні»⁵⁵. Січневе число цього ж часопису за 1944 р. інформує про прем’єру оперети «галицького Кальмана» – Ярослава Барнича «Шаріка» у поставі Олександра Яковліва. Балетмейстером вистави був запрошений львів’янин М. Трегубов.

Йосип Стадник у серпні 1943 р. стає головним режисером новоствореного Підкарпатського театру у Дрогобичі (виставивши, уже традиційно, «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, а 16 січня 1944 р. – «Облогу» Ю. Косача).

При Інституті народної творчості у Львові давалися також вистави для дітей. Там Йосип Стадник здійснював окремі постановки. Зокрема, 20.03 та 22.03. 1943 р. Театр юного глядача показав дітям «казки, байки, танці» з акторами ЛОТу, – читаємо коротку інформацію⁵⁶. Репертуар, персоналії, оцінка творчості Театру юного глядача в роки Другої світової війни – також тема окремого дослідження.

Мистецька та пошукова робота ЛМК (літературно-мистецькі акції, художні читання, камерні спектаклі, дискусії, обговорення, лекції, творчі зустрічі), Концертного Бюро, ревієвого театру «Веселий Львів», Театру юного глядача стали результатом взаємовпливів, кадрової спорідненості з діяльністю ЛОТу, творчість якого загалом активізувала культурне життя краю.

Активна мистецька діяльність українських професіональних театрів на території Генерального Губернаторства: у Львові, Станіславові, Дрогобичі, Ко-

ломії, Тернополі 1941–1944 рр. виявила як високі їх творчі можливості, так і брак «молодої крові», нового поповнення у цих трупах. Розмова про виховання акторської молоді у навчальних студіях Львова – тема окремої розмови.

¹ Галайчук Б. На культурному фронті // Краківські вісті. – 1943. – 29 жовтня. – Ч. 242(980). – С. 1–2.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Німчук І. Півтора року праці. З розмови з мистецьким керманічем Львівського Українського Театру, директором В. Блавацьким // Краківські вісті. – 1943. – 5 січня. – Ч. 3(74). – С. 5.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ До всіх громадян України! Заклик В. Кубійовича до боротьби з неграмотністю // Краківські вісті – 1943. – 5 лютого. – Ч. 23 (761). – С. 4.

⁸ Два роки праці Львівського Оперного Театру. Підсумки двох театральних сезонів // Львівські вісті. – Львів. – 1943. – 20 липня. – Ч. 61(581). – С. 4.

⁹ Там само.

¹⁰ Два роки праці Українського театру у Львові // Краківські вісті. – 1943. – 3 липня. – Ч. 141(879). – С. 4.

¹¹ [Лужницьки Гр.] 750 вистав Українського Театру у Львові / Н. // Краківські вісті. – 1944. – 1 січня. – Ч. 1 (1034). – С. 4.

¹² Лягушенко А. У ролі боржника // Український театр. – Київ, 1988. – № 1. – С. 23.

¹³ Корнієнко Н. Театр і синергетичний часопростір. Пульсації культури. Мутації етапу дивергенції // Курбасівські читання : Науковий вісник / Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. – К., 2006. – № 1. – С. 8.

¹⁴ Барвінський В. З концертної зали // Краківські вісті. – 1943. – 11 березня. – Ч. 50(788). – С. 4.

¹⁵ Семчишин М. На службі в Мельпомени // Наші дні. – 1943. – Серпень. – Ч. 8. – С. 6.

¹⁶ БЕН. На прем'єрі // Краківські вісті. – Львів. – 1943. – 1 жовтня. – Ч. 218(956). – С. 3–4.

¹⁷ Авторизований запис розмови із Т. Шустер. Архів авторки.

¹⁸ Єндик Р. Non licet // Львівські вісті. – 1943. – 10–11 жовтня. – Ч. 232(652). – С. 3.

¹⁹ Островерха М. Удаване божевілля // Львівські вісті. – 1943. – 24–25 жовтня. – Ч. 244(664). – С. 5.

²⁰ Чолган І. Театральні усмішки // Наші дні. – Львів. – 1943. – Січень. – Ч. 1 – С. 7.

²¹ Книжечка про виставу «Гамлет» // Львівські вісті. – 1943. – 7–8 листопада. – Ч. 256 (676). – С. 5.

²² Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії : збірник праць. – Львів, 2004. – Т. 2. – С. 155–156.

²³ Аркадій Любченко у Львові // Краківські вісті. – 1943. – 9 березня. – Ч. 48(786). – С. 4.

²⁴ Шевчук Гр. [Шевельов Ю.] Театр Лесі Українки, чи Леся Українка в театрі // Наші дні. – 1943. – Листопад. – Ч. 11. – С. 1–2.

²⁵ Жлудкин Є. М. Гоголь і... знову ми // Краківські вісті. – 1944. – 18 лютого. – Ч. 34(1076). – С. 2.

- ²⁶ Жлудкин Є. М. Гоголь і... знову ми // Краківські вісті. – 1944. – 19 лютого. – Ч. 35. (1077). – С. 2.
- ²⁷ Гаєвський В. Дещо про критику // Краківські вісті. – 1944. – 3 березня. – Ч. 46(1079). – С. 2.
- ²⁸ Там само.
- ²⁹ Там само.
- ³⁰ Софронів В. За поважну рецензію // Краківські вісті. – 1943. – 18 квітня. – Ч. 62 (820). – С. 4.
- ³¹ Морачевська М. Рефлексії на тему одної театральної вистави // Львівські вісті. – Львів. – 1943. – 14–15 січня. – Ч. 7(427). – С. 2.
- ³² Єндик Р. Non licet // Львівські вісті. – 1943. – 10–11 жовтня. – Ч. 232(652). – С. 3.
- ³³ Інститут Народної Творчості // Львівські вісті. – 1942. – 11 травня. – Ч. 102(226). – С. 4.
- ³⁴ Два роки праці Концертного Бюро УЦК // Львівські вісті. – 1943. – 31 серпня. – Ч. 196(617). – С. 3.
- ³⁵ Там само.
- ³⁶ Хроніка // Наші дні. – 1943. – Червень. – Ч. 6.– С. 15.
- ³⁷ «Веселий Львів» у Теревовлі // Львівські вісті. – 1943. – 4 вересня. – Ч. 201(621). – С. 3.
- ³⁸ Прем'єра у «Веселому Львові» // Львівські вісті. – 1944. – 1 березня. – Ч. 47(766). – С. 3.
- ³⁹ [Тарнавський О.]. Початок нового сезону в Клубі / Т. // Львівські вісті. – 1942. – 16 вересня. – Ч. 209(333). – С. 3.
- ⁴⁰ Там само.
- ⁴¹ Єндик Р. На весь голос // Наші дні. – 1943. – Січень. – Ч. 1. – С. 9.
- ⁴² Хроніка // Наші дні. – 1943. – Квітень. – Ч. 4.– С. 13.
- ⁴³ Там само.
- ⁴⁴ [Керницький І.] Правда перемогла! / І. К. // Наші дні. – 1942. – Травень. – Ч. 6. – С. 13.
- ⁴⁵ Хроніка // Наші дні. – 1943. – Липень. – Ч. 7. – С. 15.
- ⁴⁶ Відкриття сезону в Літературно-Мистецькому Клубі. Доповідь Ю. Липи // Львівські вісті. – 1943. – 29 вересня. – Ч. 222(642). – С. 3.
- ⁴⁷ Хроніка // Наші дні. – 1944. – Ч. 2.– Лютий. – С. 15.
- ⁴⁸ БЕН. Сценка Літературно-Мистецького клубу // Краківські вісті. – 1944. – 28 січня. – Ч. 18(1051). – С. 5.
- ⁴⁹ Німчук І. З театру // Краківські вісті. – 1943. – 3 січня. – Ч. 2(740). – С. 3.
- ⁵⁰ Що приносить день // Львівські вісті. – 1942. – 14 травня. – Ч. 106 (230). – С. 4.
- ⁵¹ Історія режисури // Львівські вісті. – 1944. – 29 лютого. – Ч. 46 (765). – С. 3.
- ⁵² Великий успіх п'єси «Тріумф прокурора Дальського» // Краківські вісті. – 1943. – 9 березня. – Ч. 48(786). – С. 4.
- ⁵³ [Грицак Є.] З театрального життя / Є. Г. // Краківські вісті. – 1943. – 7 жовтня. – Ч. 223(961). – С. 5.
- ⁵⁴ П-я. К. З життя українців у Варшаві // Краківські вісті. – 1943. – 14 жовтня. – Ч. 299(967). – С. 5.
- ⁵⁵ Хроніка // Наші дні. – 1943. – Січень. – Ч. 1. – С. 13.
- ⁵⁶ БЕН. Театр Юного Глядача // Краківські вісті. – 1943. – 23 березня. – Ч. 60(798) С. 4.

ПРОБЛЕМИ І ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ОБРАЗНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто розширення зв'язків у структурі сценічної дії, проблеми формування образної системи вистави, що поєднувала б усі елементи на рівні цілого. Зіставлення дискусій, що розгорнулися на сторінках журналів «Театр» і «Український театр», дає уявлення про те, як цей процес коригувався обставинами розвитку національних театральних культур.

Ключові слова: театр, режисура, сценографія, акторські технології, синтез мистецтв, образна система вистави.

В статье рассмотрено расширение связей в структуре сценического действия, проблемы формирования образной системы спектакля, где все элементы сопрягаются на уровне целого. Сопоставление дискуссий, развернувшихся на страницах журналов «Театр» и «Украинский театр», дают представление о том, как этот процесс корректировался обстоятельствами развития национальных театральных культур.

Ключевые слова: театр, режиссура, сценография, актерские технологии, синтез искусств, образная система спектакля.

The article deals with the expansion of connections in the structure of stage action, problem of forming the performance image system, in which all elements would be combined at the level of the whole. Comparison of the discussions that ensued on the pages of the magazines «Theater» and «Ukrainian Theatre» gives an idea of how this process was corrected by circumstances of national theater cultures development.

Keywords: theater, directing, set design, acting technology, synthesis of the arts, imagery of performances.

На рубежі 50-х – 60-х років ХХ століття на сторінках журналу «Театр» розгорнулася дискусія з приводу проблем і тенденцій розвитку режисури¹, засвідчивши початок інтенсивних процесів оновлення сценічної лексики. Через десятиріччя цей період «бурі й натиску» знайшов своє відображення у виступах

режисерів і театральних критиків, видрукуваних 1973 року в усіх числах того ж таки журналу (рубрика «Обсуждаем проблемы режиссуры»).

Жодна стаття вже не заторкувала проблем сценічної умовності, що колись бентежили розум. Рішуче розширивши межі своїх виражальних засобів, досягнувши свободи в поєднанні, ще донедавна, здавалося, несумісних принципів гри, театр підійшов до завершення чергового циклу взаємодії умовно-метафоричних та життєподібних форм відображення дійсності на сцені. Збагачення художнього синтезу створило передумови для формування нового типу образності – вона однаково апелювала до психологічних актів співтворчості та до співпереживання у процесі сприйняття відтворюваної картини світу та людини.

В усіх публікаціях практики й теоретики театру в своїх судженнях були одностайні в тому, що в «новому синтетичному театрі» сценічний простір постає категорією існування світу й нарівні з представленими у різних іпостасях сценічними деталями, музичною партитурою спектаклю безпосередньо формують структуру сценічної дії. Також склалася спільна думка щодо того, що «актор як і раніше лишився душею театру, але при цьому він мусив увійти у загальну поліфонію сценічної композиції, жити не лише своїм життям, а й відчуттями живописно-пластичного образу спектаклю, розміщувати своє тіло, зважаючи на весь зримий бік дії, аж до світлотіньової гами, внутрішньо узгоджувати інтонаційний лад своєї мови із загальним музичним, звуковим строєм спектаклю»².

Разом із тим, саме на теренах обговорення проблем нового синтезу виникли дискусії, що виявили не лише різноманіття художніх уподобань, а й діаметрально протилежне бачення шляхів естетичного розвитку театрального мистецтва. З неприхованим захопленням Р. Кречетова писала: «Вдивляючись у сучасний театр, ми часто впізнаємо його минуле: простягаємо руку Аристофану й грецьким трагікам, знаходимо прийоми розкладу простору, використовувані у середньовічній містерії, зустрічаємо алегорії мораліте, трюкове багатство комедії масок, стилізовану регламентованість класицизму. Плюс щось від цирку, естради, кіно, плюс спокусливі можливості сьогодишньої техніки сцени... Усе переплелось, і починає здаватися, що будь-що у спектаклі може змішатися з будь-чим...»³.

Критик вважала, що слідом за поваленням трьох давніх «єдностей», настав час відмовитися й від четвертої – єдності стилю, натомість використовувати усі засоби для посилення впливу на глядацький зал. Відтак майстерність режисера виявляється саме в умінні перетворювати на єдине ціле найбільш вражаючі невідповідності, елементи різних естетичних планів.

Опоненти цієї точки зору категорично стверджували: «Еклектика не може привести до позитивних результатів. Прийом, відірваний від ідеї, що його породила, позбавлений змісту, формальний, це – штамп, шаблон, стереотип. <...> що поняття єдиної композиції спектаклю включає в себе і поняття єдності стилю. <...> що тенденції, про яку говорить Р. Кречетова, притаманна та видима оманливість й ілюзія свободи від усіляких «заборон», за якої справжню твор-

чість може замінити ремісництво...»⁴. Аби надати ваги своїм позиціям, вони апелювали до творчості К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, водночас забуваючи, що «у записах часів постановки «Чайки» К. С. Станіславський писав про те, що п'єса вимагає поєднання найрізноманітніших художніх стилів: «так – натуралізм, так – реалізм... так наприкінці чистий символізм». І це – в одній виставі. І це – не порушуючи її цілісності»⁵.

Вочевидь, що за тими «баталіями» думок – стосовно чистоти стилю, художньої цілісності сценічного твору, інших питань теорії та практики театрального процесу – прозирали інші, глибинні розходження щодо розуміння природи сучасного театрального видовища.

Процеси активізації суб'єктивно-особистісного начала у творчій діяльності режисера та сценографа (розпочаті у перші десятиріччя ХХ ст.) стимулювали сценічне мислення, котре конструювало образні моделі поза традиційними законами драми. Відтак образна система спектаклю вибудовувалася відповідно до логіки монтажного контрапункту, коли «розібраний аналізом всесвіт знову відтворюється у єдине ціле, оживає зв'язками та взаємодіями окремих частковостей і являє захопленому сприйняттю повноту синтетично сприйнятого світу»⁶.

Зросла з цього типу художнього мислення дієва сценографія прилучилася до естетичних ресурсів образного моделювання, які доти лишалися прерогативою режисури. Обумовивши тектонічні зсуви на території театрального синтезу другої половини 60-х – 70-х років, сценографія опинилася в епіцентрі критичної думки зазначеного періоду. Симптоматично, що вперше за багато років розмова про насущні проблеми сценічного мистецтва практично не торкалася співтворчості режисера і драматурга. Навіть коли йшлося про остов театральної дії – сценічну композицію, – зокрема про те, що в її основі лежить композиція драматична і режисер покликаний «...через п'єсу побачити світ дійсності, знайти такі виразні засоби, що відтворили б у спектаклі реальний образ життя, створений автором»⁷, Г. Бояджієв одразу застерігає: «І ось тут уже виявляється, що театр володіє можливостями ширшими, ніж сучасна драма»⁸.

Поліфонічну побудову спектаклю критик аналізує на матеріалі режисерських композицій прози, романного мислення («Петербургські сновидіння» Ф. Достоевського в режисурі Ю. Завадського, «Мати» М. Горького в сценічному прочитанні Ю. Любимова), що суттєво відрізняється від композиції літературної драми. Місткі й вільні конструкції роману передбачали розробку складних просторово-часових структур, звертання до художнього мислення монтажного типу, вивільнення непогамовної ігрової стихії театру. За такого підходу драма переставала бути гегемоном театрального дійства. І тоді режисер, – так само, як і сценограф, композитор – простягав, за Р. Кречетовою, руку Аристофанові, починав оперувати прийомом розкладу містеріального простору, ігровою природою комедії масок тощо.

Становлення нового синтезу, нової образної системи спектаклю повертали театр до стихії театральності, що давала змогу «знайти вихід зі світу звичних побутових, зовнішніх зв'язків у світ прихованої структури дійсності»⁹, а предметом художнього відображення зробити внутрішню сутність замість зовнішньої оболонки життєвих явищ.

Природно, прагнення «змістити» драму з п'єдесталу першооснови театру (незмінна складова становлення та розвитку режисерського театру в цілому) викликало насторожену, іноді дещо агресивну реакцію ідеологічно зашорених діячів сценічного мистецтва. Лише наприкінці 80-х–90-х роках – у період різкого послаблення ідеологічного диктату та інтенсивної інтеграції радянського театру в загальноєвропейський культурний процес – ця тенденція набуде потужного розвитку. Зазначимо, що на початок 70-х років європейський театр уже прилучився до драматургії А. Камю, С. Мрожека, Ф. Дюрренматта, М. Фріша, Ж. Ануїя, Е. Йонеска, С. Беккета. Можливо, тому польський драматург Ярослав Марек Римкевич (наголосимо – саме драматург, а не режисер, сценограф чи критик) на сторінках журналу «Театр» у числі, де підбивалися підсумки дискусії «Режисери та сучасність», спокійно розмірковував так: «В театрі тепер усе можливе. Або, скажемо обережніше, все здається можливим. Уже нема або, знову-таки скажемо обережніше, здається, що немає жодних правил і рецептів, які могли б обмежити фантазію людей, які працюють у театрі, й людей, які пишуть для театру. У XVII столітті Корнель відчував себе зобов'язаним коментувати Аристотеля: він міг заперечувати Аристотелю, міг брати його під сумнів і сперечатися з ним, проте не міг обійти мовчанням Аристотелю теорію трагічної дії. Святість законів, які організують текст, а отже, і театральний спектакль, вже тоді оспорювали (або, принаймні, могли оспорювати). Але ніхто не насмілювався піддати сумніву розумність існування законів. Тепер Аристотеля коментують лише вчені. Людям театру закони не потрібні: їм здається, що закони стримують, а можливо, й зовсім паралізують суверенну фантазію, котра прагне формувати театральну виставу за своїми власними, і тільки за своїми, образом і подобою, як твір єдиний у своєму роді»¹⁰.

З огляду на цензурні заборони «суверенна фантазія» майстрів радянського театру не проявилася у сценічній реалізації принципів «нігілістичного» або «тотального» абсурду, котрий послідовно віддзеркалює всесвітній хаос у структурі твору та в усіх його елементах – діалозі, поведінці персонажів, «фабулі» тощо (Беккет, Адамов)»¹¹. Проте іноді в репертуарі театрів все ж таки можна було побачити п'єси Ф. Дюрренматта або М. Фріша. Вже сам принцип створення цих п'єс – «сатиричний абсурд», – коли «персонажі цілком логічно й життєво діють у гіперболізовано зміненій, загостреній до абсурду ситуації»¹², допомагав постановникам відстоювати свій вибір в очах цензури – зокрема, посиленнями на «розкриття» проблем, притаманних начебто лише виключно буржуазному суспільству.

Слід зауважити, що творчість актора в системі новітнього синтезу продукувала найбільш суттєві проблеми на шляху естетичного переозброєння театру. Вибудовуючи на широкому діапазоні драматургічного матеріалу багат шарові сценічні «хронотопи», режисер і сценограф очікували від актора усвідомлення того, що він є хоч і найважливішою, проте лише часткою цього сценічного «світу». Розвиток акторських технологій був спрямований на досягнення підвищеної «контактності», створення образів завершених «і водночас ніби танучих на межі з усім, що їх оточує»¹³. Проте перебудова психофізичного апарату вимагала від виконавця багатоетапної адаптації до взаємодії з новітніми художніми структурами. Інтенсивні естетичні зрушення стали для нього несподіванкою, провокуючи граничне загострення конфліктних ситуацій. Зазвичай знакові прориви відбувалися там, де творчий колектив гуртувався навколо яскравої особистості режисера-реформатора і спільна «група крові» визначала ланцюгову реакцію оновлення всього творчого організму на будь-який естетичний виклик. Така логіка мистецького поступу дала критику підстави стверджувати, що: «Гамлет Висоцького – приклад акторської роботи, саме тої, яка дає змогу здійснитися єдності на рівні цілого. Він – частина «фактури» спектаклю, між ним і тими, з ким він спілкується, – живий постійний, невидимий міст притягань та відштовхувань. Він – частина простору, біля стіни – голої, білопильної, що випробовує долю речей, – він частина її. Він одночасно ніби у двох світах спектаклю – на мертвій, страшаючій абстрактній сцені та серед реальних землі, води, реального репету півня, реально їстівних харчів могильників, на тій межі природного, максимально природного, що робить більш зримим сенс буття, котрий прагнеш, але не годен досягнути. <...> Гамлет – знак акторської свободи, здатності до внутрішнього психологічного монтажу, імпровізаційне звільнення від влади закріплених деталей»¹⁴.

Наведені міркування стосовно манери акторської гри у виставі «Гамлет» В. Шекспіра (Театр на Таганці, режисер Ю. Любимов, художник Д. Боровський, 1971) багато в чому базуються на «позатекстовій реальності» сценічної партитури спектаклю, сценічного простору, створеного за світом персонажів.

Вміння інтерпретувати п'єсу, творячи на її основі «позатекстову реальність», щільну тканину сценічної оповіді, що зростає із суті літературного матеріалу, характеризує один із магістральних шляхів розвитку театрального процесу. Його інший вектор уособлює режисерське мислення, котре спирається на віртуозну техніку передачі духу й букви драматургії, глибинну прорисовку психологічної партитури образів (режисура Г. Товстоногова).

Послідовно обстоюючи точку зору – режисер мусить зважати на природу драматургічного твору й не привносити у виставу чужі для структури п'єси значення та художні форми, – Г. Товстоногов згодом суттєво скорегував думку про вірність духові й стилю автора, яка, по суті, позбавляла режисера можливості запропонувати своє трактування п'єси. Стенограма бесіди Г. Товстоногова з

режисерами театрів України зберегла таке зізнання: «Багато років тому я писав «Відкритого листа» шановному М. П. Охлопкову, нині покійному, про стосунки між режисером і автором, як я це розумію. І мушу зізнатися, що в запалі полеміки висловив одне твердження, котре сьогодні, через роки, повинен переглянути. Зберігаючи повністю тезу стосовно примату автора, мушу визнати, що в цьому листі не врахував час, фактор епохи, сьогоднішнє сприйняття автора глядачами. Повинен розглядатися не автор сам по собі, а як звучить цей автор. Цього «сьогодні» не було, і я вважаю це своєю теоретичною помилкою, адже без цієї поправки теза втрачає сенс. <...> Сьогодні я думаю, що концепція режисера у потрактуванні твору вже існує в глядацькому залі, треба почути її й засобами театру художньо виразити»¹⁵.

Виявлення пульсу часу в поезиці драматургічного матеріалу, «природи почуттів даної вистави» – того головного, «...що обумовлює всі його компоненти, осередям своїм вибираючи артиста, який грає певну роль у певній п'єсі у постановці певного режисера»¹⁶, – наскрізною лінією проходить крізь усю творчість Г. Товстоногова. Простежуючи еволюцію його режисерських пошуків, Ю. Рибаків зауважує: «В роботі над першими спектаклями у Великому драматичному театрі (й з особливою виразністю в роботі над «П'ятьма вечорами») уточнювалося чимало важливих принципів творчості режисера. Насамперед, у царині створення образної структури вистави, її режисерської партитури і в роботі з актором»¹⁷.

Цей процес логічно завершився сценічним прочитанням Г. Товстоноговим повісті Л. Толстого «Холстомір» (спектакль «Історія коня», художник Е. Кочергін, 1975). Дотримуючись принципу психологічно поглибленої прорисовки образів, режисер, разом із тим формував художню тканину спектаклю прийомом балагану, мюзиклу, притчі, брехтівського відчуження. Поєднання різноманітних театральних ідей відбувалося у пластичному середовищі, котре представляло водночас і кінний двір, і створений із сірої полотняної ряднини простір життя – дитинства, зрілості й старості Холстоміра (С. Лебедев).

Увесь сценічний простір був «одягнений» у сіре полотняне рядно, покреслене, подібно до шкури старого мерина, шрамами, обросло наростами, здиблене пухирями... Вбрані у сірі полотняні роби й порти, підперезані чимось, схожим на елементи кінської збруї, – попругами, поводями, вуздечками, віжками – актори, як і слід кінському табуну, жили серед розкиданих скрізь по сцені мішків із сіном, соломи, хомутів, сідел, ясел, конов'язі. В епізодах із життя Князя, Господаря або перегонів – на соломі поставлять зелене крісло, до стовпа приладнають бронзовий свічник, а виконавців – «коней-людей» – вберуть у пошиті з полотна мундири, костюми, халати, жіночі сукні та капелюшки, дадуть у руки парасольки, зроблені з тої ж таки ряднинки.

Художня цілісність вистави забезпечувалася єдиною фактурою, єдиним принципом переходу, перетікання з одного образу в інший, тим особливим за-

коном, «...за яким живе актор у цьому спектаклі, оповідаючи про своє горе, співчуваючи й слухаючи його, й, водночас, будучи ним. <...> акторський закон цього спектаклю був законом і для його художника. А може, саме Е. Кочергін і допоміг тому, щоб цей закон став єдиним для всієї вистави?»¹⁸.

Кращі спектаклі Г. Товстоногова, ставши етапними подіями європейської театральної культури, прокреслили естетичний маршрут формування нового сценічного синтезу на теренах психологічного театру.

Вибудовуючи свій театр, А. Ефрос поміщав «свого актора» у пластичний світ, створений найкращими тогочасними сценографами. Наслідком творчих дифузій було народження спектаклів-подій, які визначили сутнісні категорії психологічного сценічного мистецтва 60-х – 80-х років. «Сцени з життя» в його режисерських партитурах розгорталися у світі речей і предметів, що ніби розчинялися в єдиній фактурі сценічної дії, пронизаної складним контрапунктом концентрованих психологічних станів акторів. І хоч як би називали притаманну виконавській школі А. Ефроса пунктуацію розвитку ролі його акторів, у своєму сценічному існуванні вона незмінно «проростала» в єдину плоть вистави, запліднювала її, проте нею ж і формувалася.

Самобутність провідних режисерів країни – О. Єфремова, В. Пансо, Ю. Мільгініса, М. Туманішвілі, К. Гінкаса та інших – збагачувала своїми, неповторними, фарбами цей процес. Однак загальною домінантою лишалися пошуки способів формування образної системи спектаклю, що сполучала б усі елементи на рівні цілого, а також пошуки акторських технологій підвищення «контактності на межі образу», коли, руйнуючи остаточну завершеність сценічного малюнка ролі, актор «проростав» у художню тканину вистави. Привносячи в неї подих життя, актор водночас не лише зберігав, а й примножував суверенність свого творчого «я».

Продовжуючи пошуки в цьому естетичному сегменті, А. Васильєв так сформулював один з основних посилів співтворчості режисер-сценограф-актор: «Як обживається декорація? Основа діалогу – дія. «Що я роблю» у цій сцені, в цьому шматку і так далі. Сценографія підносить цю дію до ступеню. Тобто дію структурну «я роблю те-то» вона підносить до дії образної «я роблю те-то у певній художній системі». Адже форму дії, рисунок, пластику диктує саме сценографія. Проте сценографія сама по собі – річ нежива. Ми сприймаємо її через актора. Актор опановує цей рисунок, і цю пластику, і цю сценографію. Вона ніби повертає нам свій образ уже живим»¹⁹.

Акцентуючи увагу на сутнісних аспектах прояву нового синтезу виразних засобів в образній структурі вистав, потрібно зазначити, що цей процес істотно коригувався всім комплексом пропонованих обставин розвитку тієї чи тієї національної театральної культури.

Зокрема, надзвичайно гостра для радянського театру проблема оновлення акторських технологій в Україні ускладнювалася вкрай обмеженим діапазоном

художніх вимірів діючого репертуару, музично-драматичним статусом більшої українських театрів і відсутністю режисерів-лідерів, навколо яких гуртувалися б актори-однодумці. Виняток становлять хіба що пошуки нової генерації митців театру ім. М. Заньковецької на чолі з С. Данченком.

Театральна реальність повсякчас засвідчувала суперечність у співтворчості режисер–сценограф–актор. Так, аналізуючи виставу «Трактирниця» К. Гольдоні в Одеському театрі імені А. Іванова, критик зазначала: «Сучасність оформлення, насамперед, у точності, гостроті й граничній виразності 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 майданним театром Італії. Декорації такого рівня вимагають такої ж легкості, гумору, імпровізаційності, чистоти і дзвінкості акторського виконання. На жаль, вистава грається в іншому ключі. Немає смішної алогічності італійської комедії, де все виглядає несподівано»²⁰. Запропоновані принципи ігрової сценографії були обтяжливі для виконавців, адже переважна більшість акторів українського театру почувалася затишно лише в побутовому середовищі – необхідній передумові для точної характеристики створюваних образів.

Найвиразніше конфліктна ситуація давалася взнаки, коли режисюра зверталася до засобів метафоричної виразності. Мізансценічний малюнок вистави розпадався на окремі складові – дієве слово актора-виконавця, пластичну, сценографічну, музичну партитури тощо. Лінії розривів унеможлилювали синтезування мізансцен – образних «молекул», з яких формувалася цілісна образна система сценічного твору. У цьому контексті доречно буде навести думку М. Рехельса: «Мізансцена – пластичний і звуковий образ, в центрі якого знаходиться жива, діюча людина. Колір, світло, шуми та музика – додаткові, а слово і рух – основні її компоненти. Літературний образ, коли його переводять в образ сценічний, набуває форми мізансцени... Мізансцена, якщо вона точна, – образ»²¹.

Оперування такими естетичними вимірами простежується ще в режисурі Л. Курбаса. Адже курбасівське «перетворення», за Н. Корнієнко, не слід розуміти «... утилітарно й шукати в ньому тільки метафору, символ, ейзенштейнівській «атракціон» тощо. Бо естетичне перетворення не лише разовий знак певної реальності, як це поясняв Курбас попервах, натомість процес, тобто дія, акція, перевтілення ситуації. Таким чином, «перетворення» є двоїстим. У вузькому сенсі це близьке метафорі та символу іносказання, чие завдання – викликати одиничну, разову асоціацію. Проте Курбас розширив це поняття до вистави, синтетичної за своєю природою. Всі сценічні компоненти включаються у цілісний світ режисерського замислу. Акторські «перетворення» сполучаються з «візуальним» світом спектаклю, і тоді цілісним перетворенням стає мізансцена...»²². На жаль, майстри української сцени занадто повільно оволодівали унікальним досвідом минулого.

Акторське проживання ролі дуже рідко було зорієнтоване на контактність, взаємодію зі світом речей і предметів, з усією образно-пластичною партитурою вистави, що давало б, за А. Васильєвим, можливість структурну дію «я роблю те-то» піднести до дії образної «я роблю те-то у певній художній системі».

Слід зауважити, що творчості провідних художників театру України була притаманна одна з найважливіших характеристик сучасного образного мислення – прагнення «пропускати» сценічний простір крізь актора. Зосібна, стосовно доробку М. Іваницького, критик акцентує увагу на тому, що його сценографія – «це певні просторово-часові «пастки» для актора. Виконавці буквально потрапляють у ситуацію, яка провокує акторську активність»²³.

У спектаклі «Борги наші» Е. Володарського (Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, режисер К. Чернядєв, 1974), намагаючись подолати декларативність причинно-наслідкових зв'язків подієвого ряду п'єси, режисер і художник вирішили із цих причин та наслідків «...зробити круговерть, поставити їх не лінійно, а об'ємно»²⁴. Через рівні проміжки сценічного кола М. Іваницький розмістив три майданчики, на кожному з яких вибудував певне місце дії. Оберт кола давав змогу міняти оптику сприйняття, акцентувати увагу на тому або тому епізоді спектаклю. Одночасно дія розгорталася на решті майданчиків, причому на одному грали причину, на іншому – наслідок.

Такий часовий контрапункт вимагав від акторів навичок монтажного мислення: іноді вони мусили не помічати те, що відбувається поряд, іноді, навпаки, мали активно включатися у розвиток сценічної дії. Кожне переміщення, обігравання певної деталі, найменший поворот голови, жест – набували особливого значення, оскільки були пов'язані не лише з лінією розвитку кожного образу, а й із формуванням єдиної тканини сценічної оповіді.

Аналогічний комплекс проблем постав і перед колективом Одеського українського музично-драматичного театру в роботі над спектаклем «Мій бідний Марат» (режисер І. Рейхельгауз, 1972). Усі три часові відрізки п'єси О. Арбузова у виставі заявлялися одночасно. На дерев'яному помості, що перекривав оркестрову яму, було розташовано предмети блокадного побуту, праворуч і ліворуч – відповідно інтер'єри першого післявоєнного року та наступного десятиріччя.

Герої жили в теперішньому часі, проте іноді опинялися у просторі минулого або майбутнього. Запропонований сценічний хронотоп потребував віднаходження засобів проживання ролі, ніби перебуваючи всередині «часового вузла». Виконавці мали жити «повз предмети», поза контактом з реаліями минулого й майбутнього. Проте така природа існування в ролі, так само, як уміння вибудувати психологічну партитуру образу в зміщеному контрапункті причинно-наслідкових зв'язків, далеко не завжди супроводжували творчі пошуки М. Іваницького. В його практиці (втім, як і в інших талановитих сценографів України) з гнітючою закономірністю «...виконавці з рідкісною впертістю живуть повз і всупереч оформленню, не помічаючи його, діють «крізь» нього»²⁵.

Безперечно, чимало талановитих акторів української сцени демонстрували і навички проживання ролі в координатах заданого сценічного хронотопу, й уміння вибудовувати дієвий діалог із предметно-речовим світом вистави. Саме так існували Б. Ступка, Л. Кадирова, Б. Козак, Ф. Стригун у виставах «Камінний господар» Лесі Українки і «Украдене щастя» І. Франка. Саме так у виставі «Річард III» В. Шекспіра існував Річард – Б. Ступка (Львівський театр ім. М. Заньковецької, режисер С. Данченко, художник М. Кипріян, 1971, 1976, 1973). Актор повсякчас давав зрозуміти, що його герой відчуває себе володарем, у певному сенсі будівничим світу, де рух численних підвісних мостів – сценічних помостів – перетворював королівські чертоги на катівню; кільця кольчуги, що звисали над сценою і згодом падали біля рампи, хижим блиском золота і полум'ям кривавої пожежі спалахуючи в глибині чорного простору сцени, нагадували не атрибути лицарських турнірів, а зброю в руках катів і тиранів.

Змінюючи під себе історичний «простір і час», Річард – Ступка, як справжній лицедій, зірко стежив за реакцією глядної зали. Її підтримка, емоційна віддача створювали необхідні передумови для акторських трансформацій Річарда: «Він лагідний, навіть ніжний. Він сумний, а часом скорботний. Він задумливий, схильний до сповіді... Ще може бути іронічним, нервовим, терплячим. І все це – необов'язкове. Усе – машкара, певного роду тренування здібного лицеміра. А справжній Річард – це невблаганне, нищівне зло. Самозакоханий до нестями, він і самовбивця водночас»²⁶. У виставі С. Данченка його крах обумовлений не збігом певних життєвих обставин, а незворотністю процесу морального самоочищення світу, природного оновлення понівеченої гармонії буття.

Про психологічно заглиблену режисерську партитуру О. Утеганова у виставі «Васса Железнова» (перший варіант) М. Горького (Донецький обласний театр, 1976) театральний критик С. Веселка напише: «... клінічно точно, пристрасне мистецьке дослідження діалектики жертвовності і злочинності материнства, його беззавітності і нищості, далекоглядності і сліпоті, болю і жорстокості»²⁷, – розгорталось в сценічному просторі, який образно розкривав перипетії духовного зубожіння героїв вистави. Сценографія М. Ковальчука «відтворює тлін і безнадійність залізновського дому просто і страшно: на погості. Тобто це інтер'єр старого купецького особняка, але у напівзруйнованих формах, у старовинних напівстертих дитячих портретах, в архітектурі – цвинтар. Люди виникають з якоїсь об'ємної, поглинаючої темряви і там же без сліду зникають»²⁸.

Намагання розширити діапазон засобів сценічного проживання ролі, відчуття сучасних реалій розвитку театрального процесу засвідчували акторські роботи В. Івченка, В. Маляра, Л. Тарабарінова, С. Чибісової, О. Парри, А. Пазенка, О. Писар, В. Чайковської та ін. Однак плідність цих пошуків залежала не лише від індивідуальної майстерності конкретних виконавців, а й від мистецького контексту тих художніх критеріїв, що визначали магістральні шляхи оновлення театрального синтезу.

В цьому сенсі досить показовою є дискусія, розгорнута на сторінках журналу «Український театр» під рубрикою «Актор і сучасність». Започаткована у 1972 році ґрунтовним виступом А. Драка «І все-таки актор!»²⁹, вона залучила до розмови широке коло режисерів, акторів, критиків. З полемічним завзяттям О. Скибневський наголошував: «Має рацію А. Драк, коли пише: “Змінюються покоління, а з ними – естетичні запити, критерії, смаки”. Так, особливо смаки, а ще вірніше, мода. Тут шановний критик, продовжуючи свою думку, чомусь бере під сумнів основу мистецтва актора. Він пише, що “сценічна правда, яка ще вчора здавалася гранично життєвою, достовірною, сьогодні виглядає фальшивою, “театральною”. Невже А. Драк забув, що сценічна правда, яка ґрунтується на органіці, є найсильнішою рисою національного мистецтва українських акторів в далекому славному минулому і в наші дні?»³⁰. Таку, сказати б, «естетичну» складову свого виступу він підтримує наступним чином: «Ми згодні з критиком, що “швидко, надто швидко плине час у сфері мистецтва”. Тому не випадково наші суперечки не встигають за життям, часом бувають вельми умоглядними, слабо впливають на творчу практику театру, яка, на жаль, далека від ідеалу. І справа тут не в закономірно складному процесі зміни поколінь і їх естетичних канонів, а в надто великому впливі моди та смаків, які виховані не на національному ґрунті, народжені не в радянській дійсності, а пов’язані з іноземним впливом, іноді чужим нашої ідеології. Думається, ніде вони не вкорінилися так глибоко, як у театрі, де волонтарні бажання легко знаходять втілення у спектаклі через режисуру й акторські образи»³¹. На щастя, подібні висловлювання, що дуже нагадували лексику партійних «проробок» 30-х – 40-х років, були винятком. Домінувало інше – нагальні проблеми естетичного «переозброєння» актора учасники розмови зводили до необхідності посилити увагу на роботі з творчою молоддю і проблемах театральної педагогіки.

Намагаючись спрямувати полеміку в певному естетичному напрямі, редакція журналу у двох номерах, як «заспів» до дискусії, видрукувала велику статтю Г. Товстоногова «Поговоримо про перевтілення»³². Режисер зосереджував увагу на такому: «Сьогодні особливо цінним є не перевтілення за способом характерності, котре «одягає» самого актора у товсту броню зовнішніх рис і властивостей, які часом маскують справжність самого перевтілення, а перевтілення за способом мислення. У цьому – полемічному – смислі будь-яка характерність знімає чистоту перевтілення»³³.

Ускладнення законів, за якими спілкуються театр і сцена, на думку Г. Товстоногова, призвело до ускладнення модифікацій принципу перевтілення. Згадуючи постановку «Міщан» М. Горького, пошуки сценічного еквіваленту викриття суті міщанства, яка, на відміну від його зовнішньої форми, практично не змінилася, режисер зауважував: «Так виникла думка, що той побут, те життя треба віддалити, відсторонити, аби сконцентрувати увагу на суті. Створивши – віддалити, показавши – розкрити суть. ... Якщо при такому рішенні актори від-

чуватимуть «четверту стіну», що, як прийнято вважати за традицією, саме для такого роду драматургії і прямо – для цієї п'єси – дуже підходить, то ця «стіна» відгородить глядача від п'єси. У «Міщанах» немає прямого звернення актора до глядача, ніхто не виходить демонстративно з образу, і все ж таки, смію думати, спосіб акторського існування в цій виставі, в усякому разі, у багатьох виконавців і, насамперед, у Є. Лебедева, враховує цю особливість режисерського задуму»³⁴.

Однак ці проблеми залишилися на периферії творчої уваги учасників дискусії. Натомість головний режисер Київського театру ім. І. Франка С. Сміян свої вимоги щодо сучасного виконавського мистецтва сформулював так: «Створюється враження, що з появою терміна так званого «інтелектуального актора» театру стало цілком байдуже, що він говорить, як говорить. Чи потрібно глядачеві чути все, що вимовляє актор на сцені? Яка у нього пластика, рух, почуття ритму? <...> Мені здається, ми не маємо права позбавляти наш театр таких понять, як красива мова, чудова дикція, тембр голосу. Ми всі пам'ятаємо чарівливий голос Качалова, красиву мову Царьова, Тарасової, Яхонтова, Шумського, Романова, а хіба ці акторські якості робили їх менш інтелектуальними акторами? <...> Я торкаюсь цих питань, бо вважаю, що з таких речей складається професіоналізм актора, професіоналізм театру, рівень їхньої майстерності»³⁵.

Про необхідність працювати над виразною сценічною мовою, пластикою, вокально-хореографічними даними актора йшлося майже у кожній публікації. Слід, проте, зазначити, що глибинним питанням оновлення акторських технологій у контексті еволюції образної мови театру не було приділено достатньої уваги.

Не можна не згадати поодинокі спроби повернути обговорення до більш ґрунтовного аналізу проблем сучасної акторської практики. Вони порушувалися в статті театрального критика С. Веселки³⁶, у виступі відомого театрознавця з Ленінграда Ю. Смирнова-Несвіцького. Міркування останнього про зміни, що відбуваються з такими категоріями, як «виконавський ансамбль» і «художня цілісність» вистави, невдовзі знайдуть своє віддзеркалення на сторінках журналу «Театр», де розгорнеться гостра полеміка з питань сучасного сценічного синтезу³⁷. Наведемо лише одне з його тверджень: «Актору здається, що дія ніби одвічно закладена в ньому самому. Дію він розглядає іманентно, ізольовано від середовища, гру замикає тільки на себе, на шкоду твору в цілому. І тоді й стає «почуття ансамблю» тільки легендою <...> Притуплюється у акторів почуття оточення, почуття причетності, вони перестають бачити життя навколо. Зникає імпровізаційне самопочуття, внутрішня рухливість, жвавість сприйняття і відображення»³⁸.

Проте роздуми критика не зацікавили практиків і теоретиків сценічного мистецтва. Музично-драматичний статус переважної більшості українських театрів спрямував розгляд проблем розвитку акторських технологій до розмови про «синтетичного» актора: «Мені здається, таких акторів нема і не може бути. Не уявляю, як це на одному рівні грати драму, оперету, комедію»³⁹, – писав народний артист України В. Ігнатенко. Зауважимо, що така точка зору тра-

плясая не часто. Переважали твердження на кшталт думки іншого народного артиста України – Б. Чинкіна: «Сучасний актор повинен уміти грати все – від водевілю до трагедії. І годі вже балакати, що сучасному героєві властива якась виняткова інтелектуальність, наголошеність процесу мислення, а емоціональність ніби є ознакою некультурності»⁴⁰. Аргументуючи свою думку, провідні майстри полюбляли згадувати минуле, приміром, як Ю. Козаківський: «Синтетичний актор – це не вигадка корифеїв. У перші роки радянської влади в інститутах, студіях багато уваги приділяли ритмопластиці, вокалу. Я ще бачив мандрівні трупи. І там були актори, які не співали або танцювали. Але ритмопластика давала їм свободу руху, робила їх виразними, об'ємними»⁴¹. Зорієнтовані на постановку музичних вистав, режисери одностайно наголошували: «Ми, режисери, мріємо про синтетичного актора, який усе може, усе вміє. <...> Адже, як показує життя, сьогодні йому доводиться грати в драмі, завтра в комедії чи в мюзиклі»⁴².

Наголосимо, що пропонована стаття не передбачає детального аналізу висловлених провідними майстрами українського театру думок у рубриці «Актор і сучасність, натомість важливо з'ясувати їхні естетичні критерії та коло порушених ними проблем.

Показовим у цьому сенсі видається виступ головного режисера Полтавського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя Б. Прокоповича, який, не обтяжуючи себе роздумами про сучасні естетичні виміри виконавської майстерності, стверджував: «На жаль, дуже часто випускники наших учбових закладів не відповідають вимогам, які ставить перед театром глядач. Нам потрібен актор гарний зовні, пластичний, здібний вокаліст і танцюрист. Він повинен бути пристрасним, темпераментним, емоційним»⁴³.

Таке більш ніж спрощене розуміння вимог, «які ставить перед театром глядач», не викликало заперечення його колег. Навпаки – вони продовжили діалог на запропонованому рівні осмислення тенденцій розвитку мистецького процесу: «Здебільшого, як наприклад у статті «Актор музично-драматичного» Б. Прокоповича в №1 «Українського театру», йдеться про їхні слабко розвинені голосові дані, про погану пластику тіла, про невміння працювати у виробничих умовах театру (стислі строки для підготовки вистав). Навіть якщо в таких претензіях дещо трохи перебільшено, до них треба обов'язково прислухатися»⁴⁴.

У редакційній статті, що підбивала підсумки публікацій, відзначалося: «... найбільш значною проблемою дискусії «Актор і сучасність» є проблема *акторського професіоналізму*. І є щонайменше чотири головні причини, які гальмують дальший його розвиток. Це – постановка викладання спеціальних дисциплін у мистецьких вузах; невміння, а звідси й небажання багатьох – особливо молодих – акторів самостійно працювати над роллю; недостатня педагогічна робота з акторами в театрах; не до кінця продумана – саме в цьому аспекті – репертуарна політика театрів»⁴⁵.

Наведені думки стосовно проблем акторського професіоналізму, які протягом двох років висловлювались на сторінках єдиного тоді професійного театрального журналу України, аж ніяк не спонукали до роздумів над питаннями модифікацій акторського перевтілення, оновлення акторських технологій, а тим паче природи акторської творчості в системі новітнього сценічного синтезу. Вочевидь, що певним чином вони віддзеркалюють і ту ситуацію, яка склалася в українському театрі першої половини 70-х років.

¹ Режиссура и современность // Театр – 1960. – № 1–8.

² Бояджиев Г. В чем новая сила сцены? // Театр. – 1973. – № 7. – С. 32.

³ Кречетова Р. Поиски единства // Театр. – 1973. – № 2. – С. 58–59.

⁴ К итогам обсуждения // Театр. – 1973. – № 12. – С. 54.

⁵ Гончаров А. Образ и время // Театр. – 1973. – № 7. – С. 29.

⁶ Эйзенштейн С. // Избранные произведения. – М. : Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 327.

⁷ Бояджиев Г. В чем новая сила сцены? // Театр. – 1973. – № 7. – С. 31.

⁸ Там само.

⁹ Лотман Ю.М. Стихотворение раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // «Труды по знаковым системам». – Тарту, 1969. (Уч. зап. Тарт. гос. ун-та.) Вып. 326. – Т. IV. – С. 223.

¹⁰ Рымкевич Я. В братском содружестве // Театр. – 1973. – № 12. – С. 15.

¹¹ Клековкін О. THEATRICA : Антитеатр / Ідеї. Винаходи. Форми : Хронолексикон / О. Клековкін. – К. : АртЕкономі, 2012. – С. 40.

¹² Там само.

¹³ Кречетова Р. Поиски единства // Театр. – 1973. – № 2. – С. 65.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Рыбаков Ю. Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры / Ю. Рыбаков. – Л. : Искусство, 1977. – С. 47–48.

¹⁶ Товстоногов Г. А. Зеркало сцены // Кн. 2 : Статьи. Записи репетиций. – Л. : Искусство, 1980. – С. 44.

¹⁷ Рыбаков Ю. Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры / Ю. Рыбаков. – Л. : Искусство, 1977. – С. 45.

¹⁸ Михайлова А. Художники драматического театра на Всесоюзной выставке 1979 года // Советские художники театра и кино '79. – М. : Советский художник, 1981. – С. 28.

¹⁹ Васильев Ан. Богданова П. Новая реальность пространства // Советские художники театра и кино '5. – М. : Советский художник, 1983. – С. 286.

²⁰ Луцька Е. Художник і час // Прапор комунізму. – 1964. – 29 травня.

²¹ Рехельс М. Режиссер – автор спектакля / М. Рехельс. – Л. : Искусство, 1969. – С. 105.

²² Корнієнко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса // Леся Курбас : Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. – М. : Искусство, 1987. – С. 328.

²³ Савицкая О. Михаил Ивницкий // Советские художники театра и кино '5. – М. : Советский художник, 1983. – С. 82.

²⁴ Там само. – С. 78.

²⁵ Там само.

²⁶ З героєм нарівні. Вірина Л. // Український театр. – 1975. – № 5. – С. 25.

²⁷ Веселка С. Без секретів // Український театр. – 1978. – № 6. – С. 11.

²⁸ Там само. – С. 11–12.

²⁹ Драк А. І все-таки актор! // Український театр. – 1972. – № 1. – С. 20–21.

³⁰ Скибневський О. Мода і штамп // Український театр. – 1973. – № 1. – С. 6.

³¹ Там само.

³² Товстоногов Г. Поговоримо про перевтілення // Український театр. – 1971. – № 4. – С. 9–11; № 5. – С. 7–9.

³³ Товстоногов Г. Цит. праця. – № 5. – С. 8.

³⁴ Там само.

³⁵ Сміян С. Професіоналізм актора // Український театр. – 1972. – № 4. – С. 6–7.

³⁶ Веселка С. Про формальні прикмети нового та справжні шукання // Український театр. – 1973. – № 6. – С. 9–11.

³⁷ Обсуждаем проблемы режиссуры // Театр. – 1973. – № 1. – № 12.

³⁸ Смирнов-Несвіцький Ю. Народження єдності // Український театр. – 1972. – № 3. – С. 16.

³⁹ Актор і сучасність. За нашим круглим столом. Виступ народного артиста УРС В. Ігнатенка // Український театр. – 1973. – № 6. – С. 15.

⁴⁰ Актор і сучасність. За нашим круглим столом. Виступ народного артиста УРСР Б. Чинкіна // Український театр. – 1974. – № 1. – С. 7.

⁴¹ Актор і сучасність. За нашим круглим столом. Виступ народного артиста УРСР Ю. Козаківського // Там само. – С. 7.

⁴² Актор і сучасність. За нашим круглим столом. Виступ головного режисера Черкаського театру А. Ситника // Український театр. – 1973. – № 6. – С. 14–15.

⁴³ Прокопович Б. Актор музично-драматичного // Український театр. – 1973. – № 1. – С. 10.

⁴⁴ Резников Я. А чи тільки виконавець? // Український театр. – 1973. – № 3. – С. 10.

⁴⁵ Актор і сучасність. Перші підсумки // Український театр. – 1974. – № 6. – С. 10.

АДАПТАЦІЯ МАСОВОГО ГЛЯДАЧА ДО ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті театр представлений як визначальний чинник розвитку людини як суб'єкта, що володіє сучасним світоглядом і здатний до рефлексії та самовдосконалення. Розглянута проблема адаптації масового глядача до театральної культури та сучасного театру.

Ключові слова: театр, суб'єкт, адаптація, масовий глядач, діяльність, театральна діяльність, соціальні технології, культура, індивідуальна модель світу.

В статтє театр представлен как определяющий фактор развития человека как субъекта, обладающего современным мировоззрением и способного к рефлексии и самосовершенствованию. Рассматривается проблема адаптации массового зрителя к театральной культуре и современному театру.

Ключевые слова: театр, субъект, адаптация, массовый зритель, деятельность, театральная деятельность, социальные технологии, культура, индивидуальная модель мира.

The article presents the theater as a determining factor in the development of human as a subject with a modern world-view and ability for self-reflection and self-improvement. The author considers the problem of adapting the mass audience to the theater culture and modern theater.

Keywords: theater, subject, adaptation, mass audience, activity, theater activities, social technologies, culture, individual model of the world.

Проблема адаптації масового глядача до сучасного театру є особливо актуальною, оскільки театр, будучи складною культурною установою, недостатньо фінансується державою і часто тримається на ентузіазмі окремих осіб. Наповнюваність театральних залів впливає на фінансовий стан і, отже, на якість театральної продукції. Окрім цього, театр значною мірою формує культуру особи, знімає напругу між національними етносами шляхом демонстрації основ націо-

нальних культур та їх цінностей. Це сприяє розумінню причин поведінки, наявності тих або інших соціальних технологій життя, які є незвичними для одного соціуму стосовно до іншого.

Театр багато в чому є визначальним чинником розвитку людини як суб'єкта, що володіє сучасним світоглядом і здатний до рефлексії та самовдосконалення. Проте сучасна масова культура, не лише розвиває людину, а й впливає на неї негативно, особливо на людей з низьким рівнем світогляду і не здатних критично оцінювати (осмислювати) навколишній світ.

У теорії масової комунікації Л. У. Володіна виділяє дві основні парадигми:

1. Люди самі підпорядковують собі продукти засобів масової комунікації і пристосовують їх до своїх потреб (людино-орієнтований підхід);
2. Засоби масової комунікації підпорядковують собі людину (медіа-орієнтований підхід)

М. Р. Курбанов розділяє людей на дві категорії: «ноумен» і «феномен». Ноумен залежить від зовнішніх умов, які стандартизують його існування. Для феномена залежність від засобів масової комунікації не має значення, оскільки він сам створює і вибудовує з цієї інформації значущі для нього об'єктивні відносини і додає їм власного сенсу¹. Позбавлений суб'єктної якості ноумен не схильний до саморозвитку, феноменові, навпаки, це властиво.

Театр з його багатовіковими традиціями практично не має деструктивного впливу на людину і не знищує її суб'єктивні якості, він виправляє цю деструкцію і формує справжню суб'єктність особи.

Часто індивід в результаті недосформованої суб'єктності, привласнює нав'язані засобами масової інформації ідеологічні й поведінкові норми, внаслідок чого відбувається стандартизація соціокультурних установок особи, її інтересів і потреб. Така дія на людину позбавляє її можливості критичного аналізу, власного вибору й індивідуалізації особи.

На думку Д. О. Бабушкіної, «суб'єкт повинен усвідомлювати себе як підмет власних дій, володіти собою як об'єктом власних бажань і думок, усвідомлювати себе, вчиняти з причини самого себе, а не бути керованим чужою думкою і бажанням»².

Сучасні явища масової культури, відтісняють суспільство від природного середовища, ігнорують і руйнують культурні традиції. А стандартизація соціуму засобами масової комунікації спричиняє зниження вимог щодо сталих цінностей до рівня масового споживача, який сприймає дійсність через віддзеркалення в засобах масової комунікації. Фрагментована особа втрачає цілісність сприйняття дійсності і культурних цінностей та обмежується стереотипними проявами в соціумі, соціальною дезорієнтованістю, зниженою здатністю до міркування, поверхневого сприйняття культурних цінностей.

Індивід, звикаючи споживати продукти масової комунікації, перестає помічати їх тривіальність, що відчужує його від творчості. Можливість повноцін-

ного існування соціуму всередині високої культури в сучасній ситуації є дуже песимістичною.

Результатом інтеріоризації людини в дитячому віці, коли дитина в процесі свого розвитку повинна засвоювати норми суспільної поведінки і культурні цінності, є формування своїх власних, індивідуальних норм і цінностей. У цей період потрібно закладати інтерес до театру, музики, образотворчого мистецтва і формувати критерії високої культури, щоб, перебуваючи чималу частину свого часу всередині часової культури, людина могла порівнювати і критично оцінювати її продукти.

Якщо батьки не водять дитину в театр, а театр не запрошує дітей на свої спектаклі, то формування театральної культури у індивіда відбувається випадково, а може, не відбувається взагалі. У суспільстві є багато людей, які ніколи не були в театрі.

Спочатку у дитини формується спрощене світосприйняття: «добре – погане», що позбавляє її власного вибору. Такий стан природний на первинних етапах соціалізації, а надалі інтелектуальний розвиток і постійний приплив інформації виробляють складніші уявлення і форми світогляду, індивідуальні критерії, інтереси і потреби.

Гегемонія масової культури утилітарного і споживацького характеру, створює стійкий ідеал (і не тільки серед молоді) спрямованості гедонізму, згідно з яким людина повинна прагнути до розкоші: мати високооплачувану роботу, дорогий автомобіль – і при цьому не обтяжувати себе інтелектуальною, та будь-якою працею взагалі. Сучасна «масова людина» відрізняється духовною залежністю від засобів масової комунікації і постійним прагненням до нових розваг і задоволень³.

Ця залежність від індустрії розваг є продуктом репресивної діяльності останньої на суб'єкт, а позбавлення від такої залежності – крок на шляху до свободи⁴.

Розважальні тенденції, бажання наповнювати життя розвагами, гострими відчуттями, азартом, адреналіном поневолюють суб'єкта, роблять його одновиірним. Реальні події в житті суспільства в політиці, культурі перестають цікавити людей, замість них величезну частку уваги поглинає індустрія розваг.

Об'єднання культури з індустрією розваг, на думку М. Горкгайма і Т. Адорно, спричиняє, з одного боку, деградацію культури, з іншого – одухотворення розваги⁵. На місце духовного стає розважальне, тому багато театрів, як у нас, так і за кордоном, з метою залучення «масового» глядача свідомо знижують інтелектуальний рівень вистави. Попри це, зіткнення людини, яка має значні пробіли в культурному вихованні, з високими культурними зразками, навіть спрощеними, може викликати реакцію відторгнення та нерозуміння. Людина звикає до примітивних зразків культури і мистецтва, котрі їй підносить індустрія розваг.

Людині дано право вибору стати саме такою, якою вона сама хоче бути. Вона може приректи себе на безвідповідальне існування, віддавшись зовнішнім тен-

денціям – моді, помилковим ідеалам і так далі. Вона може взагалі не приймати ніяких рішень. Загублена людина в перенасиченому інформаційному світі прагне персоналізуватися за допомогою знаків, наборів відмінностей, модних речей, нічних клубів, тусовок тощо, які не відтворюють індивідуальність, а руйнують її «в тотальній анонімності, оскільки відмінність є за визначенням тим, що не має імені»⁶. На думку Жана Бодрійяра, людина, зближуючись з ідеальною моделлю, потрапляючи в залежність від неї, відмовляється від будь-якої реальної відмінності, від одиничності. Ці моделі запроваджуються індустрією засобів масової інформації, і кожен прагне шукати себе в наслідуванні одним і тим самим моделям (наприклад, усі дівчата хотіли б бути схожими на ту або іншу відому актрису).

Шлях до збереження своєї індивідуальності, суб'єктних якостей – в здатності залишатися самим собою, в незалежності від стандартів моди, змінної споживацької ідеології і відповідних моделей-зразків.

На думку Еріха Фромма, пристосованість індивіда до навколишнього світу часто досягається за рахунок відмови від себе, від своєї особи⁷. Така пристосованість адаптує суб'єктні якості людини до невисоких цінностей масової культури, що знижує саму «якість» особи.

Цілі та ідеали, які ставить перед собою особа, мають бути важкодосяжні, інакше легкість досягнення приводить особу до статичного стану і не мотивує до саморозвитку. Суб'єктність особи здатна проявлятися лише за наявності труднощів, перешкод, що їх необхідно долати.

Хосе Ортега-і-Гассет з цього приводу писав, що людське існування передбачає не пасивність, а боротьбу з труднощами⁸. Досягнення цілей без боротьби породжує упевненість у можливості легкого життя. Подолання труднощів у досягненні поставлених цілей і постановка нових цілей – це діалектичний сутнісний процес.

Сучасна цивілізація, за твердженням Гюстава Лебона, створила для людини масу потреб, але не дала їй засобів для їх задоволення; саме так в людських душах з'явилася загальна незадоволеність⁹. Суперечність між потребами і засобами їх задоволення, бажаннями і можливостями в умовах сучасного суспільства загострює конфлікт у соціумі. Прірва між бажаннями і можливостями їх здійснення породжує незадоволеність, страх і відчуття безпорадності.

Окрім цього, в суспільстві, де відбувається девальвація ціннісних орієнтацій, культура зазнає краху. Система духовних цінностей суспільства – це ядро соціокультурного ладу, яке визначає зовнішність цивілізації і культури.

Режисер, пристосовуючи сценарій до сучасності, інтерпретує його, трансформує в своєму сприйнятті й мисленні оригінальний текст сценарію так, що той – у результаті реконструкції – перестає бути текстом автора, а стає вже текстом режисера. Глядач, у свою чергу, інтерпретує текст режисера і сам стає його автором. Множинність глядача – множинність інтерпретацій. Цінності, закладені стародавнім автором, наприклад, інтерпретуються режисером, актором, гля-

дачем і трансформуються згідно з особовою суб'єктивністю кожного, а також і соціально-економічною ситуацією в суспільстві. Театральний критик намагається в цьому розібратися, і його суб'єктивна оцінка, природно, рідко задовольняє як режисера, так і глядача. Він оцінює театральне уявлення на основі особистої суб'єктивності. Людина постійно інтерпретує і не інтерпретувати не може. В кожну отриману нами інформацію ми вкладаємо власний сенс, базуючись на власній суб'єктивності.

У процесі адаптації індивіда до суспільства з кожним днем зростає роль соціальних технологій саморозвитку і самовдосконалення особи, які звернені до свідомості людини, здатної вибрати свій життєвий шлях і відповідати за свої дії.

Людина може зробити своє життя осмисленим на основі творчої роботи, цінностей, які дає їй суспільство, за допомогою власної позиції. Філософія творчості має велику історію, її основи представлені в працях М. Бердяєва. Людство впродовж століть розробило спеціальні технології розвитку творчих здібностей особи в різних видах діяльності, наприклад у сфері управління. Саме у цій сфері відбулася науково-технічна революція, а творчий людський чинник став вирішальною умовою досягнення успіху. Цій темі в останнє десятиліття присвячена величезна кількість публікацій, монографій, проведені наукові дослідження.

Соціологи і психологи проводять дослідження в сфері духовного потенціалу людини, мета яких – збудити інтерес особи до свого духовного розвитку і сенсу людського існування. Пропонуються соціально-психологічні методики оцінки і самооцінки своїх здібностей, інтелектуального потенціалу та шляху самовдосконалення.

Для розвинених осіб потрібні не стільки технології та тренінги, скільки сприятливі економічні, соціально-політичні і культурні умови для мотивації до творчої і трудової діяльності. Тому для затвердження смислу людського існування і нової парадигми суспільного розвитку майбутнього, збалансованого і гармонійного розвитку світу потрібне досягнення єдності об'єктивних і суб'єктивних чинників, що взаємодіють у процесі розвитку особи нового типу.

Створення оптимальних культурних умов для творчого функціонування особи в соціумі вимагає особливої уваги держави і еліти культурної сфери. В галузі театральної культури потрібна ширша театралізація населення, не стільки для того щоб зробити людину постійним відвідувачем театру, скільки для успішної адаптації індивіда до суспільства і критичного ставлення до навколишньої масової культури. Постійний приплив представників нових поколінь вимагає оновлення методів і соціальних технологій радше не з метою виховання, а для формування творчих осіб і шляхів удосконалення відносин між суспільством і особою.

Тим часом вирішення цих проблем поки що не має достатнього соціологічного забезпечення, сучасної соціологічної теорії особи, технологій її мотивації до вищих форм мистецтва, творчої праці, гідної поведінки і життя в цілому.

Розробка соціальних технологій адаптації і театралізації людини й її творчих сил – завдання соціологів, вихованих у середовищі високої театральної культури. Але вони сьогодні не затребувані політичною владою, яка виключає особовий потенціал з механізму свого цивілізаційного розвитку.

Театралізація і соціалізація особи, її мотивація до діяльності, поведінка в соціальних організаціях, в системі владних відносин – це суть проблеми і одне з актуальних завдань науки і влади. Це особливо актуально сьогодні в умовах високого безробіття, недостатньої кількості робочих місць і складного процесу адаптації до сучасної соціально-економічної специфіки нашого суспільства.

Адаптація і театралізація з дитячого віку може відбуватися шляхом створення в театрах, театральних навчальних закладах, клубах «театральних пісочниць» для дошкільників і школярів. Процеси театральної дії, соціалізації і театралізації в таких «пісочницях» мають бути добре продумані психологами, соціологами, режисерами та іншими фахівцями театру. Діти повинні бути учасниками театральної дії: ходити по залу, бути присутніми на сцені, грати якусь роль. Така участь у спектаклі надовго запам'ятовується, викликає інтерес. Дітей шкільного віку важливо ознайомити з історією театру шляхом постановки театральної дії, що демонструє, яким був театр у стародавні часи та середні віки.

З цією метою можна скористатися описом сцени і залу, викладеним у книжці Антонена Арто «Театр і його двійник»:

«Ми знищимо сцену і зал і замінимо їх єдиним майданчиком, без перегородок і бар'єрів, який і стане місцем дії. Буде встановлений прямий зв'язок між глядачем і спектаклем та між актором і глядачем, глядач перебуватиме в самій гущі подій, оточений і пронизаний ними. Залучення глядача до дії породжує сама форма залу.

Покинувши сучасні театральні зали, ми прийдемо в ангар або яке-небудь зерносховище і перебудуємо їх в тому дусі, який знайшов своє втілення в архітектурі деяких церков, священних місць і храмів Верхнього Тибету.

Усередині такої конструкції пануватимуть особливі співвідношення висоти і глибини. Зал буде оточений чотирма стінами, без усяких прикрас, публіка сидітиме посеред залу, внизу, на рухомих кріслах, які дадуть їй змогу стежити за спектаклем, що розгортається навколо неї зусібіч. Відсутність сцени в звичному сенсі слова змусить зміщувати дію до чотирьох кутів залу. Сцени розігруватимуться на тлі стін, пофарбованих вапном, щоб поглинати світло. Крім того, вгорі по всьому колу залу проходитимуть галереї, як на деяких полотнах художників Примітиву. Такі галереї дадуть можливість акторам щоразу, коли дія того зажадає, переходити з одного кінця залу в іншій, і дія може тоді розгортатися у всіх площинах і на всіх напрямках вгору і вниз. Крик, виданий в одному кінці, передаватиметься в інший кінець ніби з вуст у вуста, за допомогою низки підсилювачів і модуляторів. Дію почне своє коло, прокреслить траєкторію від одного ярусу до іншого, від однієї крапки до іншої. Несподівано напруження сягне

межі, вибухне в декількох місцях пожежею, і правдива ілюзія, а не просто пряма дія спектаклю на глядача перестане бути порожнім звуком. Поширення дії у величезному просторі призведе до того, що освітлення якоїсь сцени і різні світлові ефекти спектаклю захоплюватимуть і публіку, і акторів. Безлічі одночасних дій, різним фазам тієї самої дії, коли персонажі вчепляться один в одного, як бджоли, що рояться, щоб встояти під натиском обставин, а також зовнішньому натискові стихій відповідатимуть певні способи освітлення, імітації грому і вітру, і їх контрудар випробує на собі глядач.

Проте центральний майданчик все ж таки збережеться, він не слугуватиме сценою у власному сенсі слова, але дасть можливість з'єднати і зав'язати наново основну ідею дії щоразу, коли це потрібно»^{9a}.

Культура – це штучна, створена людиною реальність, що відрізняється від природного буття. У філософському енциклопедичному словнику ми знаходимо таке визначення культури: «Специфічний спосіб організації і розвитку людської життєдіяльності, представлений у продуктах матеріальної і духовної праці, в системі соціальних норм і установ, в духовних цінностях, у сукупності ставлень людей до природи, між собою і до самих себе»¹⁰. Культура проникає у всі сфери людського буття – від повсякденності і побуту окремого індивіда до міжнаціональних відносин.

У нашій багатонаціональній державі органічно пов'язані, переплітаються та підживлюють одна одну різні етнічні культури. Ці культури адаптувалися і з повагою ставляться одна до одної. Ці пошана й адаптація виражаються через глядача.

Кожна культура має національне коріння. Національна приналежність до етнічних груп фіксує в собі певні характеристики мікросередовища, в умовах якого формується особа. Національна специфіка концентрується в історичному досвіді кожного народу, і засвоєння цього досвіду є процес соціалізації індивіда. Через найближче оточення, насамперед сім'ю і школу, особа мірою розвитку освоює специфіку національної культури: звичаї, традиції, соціальні технології.

Спосіб усвідомлення етнічної приналежності й адаптація до неї залежать від конкретних соціально-історичних умов існування даної етнічної групи і від панівної ідеології. Ознака нації – це спільність психологічного складу, що виражається в спільності культури.

До культури відносять ті продукти матеріальної, культурної і фізичної діяльності людини, які представляють певні цінності для соціальних етносів. Тому кожне явище матеріальної і духовної культури стає її елементом лише тоді, коли вони набувають значення і сенсу в очах інших людей.

Культура особи – це змістовний бік психологічного складу особи. Це автоматично засвоєна в ранньому дитинстві і в процесі навчання соціальна технологія поведінки та свідомо вироблена модель навколишнього світу.

Індивідуальна модель світу – це система уявлень людини про навколишню дійсність, про себе, про свої відносини з цією дійсністю.

Моделі світу мають стабільні внутрішні основи, які бувають незмінними впродовж усього життя людини. Такі основи формуються на ранньому етапі розвитку суб'єкта і залишаються на все життя.

Створені в собі моделі світу є регулятором поведінки суб'єкта та алгоритмом його життя. Належність до якої-небудь групи припускає близькість індивідуальних моделей світу.

Вивчення культур зазвичай відбувається через етнографічні дослідження, через міфи та інші артефакти. Джерела культур беруть свій початок у далекому минулому, і аналіз цих джерел дає можливість зрозуміти, звідки виникають ті або інші уявлення.

Адаптація індивіда будь-якого віку до культури соціуму є необхідною умовою взаєморозуміння між представниками різних культур, коригуючим інструментом, здатним діяти позитивно на елементи міжетнічного нерозуміння, національну неприязнь. Значну роль у цьому процесі відіграє театр, що позитивно впливає на глядача як особу та представника будь-якої національності.

¹ Курбанов М. Г. О духовном «насилии» над истиной в социально-образовательном дискурсе // Образование и насилие. Сборник статей / Под ред. К. С. Пигрова. – СПб. : Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2004. – С. 46–53.

² Бабушкина Д. А. Понимание в структуре заботы о себе: обреченность на понимание // Философские и духовные проблемы науки и общества. VII СПб Ассамблея молодых ученых и специалистов, междисциплинарный семинар 23 ноября 2002. – СПб., 2002. – С. 51–57.

³ Валевиц Е. С. «Массовый человек» как патология современного общества // Научный вестник. 2008. – № 1 (65). – С. 145–147.

⁴ Маркузе Г. Эрос и цивилизация // Эрос и цивилизация. Одномерный человек : Исследование идеологии развитого индустриального общества / Герберт Маркузе. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2003. – 526 [2] с. – С. 9–250.

⁵ Хоркхаймер М., Адорно Т. Культуриндустрия. Просвещение как обман масс // М. Хоркхаймер, Т. Адорно. Диалектика просвещения. – М. : Медиум, 1997. – С. 149–209.

⁶ Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры ; пер. с фр. / Ж. Бодрийяр. – М. : Культурная революция ; Республика, 2006. – С. 119.

⁷ Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. – М. : Прогресс, 1990. – 272 с.

⁸ Ортега-и-Гассет Х. Размышления о технике // Х. Ортега-и-Гассет. Избранные труды. – М. : Весь Мир, 2000. – С. 164–232.

⁹ Лебон Г. Психология народов и масс / Гюстав Лебон. – СПб. : Макет, 1995. – 316 с.

^{9a} Арто А. Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Антонен Арто. – СПб. : Симпозиум, 2000.

¹⁰ Философский энциклопедический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1989. – С. 293.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



**ВПЛИВ УКРАЇНІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ
НА КАДРОВУ ПОЛІТИКУ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ
(1920-ті – початок 1930-х рр.)**

У статті аналізується вплив процесу українізації на кадрову політику у вітчизняному кінематографі.

Ключові слова: *українізація, кадрова політика, кінематограф.*

В статье анализируется влияние процесса украинизации на кадровую политику в отечественном кинематографе.

Ключевые слова: *украинизация, кадровая политика, кинематограф.*

The article analyzes the impact of process Ukrainization personnel policy in the domestic film industry.

Keywords: *ukrainization, staffing, cinema.*

<...> я не знаю, чого чекати від покоління, що принципово уникає української мови, української традиції, української тематики в своїх пошуках.

При цьому немає значення, чи так їх настановлено, чи вони діють з внутрішнього переконання, – головне, що вони так живуть і знімають <...> В молодому поколінні хтось якщо не вбив, то приглушив чуття приналежності до цієї землі – і до «Землі» Довженкової також. Відрізано, висміяно шляхи до національних ідеалів.

Леонід Череватенко

У 1920-х рр. національне кіномистецтво сягнуло свого найбільшого розвитку. Серед основних чинників, що позитивно вплинули на цей процес, були нова економічна політика (НЕП; завдяки якій була відбудована кінопромисловість), автономний статус українського кіно (що давав змогу самостійно обирати шлях розвитку) та коренізація, що отримала в Україні термін «українізація» (яка надала мистецтву кіно неповторних національних рис).

Тому за нинішньої ситуації, в якій опинилося українське кіно, звернення до досвіду 1920-х рр., думається, є доволі актуальним і на часі. Звернення саме в контексті вивчення досвіду українізаційних процесів «десятої музи». Адже, попри чимало спільних рис з двадцятими роками минулого століття і нинішнім часом (економічна свобода, не автономний, а вже незалежний від Москви статус), національний дух в кінематографії кудись щез... Промовистим у цьому сенсі є епіграф до цієї статті.

Загалом назвати новою темою українізації кінематографа не можна. Одним з перших до цієї теми звернувся А. Пижик¹, який у своїй статті здійснив спробу означити саму проблему та окреслити основні напрями її дослідження; деякою мірою згадана тема знайшла своє відображення і в наступній його праці². Розвиток української кінематографії в контексті політики українізації розглядає в своїй публікації В. Ткаченко³. Українізаційні процеси в Державному технікумі кінематографії ВУФКУ (м. Одеса) стали предметом наукових інтересів І. Фокіна⁴ та Р. Росляка⁵. Тож проблема впливу українізаційних процесів на кадрову політику знайшла відображення головним чином в частині підготування кадрів. А це вкотре переконує в актуальності дослідження.

В українізаційному процесі кінематографа чітко проглядаються два основні напрями: тематичне планування кінопродукції та кадрова складова. Мета пропонованої статті – здійснення аналізу впливу українізації саме на кадрову політику в українській кінематографії.

Фактично політика коренізації була санкціонована в квітні 1923 р. XII з'їздом РКП(б), який рекомендував формувати державні органи національних республік переважно з представників місцевого населення, які знають мову, звичаї, вдачу відповідних народів; видати спеціальні закони, що забезпечували б уживання рідної мови в усіх державних установах⁶. На теренах УСРР політика коренізації отримала назву «українізації», а, наприклад, у Білорусії реалізовувалась у формі «білорусизації».

На виконання вимог партії в УСРР було видано низку законодавчих актів з питань українізації: декрет Раднаркому УСРР від 27 липня 1923 р. «Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ»⁷ (документ мав на меті завершити заходи радянської влади щодо забезпечення українському народові виховання й навчання його рідною мовою), постанову ВУЦВК і РНК УСРР «Про заходи забезпечення рівноправності мов і допомогу розвитку української мови» від 1 серпня 1923 р.⁸ (крім усунення нерівності між українською та російською культурою, передбачалося впродовж року перевести на діловодство українською мовою низку відомств) та інші.

Крім того, процес українізації підлягав контролю з боку Народного комісаріату освіти УСРР. Наказом освітнього відомства від 7 серпня 1924 р. підлеглі главки та управління зобов'язали в двотижневий термін подати доповідну записку з переліком заходів по виконанню декретів з українізації⁹. 21 серпня

1924 р. контрольна картка зі згаданими вимогами була надіслана персонально ВУФКУ¹⁰.

Виконуючи поставлені вищим органом завдання, в доповідній записці від 23 серпня 1924 р. голова кіновідомства З. Хелмно писав про поступове переведення діловодства управлінського апарату на українську мову¹¹.

На перших порах процес українізації кінематографії здійснювався доволі повільно. Реальні зрушення розпочалися після ухвалення ВУЦВК і РНК УСРР 30 квітня 1925 р. постанови «Про заходи термінового проведення повної українізації радянського апарату». Одним з головних чинників, що негативно впливав на процес українізації було визнано недостатнє залучення до радянського апарату українського елементу¹². Для усунення недоліків всі державні установи і державні торговельно-промислові підприємства, що не перейшли ще на українське діловодство, зобов'язали зробити це до 1 січня 1926 р. Листування згаданих установ і підприємств на території УСРР мало здійснюватися українською мовою, поза межами України – російською або мовою республіки, з якою ведеться листування. В документі була пролонгована заборона приймати на держслужбу осіб, які не володіють українською мовою (за окремими винятками). Працівники, які впродовж попереднього періоду не спромоглися вивчити українську мову, за рішенням адміністрації могли бути звільненими без вихідної допомоги. Відповідальність за виконання постанови покладалася на керівників відповідних установ і організацій¹³.

У розвиток цієї постанови республіканський Раднарком 16 липня 1925 р. видав наступну – «Про практичні заходи до українізації радянського апарату». Документ конкретизував завдання з проведення українізації. При всіх установах (що підпадали під дію постанови ВУЦВК і РНК від 30 квітня 1925 р.) у центрі і на місцях створювалися «урядницькі комісії в справі українізації». На них покладалася завдання проведення обліку працівників установ на предмет їх знання української мови (встановлювалися три категорії: знають українську мову добре, знають неповністю, не знають мови зовсім); організації спільно з місцевками гуртків українознавства та здійснення активної культурно-просвітницької роботи, спрямованої на цілковите опанування працівниками установ української мови; керування в адміністративно-господарчому відношенні курсами української мови та ін.¹⁴.

Аби до 1 січня 1926 р. перевести діловодство на українську мову, всі центральні та місцеві установи разом з підлеглими підприємствами зобов'язали негайно розробити відповідні календарні плани і подати їх відповідним комісіям з українізації¹⁵.

Для створення сприятливих умов з проведення українізації для фахівців і наукових працівників усі центральні й місцеві установи мали посилити культурну й наукову роботу українською мовою, а Наркомос – розробити інструкції для проведення освітньої роботи в справі українізації в установах, клубах, культурно-освітніх установах¹⁶.

30 липня 1925 р. заступник наркома освіти УСРР П. Сологуб у листі до керівництва ВУФКУ вимагав негайно організувати комісію з українізації (згодом її очолив голова правління ВУФКУ З. Хелмно), цій комісії зробити доповідь про заходи радянської влади в справі українізації, спільно з представником підвідділу ліквідації неписьменності здійснити перевірку співробітників на предмет володіння українською мовою та поділити їх на відповідні категорії, з 1 серпня організувати курси з вивчення української мови¹⁷.

Аналогічного листа щодо створення комісії з українізації керівництво кіновідомства отримало від свого місцевому 31 липня 1925 р. Своїм завданням комісія мала, по-перше, контроль за вивченням співробітниками української мови на курсах, а, по-друге, щоби спілкування між працівниками ВУФКУ та відвідувачами в ділових справах здійснювалося винятково українською мовою¹⁸.

Однак, аналізуючи рівень володіння українською мовою співробітниками крайових відділів ВУФКУ, слід зауважити, що географічний чинник майже не впливав на рівень мовної підготовки. Принаймні такий висновок можна зробити з наявних архівних документів. Наприклад, на 1 грудня 1926 р. Дніпропетровський крайовий відділ ВУФКУ налічував (разом з його держкінотеатрами в Дніпропетровську, Запоріжжі та Мелітополі) 14 відповідальних (тобто керівних) працівників: завідувач відділу, завідувачі секторів відділу, адміністратори кінотеатрів та диригенти (з яких українців налічувалося – 2, росіян – 1, євреїв – 11); на предмет знання української мови 5 осіб віднесли до другої категорії, причому, 9 не перевірялися зовсім¹⁹.

У Ніжинському крайвідділі з 8 відповідальних працівників (українців – 3, росіян – 1, євреїв – 3, інших національностей – 1) двоє було віднесено до другої категорії (5 осіб не перевірялося, а однієї взагалі не вказали в звіті)²⁰.

В Одеському крайвідділі на 1 грудня 1926 р. з 10 осіб (євреї – 9, інших національностей – 1) перевірили лише двох відповідальних працівників (з них один отримав другу, інший третю категорії)²¹. Зате щодо фахівців ситуація була значно кращою: з 13 працівників (українців – 1, росіян – 3, євреїв – 8, інших національностей – 1) трьох осіб віднесли до першої, п'ятьох – до другої категорії, а ще п'ятеро уникнули перевірки²².

На цьому тлі досить непогана ситуація склалася в Донецькому крайвідділі: з 13 відповідальних працівників на 1 грудня 1926 р. (українців – 2, росіян – 5, євреїв – 4, інших національностей – 2) знання української мови 5 особами було визнано за першою категорією (8 осіб такої перевірки уникнули)²³.

Обов'язковою перевіркою на предмет знання української мови підлягали службовці правління ВУФКУ. За результатами перевірки 23 січня 1926 р. до першої категорії було віднесено 14 осіб, серед яких – член правління, головний редактор ВУФКУ Б. Ліфшиць, редактори О. Досвітній, Ю. Яновський, Н. Суровцева, М. Бажан, М. Йогансен, В. Радиш, Ю. Тютюнник. До другої категорії (27 осіб), крім члена правління – технічного директора ВУФКУ П. Нечеса та завідувача

виробничого відділу Я. Мазо, ввійшли, головним чином, представники обслуговуючого персоналу – бухгалтери, друкарки, діловоди, статисти, кур'єри... До третьої категорії зарахували 10 осіб, серед яких – голова правління ВУФКУ З. Хелмно, завідувач експлуатаційного відділу Г. Козюлін-Григор'єв, завідідулу державних кінотеатрів Соловей, секретар правління О. Юровицький, помічник завідувача відділу держкінотеатрів Полонський, фахівець у справі прокату І. Газарх, редактор В. Вольський. Незнання української мови першими двома особами (З. Хелмно і Г. Козюліним-Григор'євим) обґрунтували тим, що вони «обтяжені роботою по установі»²⁴.

Протокол засідання в березні був затверджений спеціальною комісією при Центральній комісії українізації з деякими зауваженнями. Правлінню ВУФКУ було запропоновано від співробітників, віднесених до третьої категорії, взяти підписки, що в разі, якщо впродовж трьох місяців не знатимуть української мови, їх буде звільнено на підставі чинного законодавства. Комісія не оминула увагою і той факт, що майже всіх осіб, які обіймають відповідальні посади, віднесено до третьої категорії. З цього приводу було ухвалене рішення про те, щоби комісія з українізації при ВУФКУ і його голова правління З. Хелмно вжили відповідних заходів, щоби українською мовою насамперед оволоділи саме ці відповідальні працівники кіновідомства²⁵.

Загалом складно робити однозначні висновки і щодо впливу політики українізації на національний склад керівництва кіновідомства. Так, на 1 грудня 1925 р. у правлінні ВУФКУ працювало 15 відповідальних робітників (українців – 3, росіян – 2, євреїв – 8, інших національностей – 2); перевірка на знання української мови не здійснювалася. На 1 грудня 1926 р. правління ВУФКУ налічувало вже 20 відповідальних працівників (українців – 7, росіян – 2, євреїв – 9, інших – 2); за знанням української мови до першої категорії було віднесено 8 осіб, до другої – 5, до третьої – 7²⁶.

На 1 грудня 1925 р. правління налічувало 36 кваліфікованих робітників (українців – 18, росіян – 11, євреїв – 5, інших національностей – 2). На 1 грудня 1926 р. їх кількість скоротилася до 25 осіб, причому максимально скоротили чомусь саме українців – на 10 осіб (українців стало 8, росіян – 4, євреїв – 9, інших національностей – 4); перевірка засвідчила, що 10 осіб за рівнем знання української мови відносяться до першої, 4 – до другої, а 7 – до третьої категорії (4 особи не перевірялися)²⁷.

Тож упродовж року в правлінні ВУФКУ відбулися доволі неоднозначні зміни: з одного боку – зросла кількість українців – відповідальних працівників (керівників) ВУФКУ з 3 осіб (20%) до 7 (35%), а з іншого – у понад два рази відбулося скорочення кваліфікованих робітників-українців з 18 осіб (50%) до 8 (32%). Така дещо парадоксальна кадрова політика в умовах українізації ще потребує подальших досліджень. Однак з наведеної статистики проглядається ще й інша тенденція: представники титульної нації фактично не мали кількісної переваги над

іншими національностями. Тому пункт про недостатнє залучення до радянського апарату українського елемента, прописаний у постанові ВУЦВК і РНК УСРР «Про заходи термінового проведення повної українізації радянського апарату»²⁸, мав під собою вагомі підстави, причому не лише в галузі кінематографа.

Невід'ємною складовою українізації адміністративного апарату став перехід діловодства на українську мову. Цей процес відбувався поступово і до певної міри залежав від регіону розташування структурного кінопідрозділу. В південному регіоні цей перехід відбувався повільніше. Це стосується, зокрема, Одеської кінофабрики. 7 січня 1926 р. у листі до керівництва кінофабрики голова правління ВУФКУ З. Хелмно зауважував, що, незважаючи на низку законодавчих рішень, і досі деякі її відділи продовжують листування російською мовою, і попереджував про те, що «правління ВУФКУ в останній раз суворо забороняє користуватися російською мовою, все листування повинно виходити тільки українською мовою»²⁹. Що ж сталося після «останньої суворої заборони»? Принаймні про якісь заходи проти порушників законодавства жодної згадки в архіві нами не виявлено.

Вкотре питання ведення діловодства виникло наступного року з виходом спільної постанови ВУЦВК і РНК УСРР від 6 липня 1927 р. «Про забезпечення рівноправності мов та про сприяння розвитку української культури», що зобов'язувала всі державні установи та організації внутрішнє діловодство здійснювати українською мовою, за винятком тих, що обслуговують винятково потреби нацменшин³⁰. Тож загалом проблему вирішили позитивно, принаймні листування підлеглих структур з правлінням ВУФКУ відбувалося, як того й вимагало чинне законодавство, українською мовою.

Актуальною проблемою для українського кіно була сценарна справа. Саме на гостру нестачі сценаристів, серед яких українських узагалі було мало, звернув увагу нарком освіти М. Скрипник у своєму виступі на з'їзді працівників мистецтв України 2 квітня 1927 р.³¹.

На відміну від наркома освіти, голова правління ВУФКУ О. Шуб охарактеризував ситуацію як дуже оптимістичну. Всього через кілька місяців (у грудні 1927-го), виступаючи перед київськими кінопрацівниками, він навів такі дані з українізації: за рік висунуто 4 українських режисера (загалом з 18 режисерів 9 були українцями, тобто 50%), з усього складу сценаристів 80 були українцями³².

Створюється доволі парадоксальна ситуація: нарком освіти вважає, що ситуація дуже важка, натомість його підлеглий, він же очільник кіновідомства, малює картину в надто рожевих тонах. На нашу думку, тут можливі два варіанти таких кардинальних відмінностей. Перший: М. Скрипнику підсунули, м'яко кажучи, не зовсім правдиві дані (сам нарком, до речі, зізнавався, що кіносеанси відвідує мало, а висновки робить з підготовлених йому матеріалів³³). Варіант другий: ситуація за якихось кілька місяців зазнала кардинальних змін.

Другий варіант викликає дуже великі сумніви. Скоріше, навпаки: з приходом до влади нового керівника ВУФКУ в особі О. Шуба розпочалося приховане

згорання українізації кінематографа. Про це свідчить нічим не обґрунтоване звільнення відомого письменника Ю. Яновського з посади редактора (художнього керівника) Одеської кінофабрики 20 серпня 1927 р. Причому звільнений цей професіонал був із убивчим формулюванням – «за абсолютне незнання кінематографії і за порчу картин своїм монтажем, а також складання юмористичних написів, чужих радянському духу»³⁴. Не вдаючись до причин такого кроку новоспеченого голови правління ВУФКУ (вони проаналізовані в нашій публікації³⁵), відзначимо лише, що цим кроком було завдано доволі відчутного удару й по справі українізації кіно.

Підтверджує це й лист письменників-кінопрацівників Д. Бузька, Г. Шкурупія, Г. Косинки, В. Атаманюка та М. Ятка: «Ставлячись дуже підозріло до культурних українських сил, т. Шуб їде до Москви й там набирає низку режисерів, що з них лише один М. Шпиковський мав сумнівний стаж із своєю „Чашкою чаю“, решта – нікому невідомі ймена. З них двоє – Дзиган і Бенуардов – починають спільно в Ялті ставити фільм. Витрачають на це 7262 крб, але, налякані землетрусом, тікають. Витрачені гроші списують в пасив. Кравченко там же починає самостійно картину. Витрачає теж кілька тисяч карбованців, знімання припиняється»³⁶.

Загалом ситуація, коли в українську кінематографію запрошували російських фахівців, була доволі поширеною не лише в 1920-х роках, а у наступних десятиліттях. Однозначно судити про це явище не можна. Безперечно, були «фахівці», які, переходячи на роботу в українське кіно, мали на меті інтереси фінансового, матеріального характеру. Однак були й інші, наприклад, Дзига Вертов, який в Україні зняв свої найкращі фільми («Людина з кіноапаратом», «Симфонія Донбасу») і зробив, безперечно, великий внесок у розвиток вітчизняного кіномистецтва.

Річ у іншому: керівники вітчизняної кіногалузі замість займатися підготовкою власних кадрів у вітчизняних навчальних закладах, обирали легший шлях – запрошували кінематографістів з інших республік, у більшості своїй далеких від національної культури.

Тому не випадково процес українізації кіномистецтва пов'язують з масовим приходом українських письменників – сценаристами, редакторами, журналістами. Цей відносно незначний проміжок часу став періодом найбільшого його злету. Власне кажучи, без письменників українізація «десятої музи» була б просто унеможливлена. Ось прізвища лише деяких з письменників, які плідно працювали в кінематографії. Микола Бажан був редактором ВУФКУ, автором сценаріїв фільмів «Алім» (1926), «Микола Джеря» (1927), «Пригоди Полтинника» (1929), «Право на жінку» (1930, у співавт. з О. Каплером) та ін., кількох книжок про кіномистецтво та численних публікацій у пресі; редагував журнал «Кіно». Дмитро Бузько був редактором ВУФКУ, автором сценаріїв фільмів «Лісовий звір», «Макдональд», «Сон Товстопузенка» (1924), «Тарас Шевченко» (1926, у співавт.) та ін.; виступав у пресі зі статтями з розвитку кіномистецтва. Василь Радиш у 1927–

1929 рр. очолював художній відділ Одеської кінофабрики, він автор сценаріїв фільмів «Тарас Трясило» (1926), «Велике горе маленької жінки», «Тобі дарую» (1929). Майк Йогансен виступив співавтором сценарію «Звенигора», за яким О. Довженко зняв свій визначний твір, працював редактором з української мови. Михайль Семенко впродовж 1924–1925 рр. обіймав посаду редактора Одеської кінофабрики, згодом його змінив Юрій Яновський. Олесь Досвітній – редактор ВУФКУ, написав сценарій фільму «Провокатор» (1928). Володимир Ярошенко очолював художній відділ ВУФКУ, автор сценаріїв «Хліб» (1930), «Зміна росте» (1931). За сценаріями Микола Ятченка (Ятка) поставлені стрічки «За монастирською стіною» (1928, у співавт.), «Вогняна помста» (1930), «Вовчий хутір» (1931), «Свято Унірі» (1932) та ін.; друкувався в кінематографічній періодиці...

Однак сам процес залучення письменників до молодого виду мистецтва був не з легких (слід згадати, що сценарій у той час ще трактувався як «низький жанр», тож ставлення до його написання було відповідним). Наприклад, 14 листопада 1927 р., коли керівництвом ВУФКУ (за участю наркома освіти М. Скрипника) розглядалися підсумки виконання директив Наркомосу з українізації, питання запрошення українських письменників на постійну сценарну роботу було одним із головних. Однак вирішити його кіновідомство було неспроможне, тому звернулося по допомогу до освітнього відомства³⁷.

Хоча література та мистецтво перебували під юрисдикцією Наркомосу, одначе й цей комісаріат в таких питаннях був не всесильним. Тому, заслухавши доповідь ВУФКУ про господарчий і фінансовий план на 1926–1927 р., Колегія НКО відзначила гостру потребу посилити українське кіно українськими літераторами та художниками та звернулася з цим питанням до українського політичного керівництва³⁸.

...На початку 1930-х рр. сфера застосування української мови в кінематографі невпинно звужується, а відтак вплив українізаційних процесів на кадрову політику стає значно меншим. Це стало наслідком зміни політичного курсу, а відтак і зростання процесів централізації, уніфікації в кінематографі, і не лише в ньому. У 1930 р. ВУФКУ було вилучене з підпорядкування республіканського Наркомосу і передане новоствореному Всесоюзному кінооб'єднанню, що лише прискорило процеси деукраїнізації.

Були послаблені й вимоги щодо рівня знання української мови. Так, 3 листопада 1932 р. вийшла постанова постійної комісії з українізації тресту «Українфільм». Документ містив три категорії працівників тресту, звільнених від вивчення української мови. До першої категорії належали працівники, які мали відповідні посвідки (а тому звільнялися від відвідування курсів з української мови), до другої – звільнені від вивчення за віком, до третьої – відповідно до посади (сторожі, прибиральниці тощо)³⁹.

Суттєво послаблені були й вимоги до рівня знань. Відтепер уже не йшлося про те, щоби не брати на роботу тих, хто не володіє українською. Достатньо

було лише посвідчення про знання української мови, за його відсутності можна було подати довідку про вступ до курсів з вивчення української мови⁴⁰. Власне сам факт функціонування при трестові «Українфільмов» згаданих курсів свідчив про те, що майже впродовж десяти років українізація апарату кіновідомства дала суперечливі результати, хоча діловодство й велося українською мовою.

Таким чином, українізаційні процеси в кадровій кінополітиці здійснювалися двома основними напрямками: залучення українського елемента на адміністративну та творчу роботу та вивчення української мови працівниками ВУФКУ. Загалом вони мало чим відрізнялися від загальноукраїнських щодо неоднозначних результатів. Фактором, що стримував українізацію, стала нерішучість представників органів державної влади стосовно осіб, які нехтували вимогами чинного законодавства, а згодом – масштабні репресії.

З певною долею обережності можна стверджувати, що вплив українізаційних процесів на кадрову політику в кінематографі загалом вкладається в лінійний процес: чим активніше здійснювалася українізація, тим більше українського елемента приходило в кінематограф, а також зростала кількість кінопрацівників, які володіли українською мовою.

А втім, означена проблематика потребує подальших наукових досліджень, перспективними напрямками яких можуть стати аналіз динаміки національного складу та рівня знання української мови в різні роки. Разом із хронологічним принципом доцільно аналізувати вплив географічних чинників на інтенсивність процесу українізації.

¹ Пижик А. Розвиток вітчизняного кінематографа в контексті здійснення більшовицької політики українізації / Андрій Пижик // *Історичний журнал*. – К., 2003. – С. 26–33.

² Пижик А. Ідеологічна основа більшовицької політики українізації / А. Пижик // *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. – К., 2011. – Вип. 104. – С. 47–50. – (Історія).

³ Ткаченко В. Українська кінематографія в контексті політики «українізації» (20-ті рр. ХХ ст.) / Вікторія Ткаченко // *Архівознавство. Археографія. Джерелознавство: Міжвід. зб. наук. праць. Вип. 9 / Держкомархів України. УНДІАСД ; НАН України. Ін-т історії України, Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського ; НБУВ ; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка ; редкол. : Г. В. Боряк (голова) та ін.* – К., 2007. – С. 209–221.

⁴ Фокін І. Українізаційні процеси в вищій освіті 20-х років ХХ століття за матеріалами Одеського державного технікуму кінематографії / Фокін І. О. // *Одіссос : актуальні проблеми історії, археології та етнології*. – Одеса, 2009. – С. 143–148.

⁵ Росляк Р. Микола Бажан: «Українська кіношкола є українською лише територіально» / Роман Росляк // *Мистецькі обрії 2001–2002 : Альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Головн. наук. ред. І. Д. Безгін*. – К. : КН-ВМП «СИМВОЛ-Т», 2003. – [Вип. 4/5]. – С. 367–372.

⁶ Двенадцатый съезд РКП(б). Стенографический отчет. – М. : Политиздат, 1968. – С. 696.

⁷ Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ : Декрет Ради Народних Комісарів УСРР від 27 липня 1923 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Х., 1923. – Відділ перший. – Ч. 29 [16 вересня]. – Арт. 430.

⁸ Про заходи забезпечення рівноправності мов і допомогу розвитку української мови : Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 1 серпня 1923 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Х., 1923. – Відділ перший. – Ч. 29 [16 вересня]. – Арт. 435.

⁹ Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України). – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 18. – Арк. 249.

¹⁰ Там само. – Арк. 250.

¹¹ Там само. – Арк. 252.

¹² Про заходи термінового проведення повної українізації радянського апарату : Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 30 квітня 1925 р. // Збірник узаконень і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1925. – Відділ перший. – Ч. 26 [6 червня]. – С. 379–380.

¹³ Там само. – С. 381–385.

¹⁴ Про практичні заходи по українізації радянського апарату : Постанова Ради Народних Комісарів УСРР від 16 липня 1925 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1925. – Відділ перший. – Ч. 56 [10 серпня]. – С. 654–655.

¹⁵ Там само. – С. 655.

¹⁶ Там само. – С. 656.

¹⁷ ЦДАВО України. – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 55. – Арк. 370.

¹⁸ Там само. – Арк. 371.

¹⁹ Там само. – Арк. 320.

²⁰ Там само. – Арк. 323.

²¹ Там само. – Арк. 334.

²² Там само. – Арк. 333.

²³ Там само. – Арк. 337.

²⁴ Там само. – Арк. 366–366 зв.

²⁵ Там само. – Арк. 355.

²⁶ Там само. – Арк. 303.

²⁷ Там само. – Арк. 304, 309.

²⁸ Про заходи термінового проведення повної українізації радянського апарату : Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 30 квітня 1925 р. // Збірник узаконень і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1925. – Відділ перший. – Ч. 26 [6 червня]. – С. 379–380.

²⁹ ЦДАВО України. – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 55. – Арк. 599.

³⁰ Про забезпечення рівноправності мов та про сприяння розвитку української культури : Постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету та Ради Народних Комісарів УСРР від 6 липня 1927 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України за 1927 рік. – 1927. – Відділ перший. – Ч. 34 [16 серпня]. – С. 624.

³¹ Скрипник М. О. Статті й промови / Микола Скрипник. – Харків : ДВУ, 1930. – С. 106.

³² Лапшин Ю. Київська кіноконференція / Ю. Лапшин // Кіно. – 1927. – №23/24 [грудень]. – С. 11.

³³ Скрипник М. О. Статті й промови / Микола Скрипник. – Харків : ДВУ, 1930. – С. 106.

³⁴ ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.6. – Спр.1494. – Арк.115

³⁵ Росляк Р. Юрій Яновський: «Моє страждання у ВУФКУ вже скінчилося» / Роман Росляк // Кіно-Театр. – К., 2011. – № 3. – С. 38–41.

³⁶ Росляк Р. «...ВУФКУ зазнало такої поразки, що тепер невпинно котиться вниз» / Роман Росляк // Кіно-Театр. – К., 2011. – № 4. – С. 12.

³⁷ ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 7. – Спр. 251. – Арк. 21, 22 зв.

³⁸ Резолюція Колегії НКО по доповіді ВУФКУ про господарчий і фінансовий план на 1926–1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. – 1927. – № 43 [1–5 листопада]. – С. 2.

³⁹ ЦДАВО України. – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 314. – Арк. 117–118.

⁴⁰ Там само. – Арк. 119.

Лариса НАУМОВА

**«ОТАК ЕКСПРЕСІОНІЗУЄТЬСЯ ФІЛЬМ»:
ПОГЛЯД НА НІМЕЦЬКИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ
ОЧИМА УКРАЇНСЬКИХ ТЕОРЕТИКІВ І ПРАКТИКІВ У 1926 р.**

У статті розглянуто точку зору українських дослідників 1926 р. на німецький експресіонізм у кінематографі.

Ключові слова: *німецький експресіонізм, конструктивізм, кінематограф, естетика стилю, мистецький напрям.*

В статье рассмотрена точка зрения украинских исследователей 1926 г. на немецкий экспрессионизм в кинематографе.

Ключевые слова: *немецкий экспрессионизм, конструктивизм, кинематограф, эстетика стиля, направление искусства.*

The article is consider the point of view of Ukrainian researchers in 1926 at German expressionism in cinema.

Keywords: *German expressionism, constructivism, cinema, aesthetics of style, art direction.*

Щомісячний журнал української кінематографії «Кіно», випуск якого розпочало з 1925 року Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ), в 1926 році дуже докладно зупиняється на висвітленні подій німецького кіно. Це в жодному разі не означає, що у виданні залишаються поза увагою факти з життя інших національних кінематографій, але у кожному номері з'являється як мінімум одна, а то і декілька публікацій, присвячених німецькій темі. На сторінках журналу систематично проводиться огляд фільмів німецького виробництва; «Кіно» стежить за подіями, що розгортаються навколо реорганізацій у німецькій кінопромисловості саме у цей час; друкуються статті німецьких теоретиків і практиків кіно; з'являються навіть нариси про будні німецького кіновиробництва; новини про берлінські кінопрем'єри тощо. Таким чином, справляється враження, що явища саме німецького кіновиробничого процесу (і взагалі усіх фактів довкола нього)

в цей період з-поміж усіх інших подій закордонного кіновиробництва і загалом кіножиття становлять найбільше зацікавлення для авторів українського журналу.

Серед інших публікацій на цю тему лише за 1926 рік у двох номерах виходять розвідки різних авторів, безпосередньо присвячені німецькому експресіонізму в кіно. Незважаючи на те, що період розвитку німецького експресіонізму (зазвичай датується 1920–1925 рр.) офіційно дійшов своєї фінальної фази, цей мистецький напрям продовжує (і надалі продовжуватиме) цікавити українських митців, а фільми його найкращих представників не припиняють збурювали творчу уяву. Згадані публікації – це невеликі дослідження, де автори не переповідають сюжети відомих стрічок, а намагаються осмислити німецький експресіонізм як впливовий кінематографічний напрям. Ці статті належать Ф. Лопатинському і Е. Добрянському:

1. Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно // Кіно. – Травень, 1926. – № 6–7. – С. 10–12.

2. Добрянський Е. Експресіоністичне кіно // Кіно. – Серпень, 1926. – № 10. – С. 24–26.

Ще одна цікава публікація, віддалено пов'язана з темою експресіонізму у німецькому кіно, з'являється у журналі «Кіно» за той самий, 1926, рік – стаття Г. Веллера «Абсолютний фільм»¹, написана на матеріалі шведського, німецького та французького кіно.

Хоча у статті Г. Веллера «Абсолютний фільм» безпосередньо не ідеться про експресіонізм у кінематографі, автор звертається до творчих експериментів і пошуків, які певним чином продовжують лінію німецького експресіонізму, але дещо в іншому річищі. Термінологією 20-х рр. ХХ ст. ці експерименти можна означити як «формальні», тепер, на початку ХХІ ст. їх можна визначити як своєрідний кіно-арт, поєднання можливостей візуальних мистецтв і кінематографії. Засадово ці пошуки мали на меті ті самі завдання, що і напрям експресіонізму – розширення рамок кінематографічної творчості, спробу передачі певних емоцій, почуттів кінематографічними засобами: зображенням, ритмом, світлом, формою, рухом тощо.

Статті ж Ф. Лопатинського і Е. Добрянського безпосередньо стосуються теми німецького експресіонізму. Автори не констатують наявності німецького експресіонізму у кінематографі як сформованого напрямку зі своєю поетикою і стилістикою, а виходять з цього факту як висхідної даності і, що надзвичайно важливо, намагаються аналізувати і вивчати його особливості.

У цих статтях, відповідно, визначені цілком конкретні точки зацікавлення поетикою німецького експресіонізму з боку українських дослідників кінематографа. Важливо відзначити, що, приміром Фавст Лопатинський, відомий більше не як теоретик, а як практик. Якраз у 1926 році він робить свої перші кроки у кіно як режисер. Таким чином, показово, що зацікавлення німецьким експресіонізмом, імовірно, мали не лише теоретичний характер.

Саме в цей час, в 20-х рр. ХХ ст., у радянському мистецтві також розвивались авангардні течії. Проте форми і методи радянського авангарду дещо різнилися від європейських його особливостей. На цей час одним з найвпливовіших напрямів був конструктивізм, який все ж піддавався критиці, а надалі визначався взагалі як «ліве мистецтво». Однак якраз період середини 20-х рр. ХХ ст. був значною мірою пов'язаний з впливом саме цього мистецького напрямку. Таким чином, необхідно мати на увазі конструктивістські засади радянського мистецтва 20-х рр. ХХ ст., що не могли залишитися невідчутними і для українського мистецтва цього періоду з огляду на політичну та економічну ситуацію того часу в Україні.

Тепер, попередньо обумовивши всі потрібні висхідні обставини, звернемося до теми німецького експресіонізму в кінематографі, якою переймаються і бачать її у своїх статтях українські автори на сторінках журналу «Кіно» у 1926 році, акцентуючи увагу на тому, як (а точніше: під яким кутом зору) розглянуто німецький експресіонізм і які моменти у цій темі викликають особливо гостре зацікавлення.

Отже, Ф. Лопатинський у своїй статті стверджує: «Для нас експресіонізм цікавий, не як філософія, а як певна сума нових, свіжих, іноді надзвичайно влучних засобів, що виявляють глибоку суть речей»². Таким чином, передусім майбутнього кінорежисера цікавлять засоби виразності і можливості, які відкриваються із їх практичним застосуванням. Аналізуючи експресіоністичний фільм Ф. Мурнау «Остання людина», автор пише: «Підійшовши до роботи з величезним знанням діла, режисер сміливо користується зо всіх засобів, що має у своєму розпорядженні: для виявлення психологічного стану героя режисер не тільки будує відповідну ситуацію, оперує не тільки підбором певних ліній та природних поверхонь, оформлюючи кадр – він викривляє природу, він примушує її грати, брати участь поруч з актором, спільно відтворювати великий акорд повнозвучного твору.

Експресіонізм робить на екрані можливим досі неможливе: упевно й міцно прищеплює умовність, що досі ніяк не вдалося, і що спрощувало, обмежувало кіно»³. Розлога цитата дає уявлення про силу захоплення представника курбасівської школи Ф. Лопатинського виявом напрямку німецького експресіонізму в кіно.

У цій цитаті, крім того і, ймовірно, передусім, автор відзначає поєднання різних методів роботи режисера з матеріалом. Режисер «*будує* відповідну ситуацію», «*оперує* підбором певних ліній та природних поверхонь», «*викривляє* природу», «*примушує* її грати», «*примушує приймати участь* поруч з актором». У цій роботі режисера простежується два важливі напрями: лінія перетворення матеріалу (будування, викривлення) і лінія підбору матеріалу (оперування, підбір, примушення), що в обох випадках має завданням досягнення єдиної мети: «спільно відтворювати великий акорд повнозвучного твору».

Також автор звертає увагу на умовність як стилістичну особливість німецького експресіонізму. Впровадження такого методу має, на його переконання,

розширити можливості кінематографа, адже досі це «ніяк не вдалося, і спрощувало, обмежувало кіно».

Далі автор звертається до аналізу складної форми побудови кінотвору, але залишається дуже обережним у своїх висновках. «Для загострення інтересу дія будується так, що прямий вираз відсовується чимраз більше на другий план, і його місце посідає спосіб асоціативного побудування, що іноді доходить до неймовірно умілого оперування голими символами. Цього, звичайно, не треба змішувати з символізмом, що теж знайшов собі місце в експресіонізмі, але проте дає дуже сумнівні та плутані наслідки»⁴. «Загострення інтересу» глядача до розвитку подій здійснюється методом «асоціативного побудування», причому «прямий вираз відсовується чимраз більше на другий план». Отже, «прямий вираз» у експресіоністичному творі замінюється більш складною формою: «асоціативною побудовою», яка оперує зовсім іншими категоріями. Замість побутових об'єктів і реальних подій залучаються символи. Робота з останніми має певну небезпеку – це шлях до символізму, якого (при достатній наявності у тогочасному мистецтві) так боялися радянські митці. Але автор віддає належне майстрам німецького експресіонізму, робота яких «іноді доходить до *неймовірно умілого оперування* голими символами». І це оперування символами (яке автор наполегливо не рекомендує «змішувати з символізмом»), а також метод асоціативних побудов викликають зацікавлення як новаційний творчий метод.

«... Експресіонізм в кіно майже не зачепив *людини*, її техніки, її засобів виразу, а сконцентрувався на машині, на кіно-апараті. Він оживає в руках експресіоніста, він, як жива істота, нишпорить, відшукує, показує, розкриває»⁵. Не дивно, що Ф. Лопатинський, звертає увагу і на особливості акторської творчості у німецькому кіноекспресіонізмі. Йому, як актору і режисерові театру, де він працював до приходу в кінематограф, безперечно, мав бути цікавим метод роботи з актором. Але тут він одразу знаходить однозначну відповідь на своє питання і висловлює її у достатньо категоричному вислові: «експресіонізм в кіно майже не зачепив *людини*, її техніки, її засобів виразу». І одразу констатує зацікавленість експресіонізму технічними прийомами. Тут він звертає увагу на особливості роботи кіноапарата, надаючи йому максимально олюднених характеристик, певним чином перетворюючи його на одну з дійових осіб експресіоністичного кінотвору: «він оживає в руках експресіоніста, він як жива істота, нишпорить, відшукує, показує, розкриває». Тут впадає у вічі відверто кіноківська термінологія, що нею послуговується автор для опису методу німецького експресіонізму. Хоча, імовірно, ця термінологія саме на той час активно побутовувала у радянському кінематографічному середовищі. У такому разі дуже цінними видаються саме випадково проведені паралелі.

Цікаво, але саме звинуваченням експресіонізму в байдужості до людини Ф. Лопатинський зачіпає той суттєвий момент, ту точку взаємної єдності, яка існувала між конструктивізмом російського радянського мистецтва та німецьким

експресіонізмом. Але слід обмовитися, до чого далі і підходить автор статті, що експресіонізм, зрештою, завдяки техніці виводить до емоційного, настроєвого, чуттєвого переживання суті події. В той час як конструктивізм залишається чіткою логічною інтелектуальною побудовою. Таким чином, відбувається різкий розрив і розходження цих напрямів, які, по суті своїй, технічно, мають ніби ту саму природу – звернення до машини (як цілком слушно зазначає автор). Особливо цей технічний компонент, до речі, відчутний саме у кінематографі, як ні в жодному іншому мистецтві, через його технічну природу.

Надалі Ф. Лопатинський задля прикладу аналізує окремі, найвиразніші шматки сценарію уже американського фільму Р. Вольфа «Луні-газ», говорить про засоби виразності: рух камери, монтаж, довжину кадрів, загальний ритм окремих сцен... Навіть вдається до аналізу інтер'єру і меблів, показ яких, на думку автора статті, повністю спрацьовує на режисерську ідею показу потрібного за задумом контрасту. Позитивну оцінку у Ф. Лопатинського отримує також і сувора лаконічність авторського стилю.

І далі: «Перед засобами експресіоністичного порядку в кіно, безумовно, ще довгий і багатий шлях. Він відкриває цілком нові, ще недосліджені обрії, що можуть і повинні допомогти кіно позбутися його примітивності й поверховости.

Нашим сценаристам в першу чергу слід-би звернути на це увагу»⁶.

Показово, але російська радянська кінематографія, приміром, у теорії С. Ейзенштейна, не шукала прямого застосування новацій інших напрямів, а принципово стояла на позиціях творення власного методу кіно. Щоправда, використання найкращих здобутків американського кіномистецтва, наприклад, становить ту техніку, на яку первісно орієнтувався російський радянський кінематограф передовсім на початку формування теорії монтажу Л. Кулешовим та послідовниками його школи.

Ф. Лопатинський же, аналізуючи особливості напрямку експресіонізму в німецькому кіно, говорить про запозичення і має на увазі пошуки більш чуттєвого, настроєвого характеру (у сенсі емоційного втілення виразних форм), аніж технічного стибу. «...Режисер не тільки будує відповідну ситуацію, оперує не тільки підбором певних ліній та природних поверхонь, оформлюючи кадр – він викривляє природу, він примушує її грати, приймати участь поруч з актором, спільно відтворювати великий акорд повнозвучного твору»⁷. Більше того, він бачить можливості подальшого розвитку на цьому шляху. «Перед засобами експресіоністичного порядку в кіно, безумовно, ще довгий і багатий шлях. Він відкриває цілком нові, ще недосліджені обрії, що можуть і повинні допомогти кіно позбутися його примітивності й поверховости»⁸.

Практичне зацікавлення поетикою німецького експресіонізму виникає у представників української кінематографії різних сфер творчої діяльності. Її виявляє, приміром, і сценарист М. Борисів-Владимирів, який у своїй практичній статті «Мистецтво кадру» (у частинах про ритміку і графіку кадру) покликає-

ться на приклад з творчості Ф. Ланга. «Робота режисера Фріца Ланга над “Нібелунгами” довела й підтвердила висловлені Б. Балашем думки, що в кіно німі речі можуть говорити, діяти й утворювати вкупі з актором незабутню гармонію. Цей кадр з “Нібелунгів” вражає особливо чіткою думкою режисера: підкреслити величність моменту й утворити гідний цього настрої. Три тіла, що лежать при спокійнім світлі двох канделябрів, і в кожному канделябрі три свічки; біля кожного тіла повішено шоломи. Режисер дав кілька трикутників, і їх гармонія створює потрібний настрої»⁹. Це висловлювання мало схарактеризувати можливості ритмічної побудови кадру, майстерно здійснюваної німецьким режисером-експресіоністом.

Щодо графіки кадру, то і тут український автор визнає першість за німецьким режисером. «Фріц Ланг для “Нібелунгів” будує навіть краєвид, щоб одержати потрібне тло з велетенських столітніх дерев, щоб поміж їхні стовбури пустити проміння юпітерів, щоб одержати ті світлові мерва, які йому потрібні для утворення гармонії»¹⁰.

Таким чином, і українські сценаристи дослуховувалися до пошуків німецького експресіонізму. «Екран є блискучий учитель, найкращий керівник і непомильний вказівник, кого з вчителів режисури взяти за взірець, щоб іти за ним на шляху своєї творчості»¹¹. Так наприкінці статті, після вказаних посилань, зазначав автор.

Визначаючи особливості експресіонізму в порівнянні з імпресіонізмом, Е. Добрянський наголошує, що «молоді художники експресіонізму намагаються уникнути лабет часу, моменту та секундного враження, вони хочуть *творчості*, що їй замало було в імпресіонізмі»¹². І надалі автор розвиває свою думку: «Експресіонізм не може відноситися до об'єктів пасивно, він хоче *творити* і ось ця снага творчості дає нам нові форми і нові речі. Замість рефлексії та апатії імпресіоністичної людини, росте в мистецтві новий тип людей, що борються з світом і переборюють не олюднений світ, новий тип людей людського ж-таки машинного світу»¹³. Таким чином, експресіонізм (у порівнянні з імпресіонізмом) оцінюється як активний творчий напрям, який відкидає спостереження, рефлексію, апатію, обираючи творення. Експресіоністична творчість, отже, «дає нам нові форми і нові речі», а також «новий тип людей», основною ознакою яких є боротьба зі світом і перемога над «не олюдненим» світом. Ці погляди нагадують конструктивістські засади, причому за всіма переліченими ознаками, що їх характеризує автор. Активність; творення «нової людини»; боротьба цієї «нової людини» з «не олюдненим світом», тобто з протилежним людині світом (точніше з природою) – це засади саме радянського конструктивістського методу.

Цитуючи гасла експресіоністів, автор зазначає, що для нього висхідною точкою фактично є визнання протилежності людини і природи. «Для художника денна дійсність – це лише нагода, і в сфері мистецтва сама природа прибирає інших форм, не зв'язаних тотожно з її колишніми формами. Ламайте світ в собі – ось гасло експресіонізму»¹⁴.

Виходячи з цих позицій, з'явився режисер з новим баченням суті кінематографічного мистецтва. «І ось новий німецький режисер (Німеччина – країна, що взяла монополію на експресіонізм) вирішив перебороти об'єктивність фотографії. Він одсунув ті речі й людей, що їх знімає, якнайдалше од життя. Він оформлює їх по-новому. Він примушує *об'єкт* знімального апарату знімати так, як того хоче художник: чи то режисер, чи то маляр, чи то оператор. Виявилось, що *об'єкт – річ слухняна*»¹⁵.

Все ж дивовижно, наскільки Е. Добрянський по-конструктивістськи, тобто і з точки зору практичної утилітарності, оцінює сутність експресіоністичного напрямку, забуваючи про його песимістичні настрої «розчарування» і «загубленості», про які, однак, добре пам'ятає автор іншої статті, Ф. Лопатинський.

Е. Добрянський безапеляційно приладнує експресіоністичну естетику до конструктивістського методу, вживаючи чисто конструктивістську термінологію: режисер «*оформлює по-новому*» речі і людей; «примушує» «знімати так, як того хоче художник»; «*об'єкт – річ слухняна*». Він оцінює напрям експресіонізму з точки зору конструктивізму, шукаючи у першому практичні чинники останнього: конструкцію, доцільність, ідеологію. Зрештою, і у Ф. Лопатинського присутня та сама конструктивістська термінологія. Уже цитована кілька разів фраза знову видається доречною у зовсім іншому, конструктивістському контексті: «...режисер не тільки буде відповідну ситуацію, оперує не тільки підбором певних ліній та природних поверхонь, оформлюючи кадр – він викривляє природу, він примушує її грати, приймати участь поруч з актором...»¹⁶.

Е. Добрянський продовжує: «Межі оформлень *свого* твору режисер, чи то взагалі художник кіно, бере з природи, але він не забуває, що з природи треба взяти лише її основні і найперші риси, щоб потім створити щось стильне (себто просякнуте режисерським бажанням) художнє ціле. Лише якийсь відсоток форми природний. Отак експресіонізується фільм»¹⁷. Послідовно і в безпосередній оцінці ролі природного начала в естетиці експресіонізму, дослідник не відступає від конструктивістських засад. Природа, за традиціями конструктивізму, мислиться як небажаний елемент, який потрібно «оформити», організувати, позбавити зайвого, взяти «лише якийсь відсоток форми», аби отримати необхідне. Такої ж утилітарної точки зору щодо природного матеріалу дотримується і Ф. Лопатинський. І він розглядає природу як певний матеріал, потрібний для режисерської творчості, методом якої є «оформлення» (і тут буквально вживане слово, яке має чітке посилання знову ж таки до естетики конструктивізму). «Режисер сміливо користується зо всіх засобів, що має у своєму розпорядженні: для виявлення психологічного стану героя режисер не тільки буде відповідну ситуацію, оперує не тільки підбором певних ліній та природних поверхонь, оформлюючи кадр – він викривляє природу, він примушує її грати, приймати участь поруч з актором, спільно відтворювати великий акорд повнозвучного твору»¹⁸.

І знову: основний об'єкт волевиявлення – режисер з його волюнтаристською функцією ідеолога. «Створення чогось стильного», за переконанням Е. Добрянського, невід'ємне від режисерського бажання «себто просякнуте режисерським бажанням».

Окрім перелічених чинників, інший автор, Ф. Лопатинський, доводить також і залучення принципу «грузофікації» у тій частині своєї статті, де ідеться про максимальну лаконічність авторського режисерського стилю. «І все це дано з максимальною стислістю, економністю, що ще підвищує вартість твору»¹⁹. І ще: «економно, певними загальновідомими умовними знаками, наче цифрами, викладають перед нами всю трагедію братовбивчого військового примусу»²⁰. Поцінювання лаконізму викладу (а саме принципу: у меншому обсязі більша інформативність) якраз є яскравою особливістю конструктивістського мистецького стилю, яка у радянському конструктивістському ж словнику отримала назву «грузофікації».

Отже, автори, окрім усього іншого, свідомо чи несвідомо, вдаються у своїй оцінці німецького експресіонізму до конструктивізму, а точніше здійснюють цю оцінку з позицій радянського конструктивізму (абсолютно конкретного мистецького напрямку, зі своїми естетичними і стилістичними особливостями). Така оцінка дає підстави до подальших розмірковувань про культурну ситуацію в Україні і конкретніше – в українській кінематографії 20-х рр. ХХ ст.

Однак, повертаючись до німецького експресіонізму в оцінках українських дослідників, звернемося до подальших можливостей і перспектив цього напрямку, про які українські автори також говорять у своїх статтях. «Розвиток експресіоністичного фільму пішов ще далі. На цьому, вже угноєному ґрунті зріс «абсолютний фільм» («Кіно», № 8). Цілком одмовившись од намагання передати на екрані реальні об'єкти, творці абсолютного фільму Рихтер, Еггелінг, Рутман і Леже втілили на плівці такі метафізичні й абстрактні розуміння, як «Ритм», «Коливання», «Рух вертикалей». Леже, беручи за основу все-таки реальні речі, як-от ноги людей, шляпи, труби, пружини, не робить на цьому творчого акценту, але деформує їх по своїй уподобі, створюючи самоцільні композиції, позбавлені будь-якого реального змісту»²¹. Тут автор звертається до зазначеної статті Г. Веллера «Абсолютний фільм»²², і чітко вказує зрозумілі йому зв'язки німецького експресіонізму з пошуками інших мистецьких напрямів, розглянутими у «Абсолютному фільмі».

Як і Ф. Лопатинський, Е. Добрянський залишається обережним у висновках. «Досліди й винаходи експресіоністів не мають для матеріалістичної радянської кінематографії реальної ваги, але про них не треба забувати і від них не треба відгетькуватися: вони збагатять скарбницю формальних прийомів кінематографії. Збагатившись же формальними прийомами, кінематографія і обсяг своїх можливостей щодо ідеологічного впливу значно поширять. Те, що до цього часу здавалося “нефотогенічним”, що не надавалося до фільмування, може бути зре-

алізовано на плівці. Експресіоністичний прийом дозволяє висвітлити й зафіксувати ті найтаємніші і найтемніші куточки заплутаного лабіринту психології людини, куди до цього часу об'єкт знімального апарату не міг встромити свого цікавого носа»²³.

І все ж, незважаючи на те, що автор ніби заперечує важливість «формальних» пошуків експресіонізму щодо прямого застосування до природи «матеріалістичної радянської кінематографії», він не може приховати симпатії до цього експерименту і обстоює ці прийоми як новаційні і прогресивні. Він, приміром, бачить можливості через експресіоністичний напрям, використовуючи навіть формальний метод певним чином вирішити питання «ідеологічного впливу». «Збагатившись же формальними прийомами, кінематографія і обсяг своїх можливостей що до ідеологічного впливу значно поширять.»²⁴. Крім того, за його переконанням, експресіонізм дає змогу значно розширити сферу втручання кінематографа у різні сфери життя людини. «Експресіоністичний прийом дозволяє висвітлити й зафіксувати ті найпотаємніші і найтемніші куточки заплутаного лабіринту психології людини, куди до цього часу об'єкт знімального апарату не міг встромити свого цікавого носа»²⁵.

Формалізм – саме та точка перетину експресіонізму і конструктивізму, яка стала вирішальним моментом для визнання, або, точніше, невизнання радянською владою цих мистецьких напрямів. Як експресіонізм у максимальному своєму розвитку тяжів до формалізму, так і конструктивізм переростав у вищій точці свого злету в формалізм.

Однак саме поняття «формалізм», яке з'являється у радянській культурі 20-х років ХХ ст. багато у чому є симптоматичним... Виникає це поняття зовсім не випадково, а як логічно послідовний процес, провокований попереднім розвитком цієї культури, її утилітарного способу мислення і такого ж утилітарного мистецтва. Розвиток конструктивізму з його прагматичністю, максимальною логізованістю і практичністю зрештою нічого б не зміг дати окрім голої форми, певним чином довершеної у своїй самості і певним чином обґрунтованої у своїй доцільності.

Щодо формалізму у німецькому експресіонізмі, то, як відзначив Е. Добрянський, «розвиток експресіоністичного фільму пішов ще далі. На цьому, вже угноєному ґрунті зріс «абсолютний фільм» («Кіно», № 8). Цілководмовившись од намагання передати на екрані реальні об'єкти, творці абсолютного фільму Рихтер, Еггелінг, Рутман і Леже втілили на плівці такі метафізичні й абстрактні розуміння, як “Ритм”, “Коливання”, “Рух вертикалей”»²⁶.

«Під назвою “абсолютний фільм” треба розуміти фільм, що в ньому відтворюють на стрічці неречові кіно-картини, на зразок знайомої нам творчості супрематистів та конструктивістів»²⁷. Г. Веллер згадує шведського режисера В. Еггелінга, який експериментував із формою та її перетвореннями, рухом та ритмом. Хоч як дивно, в тогочасній мистецькій ситуації, прийом «абсолютного

фільму» не визнається автором відверто формальним. Г. Веллер навіть пропонує практичне (у традиціях конструктивістського мислення) застосування методу «абсолютного фільму» у процесі навчання. Більше того, автор намагається розкрити прогресивні сторони цього явища. «Ці принципи пристосовуються до відображення “психологічних” моментів, або моментів почування великого руху. Ця метода не тільки підкреслює саму суть комплексу почувань, але й лише вона може зробити їх цілком зрозумілими і очевидними»²⁸.

Таким чином, український автор не відкидає можливості доцільного застосування і практичного втілення «абсолютного фільму». Більше того, саме «абсолютний фільм», на відміну від традиційного фільму, на його переконання, і лише він може «підкреслити саму суть комплексу почувань», і більше – «зробити їх цілком зрозумілими і очевидними».

Така позиція, зацікавлення і можливість вивчення новаційних процесів характеризують ситуацію 20-х рр. ХХ ст. в українському кінематографі як максимально демократичну, відкриту для пошуків і різноманітних впливів як з боку російського кінематографа, так і з боку Заходу. Активне ж зацікавлення і жваве осмислення авангардних процесів світового кінематографа українськими теоретиками і практиками свідчать про максимальну готовність до власного творчого пошуку.

Що ж до німецького експресіонізму, то не викликає сумніву практична зацікавленість українськими теоретиками і практиками питанням німецького експресіонізму як потужним кінематографічним напрямом. Українські дослідники цікавляться передовими пошуками кінематографа свого часу. Навіть нещодавні експерименти не залишаються поза полем їх уваги, поза межами їх практичного зацікавлення. Не випадково слово «практичне» вживається настільки часто. Саме так можна визначити намагання знайти спільні точки, намагання втілити і запозичити найкращі новації світового кінематографа у національне кіно. Ці теоретичні розвідки свідчать про необхідність такого відкритого і обопільного спілкування, яке, зрештою, дало свої плідні наслідки.

¹ Веллер Г. Абсолютний фільм / Г. Веллер // Кіно. – Червень, 1926. – № 8. – С. 10.

² Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно / Ф. Лопатинський // Кіно. – Травень, 1926. – № 6–7, с. 10–12. – С. 10.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 12.

⁷ Там само. – С. 10.

⁸ Там само. – С. 12.

⁹ Борисів-Владимирів М. Мистецтво кадру / М. Борисів-Владимирів // Кіно. – Лютий, 1926, – № 4, с. 8–10. – С. 10.

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само.

¹² Добрянський Е. Експресіоністичне кіно / Е. Добрянський // Кіно. – Серпень, 1926. – № 10, с. 24–26. – С. 24.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. – С. 24–25.

¹⁶ Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно / Ф. Лопатинський // Кіно. – Травень, 1926. – № 6–7, с. 10–12. – С. 10.

¹⁷ Добрянський Е. Експресіоністичне кіно / Е. Добрянський // Кіно. – Серпень, 1926. – № 10, с. 24 – 26. – С. 25.

¹⁸ Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно / Ф. Лопатинський // Кіно. – Травень, 1926. – № 6–7, с. 10–12. – С. 10.

¹⁹ Там само. – С. 12.

²⁰ Там само.

²¹ Добрянський Е. Експресіоністичне кіно / Е. Добрянський // Кіно. – Серпень, 1926. – № 10, с. 24–26. – С. 26.

²² Веллер Г. Абсолютний фільм / Г. Веллер // Кіно. – Червень, 1926. – № 8. – С. 10.

²³ Добрянський Е. Експресіоністичне кіно / Е. Добрянський // Кіно. – Серпень, 1926. – № 10, с. 24–26. – С. 26.

²⁴ Там само.

²⁵ Там само.

²⁶ Там само.

²⁷ Веллер Г. Абсолютний фільм / Г. Веллер // Кіно. – Червень, 1926. – № 8. – С. 10.

²⁸ Там само.

СТИЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОПРЕСИ 1930-х років

У статті розглянуто основні етапи формування стилю української кінопреси 1930-х років. Авторка аналізує специфіку журнальних рубрик і стиль статей.

Ключові слова: кінопреса, жанри кіножурналістики, рецензія.

В статье рассмотрены основные этапы формирования стиля украинской кинопрессы 1930-х годов. Автор анализирует специфику журнальных рубрик и стиль статей.

Ключевые слова: кинопресса, жанры киножурналистики, рецензия.

The basic stages of forming of style of the Ukrainian film press of 1930th are considered in the article. An author analyses the specific of the headings of film magazines and style of articles.

Keywords: film press, genres of film journalism, review.

Система радянських засобів інформації, підпорядкована загальній ідейно-організаційній схемі, почала поступово складатися в 1920-х роках. Процеси її уніфікації продовжуються у 1930-х – радянська преса стає провідником тоталітарної ідеології, а журналістика остаточно вписується в адміністративно-командну систему. У середині третього десятиліття ХХ століття відбувається вертикальна диференціація друкованих органів за ступенем важливості: галузеві видання поділяються на центральні та республіканські.

Аналогічна ситуація спостерігається і в Україні: часописи «Кіно» (1925–1933) і «Радянське кіно» (1935–1938) були основними спеціалізованими виданнями республіканської кіногалузі. Проте обговорення проблем кіновиробництва не обмежувалося фаховими журналами: партійні директиви друкувалися переважно в газеті «Правда» – центральному друкованому органі більшовицької партії, а жваві дискусії щодо перспектив розвитку радянського кіно та його провідних тенденцій з'являлися на сторінках преси з питань суміжних мистецтв. Крім того, на перших порах партійне керівництво, виявляючи демократичну

ініціативу, публічно заохочувало широкі пролетарські кола до активної участі в формуванні концепції радянського кіно, тому громадські організації деякою мірою впливали на репертуарну політику, тематичне планування кіновиробництва і напрями кінофікації. Матеріали «Кіногазети» (друкований орган Товариства друзів радянського фото і кіно – ТДРФК) віддзеркалювали напрями діяльності суспільних організацій у галузі кіно.

Журнал «Кіно» було засновано в 1925 році. Упродовж 1920-х років відбувалося формування структури та рубрикації часопису, складався авторський колектив. Тогочасна суспільно-політична ситуація, що характеризувалася відносним плюралізмом поглядів на проблему становлення кінематографа як галузі радянського мистецтва, наочно впливала на загальну концепцію журналу. Мистецькі організації 1920-х років вільно висловлювали, а іноді маніфестували власне бачення майбутнього нового пролетарського мистецтва – кіно. Ці погляди часто були максималістськи суперечливими і взаємовиключними, проте створювали багатогранну панораму можливих шляхів розвитку кінематографа.

Ситуація принципово змінилася наприкінці 1920-х років, коли посилюється політизація засобів інформації, а ствердження системи однопартійної преси призводить до поступової підміни мистецьких критеріїв критики політичними. Процеси усередині інформаційної галузі відповідним чином відбилися на подальшому розвитку республіканського фахового видання – «Кіно».

У другій половині 1920-х років демократичні начала поступають перед гаслами офіційної пропаганди, які починають набувати провідного значення. Так ідея реконструкції народного господарства стає центральною в усіх засобах інформації, не виключаючи фахові культурологічні видання. Мистецькі проблеми втрачають основоположний статус, поступаючись місцем тематиці глобальної економічної перебудови. У журналі «Кіно» з'являється рубрика «Темпи країни і темпи кіно», в якій виносяться на обговорення відповідність темпів реконструкції кінематографа загальним темпам соціалістичного будівництва. Основний тон викладення матеріалів у кожному номері задає редакційна стаття, де, як правило, чільне місце відводиться проблемам індустріалізації промисловості та впровадженню колективних форм сільськогосподарського виробництва.

Кінематограф, відповідно до його технічної основи, розглядався передусім як галузь промисловості, а питанням художньої творчості відводилася другорядна роль. У результаті – на сторінках часопису набагато більше уваги приділялося розгляду виробничого процесу та його темпам, ніж мистецтвознавчому аналізу. Природно, що журнал «Кіно» упродовж 1930–1933 років постійно друкує матеріали, в яких простежується тенденція планування кіновиробництва за нормами промисловості.

Програмне ототожнення кінематографа з індустрією виявляється з перших чисел журналу за 1930 рік. У передовиці «Мусимо виконати! Виконаємо!» констатується відставання темпів розвитку радянського кінематографа від загаль-

них темпів індустріалізації країни. Поліпшення ситуації – «ліквідацію прориву» – редакція пропонувала здійснити засобами, актуальними на той час у промисловості. Введення соціалістичного змагання в кіновиробництво розцінювали як панацею, навіть рекомендували ввести змагальні принципи в сценарну справу. Справді серйозну проблему кінематографа 1930-х років – нестачу сценарного матеріалу – намагалися вирішити, залучаючи до написання сценаріїв письменників, сценаристів і робкорів, робота яких мала відбуватися на засадах соціалістичного змагання.

У той час, коли на сторінках центральної та республіканської преси широко висвітлювалися питання організації, планування, управління промисловістю та передового досвіду, в журналі «Кіно» всі ці теми обговорювалися в проекції на специфіку кіновиробництва. Упродовж 1930–1932 років тематичне планування було темою № 1, підгрунття якої становила теза: «кіноіндустрія є елементом виробництва масових культурних цінностей, що пов'язані з розгортанням творчості на засадах соціалістичного будівництва»¹. Відповідно журнал виносив на широке обговорення громадськості тематичний план на 1930/1931 рік². У вступній частині зазначалась економічна та ідеологічна вага справи планування виробництва фільмів – «чинників української пролетарської агітації та пропаганди». Вважалося, що планування виробництва, тематики й ідеологічно-художньої спрямованості забезпечує, з одного боку, планове обслуговування мистецьким продуктом, з іншого – скеровує кінематографістів у справі висвітлення найактуальніших питань соціалістичного будівництва. А головне – в матеріалах номеру було чітко визначено основні тенденції розвитку кінематографії. Тематичний план мав охопити певний спектр найважливіших проблем – індустріалізацію, реконструкцію села, зародження соціалістичних взаємин, формування соціалістичної людини. З кінематографа намагалися зробити «справжню зброю більшовицької агітації та пропаганди», тому, природно, що проголошувалася нещадна боротьба з «аполітичністю» в кіно, з естетством, з формалістичним експериментаторством, з впливом буржуазної ідеології, а також з «надмірним психологізмом, натуралістичним “відображателством” та пасивним “милуванням”»³. Під цими гаслами і згідно з постановами XVI з'їзду ВКП(б) та XI з'їзду КП(б)У провадилася боротьба за пролетарський стиль у кіно і виконання плану Українфільму.

Слід зауважити, що на початку 1930-х років у галузі кіно, фактично, не існувало методологічної основи, термінологія, що вживалася на той час, була розпливчастою або необґрунтованою. Тому на сторінках одного часопису могли співіснувати різні, іноді суперечливі визначення одного мистецького явища. Наприклад, до ствердження в радянському мистецтвознавстві поняття «метод соціалістичного реалізму» використовувалися словосполучення «пролетарський стиль», «метод пролетарського кіно» та інші. Деякі автори непослідовно вживали поняття жанру, крім його усталеного в літературознавстві значення, і через необізнаність до нього додавали ознаки поняття «вид».

Уявлення про суть «пролетарського стилю» гатунку 1930 року дає розділ «Теми й матеріали тематичного плану». Будівництво соціалістичної України та сучасні форми класової боротьби визначалися як основний матеріал для українського кіновиробництва, схожу проблематику з досвіду інших республік та національних меншин планувалося висвітлювати в загальному контексті: «показати соціалізм, не як якийсь ідеал далекого майбутнього, а як практичну задачу, здійснену силами Радянського Союзу»⁴. Партійні директиви щодо критики всього «непролетарського» матеріалізувалися в тексті аналогічними пасажами: «Отакі конкретні прогностні фільми мають заступати собою буржуазний та дрібнобуржуазний жанр фантастично-утопічного фільму»⁵.

Ще не йшлося про узгоджену термінологію, в ужитку була певна тенденція – загальна критика всього «чужого» без певного визначення. Тому цілком природно, що планування за жанровим принципом відкидалося як «формалістично-механічне». Подібна практика «навішування ярликів» пояснюється поширеним сприйняттям комедії, мелодрами та деяких інших як суто буржуазних жанрових утворень, яким протиставлявся новий жанр пролетарського кіно – «жанр публіцистичної кінокартини». Роз'яснення властивостей новоявленої форми подавалось у загальних рисах: «<...> зберігаючи своєрідну сюжетну побудову, має за основне завдання своє розкрити не так психологію поодиноких людей, як розгорнути й конкретизувати в художніх кінообразах соціальні ідеї, дати синтезовані соціальні образи людей, вплинути насамперед на соціально-політичну тенденцію фільму, на цій тенденції будуючи сюжетний його кістяк, орудуючи системою логічних висновків, виявлених у художніх образах»⁶. Як зрозуміло із тексту, підміна різних понять – жанр і вид – була поширеним явищем. Проте існував і певний розподіл кінематографічної продукції на види, хоча поняття ще не використовувалося, що виявляється в подальшому тексті розділу: «Відкидаючи теорії про неігровий метод в кіно, як про єдиний метод пролетарської кінематографії, «Українфільм» проте ні в якому разі не думає занедбати цієї форми кіно-творчості, приділяючи їй в своєму тематичному плані значне та відповідальне місце»⁷.

Загалом, будь-які питання щодо розвитку радянського кіно починали вирішувати з «чистого аркуша». Згідно з постулатом радянської ідеології щодо безпрецедентної оригінальності пролетарської держави попередній буржуазний досвід відкидався як шкідливий та неприйнятний. Тому «вигадувати велосипед» треба було у всьому. Головним завданням було визначення методу, за яким працюватимуть пролетарські митці.

Питання про загальний метод радянського мистецтва неодноразово підіймалося в 1920-х роках, але пора для його остаточного визначення назріла на початку 1930-х. Першим провісником прийдешньої загальної методології були організаційні заходи – у 1932 році партія своїм рішенням повідомила про розпуск і ліквідацію всіх літературно-мистецьких організацій з метою створення загальної, яка охопила б усіх пролетарських письменників. Відповідно, другим

завданням було створення загального методу, за яким працювали б радянські митці. Так, на першому з'їзді радянських письменників було оприлюднено і внесено до статуту, фактично, спущений «згори» метод соціалістичного реалізму.

Метод радянського мистецтва народився штучно, незважаючи на запевнення митців, які з пропагандистською метою стверджували зворотнє. Історично склалося, що визначення мистецьких методів і стилів у мистецтвознавстві відбувалося ретроспективно, тобто як оцінювання комплексу певних мистецьких явищ та їх поєднання відповідно до загальних ознак. Натомість метод соціалістичного реалізму було виведено «лабораторним» шляхом як стратегічну установку. Партійні ідеологи створили низку приписів, яких мали дотримуватися митці, а контролюючі номенклатури перевіряли твори на відповідність встановленим нормам. У цій вертикалі важливе місце посідала критика, завданнями якої було виявлення хиб творчості та спрямування митців на ідеологічно правильний шлях. Саме такий ланцюг послідовних подій закарбувався на сторінках журналу «Кіно». На початку 1930-х років питання методу радянського кіно підіймалося неодноразово, тому, аналізуючи ці матеріали, можна простежити всі етапи формування поняття.

Трансформації критичних пріоритетів наочно виявляються у фразеології журнальних матеріалів. Зворот «діалектично-матеріалістичний метод» був найуживанішим упродовж 1931–1932 років. Таке словосполучення народилося з інтерпретації праць класиків марксизму-ленінізму.

У СРСР примусово діяла філософська система К. Маркса, Ф. Енгельса і В. Леніна. Діалектичний матеріалізм вважався науковим світоглядом, загальним методом пізнання світу, наукою про закони розвитку природи, суспільства та свідомості. Радянська пропаганда поширювала ідею, що філософія марксизму-ленінізму, на відміну від інших філософських систем, потрібна народним масам у боротьбі за соціальне звільнення та пізнання законів розвитку суспільства; таким чином діалектичний матеріалізм, проникаючи в народну свідомість, начебто реалізувався пролетаріатом. За класиками, філософія орієнтувала робітничий клас на революційне перетворення суспільства, на створення нового, комуністичного устрою держави як прообразу устрою світового.

Згідно з ідеологією більшовицької партії, історична місія діалектичного матеріалізму полягала в творчому розвитку наукового світогляду та загальнометодологічних принципів дослідження у галузі природничих і суспільних наук, відповідно – високо оцінювалась методологічна роль філософської системи у всіх сферах знання. Ця тенденція сприяла тому, що художній метод намагалися підмінити філософським, внаслідок чого в критиці початку 1930-х років поширилася псевдофілософська термінологія.

У проблемних статтях з методологічних питань автори сигналізують про відсутність марксистсько-ленінської критики та загального методу радянського кіно. Занепокоєння також викликає розбіжність критичних оцінок. Як приклад прикрих

розбіжностей у передовій статті «Про критику кінематографічної творчості»⁸ наводиться випадок з фейлетоном Д. Бєдного про Довженкову «Землю». Керуючись відомою лєнінською тезою про важливість і масовість кіно, редакція констатує загрозливий стан, що склався через «еклектизм по лінії формально-стильовій й ідеологічній», а причину вбачає у відсутності «теорії про кінотворчість».

Дискусія щодо методу на сторінках часопису розпочинається редакційною постановкою питання. Необхідність перебудови пролетарського мистецтва обґрунтовується новими вимогами – «повніше охопити нашу багатосторонню й багатогранну соціалістичну дійсність з метою глибокого її пізнання й активного ідеологічно-політичного впливу на неї»⁹. Панування «формалістичних теорій» і «формалістичних методів роботи» свідчить, на думку редакції, про відсутність єдиного методу в радянському кіно. На шляху до уніфікації кінематографа треба було зруйнувати старі форми та встановити обов'язковий зв'язок нових форм з філософією діалектичного матеріалізму: «Із цього логічно випливає, що боротьба за творчу методу в кінематографії є не що інше, як боротьба за діалектично-матеріалістичну методу, за її практичне застосування в кіно-мистецтві»¹⁰.

У тезах доповіді М. Бажана «Творчі методи українського радянського кіно-мистецтва»¹¹ було акумульовано актуальні питання щодо методології. Основними чинниками творчого методу вважалася чистота марксистсько-лєнінського світогляду творців і колективна участь пролетарського глядача в кіно-процесі. Автор, розуміючи видову специфіку кінематографа, застерігав проти сліпого перенесення літературної дискусії з питання методу в кіно. Проте послідовність роботи над створенням кінообразу формував за загально-мистецькими критеріями: від визначення ідеї та об'єкта через тему і стиль («загальні виявлення світогляду в мистецтві» М. Бажан) до проблеми образу та жанрів і далі – формальних прийомів. Логічно, що суто кінематографічні шукання визначалися як формалізм, а їх адепти засуджувалися. М. Бажан піддає різкій критиці фетишизм кіноків щодо камери, «інерцію символічного мислення» І. Кавалерідзе, адепта «романтичного героїко-кримінального жанру» Ф. Лопатинського, в творчості яких вбачає антидіалектичний світогляд і нерозуміння «глибини діалектики між творчою методою й формальним прийомом». Натомість, як взірець наводиться творчий шлях О. Довженка до реалізму.

Дискусію продовжив С. Орєлович¹², який визнав тези М. Бажана аполітичними. Автор підтримав загальну ідею щодо відсутності марксистсько-лєнінської теорії в кінотворчості та засудив кіноформалістів – Дзигу Вертова і Л. Кулєшова. Ідеологічну лінію щодо цькування формалізму та механізму розвивав Т. Медведєв. Його виступ мав наочний політичний характер: «Мистецькими засобами, художніми образами ми повинні у кіно-фільмах відобразити всю практику генеральної лінії партії, по-лєнінському висвітлити героїчну боротьбу пролетаріату на всіх фронтах, – висвітлити опір, що його чинить класовий ворог»¹³. Погляди М. Бажана щодо методу деякою мірою підтримав Г. Саченко,

який вважав, що «творча метода діє через цілком уянену ідею, творчу мету, через вичерпне пізнання дійсності і через уявлення добору формальних засобів»¹⁴. Так само автор виступає проти кіноківських концепцій об'єктивної фіксації та висловлюється за реалістичне відображення дійсності, на основі «творчої діалектичної методи». У подальших виступах Г. Саченка¹⁵ простежуються спроби підмінити художній метод філософським. «Справжня марксівська критика не мусить застигати на картанні формально-технологічних прийомів, – визначає автор завдання критики. – Критика принципова й висока мусить філософічно доповнювати й виправляти допущені помилки, виходячи із усіх комплексів їх творчості, із їх світоглядної концепції»¹⁶. Інші учасники дискусії – Й. Ганс¹⁷ і Г. Тарасевич¹⁸ – висловлювалися за діалектичний метод кінотворчості й кінокритики та засуджували шкідливі відхилення від нього. Загальна суголосність поглядів учасників дискусії свідчить про «усунення розбіжностей» у трактуванні будь-яких явищ у кінематографі.

Лишаючи за дужками ідеологічно-пропагандистський пафос журналістських виступів, треба віддати належне слушним зауваженням авторів часопису – дійсно, на початку 1930-х років спеціалізованої кінокритики майже не існувало. Більшість матеріалів, що їх друкував журнал «Кіно», важко назвати рецензіями. Як правило, автори переказували зміст фільмів, керуючись поширеними критеріями – насамперед ідеологічними. Здебільшого це стосується поодиноких розгорнутих анотацій на просвітницькі картини. Окремо треба відзначити статті М. Бажана¹⁹ і В. Левчука²⁰ про фільм О. Довженка «Земля», а також С. Снітка²¹ про документальну картину М. Кауфмана «Нечуваний похід», в яких автори вдаються до критичного аналізу кіноматеріалу.

Той факт, що у відсотковому співвідношенні рецензії поступалися перед іншими формами – репортажами, статистикою та іншими, був обумовлений об'єктивними причинами. Відсутність об'єкта та суб'єкта критики – фільмів і професійних критиків – спричинила тогочасну ситуацію. Тільки наприкінці 1932 – на початку 1933 року починають з'являтися статті, де робляться спроби проаналізувати окремі складові кінообразу на засадах панівної ідеології. Так, М. Бажан відповідно до власних тез щодо методу радянського кіно проводить критичний аналіз концепції кіноків у статті «Місіонери “чистого” кіно»²². У 1932 році журнал друкує розлогу рецензію Ф. Тарана²³ на фільм О. Довженка «Іван». З'являються оглядові статті, присвячені творчості режисерів. Наприклад, Є. Адельгейм, аналізуючи режисерський доробок М. Шпіковського²⁴ і Б. Тягна²⁵, вказує на хиби творчості з точки зору загального методу. Критик намагається спроєктувати на кінотворчість тогочасну філософську дискусію між представниками діалектичного матеріалізму та механічного. Адже промовистим прикладом виявлення цієї тенденції можна вважати проблемну статтю Г. Авенаріуса «Монтажні “теорійки” Айзенштейна»²⁶. Загальний тон тексту свідчить про наміри критика, який не ставить перед собою завдання виявити перспективність або неперспективність

теорії монтажу С. Ейзенштейна для розвитку радянського кіно, а, використовуючи науковий інструментарій, вибудовує схему звинувачень з метою довести «антидіалектичність» підходу режисера до проблеми монтажу. Поділяючи теоретичну систему С. Ейзенштейна на складові – окремих кадр, «кадрозчеплення» (власне, монтаж) і конфлікт/атракціон, Г. Авенаріус аналізує кожну з позицій діалектичного матеріалізму, зокрема ленінської версії, тому полеміка зводиться до протиставлення ідей представників радянської формалістичної школи і цитат з праць В. Леніна. В результаті критик, відстоюючи класові позиції, звинувачує С. Ейзенштейна у «вulgарному механізмі» і, проводячи аналогію між монтажною теорією режисера і філософією інтуїтивізму А. Бергсона, констатує, що він [С. Ейзенштейн] стоїть на позиції суб'єктивного інтуїтивізму. Подібні критичні висновки стали визначальними для всього десятиліття.

Концепція і формат часопису «Радянське кіно» (орган Головного управління кінофотопромисловості при Раді народних комісарів УРСР «Українфільм») принципово відрізнялися від попередника – журналу «Кіно». «Радянське кіно» було суто мистецтвознавчим виданням, що обумовлювало його рубрикацію та тон статей. Здебільшого номер складався з рецензій на українські фільми та сценарії, чільне місце посідав кінознавчий розгляд кінопродукції інших республік (переважно російського виробництва). Відповідно до нових вимог, журнальні матеріали мали інший характер у порівнянні з бліц-рецензіями часопису «Кіно»: збільшився обсяг статей, їх структура включала обов'язкові чинники, за якими рецензувався фільм або сценарій. Зміна змісту матеріалів визначила нову форму журналу – «Радянське кіно» стало багатосторінковим виданням книжкового формату.

Багато нового з'явилося в жанровій структурі оновленого часопису. Крім традиційних рецензій журнал, друкував проблемні статті, в яких розглядалися актуальні питання тогочасного кіновиробництва. Розпочався процес осмислення пройдешнього етапу розвитку кіно, в результаті побільшало матеріалів історичного характеру.

Збільшення випуску ігрових фільмів та їх пріоритетний статус обумовили формування певних канонів написання рецензій. Як правило, структура статей цього жанру була традиційною, запозиченою з літературознавства. Вона включала визначення теми, переказ сюжету, характеристику персонажів, аналіз акторської гри, роботи режисера, сценариста, оператора, художника і композитора. Серед таких рецензій – статті С. Якубовського («Партизанова донька», 1935, № 1–2, с. 10–12), Ю. Дольда («Аероград», 1935, № 3–4, с. 2–10), Я. Савченка («Фільм ідейної значущості і художнього зросту», 1936, № 5, с. 7–15) та інші.

У «Радянському кіно» стала іншою авторська інтонація. Рапівські традиції огульної критики всього і вся з класової позиції поступилися перед конструктивним аналізом фільмів. Критичні зауваження були обов'язковими, проте мали рекомендаційний характер. Деяко знизився пафос висловлювань авторів, хоча незмінна пропаганда радянського способу життя залишалася провідною. Проте

такі настанови проіснували до 1937 року, періоду загострення ідеологічної боротьби, основним гаслом якої був заклик до знищення «шкідників».

У Радянському Союзі розпочалося планомірне усунення інакомислячих з усіх галузей культури. Це відбувалося за певною схемою: основний тон для всієї радянської журналістики задавала газета «Правда», яка в жорсткій формі викривала будь-які відхилення від «генеральної лінії» партії, на сторінках республіканських періодичних видань продовжувалося обговорення проблеми з обов'язковим посиланням на партійну пресу, паралельно активізувалися творчі колективи, на зборах яких інакомислячим виносився остаточний вирок. Ініціюючи такі обговорення, партійне керівництво намагалося приховати свою нищівну роль за «гласом народу».

Часопис «Радянське кіно» не залишився осторонь цих явищ. Зокрема, в редакційній статті «Презрenni вороги народу»²⁷ було звинувачено директора Київської студії П. Нечеса в недогляді за створенням фільмів «Суворий юнак» (режисер А. Роом) і «Прометей» (режисер І. Кавалерідзе), які були розцінені як «шкідливі». Натомість режисерів О. Довженка і Л. Лукова закликали в нових фільмах висвітлити руйнівну діяльність троцькістського блоку. Упродовж року з'являються статті про «чистки» та «шкідництво» в кіногалузі²⁸. Якщо в 1935–1936 роках актуальною була тема соціалістичного будівництва і часопис у передових статтях закликав кінематографістів творити «велике мистецтво»²⁹, відтворювати на екрані образи «героїчних людей соціалізму»³⁰, то дещо пізніше – у 3-му числі за 1936 рік журнал друкує статтю «Груба схема замість історичної правди» з газети «Правда», в якій режисера картини «Прометей» І. Кавалерідзе звинувачено у формалізмі, в 6-му числі того ж року текст І. Юрченка «За соціалістичну народність кіномистецтва», де автор констатує полярність соцреалізму та формалізму, а в 3-му числі за 1937 рік редакція таврує керівництво Українфільму троцькізмом і виносить вирок «ідейно шкідливим та ворожим фільмам».

Промовистим прикладом політичного цькування інакомислячих можна назвати факт нищівної критики режисера І. Кавалерідзе за концепцію фільму «Прометей» на сторінках журналу «Радянське кіно». «Всякий твір мистецтва, в тому числі і художній фільм, повинен бути правдивий, зрозумілий і зроблений з тією великою простотою, яка є наслідком лише великої майстерності, – ішлося в славнозвісній статті «Груба схема замість історичної правди». – Ніякі формалістичні хитрування і заумні викрутаси не можуть замінити правди і ясності в мистецтві»³¹.

Критичний запал партійної газети підхопили учасники обговорення статті на засіданні творчої секції Київської студії та автори українського часопису. Суть опублікованих висловлювань наочно ілюструє цитата з виступу Б. Каневського: «Завдання нашого обговорення мусить звестися до того, щоб з'ясувати собі суть цієї статті і зробити з неї необхідні висновки, щоб перебудувати роботу у зв'язку із вказівками “Правди”»³². Взявши на озброєння основні тези статті

«Груба схема замість історичної правди», доповідачі закликали до боротьби за виправлення хиб творчості, внаслідок чого до «чорного списку» формалізму, крім фільму «Прометей», потрапили картини «Кармелюк» і «Суворий юнак». Творці «Прометей» – режисер І. Кавалерідзе й оператор М. Топчій – були змушені каятися у «помилках»³³.

Пильне стеження за ідейним рівнем кіномитців продовжувалося і надалі – в часописі періодично з'являлися статті з нищівною критикою готових фільмів або сценаріїв. Серед таких – «Хиби структури кіносюжету» В. Юнаковського (про сценарій «Назар Стодоля») ³⁴, «Невдалий експеримент» І. Іваницького (про фільм «Пригоди Петрушки») ³⁵, «Жюль Верн дибом» Г. Затворницького (про сценарій «За 80 днів навколо світу») ³⁶, «Шкідливий фільм» Пономарьова (про фільм «Багата наречена») ³⁷ та інші. Основний тон задавала редакція журналу, яка в статті «Опанувати більшовизм» закликала не забувати про ідейне виховання працівників кіно, самокритику і більшовицьку пильність, а також брала на себе відповідальність за відсутність критичної позиції до відхилень від партійної лінії: «В цьому винен і журнал «Радянське кіно», який не зумів очолити критику й самокритику творчої кіногромадськості, не піднісся на високий щабель політичної заостреності, не став організатором рішучої боротьби з неподобствами на кіностудіях»³⁸.

Попри крах демократичних сил у країні та вкорінення тоталітарної моделі адміністративно-командної системи, в роботі редакції «Радянського кіно» мали місце і позитивні ініціативи щодо висвітлення актуальних питань кінопроцесу.

Журнал з перших чисел запровадив традицію виносити на обговорення нові сценарії, що планувалися до виробництва. Розлогі сценарні матеріали обов'язково супроводжувалися роз'ясненнями кінематографістів щодо власних творчих концепцій або докладними рецензіями. Наприклад, сценарій Б. Каневського і Г. Ковтунова «Грицю, Грицю, до роботи...» випереджала стаття Б. Каневського, в якій автор у порядку обговорення визначав основні принципи постановки фільму на основі українських народних пісень³⁹. Сценарій «Багата наречена» було надруковано в 1-му числі за 1936 рік, а в наступному – статтю Л. Підгайного «Драматургія сценарію Є. Помещікова “Багата наречена”», в якій на конкретному прикладі було розглянуто нові тенденції радянського кіно – реабілітацію комедійного жанру. Подавалися огляди сценарних заявок – стаття Г. Григор'єва «Нові сценарії Київської кінофабрики» (1935, № 3–4), «Нові сценарії 1936 року» (1935, № 5). Загалом сценарна проблема як найактуальніша на той час постійно перебувала у полі зору редакції часопису. У 1-му числі за 1936 рік сценарист Є. Помещіков у статті «За “Болдінську осінь” української кінодраматургії» давав практичні поради з удосконалення роботи сценаристів і ратував за використання американського досвіду написання сценаріїв.

Редакція ініціювала на сторінках часопису обговорення постановки першого українського кольорового фільму «Сорочинський ярмарок»⁴⁰. Режисерська розробка М. Екка викликала інтерес через знаковість літературного джерела і ре-

волюційну технологію, котру планувалося застосувати під час екранізації твору М. Гоголя. В 1930-х роках основною вимогою до перенесення відомих творів на екран було збереження вірності першоджерелу. Ця тенденція простежується в статті Л. Підгайного⁴¹, де докладно проаналізовано сценарій «Сорочинський ярмарок» з точки зору його відповідності творові. Автор керується основною тезою щодо послідовного перенесення духу першоджерела в твір іншого виду мистецтва, враховуючи специфічні особливості останнього. Проте Л. Підгайний наголошує, що будь-яка екранізація має відповідати вимогам часу: «Зображувати минуле України сліпо ідучи за твором і його ідейним змістом, малювати кріпацьку Україну як «щасливу Аркадію», звичайно, буде політичною короткозорістю, бо ж не може бути аполітичних, безідейних творів»⁴².

Загалом, на відміну від початку 1930-х років, коли кінокритика знаходилася на етапі пошуків єдиного методу з метою уніфікації оцінок, у середині 1930-х загальний метод було запроваджено. Внаслідок цього у радянському кіно з'явилися хрестоматійні картини, які були «канонізовані» пропагандою і пресою як взірці для наслідування. Серед таких головне місце посів фільм «Чапаєв». Автори «Радянського кіно», аналізуючи українські картини, проводили обов'язкові аналогії з картиною Г. і С. Васильєвих. Наприклад, В. Юнаковський у проблемній статті «Про відчуття кінематографа»⁴³ звукозоровий образ фільму «Чапаєв» характеризував як еталон, П. Нечес у публікації «Велика радянська кінематографія і Київська кіностудія»⁴⁴ картини «Чапаєв», «Юність Максима» і «Аероград» називав такими, що їх ідейний зміст і художню форму треба наслідувати українським кінематографістам.

Подальше вкорінення в українській кінокритиці загального методу простежується у поступовому узгодженні термінології, що, головним чином, віддзеркалюється у стилістиці проблемних статей часопису. Редакція «Радянського кіно» виступала ініціатором обговорень актуальних питань кінотворчості та кіновиробництва. Увага приділяється як практичним, так і теоретичним питанням.

Нові реалії життя та їх відображення в екранній творчості, а також успішне впровадження звуку сприяли появі в радянському кіно нових жанрових утворень, які потребували теоретичного визначення. У статті Н. Клада «Народження жанру» знайшли висвітлення поширені на той час погляди на проблему жанрів. Автор ґрунтує власні міркування на тезі, що загальний стиль радянського мистецтва – соцреалізм – породжує різноманітні жанри. У дусі часу наголошується політична основа механізмів жанроутворення: «Розуміння жанру, як явища стилю, чітко визначає його залежність від психо-ідеології класу, від соціально-економічних умов, національних особливостей і т.д.»⁴⁵ На прикладі фільмів «Аероград» і «Юність Максима» Н. Кладо констатує появу нових жанрових структур, які не підлягають усталеній класифікації і, порушуючи наявні каноли, викликають подальше наслідування, чим породжують нові жанрові форми. Унікальність творів радянського кіно доводиться через неприйнятність викори-

стання досвіду зарубіжного кінематографа як ідеологічно ворожого: «Але використання західного досвіду можливе лише в дуже поодиноких і спеціальних моментах, тому що в основі композиційного принципу, за яким побудовано західні комедії, лежить конфлікт між індивідуумом і суспільством або невміння певних соціальних категорій пристосуватися до сучасних умов життя»⁴⁶. Натомість Довженко і Медведкін, на думку автора, «використовуючи національну форму виразності, що її коріння в народній творчості»⁴⁷, відбивають ідеологію пролетаріату і створюють нові жанри пролетарського мистецтва. «Медведкін створив жанр сатиричної казки в різних його виявах, – пише автор. – Жанр, який відображує в образній системі реальну дійсність, з метою активного впливу на неї через сатиричне зображення недоліків, зазначених художником»⁴⁸.

Творчі портрети режисерів посідають окреме місце серед жанрів «Радянського кіно». Персоналії, що їх творчий шлях досліджували автори часопису, були різними за професійним статусом і власними мистецькими уподобаннями. Проте різнобічні матеріали про кінематографістів давали уявлення про режисерські стилі цього періоду. У 1930-х роках О. Довженко вважався провідним майстром в Україні, тому його роботам було присвячено переважну більшість публікацій. У «Радянському кіно» склалася традиція порівнювати фільми та творчі концепції українських режисерів з кінодоробком О. Довженка, творчість якого, до певної міри, розцінювалась як естетична норма. Власне О. Довженкові було присвячено низку статей. У 4-му числі за 1936 рік було надруковано дві статті – Г. Зельдовича «Зростання творчої спрямованості автора “Аерограду”» і Г. Авенаріуса «Проблема художнього образу у фільмах О. П. Довженка». Політично налаштований Г. Зельдович констатує ідеологічне зростання режисера: «Весь твір [«Аероград» – О. П.] охоплений вогнем високої патетики, особливого художнього розкриття надзвичайних процесів, сприйнятих художником у їх цілності і взаємозв'язку»⁴⁹. Творчий метод О. Довженка автор характеризує з позицій діалектичного матеріалізму, на його думку, режисер у роботі над фільмом проходить діалектичний шлях пізнання об'єктивної дійсності – від живого споглядання до абстрактного мислення з подальшим практичним втіленням ідеї. Г. Зельдович визначає основний прийом «Аерограду» як «прийом поетичної піднесеності»⁵⁰. Г. Авенаріус, розглядаючи художній образ у творчості О. Довженка, з властивою йому манерою філософського трактування, узагальнює характеристику творчого методу режисера відповідно до тогочасних критеріїв оцінки пролетарських митців. Критик вважає, що акторський образ у фільмах О. Довженка будується не за драматичними принципами, а за епічними. На його думку, довженківський епос завжди патетичний і бере початок у фольклорі – давніх билинах і народних піснях. Проте міркування Г. Авенаріуса ґрунтуються на загальноновживаному «класовому» підході радянського мистецтвознавства. «Якщо в “Звенигорі” космічні масштаби абстрагування в образі пресловутого діда йшли від недорозуміння розміщення класових сил на різних

етапах історичного розвитку України, і образ цей виявлявся досить містким, щоб водночас вмщати суперечливі, іноді протилежні класові тенденції; якщо у фільмі “Земля” сутичка класових сил на селі під час колективізації була втілена в своєрідному варіанті давнього міфа про Прометея, – то в “Аерограді”, фільмі про радянських патріотів, художник показує на екрані образи, що відбивають справжнє обличчя героїв і оборонців соціалістичної батьківщини, образи, що говорять реалістичну правду про життя»⁵¹, – писав критик.

Уведення до вжитку «загального методу» для всього радянського кіно виявляється в тоні критичних розглядів. Є. Адельгейм у статті про режисера М. Білінського⁵² засвідчує «зростання режисера» в картині «Застава коло Чортового Броду» у порівнянні з попереднім періодом, коли кінематографіст використовував «синтетичний» метод. В інтерпретації критика цей метод полягав у «відсутності живих і яскравих образів, браку типізації і індивідуалізації, заперечення сюжетної та композиційної одності»⁵³. Наступним кроком до опанування майстерності для М. Білінського, на думку Є. Адельгейма, мав бути шлях до розробки образу, типу, характеру. Натомість цілком компліментарною була публікація Г. Григор'єва «Сміливість і шукання» (1937, № 4) про творчість І. Пир'єва. Портрети зарубіжних кінематографістів⁵⁴ також трактувалися з «класових» позицій, герої публікацій, як правило, подавалися лібералами або демократами, не зважаючи на їх реальні політичні погляди.

У підсумку слід зазначити, що упродовж 1930-х років відбувалося становлення української критики. Процес мав певні етапи. Початок десятиріччя, з яким збігається існування журналу «Кіно», позначився відсутністю професійної критики, оцінки якої спиралися б на загальну методологію. Здебільшого в цей час у журнальних матеріалах висвітлюються питання організації виробництва. Проте з 1932 року на сторінках часопису розпочинається жвава дискусія щодо формування узгоджених критичних вимог до кінотворчості. Другий етап – час публікації журналу «Радянське кіно» – характеризується остаточним ствердженням в країні тоталітарної системи, внаслідок чого в кінокритиці склався загальний метод, ідейною основою якого стають марксизм-ленінізм і політика партії в галузі мистецтва.

Українська кінокритика з 1930-х років стає складовою системи радянських засобів інформації, тому процеси, що відбуваються в цей період у радянській пресі, зокрема – в російських фахових часописах, характерні для вітчизняних кіновидань. Упродовж 1930-х років склався загальний стиль радянської кінокритики, який принципово відрізнявся від досвіду зарубіжних фахівців.

Зарубіжна кінопреса в зазначений період мала вагому перевагу, порівняно з радянською, – критична традиція, що бере початок у 1900-х роках, не переривалася і розвивалася паралельно з кінематографом, на відміну від української, де в 1930-х роках остаточно укорінилися нові ідеологічні нормативи та декларувалася відмова від попереднього досвіду.

Впровадження нових технологій (звук, колір) у світовому кіно зумовило збільшення і комерціалізацію кіновиробництва, що в свою чергу вплинуло на кінокритику, в якій починають домінувати різні види і типи рецензування.

Найбільшої комерціалізації зазнала американська кіноперіодика, що було обумовлено остаточним ствердженням і домінуванням на ринку голлівудської моделі кіновиробництва. Щотижневик *Variety* в 1933 році змінив місце видання – редакція з Нью-Йорка переїздить до Лос-Анджелеса, – проте продовжує розвивати традиції кінорецензування, започатковані в 1907 році. Часопис друкує рецензії професійних критиків напередодні прем'єрного показу. Натомість щоденна американська газета *The Hollywood Reporter*, яка почала виходити у 1930 році, обирає актуальний курс на висвітлення новин у галузі розваг, через що її прийнято вважати піонером у цій спеціалізації. Відверта, а іноді скандальна манера подачі інформації швидко здобула газеті популярність у читачів і викликала незадоволення з боку студійного керівництва.

У Великій Британії та Франції ситуація в кінопресі мала дещо інший характер. Європейські держави були зацікавлені насамперед у розвитку національного кінематографа, тому їх кіновидання, рекламуючи власне виробництво, тим самим захищали національний ринок від експансії Голлівуду. Щомісячний британський часопис *Sight & Sound* почав виходити з 1932 року і спеціалізувався на рецензуванні нових фільмів. Напередодні визначних прем'єр друкувалися розгорнуті інтерв'ю з режисерами та акторами. Крім того, журнал знайомив читачів у репортажах з різноманітною інформацією щодо подій у галузі кіно; в монографічних статтях з видатними майстрами – режисерами та операторами, в авторських статтях – з історичними дослідженнями. Періодичне видання Британського Кіноінституту *Monthly Film Bulletin* почало друкуватися з 1934 року. Журнал представляв усі фільми, які виходили у британський прокат, навіть ті, що вважалися артхаусними і мали обмежені умови розповсюдження. Цільову аудиторію видання становили кіномани та представники прокатної галузі, для яких подавалася повна фільмографія та виклад сюжету з критичними зауваженнями. У 1930-х роках британський часопис *Picturegoer* з багаторічною історією (друкувався з 1913 року) щотижнево представляв новинки британського прокату, акцентуючи увагу на роботі акторів.

Кращім французьким кіновиданням до 1932 року вважався *Cinea-Cine pour tous*, біля витоків якого стояв Луї Деллюк. Журнал отримав назву завдяки об'єднанню в 1923 році *Cinea* Луї Деллюка з іншим видання – *Cine pour tous*. Часопис продовжував традиції, започатковані Деллюком і його однодумцями в галузі пропаганди кіномистецтва. Автори видання аналізували сучасний стан кінематографа та шукали нові шляхи для його розвитку. Прихід звуку в кіно, що викликав відразу у більшості французьких критиків, підняв питання щодо смерті кіно як незалежного мистецтва. Адепти цього погляду побоювалися, що відбудеться заміна самодостатнього мистецтва зафільмованим театром. Цілком альтерна-

тивний погляд цілеспрямовано представляв журнал *Sahier du film*, заснований Марселем Паньолом у 1931 році, в якому провокаційними методами захищалося кіно як засіб «законсервувати театр». У 1930-х роках до табору французьких критиків приєднується Жорж Садуль, який упродовж наступних трьох десятиліть був провідним представником комуністичної критики.

Натомість в українських кіновиданнях 1930-х років основними критеріями оцінок були ідейність, партійність, класовість. Проте в середині десятиліття на принципово новий рівень підіймається мистецтвознавчий аналіз, що свідчить про появу критиків-фахівців.

Незважаючи на ідеологічне підґрунтя критичних висловів, часописи «Кіно» і «Радянське кіно» відіграли позитивну роль у справі популяризації кінематографа. Принаймні інформаційну функцію журнали виконали.

¹ Мобілізуємо енергію на боротьбу за новий план // *Кіно*. – 1930. – № 15–16. – С. 1.

² *Кіно*. – 1930. – № 18.

³ *Кіно*. – 1930. – № 18. – С. 2.

⁴ Там само. – С. 5.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Про критику кінематографічної творчості // *Кіно*. – 1930. – № 8. – С. 1.

⁹ Савченко Я. До дискусії // *Кіно*. – 1931. – № 6. – С. 3.

¹⁰ Там само.

¹¹ Тези доповіді т. Бажана «Творчі методи українського радянського кіно-мистецтва» // *Кіно*. – 1931. – № 6. – С. 3–4.

¹² Орелович С. Про теоретичний диспут у кіні // *Кіно*. – 1931. – № 7–8. – С. 13–14 ; *Кіно*. – 1931. – № 9. – С. 3–4.

¹³ Медведєв Т. Сьогодні українського кіна // *Кіно*. – 1931. – № 11–12. – С. 6.

¹⁴ Саченко Г. Питання творчої методи пролетарського кіно // *Кіно*. – 1931. – № 11–12. – С. 10.

¹⁵ Саченко Г. Питання методології марксівської критики в кіно // *Кіно*. – 1932. – № 1–2. – С. 20–22.

¹⁶ Там само. – С. 20.

¹⁷ Ганс Й. Битись за пролетарську кінематографію // *Кіно*. – 1932. – № 1–2. – С. 2–3.

¹⁸ Тарасевич Г. За теоретичний диспут у кіні! // *Кіно*. – 1932. – № 7–8. – С. 11–13.

¹⁹ Бажан М. «Земля» // *Кіно*. – 1930. – № 5. – С. 8–9.

²⁰ Левчук В. «Земля» // *Кіно*. – 1930. – № 6. – С. 8–9.

²¹ Снітко С. «Нечуваний похід» // *Кіно*. – 1930. – № 13. – С. 2.

²² Бажан М. Місіонери «чистого» кіно // *Кіно*. – 1931. – № 10. – С. 15–17.

²³ Таран Ф. З питань про фільм «Іван» О.Довженка // *Кіно*. – 1932. – № 19–20. – С. 10–13.

²⁴ Адельгайм Є. Режисер механіст // *Кіно*. – 1932. – № 1–2. – С. 12–15.

²⁵ Адельгайм Є. Режисер Тягно // *Кіно*. – 1932. – № 9–10. – С. 12–13.

²⁶ Стаття друкувалася у трьох числах журналу «Кіно»: 1932. – №№ 5–6, 7–8, 11–12.

²⁷ Презренні вороги народу // *Радянське кіно*. – 1937. – № 1–2. – С. 3–6.

- ²⁸ Карлюченко А. Діла і люди Одеської кіностудії // Радянське кіно. – 1937. – № 1–2. – С. 35–36 ; Давид К[опиця]. Сумний досвід Київської студії // Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 35–38 ; Швидше ліквідувати наслідки шкідництва в український кінематографії // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 3–6 ; Грідосов П. Як шкодили націоналісти в українському кіно і Семенов Д. Перші кроки // Радянське кіно. – 1937. – № 6 та ін.
- ²⁹ За велике мистецтво // Радянське кіно. – 1935. – № 1–2. – С. 2–5.
- ³⁰ Створимо фільми про героїчних людей соціалізму // Радянське кіно. – 1935. – № 3–4. – С. 1.
- ³¹ Груба схема замість історичної правди // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 3.
- ³² Каневський Б. Подолати формалізм у творчості // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 15.
- ³³ Кавалерідзе І. Неоцінима допомога // Там само. – С. 10.
- ³⁴ Радянське кіно. – 1937. – № 1–2. – С. 45–51.
- ³⁵ Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 26–29.
- ³⁶ Там само. – С. 30–34.
- ³⁷ Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 58–62.
- ³⁸ Опанувати більшовизм // Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 3–4.
- ³⁹ Каневський Б. Екранізуємо українські народні пісні // Радянське кіно. – 1935. – № 5. – С. 14–16.
- ⁴⁰ До постанови кольорового фільму «Сорочинський ярмарок» // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 51–52.
- ⁴¹ Там само. – С. 52–57.
- ⁴² Там само. – С. 57.
- ⁴³ Радянське кіно. – 1935. – № 1–2. – С. 29–31.
- ⁴⁴ Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 5–8.
- ⁴⁵ Кладо Н. Народження жанру // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 9.
- ⁴⁶ Там само. – С. 10.
- ⁴⁷ Там само. – С. 15.
- ⁴⁸ Там само. – С. 16.
- ⁴⁹ Зельдович Г. Зростання творчої спрямованості автора «Аероград» // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 16.
- ⁵⁰ Там само.
- ⁵¹ Авенаріус Г. Проблема художнього образу в фільмах О. П. Довженка // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 23.
- ⁵² Адельгейм Є. Зростання режисера // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 18–20.
- ⁵³ Там само. – С. 18.
- ⁵⁴ Наприклад, Арнольдї Е. Фільми Уолта Диснея // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 40–43 ; Явіч Л. Творчий шлях Абея Ганса // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 73–77.

ЕСТЕТИКА АБСУРДУ
ЯК ЧАСТИНА ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОГО КІНОСВІТУ
МІКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНІОНІ

У статті досліджено елементи естетики абсурду в творчості видатного режисера Мікеланджело Антоніоні на прикладі його трилогії відчуження – стрічок «Пригода», «Ніч» та «Затемнення», а також фільмів «Червона пустеля» та «Фотозбільшення».

Ключові слова: Мікеланджело Антоніоні, естетика абсурду, екзистенціалізм у кіномистецтві.

В статье исследуются элементы эстетики абсурда в творчестве выдающегося режиссера Микеланджело Антониони на примере его трилогии отчуждения – «Приключение», «Ночь» и «Затмение», а также фильмов «Красная пустыня» и «Фотоувеличение».

Ключевые слова: Микеланджело Антониони, эстетика абсурда, экзистенциализм в киноискусстве.

The article analyzes elements of aesthetics of absurd in works of outstanding film director Michelangelo Antonioni on examples of his trilogy of alienation – “The Adventure”, “The Night”, “Eclipse”, films “Red desert” and “Blowup”.

Keywords: Michelangelo Antonioni, aesthetics of absurd, existentialism in cinema art.

Одними з провідних мотивів у творчості італійського режисера Мікеланджело Антоніоні є розгубленість людини перед холодним байдужим світом, відчуження і самотність, неможливість комунікації.

Всі ці мотиви пов'язані з філософськими поглядами екзистенціалізму, зокрема з філософією абсурду Альбера Камю. Абсурд, тобто те, що суперечить логіці, ламає будь-який сенс, у Камю набуває нових відтінків значення. За Камю, абсурд – це «розрив між розумом, що шукає, і світом, що розчаровує, між тугою за цілісністю і розпорошеним всесвітом і суперечність, що все це об'єднує»¹. Цей

розрив спричиняє тривогу, відчай і порожнечу, що її ми спостерігаємо в образах героїв фільмів Антоніоні.

У цій статті ми розглянемо вищезгадані мотиви і роль елементів естетики абсурду в творчості Антоніоні на прикладі стрічок, котрі умовно виділені в трилогію відчуження – «Пригода», «Ніч» і «Затемнення», та фільмів «Червона пустеля» й «Фотозбільшення».

У стрічці «Пригода» відчуження як основний мотив діє від самого початку – ми бачимо холодні стосунки між Анною та її батьком. У наступній сцені відбувається розрив в інших стосунках – дружніх, між Анною і Клаудією. Анна кидає подругу на вулиці, залишившись наодинці з коханцем. Натягнутість і холодність людських відносин продовжується і надалі – вона панує на яхті та на острові.

Посеред цієї тотальної байдужості і втомленості від життя і з'являється елемент абсурду – Анна безслідно зникає. Це зникнення кидає виклик логіці, адже острів маленький, на ньому неможливо загубити людину і сама вона не могла відпливти. Але логічне пояснення – останнє, що Антоніоні шукає в подібній ситуації. Острів, як сіра купа каміння, по якій ходять самотні люди в пошуках жінки, яка не бажає бути знайденою, – таким і є світ його стрічок. Зникнення Анни в «Пригоді» саме по собі є абсурдним, тим елементом невизначеності і хаосу, що втручається у в'яле існування її знайомих і друзів. Але найцікавіше те, що відбувається після цього.

Сандро, коханець Анни, Клаудія і їхній знайомий лишаються на острові, намагаючись розкрити таємницю. Наступного дня Анну вже шукають батько і поліція. Але все безрезультатно, і, зрештою, пошуки припиняються і Анну просто забувають. Таким чином, порушується структура і логіка оповіді й очікування глядача – сподівання на завершену історію, закінченість сюжету. Натомість Анна просто зникає і стирається з пам'яті оточення. Наче її зовсім не існувало – мов тієї акули, яку нібито помітила Анна, плаваючи в морі, і яку ніхто так і не бачив, акули, яку вона вгадала з незрозумілих їй самій причин. «Невже потрібно лише три дні, для того, щоб все забулося?» – в розпачі запитує Клаудія, на що Сандро відповідає: «Іноді навіть швидше».

Петер Брюнетт так описує цей злам: «раптом, приблизно посередині, у фільмі стається ще більш несподіваний поворот, коли друзі Анни просто перестають її шукати. Це по суті є істинним скандалом «Пригоди» і можливо, тим, що насправді турбувало тогочасних глядачів найбільше: те, що французький критик Паскаль Боніцер називає «зникненням зникнення Анни». Це подвійне зникнення створює зяючу діру у фільмі, щось невидиме в його центрі, що натякає на деяке місце, антимісце, що назавжди залишається недоступним для інтерпретації і руйнує мрію про повну очевидність»².

Таким чином історія розпадається, тут ми стикаємося з нонсенсом, абсурдом у самій структурі оповіді – сюжет обривається, не скінчившись, натомість починаються інші стосунки, інша історія – Клаудії і Сандро. Хоч вони ніби про-

довжують шукати зниклу жінку, насправді це лише привід продовжувати спілкування. Невдовзі сама Клаудія, яка так страждала через зникнення подруги, зізнається, що вражена легкістю, з якою її страждання забуті, й тепер вона навіть бажає, щоб Анна не знайшлася.

Але відносини між подругою і коханцем Анни руйнуються від граничної самотності їх обох і ніби розчавлені привидом зниклої. Фільм завершується кадрами, що зображують героїв, загублених у порожньому байдужому середовищі: спочатку це нескінченні кімнати готелю, в яких Клаудія шукає Сандро, потім ранкове місто, де, здається, немає нікого, крім них.

У таких самих пейзажах закинутого мертвого міста відбувається і перша близькість Сандро і Анни, що зайвий раз надає похмурої порожнечі їх стосункам.

Порожнеча і простір світу, що посилює відчуття роз'єднаності і відчуження – характерний прийом Антоніоні. Як пише М. Ямпольский, «основна риса зображальної поетики» фільмів Антоніоні пов'язана з «комбінацією порожнечі, занедбаності простору і надзвичайно вишуканих композицій кадру. Режисер вибудовує надзвичайно складні пластичні конструкції навколо невизначеності пустирів»³.

У наступних стрічках це протиставлення людини і структурованого геометрично виваженого простору та порожнечі пейзажу лише посилиться. Подібне зіткнення людини з байдужим світом і описував Камю, називаючи цей конфлікт абсурдом.

Стрічка «Ніч» також побудована на мотивах порушення комунікації і відчуження, характерних для екзистенціалізму. Байдужа холодність пейзажу в цьому разі входить у стрічку з перших кадрів – титри з'являються на тлі величезної новобудови зі скла і бетону. Стрічка занурюється у відносини чоловіка і жінки, що втратили почуття одне до одного. Плани байдужого до людей індустріального міста акцентують агонію їх стосунків.

Мовчазний відчай, прірва, яку відчуває у сімейному житті з чоловіком Лідія, головна героїня, в першому епізоді перегукується зі стражданнями їхнього друга Томазо, який помирає в лікарні.

Відчуття втрати сенсу, нерозуміння чоловіка і безпричинна тривога штовхають героїню на втечу. Йдучи на прогулянку містом, вона залишає соціум, випадає з налагодженої системи, що намагається приховати пустку самотності за безліччю слів. Це спроба бунту абсурдної людини, спроба розірвати замкнене коло.

Героїня переживає низку пригод, але всі вони – вулична бійка, запуск ракет – ніби проходять повз неї, в її подорожі немає системи, це проста послідовність непов'язаних між собою місць і подій.

Надмірність слів, шум і світські бесіди в «Ночі» лише більше знецінюють слова і спілкування як таке. Діалоги є лише способом відволіктися від екзистенціальної порожнечі.

Багато кадрів стрічки побудовано на відображеннях, дзеркалах і склі, і це додає ілюзорності світу «Ночі».

Показова фінальна розмова Лідії і Джованні – вони сидять поруч, і ніби говорять одне з одним, але вони наодинці і насправді це не діалог, а два монологи. Навіть така травматична подія, як смерть близького друга, нездатна вирвати їх з оболонки замкнутої самотності.

Наступний фільм Антоніоні, «Затемнення», продовжує теми попередніх двох стрічок.

Власне, його дія починається там, де закінчується «Ніч», – у момент смерті почуттів. Молода жінка Вітторія розлучається з чоловіком, якого перестала кохати. Вітторія ніби дивиться на світ крізь товсте скло, відсторонена від людей і подій. Зустріч з П'єром і романтичні стосунки з ним, здається, не торкаються її серця, оминаючи її, як і інші події.

Єдине, що хоч трохи виводить героїню зі стану байдужої відстороненості, це повернення до первісного стану під час гри в африканську тубілку – ніби це удавання знімає з неї гніт сучасної урбаністичної втоми.

Біржа, на якій працює П'єр і де втрачає гроші матір Вітторії уособлює осереддя абсурду – хаос яким він є, безодня шуму і величезних грошей, що з'являються і зникають в одну мить. Найцікавіше те, що грошей власне і не видно – замість них лише блокнотики в руках маклерів. Антоніоні зображує біржу як галасливий і абсурдний світ, в якому розгортається безумство купівлі-продажу.

Серед цього хаосу Вітторія загублена не менш ніж серед холодних індустріальних пейзажів, серед яких ми бачили її до того.

Постійний мотив порушення комунікації проявляється тут не лише в загубленості Вітторії серед сторонніх людей, а й у стосунках з близькими – вона ніяк не може поговорити з матір'ю, для якої, здається, падіння акцій важливіше за дочку.

Абсурдність біржового простору доводиться до межі в епізоді, коли на біржі оголошують хвилину мовчання за загиблим колегою і в цю хвилину тиша розривається дзеленчанням тисячі телефонів, а одразу по закінченні тої хвилини відновлюється біржове безумство з галасом, в якому тоне згадка про мертвого товариша.

Ще одне зіткнення зі смертю відкриває безжалісну байдужість – у П'єра викрадають машину, і коли її знаходять з трупом чоловіка, що її вкрав, всередині, то все, на що здатен П'єр, – роздумувати, як краще її продати.

Так само, як і героїня попередньої стрічки «Ніч», Лідія, Вітторія пускається в прогулянки містом, і його краєвиди – графічні, геометричні, і ці неживі, чужі для природи форми ще більше наголошують її самотність. Ці пейзажі уособлюють сучасний світ, що конфліктує з людською природою.

Дії Вітторії неможливо пояснити з точки зору раціональності, логіки, носієм якої є П'єр. Для нього вона загадка, нонсенс, він не розуміє її. Власне, їх стосунки також є тим абсурдним конфліктом Камю – сутичкою раціональності і хаосу. Вітторія ірраціональна, незважаючи на загравання і закоханість, вона лишається в полоні відчуження, власне, як і сам П'єр. Їх стосунки приречені на невдачу, так і не давши справжньої близькості.

Окремо слід зупинитись на останніх кадрах фільму. Як і на початку, Вітторія йде від чоловіка, і хоча тепер не відбувається очевидного розриву, адже вони з П'єром обіцяють одне одному майбутні незагайні зустрічі, але суть лишається незмінною. Після хвилин ілюзорної близькості і він, і вона лишаються наодинці з незрозумілим, тривожним світом. Вітторія мандрує містом, і для нас її подорож обривається. Але навіть по завершенні історії камера не вимикається. Глядач продовжує стежити за пустельними міськими пейзажами.

Тягнуться хвилини майже безлюдного світу, заповненого геометричною архітектурою і статичними формами, навіть рослини здаються мертвими, застиглими. Камера немов зачіпається, застигає на деталях, шматочках фізичного світу. Люди, яких Антоніоні знімає в ці останні хвилини, сповнені похмурої тривоги. Не випадково в заголовках газети, з якою виходить чоловік з автобуса значиться: Атомний вік... Світ нестійкий.

Окремо потрібно відзначити акторку, яка поєднує своїми образами фільми трилогії відчуження, – Моніку Вітті. Муза Антоніоні, вона якнайкраще втілює ідею тривоги людини в світі абсурду. Її героїні молоді, красиві і, здається, мають прагнути кохання і насолоджуватися життям, але замість того стають жертвами страху і відчуження.

Моніка Вітті постає в ролі Джуліани в «Червоній пустелі» – стрічці, що також торкається екзистенціальної проблематики втрати сенсу буття.

У «Червоній пустелі» Вітті втілює образ жінки, яка втрачає зв'язок з реальним світом, занурюючись у самотність і тривогу. Байдужість, що охоплювала героїнь трилогії відчуження, змінюється в Джуліані на відчай.

Велику роль у фільмі відіграє колір, що створює особливий настрій фільму – хворобливий сірий світ реальності, одноманітність якого перервано яскраво-червоними елементами, котрі перегукуються з душевним станом героїні. Єдиний епізод, сповнений здорових, насичених кольорів, – казка-мрія Джуліани, яку вона розповідає своєму синові, й цей епізод контрастує з загальним колоритом фільму.

Як і в стрічках трилогії відчуження, у «Червоній пустелі» героїв оточує вороже, холодне середовище. Тут цим середовищем стають індустриальний ландшафт і сіруватий туман, в якому губиться Джуліана. У цьому тумані в одному з епізодів буквально зникають її друзі і чоловік. Джуліана страждає від відчуття непотрібності, вона не може пробитися крізь стіну нерозуміння і байдужості найближчих людей – власної сім'ї.

Джуліана намагається всіма способами повернутися до звичного життя, виликуватись від постійного страху і відчуття хибності світу, але спроби марні. Її останньою надією на зцілення стає Коррадо, втім, близькість із ним також не допомагає.

Картина реальності руйнується, і врешті-решт це відображається в самій героїні. Прийшовши до корабля, Джуліана намагається пояснити свою поведінку матросові, але її слова сплутуються, вона губить сенс і зв'язність свого монологу і нарешті просто йде, зникаючи в темряві.

Розглянемо елементи естетики абсурду в ще одній стрічці Антоніоні – «Фотозбільшення».

Цей фільм дещо відрізняється від попередньо розглянутих стрічок, це перший англomовний фільм Антоніоні, який розпочинає для митця новий етап творчості. Втім, він продовжує теми відчуження і самотності, заявлені в минулих стрічках, і режисер загалом лишається вірним своєму стилю.

Сюжет будується навколо дивного випадку – молодий відомий фотограф на прогулянці в парку натрапляє на закохану пару і фотографує її, але потім помічає на фото дещо більше, ніж просто прогулянку. Як підтвердження злочину на фото, він згодом знаходить у парку труп. Але цей ніби детективний сюжет раптово ламається. Спочатку через пограбування зникають фото, а потім, так само загадково, як і з'явився, зникає сам труп.

Таким чином, жодних доказів не лишається, і це ламає саму картину реальності – вже незрозуміло, що було насправді, а що – лише грою фантазії. Межа між реальним і уявним розмивається, і хаос володіє світом, де неможливо довести хоч що-небудь.

«Фотозбільшення» демонструє низку історій-фальшивок. Вся історія маскується під детективну, подібно до сюжету «Пригоди». І так само, як в «Пригоді», глядач виявляється обманутим – злочин не лише залишається нерозкритим, саме його існування ставиться під сумнів.

Зйомка в парку здається на початку романтичною історією, і саме так її вибудовує фотограф, проявляючи плівки. Але якщо придивитись, виявляється, що це омана – насправді, спокій ранкової природи і закохана пара приховують убивство, варто лише перекомпонувати і збільшити фото. Ще одна фальш.

Нарешті, видається не таким вже однозначним і цей злочин, адже всі докази зникають, і єдине, що залишається, – примарна таємниця в уяві фотографа.

Стрічка являє собою своєрідний світ навиворіт, абсурдний світ, в якому все не є тим, чим здається, речі й ідеї нестійкі та легко трансформуються в свої протилежності.

Володимир Колотаєв так описує цю подвійність, нестабільність у стрічці: «Гра Девіда Геммінгса переконує глядача не в тому, що його герой встановив істину, а в тому, що істина, мірою наближення до неї, мірою її відкриття вислизає від нього. Звідси розгубленість і сум'яття Томаса, який раз за разом виявляє, що, збільшуючи кадр, наближуючись ніби до розгадки таємниці, ніякої розгадки в результаті механічної маніпуляції оптикою не відбувається. Навпаки, річ, яка щойно була визначена істинною і реальною, раптом представляється ілюзорною. Вона на наших очах змінює свою якість на прямо протилежну <...> Томас перетворюється на слабку і безпомічну людину, що не може контролювати реальність»⁴.

У «Фотозбільшенні» використання естетики абсурду, як і в попередніх стрічках, спрямоване на відбиття розриву комунікації і втрати можливості розуміння. Показовою є сцена вечірки, під час якої фотограф намагається донести до інших загадково

історію. Коли він розповідає про випадок в парку, його буквально не чують або не сприймають всерйоз. Все, навіть смерть, втрачає значення у світі відчуження.

Але, на відміну від попередніх стрічок, де переважно розвив комунікації стосуваяся людського спілкування, цього разу ми маємо справу з розривом у відношенні зв'язку людина–світ, людина–реальність. У «Фотозбільшенні» цей зв'язок стає примарним і зрештою рветься.

Своєрідне обрамлення і одночасно яскравий образ фільму дають сцени з групою мімів – уперше вони з'являються в початкових епізодах, несучи із собою шум і безумство. А наприкінці стрічки міми вдають, ніби грають у теніс, і Томас, який блукає порожнім парком, згодом до них приєднується, підігравши їм і піднявши невидимий м'яч. Неоднозначність і ілюзорність реальності стає видимою в цікавій деталі – ми починаємо чути звуки неіснуючого м'яча, який б'ється об неіснуючі ракетки, і камера ковзає панорамою по траві, ніби там справді котиться цей самий уявний тенісний м'яч.

Зрештою, простір невизначеності, непізнаності світу знову домінує над людиною – Томас лишається сам посеред порожнього зеленого поля.

Естетика абсурду у стрічках Антоніоні корениться в ідеях екзистенціальної філософії – відчуття відчаю, загубленості, відчуження і неможливості комунікації. Абсурд відкриває конфлікт людини зі світом, він є наслідком нездатності, неспроможності людей спілкуватися, розуміти одне одного через тотальну відособленість і самотність кожного індивіда. Зрештою, відчай і тривога витікають і з спілкування людини з незрозумілим і байдужим світом.

Особливу увагу приділено урбаністичним або природним, але порожнім пейзажам, котрі акцентують на внутрішній порожнечі і самотності людини в сучасному світі. Персонажі фільмів Антоніоні не перебувають у гармонії з середовищем – вони губляться в його просторі.

Нарешті, елементи абсурду як зламу загальноприйнятої логіки проявляються в самій структурі фільмів Антоніоні, яка є порушенням традиції оповіді – немає звичної схеми зав'язка–кульмінація–фінал. Натомість стрічки являють собою низку подій, котрі уособлюють власне рух життя, безглуздий і хаотичний.

¹ Камю А. Сочинения : в 5 т. ; пер. с фр. / Альбер Камю. – Харьков : Фолио, 1997. – Т. 2. – С. 45.

² Brunette Peter. The Films of Michelangelo Antonioni / Peter Brunette. – Cambridge University Press, 1998 – P. 61.

³ Ямпольский М. Открытость как неопределенность : Заметки о пустоте в кинематографе Антониони / М. Ямпольский // Сеанс. – 2007. – № 33–34. – С. 288.

⁴ Колотаев В. Видимое против говоримого. Антониони и Флоренский / В. Колотаев // Философско-литературный журнал «Логос». – М., 2000. – С. 160.

ВІДОБРАЖЕННЯ КАТАСТРОФ У ЕКРАННОМУ МИСТЕЦТВІ

Екранне мистецтво, на прикладі якого авторка статті розглядає телебачення та кінематограф, залишається головним засобом інформування суспільства про виникнення надзвичайних ситуацій у світі. У статті розглянуто особливості такого розділу сучасних екранних мистецтв, як фільм-катастрофа, та досліджується соціально-естетична сутність жанру, його походження, специфіка та зміст відображення у кінематографі.

Ключові слова: *екранне мистецтво, катастрофа, надзвичайна ситуація, фільм-катастрофа, видовища, суспільство.*

Экранное искусство, на примере которого автор статьи рассматривает телевидение и кинематограф, остается главным средством информирования общества о возникновении чрезвычайных ситуаций в мире. В статье рассмотрены особенности такого раздела современных экранных искусств, как фильм-катастрофа, и исследуется социально-эстетическая сущность жанра, его происхождение, специфика и содержание отражения в кинематографе.

Ключевые слова: *экранное искусство, катастрофа, чрезвычайная ситуация, фильм-катастрофа, зрелище, общество.*

Screen arts, for example, which the author of the article considers the television and film industry remains the main means of informing the public about emergency situations in the world. In the article features of such a section of the today screen arts, as film-catastrophe and examines the socio-aesthetic essence of the genre, its origin, the specificity and content reflected in the film.

Keywords: *on-screen art, accident, emergency, disaster movie, the sight of, the company.*

Екранне мистецтво, на прикладі якого ми розглядаємо телебачення та кінематограф, залишається головним засобом інформування суспільства про виникнення надзвичайних ситуацій у світі.

Аварії, стихійні лиха, катастрофи, війни – все це ми можемо співвіднести зі значенням таких термінів, як «надзвичайні» й «екстремальні» ситуації, що сьогодні стали частиною нашого життя. «Надзвичайна ситуація» більш вузьке поняття, на відміну від поняття «катастрофа», але їх часто вживають як синоніми.

Під катастрофою розуміють надзвичайну ситуацію, яка виникла внаслідок природної стихії чи діяльності людини, супроводжується масовим ураженням людей і навколишнього середовища. Для ліквідації наслідків катастрофи потрібне залучення сил і засобів іззовні в район лиха.

Катастрофи, які викликані силами природи або технічною діяльністю людини, є особливістю ХХ століття і причиною масового травматизму серед населення. Сьогодні виникає багато проблем, пов'язаних з техногенними катастрофами, які останнім часом набувають великого значення в інформаційному просторі, що й надає актуальності нашому дослідженню. Теми, присвячені будь-яким видам катастроф, стають дедалі популярнішими серед сучасної глядацької аудиторії.

Екранне мистецтво відіграє значну роль у соціокультурному просторі та має вагомий вплив на змінення етично-морального стану сучасного суспільства. Враховуючи ці обставини, телебачення та кінематограф виступають найбільш мобільними й ефективними джерелами інформації, які дають можливість дізнатися про трагічні події та їх наслідки.

Безумовно, «сучасне екранне мистецтво не в змозі запобігти можливим катастрофам, проте воно здатне пробудити духовне в людині, звернутися до її совісті, спонукати замислитися над своїми вчинками, отже внести корективи в її поведінку»¹.

Досліджуючи твори про катастрофи, ми намагаємося визначити соціально-естетичну сутність жанрових рішень, пов'язаних з явищами катастроф, його походження, закономірності розвитку, специфіку та зміст відображення в екранному мистецтві. Тому мета пропонованої статті – проаналізувати основні проблеми відображення катастроф безпосередньо на телебаченні та в кінематографі.

Сучасний розвиток комп'ютерних технологій та потреба людства на рубежі нового століття в екранних видовищах, заклали свого часу фундамент для відображення трагічних подій у кінематографі. Таким чином, набув розвитку новий жанр «фільм-катастрофа», який з часом став одним з найпопулярніших жанрів кінемистецтва.

Фільм-катастрофа – твір, герої якого потрапили в умови катастрофи і намагаються врятуватися, специфічний різновид трилера та драми. У таких картинах може йтися як про природне лихо (смерч, землетрус, виверження вулкана та інше), так і про техногенну катастрофу (падіння літака, масштабний вибух, пожежу тощо).

Найчастіше у фільмах катастрофах змальовують:

- стихійні лиха (землетруси, повені, урагани, тропічні шторми тощо);
- нещасні випадки (пожежі хмарочосів, авіакатастрофи, аварію океанських лайнерів або їх зіткнення з айсбергами, пандемії і т.п.);
- катаклізми, пов'язані з планетарною проблемою (астероїди або метеори);

- кримінал (бомби в літаках, терористичні змови);
- чужорідні інвазії і скажених істот (мутантів);
- ядерні кризи, пов'язані з міленіумом (кінець світу);
- збої в техніці (збої комп'ютерного забезпечення).

Стів Кін, автор книги «Фільми-катастрофи: кіно про катастрофи» умовно поділяє фільми-катастрофи на такі піджанри:

- техногенні катастрофи. Мають, як правило, локальний характер. У них герої намагаються врятуватися з потопуючого корабля, падаючого літака і так далі. Це – «34-й швидкий», «Поїзд поза розкладом», «Посейдон», «Титанік», «Екіпаж», «Випадок у квадраті 36-80», «Розмах крил», «К-19», «Зруйноване місто»;
- природні катаклізми;
- локальні природні катаклізми. Пожежа, виверження вулкана, смерч, цунамі, навала тварин-убивць, – «Пекло в піднебессі», «Вулкан», «Землетрус», «Коли час вирушає», «Пік Данте», «Смерч», «Птахи», «Марабунта»;
- глобальні природні катаклізми, де смерть загрожує всій планеті (від падіння на землю метеорита), – «Армагеддон», «Земля під ударом», «Земне ядро: кидок у пекло», «Зіткнення з безоднею», «Знамення», «Післязавтра», «2012», «Скайлайн»².

Фільми-катастрофи були предметом захоплення кінолюбителів, починаючи з часу епопей німого кіно, та цей інтерес не зменшується й сьогодні. Катастрофи мають безліч різних форм, але вони здебільшого штучні або природні; можуть бути або віддаленими в часі, або вже становити загрозу тут і тепер; також вони можуть існувати у визначеному місці або глобально.

Фільм-катастрофа змінив такі жанри, як пеплум і неовестерн, від яких перейняв використання історичних сюжетів, масштабність та тривалий хронометраж.

Визначити абсолютно точно час виникнення цього жанру, як катастрофа, складно, але слід звернути увагу на той факт, що спочатку, раніше за фільми, вже виходили друком книжки; одну з них, «Останні дні Помпеї», написав сер Едвард Джордж Булвер-Літтон 1833 р. Саме за мотивами цієї книжки пізніше зміг з'явитися фільм-катастрофа «Останні дні Помпеї» (1935), темою якого стало інсценування виверження вулкана в Давньому Римі. Цей мало помічений італійський німий фільм, адаптація книги Літтона, може вважатися першою спробою фільму-розповіді про історію лиха³.

Приблизно через п'ятнадцять британська студія кіновиробництва «Міжнародні кінокартини» випустила «Атлантику» (1929), надзвичайно белетристичну переробку «Титаніка»; цю стрічку можна знайти в архівах Північної Америки під заголовком «Титанік: Лихо в Атлантиці».

На початку ХХ століття сталося кілька значущих реальних лих, передусім, це великий землетрус у Сан-Франциско (1906) і загибель «Титаніка» в 1911 році. Ці події фактично вплинули на початок розвитку жанру фільму-катастрофи.

Десятки коротких німих фільмів зобразили ці трагедії, що неодноразово були висвітлені в хроніках новин. Як тоді, так і тепер глядачі були зачаровані цими зображеннями.

30-ті роки XX століття бачили першу реальну хвилю фільмів розповіді про лиха з головних голлівудських студій. Мірою того як прогресували технології фільму, дедалі ширше використовувався звук, зростав рівень спецефектів. Виробники, повертаючись до теми катастроф, створили белетристичні роботи, засновані на реальних подіях, змінюючи факти кожної події, щоб додати романтичний побічний сюжет або велику частку мелодрами (можливо, навіть із музичним номером). Приблизно такими були самостійні фільми-катастрофи. Фільм про землетрус «Повінь» (1933), може бути найбільш раннім прикладом аналізованого жанру. Не важко припустити, що режисери, мабуть, перебували під враженням від землетрусу в Сан-Франциско. Хоча ця стрічка нині зберігається в якомусь там сховищі і є недоступною, свого часу це був надзвичайно успішний фільм.

Протягом наступних десяти років фільми-катастрофи випускалися вряди-годи. Винятком став, мабуть, лише «Титанік» (1943), німецький нацистський пропагандистський фільм, який не був помічений більшістю глядачів.

Жанр не користувався популярністю до самого закінчення Другої світової війни, лише іноді з'являлися трохи перетворені стрічки на вже відомі сюжети.

Фільм-катастрофа став найкасовішим жанром у голлівудському кіно на початку 1970-х років, після виходу на екрани таких чемпіонів касових зборів, як «Аеропорт» (1970) і «Пригода “Посейдона”» (1972). Далі цю формулу розробляли «Землетрус» (1974), «Гінденбург» (1975) і деякі інші стрічки. У другій половині 70-х популярність жанру помітно зменшилася.

Але слід зазначити, що 1970-ті роки були золотим віком фільму-катастрофи. І це завдяки одній людині, Ірвінові Аллену, телевізійному виробнику, який плекав ідею зробити власний фільм-катастрофу колосального масштабу, можливо, навіть ширшого, ніж інші, раніше відзняті, фільми-катастрофи.

У 1990-ті роки у зв'язку з бурхливим розвитком комп'ютерних спецефектів фільми-катастрофи, такі як «Швидкість», «Армагеддон», «Зіткнення з безоднею», знов вибилися в чемпіони американського прокату, а історичний фільм-катастрофа «Титанік» (1997) і сьогодні залишається найбільш касовим фільмом в історії кінематографа. Після тріумфу стрічки «Титанік» жанр вступив у нову смугу кризи.

У наш час глядач дивиться ці стрічки з зацікавленням та захопленням. Вони можуть вражати спецефектами, технічними можливостями сучасного кінематографа. Усі фільми цього жанру зроблено з постановочним розмахом, видовишно, з чималим бюджетом, проте вони не спонукають до роздумів.

Натуралізм і наочність, образність і фрагментарність орієнтують глядачів на особливе сприйняття світу – позбавлене цілісності, де зникає межа, яка розділяє дійсність і фантазію, стирається грань між сучасним, минулим і майбутнім, зникає сенс будь-яких дій і оцінок.

Досліджуючи тему катастрофи в кінематографі, ми дійшли висновку, що жанр «фільм-катастрофа» є досить популярним серед глядацької аудиторії, але він має і масу негативних якостей, які впливають на розвиток етико-естетичного сприйняття сучасного світу.

Щодо відображення катастроф на телебаченні, то ця тема взагалі є вельми проблематичною, позаяк під впливом сучасних медіа відбуваються небезпечні трансформації людської свідомості.

Телебачення «вносить» травматичні ситуації в кожен будинок, через що мільйони людей «долучаються» до екстремальних обставин. При цьому часом «завдяки» телебаченню ми отримуємо можливість стати свідками (майже учасниками) тих подій, від яких були б віддалені, навіть перебуваючи поряд з місцем події. Яскравий показ надзвичайних ситуацій, особливо вмираючих і мертвих людей, сам по собі може викликати у глядачів травматичні для психіки переживання, подібні до негативних відчуттів очевидців і учасників події⁴.

А якщо сприйняття репортажу про якийсь жахливий випадок супроводжується усвідомленням того, що таке саме могло статися і з самим глядачем або його близькими, то наслідки для психічного стану людини можуть бути достатньо серйозними. Особливо це стосується дітей і підлітків, можливо, через їхню багатшу уяву. Цікаво, що вже діти дошкільного та молодшого шкільного віку відрізняють хроніку реальних подій від художніх фільмів, те, що відбувається «насправді», від «в кіно».

У дорослих частіше трапляються пригніченість, депресія, страхи. Ймовірно, причина полягає не тільки і не стільки в самому повідомленні про трагічні події, яке викликало буквально панічні настрої у деяких людей, скільки в тому, як саме подавалась та інтерпретувалась інформація⁵.

Найчастіше здається, що мета написання або показу того чи іншого матеріалу – лише створення яскравого, емоційно захоплюючого нарису, репортажу. Просто показати найжахливіше, вразити людей, залучити до свого каналу максимальну кількість глядачів. Автори програм майже не замислюються над тим, якого впливу від своєї передачі вони очікують, причому не лише на широку публіку, а й на її героїв і учасників.

Чомусь винятковою стає мета допомогти людям пережити травму, впоратися з ситуацією, частіше ми бачимо бажання вразити, здивувати, налякати. Сьогодні, коли телебачення стало частиною життя практично всіх людей, питання про цілі кожної конкретної телевізійної продукції вже не можна просто ігнорувати, а слід перед безпосередньою подачею матеріалу в ефір чітко з'ясувати форму й систему обробки та репрезентації інформації про надзвичайні ситуації.

Звісно, головним завданням творців цього напрямку є не примітивне залякування, а попередження про можливі катаклізми (соціальні, географічні, кліматичні і т.д.) та психологічна підготовка людства до них.

Особливу увагу, на наш погляд, доцільно приділити питанням коректності щодо висвітлення та відображення катастроф, які впливають на морально-етичний та емоційний стан суспільства як реципієнта такої інформації.

При правильному підході та дотриманні етичних норм, обумовлених загальнолюдськими моральними цінностями, під час відображення катастроф на телевізійних екранах пересічному глядачеві не завдаватиметься шкода на психологічному рівні.

На нашу думку, надзвичайно важливо постійно шукати, розробляти, вдосконалювати й освоювати сучасні методи в екранному мистецтві, звертатися до технологій, що забезпечують адекватне сприйняття інформації про катастрофи. Прикро, що телебачення, яке взяло на себе функцію висвітлення екстремальних ситуацій, не завжди дотримується етичних норм, через що погіршується морально-психологічна атмосфера у суспільстві.

Отже, відеопродукція, що подається за допомогою екранних мистецтв, тематика якої пов'язана з надзвичайними подіями, має велике суспільне значення. Якість висвітлення означеної тематики безсумнівно впливає на психологічну атмосферу в окремих країнах й формування морально-етичного стану сучасного суспільства.

Вивчення гносеології проблеми, типології та теорії жанру фільмів-катастроф в екранному мистецтві дасть змогу авторові ретельніше розглядати проблематику виробництва та подальшої репрезентації відеопродукції, тематикою якої є катастрофи і надзвичайні ситуації.

Також авторка дослідження вважає за потрібне звертатися до теорії кіно та телебачення, історії кінематографа, починаючи з часів німого кіно й до наших днів, та практичного досвіду кінорежисури. Це пов'язано з тим фактом, що безпосередньо в створенні стрічок цього жанру специфічні кінематографічні виразні засоби та навички емоційного впливу на глядача відпрацьовувалися режисерами на практичному рівні і не завжди були зафіксовані в спеціальній літературі кінознавства.

¹ Братерська-Дронь М. «Рагнарек – Судний день» // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – К., 2010. – Вип. 6. – С. 114.

² Keane S. Disaster Movies : The Cinema of Catastrophe / Stephen Keane. – Wallflower Press, 2006. – P. 4.

³ Kay G. Disaster movies: a loud, long, explosive, star-studded guide to avalanches, earthquakes, floods, meteors, sinking ships, twisters, viruses, killer bees, nuclear fallout, and alien attacks in the cinema!!! / Glenn Kay, Michael Rose. – Chicago : Chicago Review Press, 2006. – 1–6 p.

⁴ Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму : автореф. дис. канд. мистецтвознавства / І. Є. Победоносцева; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2005. – 21с.

⁵ Психологія екстремальних ситуацій / сост. А. Е. Тарас, К. В. Сельченко. – Минск : Харвест, 2000. – С. 35.

Олексій ЛЕБЕДЕВ, Олександр ПРЯДКО

ПЛАСТИЧНІСТЬ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ ТА ЇЇ СКЛАДОВІ

У статті розглянуто поняття пластичності зображення в операторській роботі над фільмом, основні складові пластичності та фактори, які на неї впливають.

Ключові слова: *пластичність, виразність, операторська робота, цифрові технології.*

В статье рассмотрено понятие пластичности изображения в операторской работе над фильмом, основные составляющие пластичности и влияющие на неё факторы.

Ключевые слова: *пластичность, выразительность, операторская работа, цифровые технологии.*

This article considers the concept of plasticity of the image in cinematographer's work on the film, the main components of plasticity and its influencing factors.

Keywords: *plasticity, expressiveness, cinematographer's work, digital technologies.*

За останні кілька років світовий кінематограф вступив в нову цифрову еру Digital Intermediate технологій. Цифрові, або, як їх почали називати кінознавці, дигітальні (від digital), технології запанували в професійному кіновиробництві. Важко уявити сучасний фільм, в якому б не використовувалися сучасні цифрові методи зйомок, постобробка зображення чи комп'ютерна графіка.

На новий рівень перейшла і професія кінооператора, оскільки цифрові кіно- та відеотехнології не лише змінили технологічні складові різних етапів виробництва фільмів, а й привнесли величезну кількість нових зображально-виражальних засобів. Водночас разом із сучасними технологіями з'явилися і нові технологічні параметри та стандарти, які постійно змінюються та вдосконалюються. З самого початку виникнення професії кінооператор повинен був дотримуватися чітких тех-

нічних параметрів зйомки та технологічних обмежень. Сьогодні ж, коли цифрові технології, формати та стандарти постійно розвиваються, операторам значно важче пристосуватися до постійних змін. Але якщо технічна сторона роботи кінооператора має конкретні правила та вимоги, то щодо творчої діяльності роботу кінооператора-постановника досить важко систематизувати та оцінити.

Там само, як і будь-який інший твір мистецтва, кінофільм дуже важко оцінювати систематично, особливо за певними конкретними критеріями, оскільки кожний твір має свою неповторну композиційну побудову, візуальне та звукове вирішення тощо. А роботу оператора над фільмом, а точніше над його візуальним вирішенням, систематизувати найважче.

Операторська робота над візуальним вирішенням фільму залежить від величезної кількості факторів та розробляється на етапі підготовчого періоду. І те, що в одному фільмі буде яскравим та виразним прийомом, в іншому може стати технічним браком або помилкою. Наприклад: оператор працює над експозиційною розробкою епізоду, він може навмисно недоекспонувати кадр, створивши в епізоді темну тональність із непроробленими фактурами та деталями в тінях. Звісно, такий прийом сприйматиметься гармонічно лише тоді, коли це відповідатиме драматургії епізоду, тобто доповнюватиме характер та настрій сцени, а не суперечитиме їй. В іншому фільмі використання такого експозиційного прийому навпаки – створить дисонанс між тим, що відбувається в кадрі, і тим, як цей кадр візуально вирішений.

Таким чином, дуже важко застосовувати конкретні системні рамки, оцінюючи роботу кінооператора-постановника. Звідси виникає проблема — як саме оцінити творчі здобутки оператора та його вклад у створення зображального ряду кінофільму? Звісно, певні критерії все-таки є. В основному вони стосуються технічного боку роботи або конкретних складових, а саме таких, як робота оператора зі світлом, кольором, композицією та ін. І якщо звичайні глядачі, як правило, характеризують зображення на екрані словами «красиве» чи «некрасиве» (що, в принципі, ніяк не характеризує якість кадру чи епізоду), то кваліфіковані спеціалісти, які пов'язані з кіноіндустрією, застосовують точніший термін — виразність. Виразне зображення на екрані є не просто «красивою» та технічно грамотною картинкою, а й гармонійно вписується в композицію фільму, його стиль та драматургію.

Оператори застосовують інший, більш правильний критерій — пластичність зображення. Термін «пластика» активно використовується в операторській професії та фотографії і є одним із найвищих критеріїв оцінки якості зображення на екрані. Причому не стільки з технічної точки зору, скільки з позиції виразної та гармонійної творчої роботи кінооператора. Але постає питання, наскільки коректно характеризувати операторську роботу над кадром або епізодом таким терміном, оскільки, як правило, він асоціюється з іншими видами мистецтва — скульптурою, хореографією, живописом тощо.

Термін «пластичність» походить від давньогрецького *πλαστικός* (*plastikos*) – придатний для ліплення, пластичний¹. В історії та теорії мистецтва цей термін має ба-

гато значень. В античні часи під мистецтвом пластики розуміли виключно ліплення з глини. Мистецтво пластики та скульптуру чітко розмежовували. «Майстер, який займається пластикою, використовує спосіб формоутворення, що його прийнято називати формоскладанням; він додає, приліплює матеріал до основи, наприклад, до каркаса майбутньої статуї. Протилежний метод називають відніманням форми, при якому скульптор забирає, відсікає від початкової маси кам'яного блоку зайве, залишаючи потрібне. Специфіка двох способів формоутворення припускає різне мислення формою, по-різному формує зорове сприйняття і виробляє різні навички роботи у пластика і у скульптора»². Фактично на самому початку пластика існувала як цілісний вид творчості і була поєднанням мистецтва малюнка, ліплення з глини (рельєфу) та кераміки. Пізніше кожне з цих мистецтв стане самостійним, але поняття пластичності в них збережеться.

Отже, в широкому сенсі, пластичність — це «якість, що характеризує художню виразність об'ємної форми, яка виявляється у відчутті внутрішньої наповненості, пропорційності, гармонійності, витонченості твору»³. Тобто пластичність є якістю творів у багатьох видах мистецтва. «Поняття пластики пов'язане як із зображенням обсягу на площині, так і зі створенням реального необразотворчого обсягу. <...> У найширшому значенні пластика — це гармонійна єдність образу, наочне, відчутне явище прекрасного»⁴.

Поступово поняття пластичності увійшло в фотографію, а пізніше стало кінематографічною характеристикою, котра була пов'язана насамперед із роботою кінооператора. Одним з перших активно використовував поняття пластичності А. Д. Головня у своїй книжці «Майстерність кінооператора». Головня звертає увагу на пластичність кадру та його елементів як на одну із найвищих характеристик зображення на екрані: «...завдання оператора, який домагається пластичної манери зображення на екрані, складне не лише у зв'язку із ефектним освітленням, а й вимагає точної технології операції кінозйомки...»⁵.

Та, описуючи той чи інший кадр за допомогою характеристики пластичності зображення, в різних ситуаціях ідеться про зовсім протилежні речі. З одного боку, під терміном «пластичність зображення» розуміють суто технічні характеристики, такі як підбір оптики, рівень шумів цифрового носія чи рівень вуалі на кіноплівці і т.д. З іншого — спеціалісти мають на увазі творчі прийоми та засоби, що їх використовував оператор задля створення найбільш виразного та об'ємного зображення на екрані. Тобто, використовуючи термін «пластика» чи «пластичність зображення», оператори, кінознавці та інші спеціалісти у сфері кіно і телебачення досить часто говорять про різні речі. Особливо це помітно, коли йдеться про новітні цифрові технології, де до поняття пластичності відносять абсолютно непов'язані між собою речі: мікροконтраст у кадрі, роздільну здатність сенсору, світло-тіньову та тональну побудову в кадрі, якість лінз в оптиці, гамування та пост-обробку зображення тощо. Передусім це пов'язано з відсутністю у цього терміна чіткого значення при використанні у сфері екранних мистецтв, таких як кінематограф, фотографія та телебачення.

Як було сказано вище, до поняття пластичності в роботі оператора у кінематографі відносять як технічні характеристики, так і творчі виразні прийоми зйомки. Отже, якщо трактувати пластичність як характеристику якості зображення, то слід зауважити, що на неї впливає велика кількість різноманітних факторів, як технологічних, так і творчих. Для прикладу слід уявити ситуацію, в якій невмілому і недосвідченому операторові дають для зйомки найкращу в світі знімальну техніку та плівку, що за усіма параметрами повинна забезпечити найвищу якість зображення. Зйомка буде проведена з виконанням усіх номінальних технічних вимог, але з творчого боку оператор не створить ні виразної композиції, ні ефектного освітлення. Результат на екрані за своїми технічними параметрами буде чудовим, але досить сумнівно, що таке зображення можна буде назвати виразним та пластичним через відсутність використання арсеналу операторських зображальних засобів.

Можна також уявити протилежну ситуацію — коли кадр, абсолютно гармонійно та виразно розроблений, скомпонований та освітлений, буде знятий на простроченій плівці з високим рівнем вуалі й іншими низькими параметрами. В такому разі всі творчі потуги оператора-постановника будуть ледве помітними і таке зображення також не можна буде назвати пластичним.

Таким чином, можна побачити, що на сприйняття пластичності зображення впливають як технічні, так і творчі складові кінознімального процесу. І коли виникає потреба оцінки пластичності зображення на екрані, слід враховувати обидві категорії.

До технічних складових можна, насамперед, віднести якісні параметри матеріалів та носіїв. У разі використання кіноплівки, йдеться про такі параметри, як зернистість, рівень вуалі, контраст і гаму зображення. Якщо використовується цифровий носій зображення, то слід враховувати ряд технічних цифрових параметрів сенсору та камери: роздільну здатність, рівень сигнал/шум, формат та кодек відео тощо.

Під час роботи з кіноплівкою для оператора завжди було надзвичайно важливим дотримуватися жорстких технічних параметрів, які виявлялись згідно з виробничими стандартами та після проведення проби плівки самим оператором-постановником. У разі неправильної роботи з експозицією чи кольоровим освітленням у кадрі, оператор міг знівелювати свої творчі здобутки компонуванням кадру та освітленням об'єкта зйомки, отримавши зовсім не те зображення, на яке він сподівався. Тому знання технології плівкового кіновиробництва завжди було обов'язковим для операторів. Якщо розглядати високий рівень вуалі чи зернистості не лише з позиції суто технічних недоліків матеріалу, то важливо зазначити, що ці та інші технічні параметри істотно впливають на пластичність зображення, а отже і на враження глядача від переглянутого на екрані.

Щодо складових, які впливають на пластичність в цифровому кіновиробництві, то їх значно більше, оскільки сучасні цифрові кіно- та телекамери мають величезну кількість параметрів та налаштувань, за допомогою яких можна видозмінювати зображення. Але, кажучи про цифрові технології, передусім слід проаналізувати їх

основу, тобто розглянути параметри світлочутливого сенсора, так званої матриці камери. Саме від них і залежить формування зображення, його якість і пластичність. Від фізичного розміру сенсора (а точніше, його світлочутливих пікселів) залежить велика кількість факторів впливу на технічну якість зображення і на його візуальне сприйняття.

Світлочутливість, співвідношення сигнал/шум, динамічний діапазон, ступінь прояву дифракції, глибина різкозображуваного простору – всі ці технічні параметри залежать саме від розміру пікселів на сенсорі та від їх кількості. Тому цифрове відеозображення, зняте в однакових умовах, але на камери, котрі мають два різних сенсори, істотно відрізнятимуться і відповідно сприйматимуться глядачем зовсім по-різному. Закодоване в відеофайл цифрове зображення, зняте камерою з великою матрицею, матиме значно менший рівень шумів та інших цифрових артефактів, меншу глибину різкості та більшу фотографічну широту – динамічний діапазон, ніж відеозображення, зняте за допомогою камери з меншим за розміром сенсором. Відеозображення, отримане з матриці великих розмірів, завжди виглядатиме більш виразним та пластичним.

Також значною мірою на сприйняття зображення можуть вплинути параметри та функції, що їх оператор може змінювати за допомогою меню сучасних камер. Ці параметри можна умовно розділити на три основні категорії: налаштування, що відповідають за відеосигнал та передачу яскравості і контрасту в зображенні, налаштування кольоропередачі та параметри, які регулюють деталізацію та рівень шумів у зображенні.

До першої групи передусім треба віднести гамування зображення. Сьогодні всі професійні цифрові камкордери мають декілька гам, які оператор може обрати для проведення зйомок. Від вибору конкретної гами залежатиме наскільки кінозображення буде наближеним до того, яким його бачить око людини в природних умовах. Також від гами залежать яскравість і контраст зображення, передача кольорів та їх насиченість. Окрім можливості гамування, сучасні камери мають велику кількість різних параметрів, котрі можуть видозмінювати світлі чи темні ділянки кадру та передачу деталей у них: Knee, Master Black, Master Pedestal, Black Gamma, Dynamic Range Stretch та багато інших.

До другої групи можна віднести параметри меню, які впливають на передачу кольору: наскільки він буде природним чи насиченим, які відтінки домінуватимуть, які кольорові тони замінюватимуться на інші і т.д. Всі ці налаштування допомагають операторові у створенні гармонійного колориту в фільмі чи епізоді, що відповідно впливає на кінцеве сприйняття зображення глядачем.

Третя група керує налаштуваннями передачі дрібних деталей та керуванням рівнем шумів у зображенні. Оператор може використовувати цілу низку різноманітних параметрів для регулювання деталізації зображення (Detail Level, Aperture, Crispening, Detail Frequency, Corring та інші) та для вибору співвідношення шумів у зображенні та його різкості (Sharpness, Selective Noise Reduction).

Всі ці параметри становлять арсенал операторських зображальних засобів, які можна використовувати для створення того чи іншого стилю зображення на екрані. Від правильного вибору гама, рівня контрасту та насиченості кольорів залежить сприйняття глядачем екранного твору.

Серед технічних складових, які впливають на пластичність зображення, окремо слід виділити вибір оптики. Коли йдеться про пластичність зображення, найчастіше мається на увазі вибір об'єктива для зйомок. Терміни «пластика» та «пластичність» в операторській професії передусім пов'язують саме з доббором оптики, оскільки неякісна дешева оптика може зруйнувати всю фотографічну виразність кадру. Але, як вище вже зазначалося, поняття пластичності не має чітко сформованого визначення, і тому під пластикою об'єктива досить часто розуміють різні технічні параметри.

Фактично цілий ряд оптичних параметрів якості впливає на отримання пластичного зображення. Це і мікrokонтраст, що регулює плавність переходу різких зон кадру в нерізкі; боке – розподіл яскравості в нерізких частинах кадру; локальний колір – утворення усередненого кольору з кількох близько розташованих неоднакових за кольором деталей об'єкта; частотно-контрастна характеристика (функція передачі модуляції) – сполучає передачу об'єктивом різних за розміром деталей і контраст зображення, тобто дає змогу об'єктивно характеризувати зображення як м'яке, жорстке, нормальне (реалістичне). Всі ці параметри у своїй сукупності і створюють поняття пластичності. На практиці менш пластичним об'єктивом, як правило, називають той, що створюватиме занадто різко-контрастне зображення без плавних переходів між об'єктами в кадрі. Також окремо слід виділити вже згадану глибину різко зображуваного простору. Задаючи її, фактично керуючи нею, оператор не лише фокусує увагу глядача на певному об'єкті, а й створює ілюзію простору, тим самим збільшуючи виразність отриманого зображення.

Оскільки пластичність треба розглядати не лише як технічний рівень якості зображення, а й передусім як критерій його виразності, потрібно згадати творчі зображальні засоби, котрі впливають на сприйняття екранного твору. Адже саме за допомогою різноманітних зображальних засобів оператор може створити виразне та пластичне зображення.

Прерогативою оператора в створенні візуального стилю в фільмах завжди була робота над освітленням: вибір світлового вирішення в усьому фільмі та в окремих епізодах, створення характеру освітлення, тональності, світлового контрасту, вибір світлової схеми при створенні портретного освітлення в кожному кадрі і т.д. За допомогою освітлення оператор може радикально змінювати ефект сприйняття зображення на екрані, ставлення глядача до подій, акцентувати ключові драматургічні моменти фільму та створювати виразні акторські кінопортрети.

Для кінооператора освітлення – це головний засіб вираження його художніх задумів. «Оператор не може надати знімальному матеріалові нової фактурної якості, але може за допомогою освітлення виявити чи приховати якість самого матеріалу, наприклад, підкреслити його структуру, використовуючи світлотінь. Світло може

оживити фактуру, дати їй ту чи іншу гру за рахунок відблисків, рефлексів, тіней»⁵. Питання вибору та створення виразного освітлення – це одна з найскладніших, але творчих і цікавих сторін мистецької роботи. Отож одним із найголовніших завдань кінооператора завжди було створення виразного освітлення. Саме тому, залежно від того, наскільки виразним було освітлення в фільмі чи його окремих епізодах, і створюється остаточне сприйняття глядачем зображення на екрані. Фактично немає кінофільмів, які мали б високу художню зображальну цінність без відповідно якісної, виразної операторської роботи зі світлом.

Одним із основних етапів створення виразного світлового вирішення фільму, є правильний вибір характеру світла в кожному епізоді. Він дає змогу акцентувати настрої у сцені і внутрішній стан персонажа, а також створити єдність персонажа і антуражу події. Характер світла в епізоді створюється за допомогою підбору видів освітлення (тіньового або безтіньового), рівня контрасту, правильного розподілу світла на обличчі і т.д. Різний характер освітлення може створювати різний настрої, виявляти характерні особливості подій чи осіб: наприклад, глибокі великі тіні зазвичай надають дії драматичності, а перевага світла створює легкий, оптимістичний настрої. Занадто різкі контрасти світла і тіні, які руйнують звичні форми навколишнього світу, передають відчуття тривоги. Точно і зрозуміло виражена форма створює відчуття спокою у глядача.

Одним із найголовніших завдань оператора у підборі необхідних засобів освітлення є також виявлення пластики, форми і кольору людського обличчя, його фактури й особливості. В теорії операторської майстерності сформувався поняття портретного освітлення – найбільш виразного і пластичного. Без виразного світлотіньового освітлення обличчя людини відтворюється не так жваво, в ньому мало руху. «Непомірне використання безтіньового (тонального) освітлення може призвести до невиразного показу дійових осіб, без вияву складних душевних переживань, внутрішнього життя»⁶.

До компонентів, що їх використовує оператор при створенні виразного кіно освітлення, також можна віднести тональність та контраст кадру чи епізоду. У кожній новій сцені оператор може виділяти і акцентувати увагу на акторові (на його обличчі, фігурі і т.д.) за допомогою світлотональної побудови кадру. Обрана тональність допомагає не лише вирізнити персонаж, а й створювати необхідний антураж і відповідну атмосферу в кадрі. Художня робота оператора над контрастом і тональністю може значно видозмінити екранне зображення, яке матиме природний і реалістичний вигляд, чи, навпаки, – ефектний та вражаючий.

Таким чином, створення оператором ефектного, драматичного та художнього освітлення є невід'ємною складовою при отриманні пластичного кінозображення. І напевно чим можна говорити про пластичність зображення в фільмі, в якому не використовується виразне освітлення.

Другою, не менш важливою складовою створення пластичного зображення на екрані є композиція. Від вибору точки зйомки, ракурсу, рівня вияву перспективи,

рівномірного заповнення кадру композиційними елементами залежить сприйняття цілісного і гармонійного зображення. Як вже ішлося вище, однією із основ пластичності кінозображення є вияв об'єму на площині кінокадру, і це залежить саме від вибору ракурсу, перспективи і точки зйомки оператором, при компоюванні кожного нового кадру.

Від вибору точки зйомки, місця розташування камери і ракурсу залежить сприйняття глядача, «погляд» на події в кадрі. Говорячи про ракурси, слід чітко розрізняти гострий кут зору і просте зміщення точки зйомки відносно крупного плану актора. У першому випадку – це незвичайна, «гостра» точка зйомки. У другому – вибір оператором оптимальної точки зйомки, з урахуванням індивідуальних акторських рис і пластики обличчя.

Також серед складових пластичності окремо слід виділити рух камери у просторі. Зйомки рухомою камерою – переконливий спосіб передати ілюзію тривимірності навколишнього світу, можливість максимально наблизитися до достовірності показаної в кадрі події. Сучасна техніка дає можливість операторові здійснювати будь-які види руху і переміщення камери.

Але існує одне обов'язкове правило для будь-яких застосувань динамічної камери – рух її завжди має бути емоційно виправданим. Камера в своєму русі може виразити будь-яке почуття людини, тому вона має рухатися лише в тому разі, якщо її рух відповідає настроєві, яким насичений кадр, та драматургії. Прийом динамічної зйомки не працює самостійно, він може лише допомогти розкрити зміст.

З точки зору пластичності зображення рух камери в просторі насамперед акцентує увагу на глибині простору в кадрі. «При динамічній зйомці в кожному одиницю часу глядач отримує більш змістовну і якісно нову образотворчу інформацію, ніж дає матеріал, знятий з нерухомої точки. Екранна дія розвивається не лише в часі, а й у просторі, який «оглядає» камера»⁷.

Говорячи про сучасне цифрове кіновиробництво, не можна не відокремити такий важливий етап, як «постпродакшн», або постобробка відзнятого матеріалу. Для поняття пластичності він є дуже важливим, оскільки на цьому етапі зображення може кардинально змінюватись. Всі здобутки операторської роботи над фільмом можуть стати непомітними або, навпаки, – вдосконаленими. Саме завдяки цифровому «постпродакшну», наприклад, у сучасний історичний кінороман «Благословіть жінку» (режисер Станіслав Говорухін, оператор Ломер Авхледіані) проник дух того часу, про який багато хто з нас знає лише зі старих фільмів. «У глядача з'явилося почуття довіри до кіно зображення»⁸. На жаль, сьогодні операторам часто доводиться жертвувати виразністю зображення, щоб створити більш нейтральну та мало-контрастну відеозаготовку, яку потім редагуватимуть та покращуватимуть на етапі обробки замість того, щоб одразу створювати пластичне зображення за допомогою освітлення чи інших зображальних засобів.

Також маємо велику кількість інших різноманітних операторських засобів, за допомогою яких можна зробити зображення виразнішим та більш пластичним. Це і

робота кінооператора із кольором, і створення колориту та кольорового вирішення фільму; застосування додаткової операторської знімальної техніки та світлофільтрів, які допомагають трансформувати зображення; проведення спеціальних та комбінованих зйомок, котрі створюють додаткові можливості для оператора та розширюють його творчі можливості.

Таким чином, складових пластичності зображення і чинників, котрі на неї впливають, надзвичайно багато. Створення виразного, цілісного і пластичного зображення – основне завдання оператора під час роботи над екранним твором. Тому не тільки операторам, а й кожному членові творчої команди знімальної групи важливо розуміти, що таке пластичність і за допомогою яких засобів її можна досягнути.

Однак сьогодні фактично немає як чіткого визначення пластичності екранного зображення, так і критеріїв оцінювання операторської роботи над фільмом чи епізодом. І якщо професіоналам неважко оцінити операторську роботу зі світлом, чи з композицією, то узагальненого розуміння пластичності зображення нині все-таки немає. Ця проблема стає особливо актуальною сьогодні, коли стандарти цифрового кінематографа тільки починають встановлюватися і потребують всебічних досліджень.

¹ Популярная художественная энциклопедия. / Под ред. В. М. Полевого. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – Т. 1. – С. 476.

² Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / В. Г. Власов. – В 10 т. – СПб. : Азбука-классика, 2004–2010. – Т. 7. – С. 37.

³ Большой словарь иностранных слов. – М. : ИДДК, 2007. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/27880/

⁴ Кантор А. Пластичность. «Творчество», 1973. – № 9. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://m.slovari.yandex.ua/article.xml?book=bse&title=Пластичность> (в искусстве)

⁵ Головня А. Д. Мастерство кинооператора / А. Д. Головня. – М. : Искусство, 1965. – С. 240.

⁶ Там само. – С. 41.

⁷ Медынский С. Е. Оператор. Пространство. Кадр / С. Е. Медынский. – М. : Аспект-Пресс, 2004. – С. 112.

⁸ Ермакова Е. Ю. Симбиоз пленочных и цифровых технологий // Техника кино и телевидения. – 2003. – № 11. – С. 27.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



УДК [7.049.2:111.852](410)''18''Вайльд О.

Олена ОНИЩЕНКО

О. ВАЙЛЬД: ЗВОРОТНИЙ БІК ЕСТЕТИЗМУ

У статті аналізується явище карикатури як зворотний бік естетизму О. Вайльда.

Ключові слова: естетизм, «зворотний бік», карикатура, трагічне, комічне, прекрасне, потворне.

В статье анализируется явление карикатуры как обратная сторона эстетизма О. Уайльда.

Ключевые слова: эстетизм, «обратная сторона», карикатура, трагическое, комическое, прекрасное, безобразное.

The article examines the phenomenon of caricature as a reverse side of the aestheticism of Oscar Wilde.

Keywords: aestheticism, reverse side, caricature, tragic, comic, beautiful, ugliness

Широту і різноманітність сучасної гуманітарної проблематики значною мірою уможливив методологічний плюралізм, що протягом останніх трьох десятиліть, вочевидь, посів панівне положення і вплинув на специфіку теоретичних орієнтирів. Сьогодні вже досить упевнено можна констатувати, що цей процес, котрий імовірно виявився природним, а зрештою, мабуть, і неминучим, здобув як свої плюси, так і мінуси. Адже часто-густо «методологічна свобода» призводить до негативних наслідків, коли через руйнацію основоположних принципів і підходів виникає ситуація теоретико-методологічної неадекватності, що врешті-решт спонукає до втечі від такої свободи.

Наразі слід відзначити ще один момент, який простежується досить виразно – бажання певних дослідників позиціонувати себе як «професійних методологів», що насправді є лише псевдонауковими потугами. На нашу думку, методологічні розвідки є виключно прерогативою фахівців відповідної галузі філософії, тоді як інші – мають лише використовувати певні методологічні основи як підґрунтя для своїх теоретичних пошуків. Ми ніколи б не вдалися до навіть ко-

роткого розмислу щодо ситуації методологічного плюралізму – наші монографії і статті досить виразно відбивають авторську позицію з цього приводу, – проте концептуальна спрямованість цієї статті зумовила необхідність це зробити.

До її написання нас, зокрема, стимулювала ситуація, що видається досить показовою і навіть симптоматичною – очевидне зростання останнім часом зацікавленості видатною й трагічною персоналією англійської культури – Оскаром Вайльдом. Відтак, виокремимо три серйозні розвідки, в яких звернення до цієї особистості відбувалося безпосередньо – «Оскар Вайльд, або Правда масок» Ж. де Лангледа (1999) і «Оскар Уайльд» Р. Еллмана (2012) та опосередковано – «Естетизм» Л. Ламборна (2007).

Взагалі означені праці актуалізують підготовку самостійної публікації, що базувалася б на їх порівняльному аналізі і дала б можливість виявити зміну багатьох акцентів у тлумаченні певних фактів та подій, які вже стали ніби хрестоматійними. Це заперечує позицію самого О. Вайльда, що була маніфестована у відомому есе «Занепад брехні»: «Історія ніколи не повторює себе. Історики постійно повторюють один одного. Різниця очевидна»¹. Ставлення англійського драматурга до історії як науки та, відповідно, розуміння ним специфіки діяльності історика як її репрезентанта, вочевидь, слід розглядати у контексті його славнозвісної парадоксальності. Проте ми процитували цей фрагмент задля акцентуації потужного потенціалу авторського підходу, що його продемонстрували Ж. де Лангледа, Л. Ламборн та Р. Еллман у своїх моделях «історичних хронік» О. Вайльда. Водночас усі троє дослідників у розгорнутому форматі чи більш лаконічно артикулюють один момент, якому належить важливе місце у динаміці руху вайльдівського естетизму. Йдеться про явище карикатури, що досить швидко стало невід’ємною складовою цього напрямку в цілому і неодмінно супроводжувало самого О. Вайльда як його найяскравішого представника.

Слід відзначити, що вітчизняні науковці, інтереси яких так чи інакше пов’язані з феноменом естетизму та похідними від нього проблемами, фактично ніяк не порушують це питання. Однак, на нашу думку, ігноруючи його, ми втрачаємо можливість виокремлення ще одного важливого шару, який містить це яскраве і багатоаспектне явище, а отже – розробку цілісної моделі естетизму. Напрями дослідження його карикатурності можуть розгортатися у різних площинах, проте ми пропонуємо застосувати підхід, що уможливило здійснення розвідки під назвою «зворотний бік естетизму».

Власне саме він зумовив наші розмисли щодо потенціалу методологічного плюралізму, оскільки, сказати б, офіційного статусу в сучасній естетичній теорії формально не має*. Проте відповідний орієнтир було чітко визначено і використано у відомій праці О. Ф. Лосева «Естетика Відродження» у розділі «Зво-

* Наші розміркування стосуються виключно теоретико-методологічних основ естетичної проблематики.

ротний бік титанізму». Слід наголосити, що до нього (розділу) досить активно апелюють науковці, але зазвичай у, так би мовити, традиційному контексті: у аналізі проблеми художньої творчості взагалі та специфіки її осмислення у добу Відродження зокрема. Одначе преамбула цієї концепції російського філософа є загально методологічною за своєю суттю, а отже її потенціал може бути застосований у широкому теоретичному вимірі. Реконструємо наразі основоположні моменти розвідки ученого.

Характеризуючи специфіку естетичних орієнтирів Відродження, О. Ф. Лосев відзначав: «<...> аби <...> не було однобічного переважання гуманістично-неоплатонічної естетики в добу Ренесансу над будь-якою іншою естетикою того ж самого Ренесансу, дозволимо навести деякі імена і деякі факти, що розпорошені у різних книгах і статтях, що зображують Ренесанс, але ніде не зібрані у вигляді естетичної антитези основному і сформульованому у нас гуманістичному неоплатонізмі епохи»². Власне саме з цієї тези науковець і виводить ідею «зворотного боку», що, зважаючи на предмет його дослідження, конкретизується на прикладі ренесансного титанізму. Проте у контексті нашої розвідки увагу привертають положення загального характеру, що їх артикулює О. Ф. Лосев: «У цьому терміні “зворотний бік” абсолютно немає нічого дивного, недозволеного чи ненаукового. Адже кожна річ <...> має свій чільний <...> бік і свій зворотний бік. Різниця між ними тільки у тому, що чільний бік речей і подій фіксує їх пряму і безпосередню даність; натомість зворотний бік, зважаючи на нашу <...> погану обізнаність з ним, може поєднувати в собі не тільки ознаки цієї чільної і безпосередньої даності, але <...> і навіть прямо їй протилежні»³.

Ідею «зворотного боку» філософ безпосередньо ототожнює з індивідуальним чинником, що природно впливає на систему тих аргументів і фактів, якими він оперує. Аналізуючи феномен художньої творчості, ми досить часто посилалися на певні приклади, що їх наводив О. Ф. Лосев, задля підкріплення своїх міркувань стосовно етичного виміру творчої особистості і передусім явища «моральних провокацій». Відтак думка філософа, що «зворотний бік титанізму Відродження був такою самою мірою історично обумовлений, як і його чільний, і позитивний бік»⁴, стала важливим підґрунтям для наших роздумів.

Більшість імен, котрі називає О. Ф. Лосев, є настільки яскравими, що шокове враження від прочитаного, затуляє вкрай важливі факти, фігурантами яких виступають постаті менш відомі широкому загалу. Зокрема, учений присвячує неабияку увагу письменникові П. Аретіно (1492–1556), творче і особисте життя якого логічно «вписується» у контекст «зворотного боку титанізму». Однак ми виокремили цей приклад тому, що «фактажній характеристиці» П. Аретіно передує вельми принциповий для нашої статті наголос, що його робить О. Ф. Лосев: «<...> ступеню свого останнього виродження і майже *карикатури* (курсив наш. – О. О.) тип письменника у добу Відродження досягає в особі П'єтро Аретіно»⁵. Отже, принаймні одним чинником «зворотного боку титанізму», філософ

фактично проголошує карикатурність, що, як ми вже акцентували, є важливою, однак недостатньо дослідженою, складовою естетизму О. Вайльда.

Серед відомих афоризмів видатного англійця, що так чи інакше опиняються у полі кожного дослідника його життя і творчості, – блискучий вислів: «Карикатура – це данина, яку посередність сплачує генієві». У розвідці Ж. де Лангледа він подається у чіткому «ситуативному контексті», а саме – природної реакції О. Вайльда на п'єсу В. С. Гілберта та А. Саллівана «Терпіння», що її прем'єра відбулася 23 квітня 1881 р. на сцені Лондонської Опери-Комік. Як зазначає дослідник: «Завіса піднялася, і на сцені з'явився сер Реджинальд Банторн у ролі чуттєвого поета і сер Гросвенор в ролі поета ідилічного в оточенні хору незайманих дівчат. Зал пожвавився: у першому персонажі всі упізнали Данте Габрієля Россетті, а в другому – Оскара Уайльда»⁶. Власне саме цю реакцію глядачів під час перегляду вистави О. Вайльд і прокоментував у такому афористичному форматі своїй матері.

П'єса «Терпіння», поза сумнівом, стала невід'ємною складовою у аналізі руху естетів і творчої долі О. Вайльда, хоча дослідники, залишаючи незмінною магістральну лінію вистави, дещо по-різному коментують її головних персонажів. Ці розбіжності, насамперед, простежуються на рівні визначення прототипів героїв. Так, на відміну від Ж. де Лангледа, Л. Ламборн, згадуючи скеч «Полковник» – сатиру на естетизм, що на два місяці випередила «Терпіння», зауважував: «Так само, як Ламбер Страйк у *Полковнику*, Банторн – центральний персонаж *Терпіння* – являє собою суміш з особистих рис Вайльда та інших головних фігур естетизму... Фактично актор Джордж Гроссміт зображував Вістлера. В образі Гросвенора пародіюється россеттівська «млосність», суїнбернівська «чуттєвість» і рескінівський «готичизм». На той час особистість Вайльда була настільки харизматичною, що в очах публіки відбулося практично повне ототожнення його реального образу з персонажем п'єси»⁷.

Що ж до третього дослідження, яке ми виокремлюємо у нашій статті, – підхід Р. Еллмана є своєрідним узагальненням позицій, репрезентованих у двох попередніх розвідках: «Реджинальд Банторн людина плотська, а Арчибальд Гровенор духовна. Вайльд поєднав у собі і те і інше. Можливо, аби відволікти увагу від Вайльда, Гроссміт підкреслював у своєму Баторні риси Вістлера <...> ефірність Россетті, чуттєвість Суїнберна, і готичну спрямованість Рескіна, обидва вони – і Банторн, і Гровенор – були наділені ознаками, що недвозначно вказували на Вайльда, найбільш красномовного прапроносеця естетизму того часу»⁸.

До подібного порівняльного аналізу можна вдаватися і надалі, так само як коментувати численні карикатури та фейлетони, що постійно з'являлися на сторінках англійської періодики. Своєрідним апогеєм цього процесу імовірно став «естетичний чайник» Д. Хадлі, що, з одного боку, є блискучим взірцем прикладного мистецтва, а з другого – не менш блискучою пародією на естетизм. Проте

наразі для нас принциповим є інший момент – ставлення О. Вайльда як провідника естетичного руху до формату карикатури як такої, що виявилось досить неоднозначним. З одного боку, він природно не міг не відчувати дискомфорт від тієї «карикатурної навали», що обрушилася і на естетизм, і на нього особисто, а відтак цілком закономірним видається наступне твердження письменника: «Я вважаю, що всі карикатури і сатиричні твори абсолютно не заслуговують на увагу»⁹. Проте, з другого боку, – він свідомо провокував суспільство своєю зовнішністю, манерами та одягом, не кажучи вже про програмні ідеї, що досить швидко стали невід’ємними складовими образу драматурга, і, природно, благодатним ґрунтом для карикатури.

З цього приводу існує безліч красномовних прикладів, проте, не менш показовими, є факти, які варто тлумачити у площині їх «зворотного боку». Так, свосерідний «карикатурний випадок» проти своїх слухачів О. Вайльд здійснив під час лекції у Гарварді: <...> він узяв на кпини шістдесят студентів <...>. Всі вони були вдягнені, як Банторн – у бриджі до колін, у руках тримали соняшники і прибирали пози, що були скопійовані з вітражів. Вайльд, котрого попередили завчасно, вдягнувся стримано – у смокінг та брюки замість <...> бриджив, і тихо заблагав: «Врятуй мене від моїх послідовників»¹⁰. Отже, як свідчать відповідні висловлювання митця, але, насамперед, його дії і вчинки, О. Вайльд намагався використати карикатуру для якомога ширшої популяризації і самого естетизму, і себе особисто як його найпотужнішого репрезентанта.

Важко сказати наскільки комфортно на психологічному рівні почувався драматург, але те, що він погодився «супроводжувати» своїми лекціями виставу «Терпіння» на гастролях в Америці, є більш ніж яскравим підтвердженням нашого припущення. Наразі потрібно усвідомлювати емоційний клімат, що панував у країні напередодні цієї акції: «Ім’я Вайльда, ще до його приїзду, було знайоме американській публіці, оскільки про саму виставу дізналися з карикатур Дюморьє, добре відомих в Америці звідтоді, коли їх свавільно перевидали, одразу після їх появи у *Punch*, американські ілюстровані газети»¹¹.

Оцінка лекцій провідника естетизму, як відомо, виявилася неоднозначною: від відвертого знущання преси** – до не менш відвертої симпатії глядачів. Скандально-сенсаційний присмак, що постійно супроводжував О. Вайльда, розширив кордони турне, залучивши до нього і Канаду. Зрештою митець досяг найголовнішого – його ім’я та ідеї здобули широкий резонанс, стимулювавши появу чергового афоризму, що став постскриптом канадського листа О. Вайльда Вістлеру: «Америку до цивілізації я вже долучив – залишилося тільки небо»¹². Таким чином, карикатура на естетизм в цілому і на його провідного представника виявилася потужним стимулюючим началом для подальшої творчості письменника.

** Ця обставина стимулювала черговий афоризм Вайльда: Колись колесували колесом, тепер пресують пресою» [Е, 221].

менника, що природно спонукає до наступних міркувань. Їх, зокрема актуалізує відповідний аспект розвідки «Оскар Уайльд» Р. Еллмана.

Апелюючи до вже хрестоматійних даних, дослідник, на відміну від своїх колег з питань «вайльדיзму», розглядає явище карикатури у ширшому теоретичному контексті^{***}. Зрештою, він фактично безпосередньо порушує проблему «зворотного боку естетизму», роблячи вельми показовий висновок: «Мода на естетизм вже настільки визріла, що викликала до життя моду на антиестетизм»¹³. Отже можна припустити, що карикатурність стала невід'ємною складовою естетичного руху, більш того – була зумовлена самою специфікою цього явища, адже жоден естетико-художній напрям в історії світової культури не можна навіть порівнювати з масштабом карикатур на естетизм.

Проте поступово стає очевидним позасвідоме, а радше свідоме, бажання О. Вайльда глибше осмислити і ширше дослідити креативний потенціал карикатури, адже в ній митець убачав потужний імпульс для художньої творчості взагалі. У цьому зв'язку показово видається оцінка письменником доробку Ч. Діккенса, що, хоча і у форматі парадоксу, була висловлена О. Вайльдом у розмові з актором Ф. Террі: «Випадково Террі пом'янув про свою любов до Діккенса, і Вайльд із захопленням заговорив про діккенсівських персонажів (хоча не сказав про те, що думав, – що *Діккенсові вдалися тільки ті персонажі, котрі були карикатурними* (курсив наш. – О. О.))»¹⁴.

Методологічний потенціал прийому «зворотного боку», що дає змогу розглянути карикатурний вимір естетизму, спонукає, хоча б коротко, зупинитися і на понятійно-категоріальному підґрунті цього напрямку, який проголосив своїм лейтмотивом ідею прекрасного. Навіть якщо не вдаватися до фундаментального відпрацювання феномена карикатури^{****}, її природи та специфіки, а обмежитися суто формальним визначенням, що його пропонує словник іншомовних слів, для відповідних теоретичних досліджень відкриваються досить серйозні перспективи. Отже «каркатура (італ. caricatura, від caricare – перевантажувати, перебільшувати) – 1) Сатиричний або гумористичний малюнок загостреного критично-викривального характеру; 2) Переносно – смішне наслідування, перекручування *оригіналу*»¹⁵.

Зрозуміло, що, декларуючи доцільність опертя на понятійно-категоріальний апарат естетики у аналізі карикатурності вайльдівського естетизму, ми одразу ж опиняємося у полі категорії комічного. Власне всі карикатурні витвори, які супроводжували і естетичний рух як такий, і самого О. Вайльда, вочевидь, були комічними за своєю сутністю. Проте, як відомо, класичним антиподом коміч-

^{***} Л. Ламборн, який приділяє питанню карикатури неабияку увагу і до позиції якого ми так само звертаємося, застосовує переважно історичний підхід у своїй мистецтвознавчій розвідці.

^{****} Естетичний аналіз явища карикатури, зокрема, був здійснений К. Розенкранцом у його відомій праці «Естетика потворного».

ного є трагічне, що зумовлює створення цієї категоріальної дихотомії. Саме тому, згідно з нашою концептуальною логікою, наріжним положенням якої є ідея «зворотного боку», комічне підґрунтя карикатури потребує урахування і її трагічного чинника.

Підставою для такого твердження, зокрема, є думка Е. Гомбріха щодо особливості живопису Ван Гога: «Ван Гог мав рацію, обраний ним метод подібний до методу карикатуриста. Карикатура за своєю природою „експресивна“, оскільки в ній художник грає з обличчям своєї жертви, спотворюючи його в такий спосіб, аби чітко читалося ставлення карикатуриста до моделі. Поки <...> спотворення йде під знаком гумору, ніхто не вважає його важким для розуміння. <...> Але прагнення створити серйозну карикатуру, в якій <...> форми перетворюються художником, аби виразити не зневагу, а інші почуття – любов, захоплення чи страх, – наштовхуються на <...> нерозуміння, що і передбачав Ван-Гог»¹⁶. Ще одним показовим прикладом цього виміру карикатури Е. Гомбріх вважає картину Е. Мунка «Крик»: «Карикатурно спотворене обличчя людини, котра кричить, подібне до черепа, що зловісно виявляється <...> в очах і запалих щоках. Сталося щось страшне, і вплив літографії тим сильніший, що ми ніколи не дізнаємося, що саме»¹⁷. Зворотний бік карикатури віддзеркалює і фінал життя О. Вайльда. Відтак зупинимось на блискучому прикладі «трагічної карикатури», уособленням якої став головний репрезентант естетизму. Йдеться про портрет О. Вайльда, написаний А. Тулуз-Лотреком у період судового процесу над видатним естетом, що розпочався 3 квітня 1895 р.

Хоча й побіжно, цей факт аналізує Р. Еллман, відзначаючи, що письменник видався живописцеві «зовні впевненим у собі і почув його зневажливі висловлювання на адресу британського світу»¹⁸. Коментуючи інші враження А. Тулуз-Лотрека від зустрічі з О. Вайльдом, дослідник наголошує, що «ідею мучеництва він, можливо, приймав, але страдником вочевидь волів би не ставати»¹⁹. Симптоматично, що і дослідники життя та творчості французького живописця обов'язково зупиняються на цій зустрічі двох визначних представників європейської культури. Проте найбільш показово видається подібність в оцінці ставлення А. Тулуз-Лотрека до О. Вайльда, що її фіксують науковці. Так, А. Перрюшо акцентував: «Художник з „певним жахом“ дивився на цю людину, котра ще вчора посідала у літературному світі таке почесне місце, а тепер була зарахована до карних злочинців <...>, але він все ще горюється, кидаючи виклик заскнілому англійському пуританізму, тримається велично, і впевнений, що перемога буде за ним»²⁰.

Імовірно ключовим в обох характеристиках стану О. Вайльда є акцентуація на його впевненості у собі і відсутності ореолу мучеництва, що, формально, в жоден спосіб не кореспондують з канонами карикатури. Однак А. Тулуз-Лотрек створює, сказати б, несподіваний портрет письменника, що поєднує в собі і очевидні ознаки карикатурності, і «героїчні» елементи його особистості.

Ризикнемо припустити, що створення такого складного амбівалентного образу уможливили формально несприятливі обставини: О. Вайльд категорично відмовився позувати художників. Відтак А. Тулуз-Лотрек писав портрет, спираючись на свої суб'єктивні враження та спогади від знайомства з драматургом, а відповідно – і власну оцінку ситуації, що в ній опинився О. Вайльд: «Ставлення англійського світу до поета вражало, навіть більше – обурювало його, але справжньої симпатії до Вайльда він не відчував. <...> Могутня постать Вайльда, хоча він і виглядав брезклим, вразила Лотрека. <...> Він закарбував у своїй пам'яті це викличне жоноподібне обличчя із важкою щелепою і ротом старої кокетки. <...> Повернувшись до Парижа <...>, Лотрек 15 травня надрукував у “Ревю бланш” малюнок пером – Оскар Вайльд проголошує останні слова у суді. Після того Лотрек написав швидкими мазками на картоні дуже переконливий своєю простістю портрет поета»²¹.

На нашу думку, карикатурність О. Вайльда, яку він спричинив власними діями та вчинками, А. Тулуз-Лотрек зміг відчутти так гостро тому, що і сам був, так би мовити, просякнутий карикатурністю. Щоправда її природа була зовсім іншою. Доля винесла митцеві страшний «фізіологічний вирок», що став наслідком інцестуального шлюбу його батьків, і фактично перетворив зовнішність художника на «живу» карикатуру. Імовірно, ці обставини вплинули на очевидне домінування карикатурного начала у доробку живописця, що, зрештою, перетворилося на характерну ознаку його творчості. Одним з яскравих прикладів такої спрямованості А. Тулуз-Лотрека є його картина «Співачка Іветт Гільбер», що в ній майстерність карикатури живописця досягає абсолютного апогею.

Цей твір завжди занурює нас у досить широке поле «культуротворчих» асоціацій, оскільки ім'я І. Гільбер вельми щільно увійшло у контекст інтелектуального і богемного життя Європи кінця XIX – початку XX ст. Проте зазвичай, дивлячись на портрет, створений А. Тулуз-Лотреком, ми миттєво реконструюємо в уяві зустріч І. Гільбер і О. Уайльда, що її опис, спираючись на мемуари видатної французької співачки, запропонував Ж. де Ланглад: «<...> ця жінка екстравагантної зовнішності з рудим волоссям і блідим обличчям відрізнялася неабияким почуттям гумору. Усі <...> нетерпляче очікували на цю зустріч. Вайльд приїхав із запізненням; уперед з іронічною посмішкою на губах вийшла Іветт Гільбер, котра чудово розуміла наскільки ефектно вона виглядає: – Правда, мсьє Вайльд, я найбільш потворна жінка Франції? На якусь долю секунди Вайльд <...> застиг, схилився над простягнутою рукою і відповів з незмінною ввічливістю: “Всього світу, мадам, всього світу”, – що викликало захоплення оточення і миттєву симпатію Іветт Гільбер»²².

Відтак класична французька аксіома: «шукайте жінку», виявилася потужним творчим стимулом для чергового піруету дотепності О. Вайльда і блискучої реалізації карикатурного прийому у визначному творі А. Тулуз-Лотрека. Проте незабаром живописець несподівано розвинув цей відомий вислів у новому

карикатурному ракурсі, оригінально «об'єднавши» англійського драматурга з ще однією екстравагантною особою. Свої експерименти з обличчям О. Вайльда А. Тулуз-Лотрек продовжував, «вписуючи» його у панно для балагану Ла-Гулю, що високо оцінила тогочасна преса: «Це розкішний жарт Тулуз-Лотрека, – стверджувала «Ві парізьєн», – художника вельми ексцентричного, котрий вирішив помалювати своїм пензлем у народному дусі, пустотливо і непристойно. <...> Більш того, художник вклав своєрідну іронію у свій твір, коли написав на першому плані Оскара Вайльда! Як добре, що на світі є людина, котрій наплювати на громадську думку»²³.

Проте, на нашу думку іронія, парадокс, а зрештою карикатурність творчого експерименту А. Тулуз-Лотрека полягала ще й у тому, що здобувши вирок за нетрадиційну сексуальну орієнтацію, обличчя О. Вайльда супроводжувало вистави Ла Гулю – Луїзи Вебер, котра здобула собі славу не лише як одна з найбільш відомих танцівниць «Мулєт-де-ла-Галетт» та «Еліз-Монмартр», а й як вельми темпераментна жінки, що мала величезну прихильність з боку чоловіків не тільки через свою віртуозну танцювальну майстерність.

Проте зворотний бік естетизму, на нашу думку, передбачає урахування не лише трагікомічного виміру карикатури, а й виходу у контекст ще однієї категоріальної дихотомії. Як відомо, рух естетів проголосив своїм лейтмотивом ідею прекрасного, антиномією якої є категорія потворного. Отож уваги потребує друге – переносне визначення карикатури, що відбиває, а головне – відкриває шлях до подальшого розвитку можливостей тлумачення її специфіки як такої. Йдеться про «перекручування *оригіналу*», що актуалізує осмислення прийому спотворення, котрий, імовірно, може вважатися завершальним етапом процесу карикатурності.

Водночас формально пов'язувати його з образом О. Вайльда є неприпустимим, оскільки на потворне з усіма модифікаціями сам естет наклав категоричне табу. Його позицію з цього приводу чітко відбиває передмова до «Портрета Доріана Грея»: «Ті, хто у прекрасному знаходять погане (фактично йдеться про потворне – *О. О.*), – люди спотворені, і до того ж їхня зіпсованість не робить їх привабливими. Це великий гріх»²⁴. Проте ми ризикнемо припустити можливість кореспондування категорії потворного з постаттю О. Вайльда, а відтак знову повернімося до вже згаданого портрета А. Тулуз-Лотрека. Як відзначає А. Перрюшо, художник нічого не забув у зовнішності естета номер один: «<...> ні <...> в'ялих щік, ні тьмяного кольору обличчя, ні зализаного світлого, майже жовтого, волосся, ні маленьких зневажливих оченят з набряками, що затягнулися жиром, і вій, що нависали над ними»²⁵. Цей портрет, можливо, не справляв би такого гнітючого враження і не видавався б настільки потворним, якби його писали не з людини, котра ставила ідею краси, а відтак – і прекрасного – понад усе. Імовірно, у певну мить О. Вайльд відчув себе «втомленим від карикатури», проте вона вже мимоволі продовжувала і продовжує «пра-

цювати» як зворотний бік естетизму цієї яскравої, складної і парадоксальної особистості.

-
- ¹ Еллман Р. Оскар Уайльд / Ричард Еллман. – М. : КаЛибри, 2012. – С. 140.
² Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – С. 121.
³ Там само.
⁴ Там само. – С. 137.
⁵ Там само. – С. 134.
⁶ Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок / Жак Ланглад. – М. : Молодая гвардия, Палимпсест (серия ЖЗЛ), 1999. – С. 70.
⁷ Ламборн Л. Естетизм / Лайонел Ламбрих. – М. : Искусство-XXI, 2007. – С. 122.
⁸ Еллман Р. Оскар Уайльд / Ричард Еллман. – М. : КаЛибри, 2012. – С. 174.
⁹ Ламборн Л. Естетизм / Лайонел Ламбрих. – М. : Искусство-XXI, 2007. – С. 136.
¹⁰ Там само. – С. 142.
¹¹ Там само. – С. 127.
¹² Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок / Жак Ланглад. – М. : Молодая гвардия, Палимпсест (серия ЖЗЛ), 1999. – С. 186.
¹³ Еллман Р. Оскар Уайльд / Ричард Еллман. – М. : КаЛибри, 2012. – С. 173.
¹⁴ Там само. – С. 463.
¹⁵ Словник іншомовних слів / Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 256.
¹⁶ Гомбрих Э. История искусства / Эрнст Гомбрих. – М. : Трилистник, 1998. – С. 564.
¹⁷ Там само. – С. 564–566.
¹⁸ Еллман Р. Оскар Уайльд / Ричард Еллман. – М. : КаЛибри, 2012. – С. 536.
¹⁹ Там само.
²⁰ Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека / Анри Перрюшо. – М. : Радуга, 1991. – С. 186.
²¹ Там само. – С. 186–187.
²² Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок / Жак Ланглад. – М. : Молодая гвардия, Палимпсест (серия ЖЗЛ), 1999. – С. 188.
²³ Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека / Анри Перрюшо. – М. : Радуга, 1991. – С. 187.
²⁴ Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Избранное: в 2 т. – М. : Гос. изд-во художественной литературы. – 1960. – Т. 1. – С. 29–235. – С. 29.
²⁵ Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека / Анри Перрюшо. – М. : Радуга, 1991. – С. 186.

Катерина СТАНІСЛАВСЬКА

МИТЕЦЬ І ГЛЯДАЧ: ПОГЛЯД НА ВЗАЄМИНИ У МОДУСАХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті досліджено особливості комунікаційної моделі «митець – глядач» у видовищних формах постмодерністської культури: акціонізмі, інструментальному та хоровому театрі, вуличному мистецтві, флешмобі, відеоігрі.

Ключові слова: *постмодернізм, видовищна культура, видовище, акціонізм, інструментальний театр, хоровий театр, вуличне мистецтво, флешмоб, відеогра.*

В статье исследованы особенности коммуникационной модели «художник – зритель» в зрелищных формах постмодернистской культуры: акционизме, инструментальном и хоровом театре, уличном искусстве, флешмобе, видеоигре.

Ключевые слова: *постмодернизм, зрелищная культура, зрелище, акционизм, инструментальный театр, хоровой театр, уличное искусство, флешмоб, видеоигра.*

The features of the communication model «artist – audience» in spectacular forms of postmodern culture (actionism, instrumental and choral theatre, street art, flashmob, video game) are researched in the article

Keywords: *postmodernism, spectacular culture, spectacle, actionism, instrumental theatre, choral theatre, street art, flashmob, video game.*

Культурна ідеологія другої половини ХХ століття – постмодернізм – засвідчила кризу ідей модернізму, пропонуючи по-новому поглянути на художні традиції та комунікативну роль мистецтва, зокрема на взаємини «митець – глядач». Естетична доктрина постмодернізму базується на таких характеристиках, як: готовність до діалогу з будь-якою культурою, стильовий плюралізм, еkleктизм та компіляція, іронічно-ігрові прийоми, естетизація навколишнього середовища, стирання граней між мистецтвом і реальним життям. Розвиток такої ідеології спричинив поступове перетворення культурного простору другої половини ХХ століття з *логоцентричного* (в центрі – слово) на *візіоцентричний* (в цен-

трі – зображення). Цей процес викликав і появу нових понять, зокрема: візуальна культура, візуальна парадигма, візуальне мислення, візуальний поворот, відеологія, медіакультура, видовищентризм, мультимедізація культури та ін.

Виникнувши як культура візуальна, постмодернізм зосередився не на *відображенні дійсності* (як традиційно визначають сутність мистецтва), а на її *моделюванні* шляхом експериментів з різними видами штучної реальності. Відео- та кібернетичні технології, електронні образи, симулякри та ілюзії, що втілюються у комп'ютерному дизайні, відеоіграх, мережевому спілкуванні, відеокліпах та інших екранних формах, в ленд-арті та стріт-арті мають небачену владу. Широке розповсюдження медіа-продукції не лише обумовило візуалізацію масової свідомості, а й визначило зміну способів сприйняття дійсності та мистецтва – як з боку самих художників, так і з позиції публіки. Тому сьогодні є вельми *актуальним* дослідження комунікаційної моделі «митець – глядач» у контексті її трансформації в умовах постмодерністської культури.

Питанням взаємодії артиста і публіки, митця і глядача присвячено низку праць вчених радянського і пострадянського простору. Окремо хочеться виділити ім'я і доробок видатного російського культуролога, мистецтвознавця та соціолога Миколи Андрійовича Хренова (народ. 1942). У своїх працях він розвиває міждисциплінарний, комплексний підхід до вивчення художньої творчості, мистецтва, естетики, філософії культури, досліджуючи естетичні, соціологічні та соціально-психологічні аспекти різних видів мистецтва (переважно видовищних) у їх тісному взаємозв'язку. Одним з провідних напрямів наукової діяльності вченого стали питання рецепції мистецтва – дослідник фактично розробив основи радянської/російської рецептивної естетики. М. Хренов підготував цілий ряд новаторських праць, пов'язаних з історією публіки, мистецьким життям суспільства, масовою комунікацією, майже безмежно розширюючи поле вивчення видовищних мистецтв у контексті історії культури і суспільного життя. Втіленням цієї доктрини стала докторська дисертація «Культурологічний аспект вивчення публіки як комунікативної спільності» (1992) та ряд монографій: «Соціально-психологічні аспекти взаємодії мистецтва і публіки» (М., 1981), «Публіка в історії культури» (М., 2002), «Видовища в епоху повстання мас» (М., 2006); «Публіка в історії культури. Феномен публіки в ракурсі психології мас» (М., 2007).

У соціальному та культурологічному ракурсах продовжують вивчати комунікативні особливості взаємодії митця і глядача О. Богатирьова, А. Венкова, Д. Дубровіна, А. Загребина. Історико-культурному контекстові віддають перевагу А. Туманова, І. Сапаров, Г. Щербакова, Г. Юсупова.

Ряд досліджень присвячений проблемам комунікації виконавців і публіки у контексті конкретних мистецьких видів і форм: театральних (Н. Гришкіна, В. Дмитрієвський, Д. Донова, О. Копалова, І. Куличков, О. Мальцева, К. Чепеленко, А. Юр'єва), музичних (І. Бабич, Ю. Капустін, Р. Перцовська, Л. Слуцька, А. Чванова), екранних (Ю. Бединська, Н. Косенкова, Н. Легошина, В. Масло-

ва, Л. Матвєєва, О. Поберезников), образотворчих (В. Жуковский, Н. Копцева, Н. Сердюк, М. Тарасова).

Серед українських вчених питання сценічно-глядацької комунікації розглядали І. Безгін, Є. Воробйов, Ю. Сагіна, Л. Федоренко, К. Юдова-Романова, екранно-глядацької – Л. Наумова, Г. Погребняк, М. Яновський.

Аналіз інформаційних джерел свідчить, що питання взаємин митця і глядача саме у контексті постмодерністської видовищної культури ще не отримали достатнього наукового висвітлення, що і обумовило *мету* статті.

Людина ХХ – початку ХХІ століть фактично є суб'єктом візуальної репрезентації, проживаючи своє життя в атмосфері тотальної візуалізації і відчуваючи себе то глядачем, то виконавцем. Сучасне видовище, в тому числі мистецьке, з об'єкта споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві самого глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця: подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорового театру, перформансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріт-арту, електронної відеогри. Сучасна публіка вже не хоче просто спостерігати – глядач потребує сильніших вражень та відчуттів, і така «погоня за емоціями» сприяє тому, що він стає повноправним учасником візуального дійства.

У 60–70-х роках ХХ століття у європейському та американському мистецтві були розроблені певні ідеології та стратегії поведінки творчої особистості – як митця, так і глядача. В результаті цих процесів був сформований особливий глядач, котрий, з одного боку, прагнув спектакулярності та уречевлення, а з іншого – сам ставав об'єктом маніпуляцій художника. Втім, такий «новий глядач» був справді розкріпаченим і тому виявляв готовність бути залученим до сфери тілесно-мистецьких дійств, провокацій, спонтанних дій. Внаслідок цього виникли інтерактивні форми художніх практик, зокрема, у мистецькому напрямі акціонізму – акції, хепенінги, перформанси, різноманітні види боді-арту.

Під акціонізмом (з англ. *action art* – мистецтво дії) розуміють різноманітні форми художньої активності, засновані на принципі процесуальності мистецтва. Представники акціонізму вважали, що митець повинен займатись не створенням статичних об'єктів, а організацією подій, процесів, дійств, і тому в усіх акціоністських формах головний акцент зроблено не на певний мистецький *продукт*, а на *процес його створення*. Така художня ідеологія спонукала митців до пошуку нових способів художньої виразності, а саме – динамічності, процесуальності, театралізації, посилення ігрового компоненту, видовищності.

Перші акції такого роду проводились ще представниками дадаїзму та сюрреалізму у першій чверті ХХ століття, але концептуальної завершеності цей мистецький напрям набув у другій половині століття. Акціонізм поступово вийшов за межі майстерень і перетворився у театралізоване дійство, що відбувається за присутності свідків-глядачів. Головною дійовою особою таких акцій був сам

художник, що творив на очах у публіки (Дж. Поллок, Ж. Матьє, І. Кляйн та ін.). Традиційно інтимний процес народження мистецького твору був перетворений у публічний акт.

Вже у творчості абстрактного експресіоніста Джексона Поллока (1912–1956) акценти принципово зміщуються з кінцевого «продукту» на процес його створення: у «живописі дії» *дія* починає домінувати над *живописом*. Поллок писав: «Мій живопис ніяк не пов'язаний з мольбертом. Навряд я хоч раз натягував полотно на підрамник. Я волюю краще прибити полотно до стіни чи підлоги. <...> Я відчуваю себе ближчим до живопису, його частиною, я можу ходити навколо нього, працювати з чотирьох боків і буквально бути всередині нього. Я продовжую відходити від звичайних інструментів художника, таких як мольберт, палітра та пензлі. Я віддаю перевагу паличкам, совкам, ножам, фарбі, що ллється, або суміші фарби з піском, битим склом або чимось ще. Коли я всередині живопису, я не усвідомлюю, що я роблю. Розуміння приходить пізніше. У мене немає страху перед змінами або руйнуванням образу, оскільки картина живе своїм власним життям. Я просто допомагаю їй вийти назовні»¹. Надалі мистецтво пішло цим шляхом, реалізуючи ідею звільнення творчої енергії через жест, рух, а об'єктність мистецтва поступово втрачала свою актуальність.

Одноименна форма такого творчого жесту в акціонізмі – *акція* – являє собою разову дію, спрямовану на досягнення певної художньої мети. Вона може мати соціальне або ідеологічне забарвлення. Акція відбувається без заздалегідь розробленої сценарної драматургії, тому акціоніст не завжди може передбачити, як саме відбудеться його акція, але він завжди знає, навіщо він це робить і якого ефекту чи результату хоче досягти.

Розвиток акціонізму був спрямований на збільшення глядацької активності, залучення глядачів до мистецького процесу, внаслідок чого виникли спонтанні, імпровізовані міні-вистави – *хепенінги*. Хепенінг розвивається не як організоване, а як спровоковане, імпровізоване, непередбачуване дійство, до якого залучаються глядачі. Така мистецька подія позбавлена чіткого сценарію та драматургії. Ніхто з учасників не може знати наперед, як розвиватиметься хепенінг і коли він завершиться, адже саме глядачі (вони ж учасники) визначають розвиток хепенінгу та його фінал. Отже, у формі хепенінгу яскраво виявляється ідея стирання меж між митцем та глядачем.

Дещо пізніше оформилася й інша акціоністська форма – *перформанс*, що передбачала сплановане візуально-видовищне дійство митця (або групи осіб) перед запрошеною публікою. У перформансі повністю домінує митець або спеціально підготовлені статисти, що являють публіці живі композиції із символічними атрибутами, жестами, позами. Ця форма передбачає більш-менш чіткий сценарний план та продумані мізансцени, тому перформанс часто відносять до нової театральної форми. На наш погляд, принципова різниця з театральним мистецтвом полягає в тому, що учасники перформансу виконують абсолютно

реальні дії, які нічого, крім них самих, не зображують. Таким чином, об'єктом творчості перформансу стає не створений художником мистецький витвір, а сам митець, його існування у художньому процесі.

Усі ці форми могли розгортатись як у закритому просторі (галереях, музеях, театрах тощо), так і в природному й міському середовищі. Невід'ємною складовою таких арт-практик було використання людської тілесності. Це могло виражатись і у презентації тіла самого художника (або його моделей) як об'єкта творчості, і у обов'язковій тілесній співучасті глядачів. У цьому разі глядач виступав у ролі співавтора, граючи роль «полотна», або втілюючи собою елемент твору, або впливаючи своєю тілесністю на розгортання мистецького процесу.

Більшість критиків цим явищем були захоплені зненацька, адже тілесні практики, на перший погляд, не мали коріння в національних мистецьких традиціях і виникли нібито «з нічого». Перша реакція критики після шоку була відверто ганьбленою, що змусило акціоністів у багатьох країнах існувати «підпільно». Офіційно боді-арт був визнаний у 1972 році на 5-й виставці сучасного мистецтва *Documenta* у німецькому Касселі (виставка була заснована у 1955 році художником А. Бодє, проводиться кожні п'ять років впродовж ста днів) – саме тоді тілесним практикам було відведено цілий відділ.

Однією з найпривабливіших особливостей боді-арту, що надає йому характерної культурно-комунікаційної динаміки, є публічна реконструкція самої «кухні» творчості: демонстрація створення «шедеврів», численні експерименти з візуальністю у її новому прочитанні, «діалог» малювання з малюнком (намальованим зображенням). Людське тіло, на якому малюють і пишуть, стає текстом, художнім посланням, розташованим у просторі та на екрані (коли художники-акціоністи звернулись до кіно, відео, демонстрації слайдів).

Досить часто перформанси та акції, пов'язані з тілесними практиками, супроводжуються публічними роздяганнями та переодяганнями. Це слугує, по-перше, дистанціюванню та виділенню конкретного тіла із колективної тілесності. По-друге, це сприяє трансформації, «преображенню» тіла, адже будь-які дії акціоніста надають тілу властивостей та можливостей стати певним посланням. І якщо перформер, *body-art*-ист «пропускає» усі свої художні задуми крізь власний тілесний досвід, то глядач, сприймаючи процес «руйнування-створення» тіла, також відчуває його у межах своєї тілесності. «У контакті із сучасним артефактом, арт-проектом реципієнт уже не споглядає його, але обмацує оком, слухом, активно мислячою свідомістю (іноді і тактильно). Саме на таке гаптичне сприйняття розрахована <...> більшість творів сучасного мистецтва від арт-проектів боді-арту, де живе людське тіло є естетичним об'єктом, до сучасних енвайронментів та відео-інсталяцій»².

Втім, тіло стає можливим для «прочитання» лише тоді, коли воно перетворюється у семіотичний інструмент, стаючи протилежністю природного. Тобто тілесність в арт-проектах майже повністю відчужується від природної ситуа-

тивної основи і, зберігаючи властиву їй соматичність, вміщується у зовсім нові арт-контексти, які повинні виключити семантику та асоціативність первинного контексту та переорієнтувати енергетику у нове русло. У цьому контексті метою багатьох художніх акцій є звернення уваги глядача-учасника на різні чуттєві реакції тіла, а інколи переживання ним навіть емоційного шоку. Загалом тема болю, фізичного страждання культивується митцями тілесних практик як протиставлення жорстокості, що панує у світі, та атрофії почуттів сучасної людини. Співчування фізичним стражданням митця стає для глядача джерелом віднаходження власної ідентичності як людської істоти, здатної до співпереживання.

Один з постулатів тілесної ідеології акціонізму полягав у тому, що митці прагнули покінчити з фетишизацією людського тіла, з екзальтацією його краси і досконалості, що їх століттями проповідували література, живопис, скульптура. Акціоністи мали на меті дати відповідь: чим же насправді є людське тіло і яке його становище у світі? Одна з відповідей полягала у тому, що тіло – це *інструмент* людини, від діяльності якого вона залежить і яким користується у буденному житті. І тому акціонізм обрав формою своєї мистецької діяльності саме тіло, аби глядач міг зчитувати з нього, як з об'єкта художнього досвіду, певну інформацію про те, чим воно є насправді – біологією, змодельованою культурою чи проявом культури в біології.

Особливі взаємини між митцем та глядачем сформувались і в сценічній формі постмодерного мистецтва, пов'язаній з практикою академічного музичного виконавства, – *інструментальному та хоровому театрі*.

Як відомо, є дві форми прояву театральності в музиці – внутрішня і зовнішня. Внутрішня спирається лише на музичний текст у чистому вигляді, відображаючи дію ілюзорно, через асоціативність, коли композитор для втілення ідеї твору підпорядковує музичні засоби сценічним закономірностям, демонструє драматичне зіткнення музичних тем-образів, створює «звуківим арсеналом» образи візуальні тощо. Таким чином, народжується композиція, де слухачі стають учасниками подій у розумовій формі (глядацькій уяві).

Зовнішня форма обумовлюється законами театрального дійства та спирається на зримий ряд, використовуючи позамузичні засоби виразності. Театральність «забезпечує» музиці, по-перше, видовищність (дійство в лицах перед аудиторією), по-друге, дійовість (сполученість з часовим розгортанням подій), по-третє, умовність (ігрову стихію сценічного дійства). Усі названі якості виявляються у реальних діях музикантів-виконавців: видовищність – в оволодінні простором сцени через нетрадиційне розташування музикантів та сценографію (світло, декорації, костюмованість); дійовість – у пластиці, жестикуляції, рухах, переміщеннях, міміці, тобто через поведінковий момент; умовність – у новому статусі музиканта-актора, який руйнує «звичне» сприймання музики, стаючи «надто помітним».

Інструментальний чи хоровий театр передбачає наявність значимого візуального коду – яскравої театральності самого виконавського процесу, коли по-

ведінка музикантів/співаків на сцені є невід'ємною частиною повноцінного сприйняття музичного твору – і для цього, відповідно, потрібно бути одночасно і слухачем, і глядачем.

Музикознавець Т. Чередниченко зазначає, що якщо у класичній традиції завдання виконавця полягає у самоототожненні з виконуваним твором, то у сучасній музиці відбувається зворотний процес: виконуваний твір ототожнюється з виконавцем. У поєднанні з іншою традицією – відмовою від усвідомлення автора як головної інстанції музичної історії – виникає ідея «симбіотичної музики» (автор терміна – К. Штокхаузен) – музики, яка не існує поза виконавським актом. Саме інструментальний театр став вотчиною симбіотичної музики³.

Одним з важливих елементів цієї видовищної форми стає особлива комунікація з глядачем: музиканти-актори чекають від глядача вже не тільки слухацької реакції (яка традиційно виражається в абсолютній тиші під час виконання та оплесках в кінці), а й глядацької, адже діалог із публікою відбувається і за допомогою поведінкового компоненту, опанування виконавцем залу, іноді з використанням безпосереднього звертання до конкретних осіб. Так, наприклад, у творі В. Рунчака «Музичка для маршрутки Пекін – Київ (конса)» саксофоніст починає ходити по залу і збирати гроші під китайську фонограму і щоразу, коли йому щось дають, імпровізує у китайському дусі. Подібних прикладів у сфері інструментального театру багато.

Отже, всі особливі якості, характерні для інструментального та хорового театру (нетипова поведінка виконавців, незвичне їх розташування у сценічно-зальному просторі, наявність костюмів і масок, використання «зайвого» вербального спілкування між самими виконавцями та виконавцями і глядачами, застосування нетипових прийомів звуковидобування або використання музичних інструментів не з метою звуковідтворення, залучення до виконавського процесу різноманітних предметів матеріального світу, далеких від практики концертного музикування тощо), вимагають нової моделі сприйняття академічної музики, яка передбачає «нового» слухача-глядача, готового до діалогу з виконавцем на різних рівнях (психоемоційному, співтворчому, ігровому, вербальному, фізичному та ін.).

Особлива комунікація утворюється між митцем та глядачем і у сфері сучасного *вуличного мистецтва*, що презентує місто як відкритий майданчик для видовищно-ігрових, творчих експериментів у публічному просторі. Ця особливість полягає в тому, що, працюючи з контекстом міської вулиці, стріт-арт має на меті не лише творче освоєння простору, а й зміну ставлення до нього городян. Художнє графіті, вуличні інсталяції, об'ємне малювання на тротуарі, настінний розпис, естетичне оздоблення засохлих дерев та ін. – всі ці форми, створені для діалогу із перехожим, на відміну від традиційних статичних об'єктів публічного мистецтва. Справді, пам'ятники та статуї, більш-менш вдало вписуючись у вже наявне середовище, вносять певний комунікаційний конфлікт: навколишній простір, до цього повністю доступний людині для освоєння, набуває визначеної

обмеженості, адже скульптурні композиції найчастіше існують «на відстані» від глядача, зберігаючи свою «недоторканість». На відміну від них, естетичною метою вуличного малювання та інсталяцій є створення особливого художньо-смыслового контексту, до якого перехожий втягується не лише як глядач, а й як учасник, співтворець видовищно-ігрового комунікаційного поля.

М. Лур'є, дослідник графіті – одного з найпоширеніших видів стріт-арту, зазначає, що цей вид вуличного мистецтва максимально розширює «сферу впливу» у комунікативній системі сучасного міста: кожне накреслене слово чи зображення інтерпретується як провокативна відповідь-репліка, а сукупність міських площин перетворюється у суцільний епістолярний простір. Розглядаючи графіті як специфічну комунікативну систему, дослідник виокремлює два різні види цієї комунікації: інтраграфітійний – такий, що передбачає діалог між носіями графітійної культури, та екстраграфітійний – такий, що передбачає діалог мовою графіті із «зовнішнім» світом, котрий не користується графітійним кодом спілкування. Загалом, можна стверджувати, що мова графіті намагається стати універсальним кодом міської комунікації⁴.

Як мистецький феномен, стріт-арт володіє глибокою образністю, художнім контекстом і підтекстом, системою виразних засобів, професійним інструментарієм, естетичною цінністю та образністю. Як видовищна форма, вуличне мистецтво відзначається демократизмом, комунікаційністю та спрямованістю на глядача. Завдяки виявленим мистецьким та видовищним рисам, а також виконанню функцій субкультурної, соціальної, вікової, гендерної ідентифікації стріт-арт можна визначити як засіб творення культурного ландшафту міста, у просторі якого спілкування митця і глядача постійно оновлюється.

Найсучаснішою видовищною формою, яка об'єднала в собі ознаки акціонізму і вуличного мистецтва, є *флешмоб* – явище, з часу виникнення якого ще не минуло і десяти років, але яке вже стало однією з найулюбленіших видовищно-ігрових форм. «Спалах натовпу» або «миттєвий натовп» (з англ. *flash* – спалах, мить; *tob* – натовп) являє собою заздалегідь сплановану (в основному через Інтернет) масову акцію, у якій велика група людей раптово, несподівано для інших з'являється чи збирається у певному громадському місці, виконуючи протягом нетривалого часу певні оговорені дії, після чого дуже швидко «розчиняється». Принциповим відкриттям флешмобу є те, що абсолютно нормальна, звичайна, повсякденна дія, яку виконує одна людина, може викликати неабиякий шок, якщо цю саму дію виконає одночасно і синхронно «розумний натовп».

Основними принципами флешмобу є: спонтанність (учасники не збираються на місці події до початку акції, адже повинно скластись враження, що мобери – такі ж випадкові перехожі, як і інші люди); відсутність рекламних чи фінансових цілей (ніхто з учасників не платить і не отримує грошей); заборона висвітлення події у ЗМІ до її проведення; абсурдність сценарію, який не піддається логічному обґрунтуванню (флешмоб має викликати не сміх, а подив).

Ця видовишна форма має кілька комунікаційних рівнів: 1) мережеве анонімне спілкування майбутніх учасників на етапі підготовки флешмобу; 2) спонтанна взаємодія, яка виникає між виконавцями вже безпосередньо у момент здійснення флешмобу (адже до останнього моменту невідомо, скільки учасників прийде на визначене місце); 3) контакт з перехожими, які можуть по-різному реагувати на дії мобберів і навіть долучитись до них; 4) відсутність вербального спілкування (будь-якого обговорення, обміну враженнями тощо) по закінченні акції.

Сьогодні придумано і розроблено вже багато різновидів флешмобів, але найбільшу естетичну цінність являє *арт-моб*. Це акція, що має певну мистецьку цінність і достатню складність реалізації, адже її виконавцями найчастіше стають професійні музиканти. Арт-моб, як правило, передбачає репетиції і роботу з режисером/диригентом, але така акція не перестає бути мобом, адже усі інші правила мають силу. Глядач арт-мобу опиняється ніби «всередині» твору і спостерігає за його народженням – у незвичному для мистецтва місці, але у виконанні «звичайних» людей. Сьогодні існує думка, що перспектива розвитку флешмобу полягає саме у напрямку арт-мобу, адже посилення і розвиток мистецького компонента зміцнить становище моб-руху у сфері вуличного мистецтва, відкриваючи безліч шляхів для майбутніх пошуків. Підтримаємо думку М. Беспалова про те, що «...флешмоб це не глухий кут культури, а новий її виток. <...> Якщо раніше мистецтвом вважалось, коли одиниці творять для мас, у флешмобі маси творять для випадкових одиниць. <...> Флешмоб ламає культурні знаки. Однак це скоріше не смерть, а народження. Точніше, навіть не народження, а повернення до витоків на більш високому рівні».⁵

Серед постмодерністських видовищних екранних форм, як приклад незвичайної комунікаційної моделі, слід назвати *відеогра*. З культурологічної точки зору комп'ютерна гра належить до популярної культури і системи масового виробництва мистецької продукції. Сюжети та історії, на яких будується більшість електронних ігор, запозичені з жанрів популярної літератури (казки, детективи, пригоди, фантастика, фентезі); часто ігри є доповненням до популярних кіносюжетів. Ці риси дають дослідникам право назвати комп'ютерну гру «віртуально-театральною постановкою мультиплікаційного типу»⁶, напрямки пов'язуючи її з відповідними видами мистецтва. Головною відмінністю буде лише ступінь ідентифікації з головними героями, адже у грі сам гравець керує дією, стаючи повноправним учасником і співавтором ігрової драматургії.

Особливої уваги в аналізі комп'ютерної гри заслуговує комунікаційний аспект – специфічний тип її сприйняття, а саме: глядач-гравець відчуває себе всередині художнього простору гри і отримує максимально індивідуалізований досвід взаємодії з твором-грою, а у випадках, коли гравець виконує роль одного з персонажів гри, виникають беззаперечні паралелі з акторським перевтіленням; у грі виникає складна комунікаційна система, в якій гравець як глядач, персонаж, співавтор, творець на різних рівнях спілкується з іншими гравцями,

з іншими персонажами, зі створювачами гри. У цьому аспекті комп'ютерна гра об'єднує в собі кілька типів художньої комунікації, притаманних різним видам мистецтва. В результаті складна схема процесу мистецького спілкування:

«митець ↔ мистецький твір ↔ реципієнт»

(митець, створюючи або виконуючи твір, і впливає на нього, і сам змінюється вже під впливом мистецтва; мистецький твір впливає також і на сприймача, у процесі комунікації з яким можливі зміни у самому арт-об'єкті) трансформується в іншу систему, яка ніби замикається по колу:

«автор → відеогра → геймер»



Ця система демонструє, що гравець у процесі занурення у комп'ютерну гру (тобто перебуваючи під її впливом) починає керувати нею за своєю волею, стаючи співавтором даного мистецько-ігрового продукту, а зміни, викликані цим втручанням, переживає вже як геймер, оцінюючи нову ситуацію і знову спрямовуючи гру далі на власний розсуд, як автор, – у результаті чого комунікаційний процес стає «зацикленим». Створити відеогра – це фактично створити новий світ, але й сама гра стає продовженням акту творення, адже автори не можуть передбачити, як поведеться гравець – їхній, у певному сенсі, співавтор.

Отже, підсумовуючи розгляд особливостей комунікації між суб'єктами видовищних форм у культурі постмодернізму, наголосимо, що взаємозв'язок між митцем та глядачем відзначений демократичністю, двоспрямованістю, більшим чи меншим ступенем взаємодії (емоційної, тілесної, творчо-ігрової), а також «розмиванням» меж між виконавцем і реципієнтом – просторових, часових, суб'єкт-суб'єктних, особистісно-професійних.

¹ Karmel P. Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews / Pepe Karmel, Kirk Varnedoe. – New York : Museum of Modern Art, 1999. – P. 17–18.

² Бычков В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – С. 487.

³ Чередниченко Т. Музыкальный запас: Александр Бакши / Татьяна Чередниченко // Неприкосновенный запас : Дебаты о политике и культуре. – 2000. – № 6 (14). [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nz/2000/6/chr.html>

⁴ Лурье М. Граффити: коммуникация и самопрезентация / М. Лурье [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.eu.spb.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=329&Itemid=247

⁵ Беспалов М. Флэшмоб как метод художественного сознания / М. Беспалов // Флэшмоб – феномен управляемой толпы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://mobs.alfamoon.com/flashmob-articles/flashmob-as-art.html>

⁶ Галкин Д. В. Компьютерные игры как феномен современной культуры: опыт междисциплинарного исследования / Д. В. Галкин // Открытый междисциплинарный электронный журнал «Гуманитарная информатика». – Вып. 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://huminf.tsu.ru/e-jurnal/magazine/4/gal2.htm>

ПЕРСОНАЛІЇ
Олександр Загаров
в українському театрі
(1918–1925 рр.)



УДК 792.07(477-25)''1918/1919''Загаров О.

Руслан ЛЕОНЕНКО

**ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ
У ДЕРЖАВНОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ (Київ, 1918–1919 рр.):
ОРГАНІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ**

У статті досліджується малознана сторінка біографії Олександра Загарова – його участь у роботі Державного драматичного театру у Києві (1918–1919 роки).

Ключові слова: *Олександр Загаров, Державний драматичний театр, перші державні українські театри.*

В статье исследуется малоизвестная страница биографии Александра Загарова – его участие в работе Государственного драматического театра в Киеве (1918–1919 годы).

Ключевые слова: *Александр Загаров, Государственный драматический театр, первые государственные украинские театры.*

The article examines unknown page of Alexander Zaharov's biography – his work in the State Drama Theater in Kyiv, Ukraine (1918–1919).

Keywords: *Oleksandr Zaharov, State Drama Theatre, the first Ukrainian state theaters.*

Участь Олександра Загарова у роботі Державного драматичного театру у Києві в 1918–1919 роках є настільки мало висвітленою сторінкою його біографії, наскільки ще й досі є мало розробленим шар історії українського театру, що стосується діяльності перших державних українських театрів 1917–1919 років. Тому маємо розпочати статтю зі стислого викладу контексту, в якому відбулася поява Олександра Загарова на сцені державного театру у Києві.

Долаючи кризу українського класичного реалістично-побутового театру, Українська Центральна Рада обрала шлях виводу українського театру у річище світового мистецтва. І для цього створила в 1917 році державний театр – Український національний театр, – який через поступове поповнення репертуару сві-

товою класикою, а також сучасними українськими та європейськими п'єсами з часом перетворився би у зразковий національний театр.

Засновником Українського національного театру виступив Комітет українського національного театру (спочатку, у квітні-травні 1917 року, існував як Комісія з утворення Українського національного театру). Ця громадська організація зорганізувала навколо себе провідних українських митців, політичних та громадських діячів з метою закладення зразкового національного театру у власному приміщенні в Києві. Невдовзі Комітет Українського національного театру входить до складу Генерального секретаріату освіти Української Центральної Ради і набуває статусу державної структури.

Як же в історії була оцінена спроба державного театру – Українського національного театру – публічно вийти за межі побутової традиції? Послугуючись бажанням задовольнити своїм репертуаром усі верстви київської людності, Український національний театр так і не виробив певної репертуарної лінії, а також не сформував свого контингенту глядачів. Через мішаний репертуар довелося утримувати збільшену трупку, а це не вигідно позначилося на бюджеті театру. По закінченні складного та єдиного сезону Українського національного театру 1917–1918 року у Києві – на шляху створення першого солідного державного театру – Комітет українського національного театру отримав низку важливих уроків. З наступного сезону було вирішено на державному рівні проводити диференційовану театральну політику. Висувається ідея створення окремих колективів: один – для традиційного побутового напрямку та інший – для новітнього літературно-психологічного. А крім того – обговорювалося формування державної театральної студії і державної опери. У квітні 1918 року газета «Відродження» сповіщала: «Театральна секція (у структурі Генерального Секретаріату Української Центральної Ради. – *Р. Л.*) зараз працює над виробленням обрахунків державних театрів, які мають бути утворені на зимовий сезон 1918–19 рр. Намічаються чотири державних театри в Києві»¹.

Для першого з них – Державного народного театру – пропонувався репертуар «виключно побутовий з додатком героїчного репертуару кращих європейських драматургів»².

Другий мав бути Державним драматичним театром цілком європейського характеру, «де б твори наших новітніх письменників Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олесья, а також закордонних авторів знайшли достойне виконання»³.

На студію покладалось завдання виховувати молоді артистичні сили: «Сей театр має бути театром шукання нових форм в театральному мистецтві»⁴. Роль такої студії фактично обійняв Молодий театр Леся Курбаса. Щоправда, державною установою він не став, але невелику субсидію отримав.

З оперою ж взагалі нічого не вийшло. Головним чином – через проблеми з приміщенням. На заваді ставали всі, хто тільки міг: колишній антрепренер і трупа, міська дума, штаб німецьких військ у Києві. Київська опера мала шанс стати

однією з кращих в Європі, оскільки в Україну прагнули повернутись, рятуючись від більшовицького терору, знамениті співаки-українці з Петербурга та Москви. Але не судилося. Як не судилося Українській Центральній Раді здійснити сплановану театральну реформу у зв'язку з її падінням.

Театральна рада як наступниця Комітету українського національного театру після державного перевороту у квітні 1918 року, в умовах Української Держави на чолі з гетьманом П. Скоропадським, визнала необхідність здійснити диференціацію театрів. У пояснювальній записці Театральної ради до затвердження бюджету Державного народного театру, датованій липнем 1918 року, читаємо: «З цією метою з осені 1918 року засновується Державний драматичний театр для репертуару європейського. Національний же український театр перетворюється в Державний народний театр для репертуару народного побутового»⁵.

Того ж самого літа 1918 року, коли відбулась трансформація Українського національного театру в Державний народний театр, розпочинаються підготування до утворення ще одного державного театального колективу, згаданого вище – Державного драматичного театру. 1 червня 1918 року Театральна рада запропонувала режисерові Григорієві Гаєвському, який у попередньому сезоні працював черговим режисером Українського національного театру, обійняти посаду директора «Європейського театру» (тобто Державного драматичного театру) та заходитися біля його організації⁶. У відповіді Г. Гаєвський зауважував, що цю відповідальну справу ускладнює чимало обставин. Формування труп в театрах на наступний сезон закінчено, тож підбирати акторів значно важче, а тим більше – акторів, «здатних до виконання європейського репертуару». Не лишилось часу і для замовлення перекладів п'єс, готових бо ж – обмаль. Для нормального початку сезону репетиції потрібно розпочати у серпні. За два місяці, що лишилися – червень-липень – провести величезну підготовчу роботу з нуля, на думку Гаєвського, виглядало неможливим. Якщо ж питання набору трупи та укладання репертуару розв'язати з успіхом, то це загубить усю справу в зародку: «Театр європейського репертуару – то справа ідейна, і починати її з погано сформованою трупою – непевно. Перший сезон при таких обставинах буде загублено, і слава театру буде пожована; виправляти ж помилки важче, чим утворювати міцне театральне діло»⁷. На повноцінний підбір та виховання трупи, за оцінкою Г. Гаєвського, знадобиться три роки. Тільки тоді новоутворений театр зможе з честю називатися державним. Так само високими були і фінансові вимоги, виставлені Г. Гаєвським. Нині це виглядає радше цивілізованим і відповідальним підходом до справи. Потенційний директор був переконаний, що лише за умови переведення конкретних грошей на рахунок театру, а не просто затвердження бюджету, можна розпочинати роботу.

Необхідною умовою своєї праці Г. Гаєвський називає художню, адміністративну та господарську самостійність директора театру, невтручання Театральної ради у внутрішні справи театру, як-от: розподіл ролей, складання репертуару. Як

показав досвід першого державного театру, дрібна критика щоденної роботи, потреба рахуватися з індивідуальними думками поодиноких членів Театральної ради занадто відривали директора від виконання прямих обов'язків⁸. Гаєвський вимагає точної постановки завдань, кінцевої мети та принципів роботи. А оцінювати діяльність театру пропонує лише за підсумками сезону. Він свідомий того, що окремим завданням є підготування відповідних режисерських кадрів. Особливої уваги потребуватимуть актори, виховані на мелодраматичному репертуарі. З ними доведеться виробляти нові прийоми гри, відкриті європейською сценою. Розпочати сезон Гаєвський вважає можливим не 1 вересня, як зазвичай, а значно пізніше. Не виключав він початку вистав навіть наприкінці листопада⁹. Так воно, врешті, і сталося.

На жаль, з Гаєвським тоді не дійшли згоди. 10 червня 1918 року Дмитро Антонович від імені Театральної ради повідомляє Г. Гаєвського, що його відповідь зрозуміли як неприйняття умов і тому шукатимуть іншу кандидатуру¹⁰.

Власне, кандидатура вже була – Борис Филімонович Крживецький.

Він мав багатий досвід роботи у найкращих російських театрах: з 1907 року по 1910 рік працював у Московському художньому театрі, режисури навчався у класі В. Немировича-Данченка, викладав у школі при МХТ¹¹. У 1910 році брав участь у створенні театру «Музична драма» в Пензі, запроваджуючи принципи реалістично-психологічного театру на оперній сцені¹².

Переговори з Крживецьким було розпочато паралельно до переговорів з Гаєвським, якщо навіть не раніше. Ще 27 травня 1918 року театральний відділ запрошував Б. Крживецького на зустріч¹³.

На засіданні Театральної ради 5 червня, після відхилення кандидатури Г. Гаєвського, Б. Крживецького й було обрано директором Державного драматичного театру. Директорові надавалися повноваження підшукати помешкання для театру і сформувати труп. Збереглося подання у цій справі до міністра народної освіти в уряді Української Держави за гетьмана Павла Скоропадського: «Театральна рада в засіданнях своїх 25-го травня і 5-го червня обрала директором Державного українського драматичного театру Бориса Крживецького. Просимо цю постанову затвердити і дати повноваження п. Крживецькому підшукати помешкання для цього театру і сформувати трупу на наступний зимній сезон 1918-19 р.»¹⁴.

Призначення затвердив 10 липня 1918 року міністр народної освіти М. Василенко¹⁵. Із цього видно, що на обмірковування кандидатури директора Державного драматичного театру М. Василенкові знадобилося більше місяця. Наступного ж дня, 11 липня 1918 року, Театральна рада офіційним листом сповіщає самого Крживецького про позитивне вирішення справи: «Прикладаючи при цьому відношення Театральної ради за № 352 з резолюцією пана міністра, Театральна рада має честь сповістити Вас про затвердження Вас директором Державного українського драматичного театру»¹⁶.

Штабом організації Державного драматичного театру стає театральний відділ в уряді Української Держави. Саме звідти, з будинку № 14 на Бібіковському бульварі, узявся Крживецький вести переговори з майбутніми акторами трупи¹⁷. Трупа формувалася за принципом амплуа.

Протягом липня 1918 року до роботи «виключно в європейському репертуарі» були залучені С. Каргальський, М. Перепелиця-Тинський, В. Кречетов, ряд акторів Українського національного театру, про яких ішлося вище¹⁸, а також розіслані телеграми до акторів колишнього Українського національного театру¹⁹.

З відповідей акторів зрозуміло, що значущою передумовою переходу колишніх акторів Українського національного театру до Державного драматичного театру були кращі умови оплати. Ставки були помітно вищими (в 1,5–2 рази) у порівнянні зі ставками Українського національного театру в попередньому сезоні²⁰. Ф. Левицький, зокрема, у своїй відповіді зауважує, що його рішення залежатиме від двох обставин: від умов, які йому запропонують («щоб актор був і не голодний, і не холодний, і знав тільки одну сцену»), а також від приміщення, в якому діятиме театр²¹. Найбільшим надбанням Крживецького став виходець з України, відомий на російських сценах режисер і актор Олександр Загаров (справжнє прізвище Фон-Фессінг), запрошений на посаду головного режисера. До цього він пройшов сцени Московського художнього театру, «Товариства нової драми» В. Мейєрхольда та Александринського театру в Петербурзі. Народився Загаров у Єлисаветграді, вчився на Слобожанщині. Після російської сцени в Україну Загарова повернули події Першої світової війни – мобілізація на Румунський фронт до Одеси, що дало митцеві змогу деякий час працювати у театрах півдня України. Назви постановок, здійснених Загаровим до вступу в Державний драматичний театр, вказують на винятковий смак митця та його орієнтацію на довершені зразки драми. В його доробку: Ф. Шіллер, К. Гуцков, Г. Ібсен, Б. Шоу, Л. Толстой, А. Чехов, М. Горький, О. Толстой.

Перша згадка стосовно запрошення О. Загарова до Державного драматичного театру стосується серпня 1918 року; ймовірно, тоді він вже прибув до Києва²².

На посаді художнього керівника театру на Загарова покладалися обов'язки з формування трупи та репертуару. Зокрема, у постановці Загарова у листопаді 1918 р. готуються «Ткачі» Г. Гауптмана, а у грудні того ж року – «Візник Геншель» Г. Гауптмана та «Мірандоліна» К. Гольдоні. Активну участь у формуванні трупи та режисурі вистав бере й директор театру Борис Крживецький.

Прихід Олександра Загарова в Державний драматичний театр став подією для українського театру. Висока освіченість і значний театральний досвід давали йому змогу бачити найбільш плідні напрями європеїзації українського театру: якісне збагачення репертуару і розширення акторських можливостей в освоєнні нового репертуару. Прагнення Загарова цілком збігалися з ідеями ініціаторів заснування Державного драматичного театру. Влучно і лаконічно про це пише театрознавець Наталія Єрмакова: «Митець розумів ідею “європеїзації”»

української сцени як програму розширення тематики і проблематики репертуару українських театрів, а в галузі виконавській – поглиблення сценічно-образного мислення акторів шляхом спрямування їх до гранично точної розробки психологічних основ ролі. Необхідність набуття широкої театральної освіти як засобу боротьби з дилетантизмом, інертністю, обмеженістю творчого виднокругу усвідомлювались ним як найважливіша мистецька проблема»²³.

Створення нового театру потребувало значних коштів, а здобуття їх шляхом проведення законопроектів через урядові інстанції було справою повільною. Відтак протягом підготовчого періоду дирекція Державного драматичного театру декілька разів звертається по фінансову допомогу безпосередньо до існуючого Українського національного театру²⁴. Театральний відділ виступав поручителем того, що по виході асигнування на Державний драматичний театр позичені гроші будуть повернені на рахунок Українського національного театру²⁵. Асигнування ж Державному драматичному театрові вийшло наприкінці літа 1918 року, коли Український національний театр вже був реорганізований у Державний народний театр на чолі з П. Саксаганським²⁶.

Засновники Державного драматичного театру не мали ілюзій щодо економічної ситуації в країні. Обґрунтовуючи обрахунок театру перед Радою Міністрів Української Держави, міністр народної освіти М. Василенко зауважував: «Будучий сезон 1918-19 рр. має бути виключно складним з причини загальної дорожнечі на сценічні сили, робітничі руки та на арендні умови і, нарешті, на всі потрібні для театральної справи матеріали»²⁷.

Реально оцінюючи витрати нового театру, театральний відділ і Міністерство народної освіти в пояснювальній записці до обрахунку обстоюють необхідність відповідного фінансування «народжуючогося висококультурного діла»: «... Гідність Держави, національна потреба і вимоги політичного моменту, з одного боку, і передбачення майбутнього народження театру – з другого, вимагають негайної широкої постановки справи, а, значить, і відповідного обрахунку»²⁸.

Проте навіть задоволений урядом кошторис на встигав за стрімким зростанням цін. Протягом червня 1918 року Театральна рада ще двічі звертається до Головного управління справами мистецтва та національної культури в уряді Української Держави, очолюваного Петром Дорошенком, задовольнити прохання всіх працівників Державного драматичного театру підвищити їм платню. Найбільшої прибавки – вдвічі – вимагав О. Загаров. Ще не розпочавши свою роботу, театр вже змушений був просити переглянути рівень оплати його роботи і асигнувати додатково 105.000 карбованців – близько тридцяти відсотків від запланованого асигнування в 327.400 карб.²⁹

І от 23 серпня 1918 року гетьман Павло Скоропадський затвердив ухвалену Радою Міністрів Української Держави постанову про заснування в місті Києві Державного драматичного театру. За голову Ради Міністрів постанову підписав сенатор М. Василенко, за міністра народної освіти та мистецтва – Петро До-

рошенко. Документ був надрукований в офіційній урядовій газеті «Державний вістник» 31 серпня 1918 року³⁰.

Організація Державного драматичного театру та вище керівництво ним покладалися згідно з постановою на Головне управління справами мистецтва та національної культури. Театрові були надані митні пільги та право мати власну печатку з державним гербом. Більшість посад увільнялась від мобілізації. Утримання передбачалось на власні прибутки з допомогою від держави³¹.

В один день з постановою про заснування ухвалюється і постанова про асигнування 327.400 карбованців на допомогу Державному драматичному театрові³².

Цікаво, що в одному з ранніх варіантів законопроекту про заснування, розробленому театральним відділом і датованим місяцем раніше (липень 1918 року), розмір фінансування дещо солідніший: 802.700 карб. на рік, (а на півроку відповідно – 401.350 карб.)³³.

У першій редакції статуту Державного драматичного театру його завдання вказано вкрай лаконічно: «Український державний драматичний театр виставляє п'єси як українських, так і закордонних драматургів на українській мові»³⁴.

Керівництво театром віддається цілком директорові театру, який обирається Театральною радою при Міністерстві народної освіти і затверджується міністром народної освіти. Театральна рада також контролює мистецький і матеріальний бік справи. Набрану директором трупу і режисерів так само затверджує Театральна рада. Співробітники театру прирівняні до державних службовців; відтак вони та їх сім'ї отримують право на пенсію та інші пільги³⁵.

Наступний варіант статуту Державного драматичного театру набагато більше розгорнутий. Перший його пункт подає нам бачення діячами Театральної ради завдань революції в театрі: «Український державний драматичний театр має метою введення в репертуар українського театру всесвітнього драматичного репертуару, через що має дійти поширення серед мас населення України культури і знання, допомогу українському театру приготуванням свідомих в європейському репертуарі режисерів та акторів, а також виставу зразкових суто художніх п'єс, виключно на високо художніх підвалинах, що неодмінно мусить підвищити художню театральну справу на Україні»³⁶.

Врядування театром, як і в інших редакціях статуту, належить директорові театру. Але ведення усіх господарчих справ театру покладається цілком на господарчу раду театру, яка мала включати представника Театральної ради. В разі потреби господарча рада могла запрошувати будь-яких інших фахівців з правом дорадчого голосу³⁷.

Театральне життя у Києві 1918 року розквітло як ніколи. Цьому значною мірою прислужилися численні мистецькі сили, котрі нахлинули з Росії, тікаючи від більшовиків. Вільних театральних приміщень не було. Тому театральний будинок, без якого Державний драматичний театр не міг розпочати навіть репетиції, здобувався у важкій боротьбі.

28 червня 1918 року театральний відділ направляє головноуправляючому справами мистецтв Петрові Яковичу Дорошенкові до Чернігова схвильовану телеграму. Йдеться про те, що через відсутність асигнування неможливо заарендувати приміщення. Відтак репетиції не розпочнуться, і за кілька днів справа може загинути. М. Старицька та Н. Дорошенко просять згоди головноуправляючого, аби театральний відділ вийшов з клопотанням у цій справі до пана гетьмана: «Не маючи асигновки, не можемо заарендувати театр. Через кілька днів справа може загинути. Чи ухвалюєте Ви, щоб Театральна рада звернулась в цій справі до Пана Гетьмана?»³⁸.

За згодою гетьмана Павла Скоропадського для Державного драматичного театру планувалося укласти контракт на будинок театру «Соловцов» (тепер приміщення Національного театру імені І. Франка) або «Бергоньє» (тепер приміщення Національного театру російської драми імені Лесі Українки). Найзапекліші баталії з цього питання розгортаються у липні 1918 року. У справі здобуття приміщення найактивнішу участь брала Н. Дорошенко (Дорошенкова)

Антрепренер театру «Соловцов» І. Дуван-Торцов на звертання Б. Крживецького дав різко негативну відповідь: будинок театру не може бути відступлений нікому за жодних умов через те, що цей театр, як російський, має велике культурне значення для міста³⁹.

Таку саму негативну відповідь було одержано і від М. Максина, орендатора театру «Бергоньє». Але той ґрунтувався виключно на своїй матеріальній користі. Відтак приймається рішення про реквізицію помешкання театру «Бергоньє» (Фундуклеївська вулиця, № 5). У доповіді Раді Міністрів Петро Дорошенко цей крок обстоює таким чином: «Зважаючи на те, що Максін є типичним для цього часу театральним спекулянтom: в Києві їм орендується в даний мент три театральні будинки; в двох він дає невисокого сорту фарс, а в третьому – власне в будинку театру “Бергоньє”, ним утримується дуже низькопробний театр мініатюр, який прислужується до грубого смаку юрби, находжу можливим ввійти з представленням, аби помешкання театру “Бергоньє” було зреквізовано для потреби Державного драматичного театру»⁴⁰.

Перешкода, що постала на шляху здобуття приміщення, була досить несподіваною. Проти реквізиції приміщення театру «Бергоньє» заперечило всесильне німецьке командування у Києві. Щодо справжніх мотивів німецького штабу нам доводиться лише гадати. Офіційно ж генерал-фельдмаршал фон Ейхгорн у листі від 23 липня 1918 року до міністра народної освіти відповів, що «цей театр призначено для улаштування спектаклів для німецьких солдат»⁴¹.

Не справили враження на німецьке командування доводи в листі П. Дорошенка про те, що у Києві є ціла низка театрів незрівнянно більшої місткості, а для влаштування Державного драматичного театру підходить лише помешкання театру «Бергоньє», «яко єдине в данім менті пристосоване і найбільш підходяще по своєму архітектурному складу». В зверненні Петра Дорошенка до фон

Ейхгорна йдеться: «Тільки в цьому помешканні може бути збудована відповідна ложа для Ясновельможного пана Гетьмана і взагалі можливо буде, як того вимагає гідність Держави, запрохувати дипломатичний корпус, воєнні місії, улаштувати урочисті вистави та інше»⁴².

Але прохання не було уважене. Більше того, попередній антрепренер розпочав шалену кампанію проти Державного драматичного театру. З цього приводу газета «Відродження» вміщує іронічно-войовничий коментар Театральної ради:

«Артисти “Музичної комедії” і їх доброзичливі приятелі підняли великий розголос з приводу реквізиції театру Геймана, волаючи до громадянства, до громадської думки, преси і, нарешті, до “кого-то Сильного, хто должен услышать, должен понять и почувствовать” <...> В Києві зараз мається понад десять великих російських театрів, але в більшій мірі театри ці – мініатюри, фарси, кабаре і таке інше далеке від дійсного мистецтва, репертуар їх пристосовано до смаку буржуазії, до неї ж пристосовано і ціни тих театрів. Всі “Бі-ба-бо”, “Летучие мыши”, “Маски”, “Музыкальные комедии” та інші подібні театральні підприємства оселилися в Києві і засмітили весь Київ своїм репертуаром; навіть єдиний російський драматичний театр, театр “Соловцов” не може задовольнити вимог всієї інтелігенції міста Києва, а театр Садовського і Державний народний театр не мають на меті виставляти новітніх п’єс європейського репертуару, тому Головне управління справами мистецтва та національної культури в згоді з Театральною радою постановило закласти, крім Народного державного театру, і Державний драматичний театр, щоб дати можливість інтелігенції міста Києва бачити кращі європейські та українські п’єси. Для цього театральна дирекція запросила кращих вільних артистів. Головним управлінням мистецтва та національної культури вжито було шлях реквізиції тому, що всі артисти і театральні підприємці з Московщини хмарою насунули в Київ і захопили всі театри...»⁴³.

Далі йдуть підписи: Д. Антонович, В. Винниченко, Н. Дорошенко, П. Коваленко, І. Мар’яненко, З. Маргуліс, В. О’Коннор-Вілінська, М. Садовський, О. Олесь, Л. Старицька-Черняхівська.

Справа вирішується лише через чотири місяці – наприкінці листопада 1918 року. Годі й казати, що спокійний початок сезону було зірвано.

Схожі проблеми з приміщенням були і в «Молодого театру». Їх помешкання зреквізувала німецька комендатура. Але після суду повернула⁴⁴.

Для Державного драматичного театру за рішенням уряду реквізується приміщення театру Геймана (власник дому – п. Берлінер). Приміщення розміщувалося по вулиці Мерингівська, 8, тепер вулиця М. Заньковецької; після Другої світової війни будинок не зберігся.

Слід знати, що реквізиція тоді не означала брутальну конфіскацію, як це було впроваджено пізніше більшовиками. Існував закон про реквізицію помешкань від 24 вересня 1918 року, згідно з яким попередньому власникові або

орендаторові відшкодувалися збитки. Дирекція і трупа «Музичної комедії» вимагали 400 тисяч карбованців відшкодування. Головне управління мистецтв і національної культури зайнялося перевіркою справедливості таких домагань⁴⁵. Реквізиція театру Геймана відбувалася за участі юристів Войткевич-Павловича і З. Маргуліса (член Комітету українського національного театру, чоловік талановитої актриси Державного драматичного театру Л. Гаккебуш). Експертами запросили директора Державного народного театру П. Саксаганського та директора 2-го міського театру М. Садовського.

Згідно з реквізиційним актом Гейман за власноручним підписом зобов'язався віддати свій театр з належним до нього майном директорові Державного драматичного театру Б. Крживецькому.

На засіданні у Головноуправляючого справами мистецтва Петра Дорошенка було здійснено офіційну процедуру реквізиції. Директор Державного драматичного театру Б. Крживецький доповів про готовність до початку вистав 26 листопада 1918 року. Афіші були віддані до друкарні, ремонт протягом чотирьох днів, що лишилися, передбачалося закінчити. У разі, якби хтось з метою зриву діяльності Державного драматичного театру «погрожував директору яким-небудь гвалтовим актом», Б. Крживецькому гарантувалася повна підтримка з боку влади⁴⁶.

Але з відкриттям сезону сталась невелика затримка. Не вистачало двох днів для завершення технічної частини вистав. Крім того, директор скаржився на повну відсутність глядачів узагалі в усіх театрах міста. Сезон розпочався 28 листопада 1918 р. «Лісовою піснею» Лесі Українки в постановці Б. Крживецького (художнє оформлення Ю. Михайлова, ескізи костюмів М. Кітчнер – на сцені актриса М. Морська, дружина О. Загарова)⁴⁷. Другою прем'єрою йшов «Візник Геншель» Г. Гауптмана у постановці О. Загарова.

До режисури в театрі, крім О. Загарова, були покликані Є. Коханенко, Г. Маринич, Ф. Тургенів. Трупа налічувала 38 акторів: І. Батий-Кір, Г. Борисоглібська, О. Бурлак, Л. Гаккебуш, С. Горст, Н. Дорошенко, О. Дуглас, О. Загаров, А. Залевська, І. Замичковський, О. Зініна, С. Каргальський, Є. Карпенко, П. Коваленко, 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. Садовський, І. Сидоренко, М. Степаненко, М. Тінський, М. Тупик, Л. Ярошенко, Е. Ясінська⁴⁸.

Особисто Загаровим була здійснена спроба залучити до колективу М. Заньковецьку. Вона розпочала репетиції ролі фру Альвінг у «Примарах» Г. Ібсена. Але тяжка хвороба завадила продовжити цю роботу.

В репертуарі Державного драматичного театру – «Лісова пісня» Лесі Українки, «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Гартюф» Ж. Мольєра, «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Примари», «Нора» та «Підпори громадянства» Г. Ібсена, «Гріх», «Дизгармонія», «Брехня», «Панна Мара» та «Між двох сил» В. Винниченка.

До кінця 1918 року ціни зростають втричі, життя на призначену платню знову стає неможливим. Актори ж Державного драматичного театру у письмовому зверненні до дирекції зауважують, що працювати їм доводиться по 14–16 годин на добу, а витрати їх не можна рівняти з витратами урядовців. Знову йдеться про підвищення платні⁴⁹.

Особливу опіку виявляє уряд до працівників державних театральних установ у грудні 1918 року, коли розпочинається масова мобілізація до діючої армії. У справі звільнення від призову офіцерів О. Фон-Фессінга (Загарова) та О. Чикилевського (Олександрова) є посилення на особисте втручання пана гетьмана та військового міністра⁵⁰. На початку 1919 р. Б. Крживецький покидає театр і виїжджає в еміграцію на Захід. Ситуація докорінно змінюється з приходом влади більшовиків. 15 березня 1919 року київські театри націоналізуються і переіменовуються. Державний драматичний театр отримує нову назву: Перший театр Української Радянської Республіки імені Т. Шевченка. О. Загаров поєднує посади директора і мистецького керівника цього театру. Тої весни саме відзначалась 105 річниця від дня народження Т. Шевченка; це і відбилося в назві театру. Наступного місяця з ним було злито Молодий театр. Але це вже інша історія Державного драматичного театру. Його творчий доробок у 1918–1919 рр. потребує окремого дослідження.

¹ Відродження. – 1918. – 10 квітня. – Ч. 12. – С. 4.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Пояснювальна записка до затвердження бюджету Державного народного театру на рік 1918–19. – Центральний державний архів вищих органів влади України (далі – ЦДАВО). – Ф. 2201, оп. 2, спр. 584, арк. 35.

⁶ Лист Г. Гаєвського до Театральної ради 4 червня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 591, арк. 15–16.

⁷ Там само.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

¹⁰ Лист театрального відділу Міністерства народної освіти до Г. Гаєвського 10 червня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 1а.

¹¹ Автобіографія Крживецького Б. Ф. 1 серпня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2581, оп. 1, спр. 204, арк. 20–21.

¹² Про потяг Б. Крживецького (послідовника І. Лапицького) до запровадження принципів МХТ на оперній сцені пише театрознавець Н. П. Єрмакова у монографії про одну з провідних артисток Державного драматичного театру Любов Гаккебуш. Див. : Єрмакова Н. П. Акторська майстерність Любові Гаккебуш. – К., 1979. – С. 19.

¹³ Лист театрального відділу Секретарства справ освітніх до Б. Крживецького 27 травня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 1.

¹⁴ Подання Театральної ради до міністра народної освіти 14 червня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 3.

¹⁵ Подання Театральної ради до міністра народної освіти 14 червня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 3.

¹⁶ Лист театрального відділу Міністерства народної освіти до Б. Крживецького 11 липня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 2.

¹⁷ Телеграми Б. Крживецького з пропозиціями до акторів працювати в Державному драматичному театрі. – ЦДАВО, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 62-64.

¹⁸ Лист дирекції Державного драматичного театру до С. Каргальського 1 липня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 6.

¹⁹ Телеграми. – ЦДАВО, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 62-64.

²⁰ Втім, це порівняння не можна вважати коректним, доки не буде досліджена динаміка інфляції 1917–1918 років.

²¹ Лист-відповідь Ф. Левицького дирекції Державного драматичного театру від 2 липня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 7-8.

²² Нікеєв В. Олександр Загаров і український театр – К., 1969 – 88с. – С. 25.

²³ Єрмакова Н. П. Акторська майстерність Любові Гаккебуш. – К., 1979. – С. 19.

²⁴ Лист театрального відділу до дирекції Українського національного театру від 29 червня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 5.

²⁵ Лист театрального відділу до дирекції Українського національного театру від 9 липня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 9.

²⁶ Державний вістник. – 1918. – 3 вересня. – № 43. – С. 1.

²⁷ Пояснювальна записка до обрахунку [Державного – Р. Л.] драматичного театру. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 584, арк. 33.

²⁸ Там само.

²⁹ Доповідна записка театрального відділу до міністра мистецтв та національної культури. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 68-69.

³⁰ Державний вістник. – 1918. – 31 серпня. – № 42. – С. 3-4.

³¹ Там само.

³² Державний вістник. – 1918. – 3 вересня. – № 43. – С. 1.

³³ Законопроект про заснування та статут Державного драматичного театру. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 584, арк. 23.

³⁴ Там само.

³⁵ Там само.

³⁶ Законопроект про заснування та статут Державного драматичного театру. – ЦДАВО, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 4-5.

³⁷ Там само.

³⁸ Телеграма театрального відділу П. Дорошенкові від 28 червня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2201, оп. 2, спр. 592а, арк. 4.

³⁹ Лист Головного управління справами мистецтва та національної культури до Голови Ради Міністрів від 22 липня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 2.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Лист Головноуправляючого справами мистецтва та національної культури до Генерала-фельдмаршала Фон Ейхгорна від 26 липня 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 11.

⁴² Там само.

⁴³ Відродження. – 1918. – 17 жовтня. – № 161. – С. 7.

⁴⁴ Історична довідка про діяльність театру Леся Курбаса, його репертуар, склад трупи в 1915-1918 роках. – ЦДАВО, ф. 4465, оп. 1, спр. 554, арк. 1-6.

⁴⁵ Театральная жизнь. – 1918. – 20 жовтня. – № 29. – С. 17.

⁴⁶ Протокол засідання особливої наради з приводу реквізиції театру Геймана 22-го листопада 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 41.

⁴⁷ Лист директора Державного драматичного театру Б. Крживецького до голови театрального відділу Головного управління справами мистецтва та національної культури від 25 листопада 1918 року. – ЦДАВО, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 43.

⁴⁸ Список персоналу Державного драматичного театру із зазначенням посад. – ЦДАВО, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 42.

⁴⁹ Прохання акторів та декораторів Державного драматичного театру до директора театру. – ЦДАВО, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 58.

⁵⁰ Заяви, листи, телеграми у справі звільнення Фон-Фессінга Олександра Леонідовича та Чикилевського (Олександрова) Олександра Костянтинівича від призову згідно постанови від 10-го листопада 1918 про загальний призов офіцерів на території України. – ЦДАВО, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 47-54.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

**У МІЖЧАССІ ІСТОРІЇ. ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ
НА ЧОЛІ ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА (1919–1921 рр.)**

Стаття присвячена київському періоду творчої діяльності провідного російського, українського режисера Олександра Загарова. Автор зупиняється на спектаклях О. Загарова, здійснених у театрі ім. Т. Г. Шевченка протягом 1919–1921 рр. Окремо проакцентовано особливе положення О. Загарова в київських мистецьких колах, а також його намагання в час активних естетичних новацій і перетворень дотримуватися сталих сценічних традицій.

Ключові слова: режисура, вистава, сценічна традиція.

Статья посвящена киевскому периоду творческой деятельности ведущего русского, украинского режиссера Александра Загарова. Автор останавливается на спектаклях А. Загарова, созданных в театре им. Т. Г. Шевченко на протяжении 1919–1921 гг. Отдельно проакцентировано особое положение А. Загарова в киевских художественных кругах, а также его попытки в период активных эстетических новаций и перемен следовать устоявшимся сценическим традициям.

Ключевые слова: режиссура, спектакль, сценическая традиция.

The article is dedicated to the Kiev period of professional career of leading Russian, Ukrainian director Oleksander Zaharov. The author is focusing on Zaharov's plays staged at the Shevchenko Theatre during 1919–1921. A separate attention is given to a special position Zaharov held in Kiev artistic circles as well as to his attempts to follow, at the time of active aesthetic innovations and changes, the established scenic traditions.

Key words: mask, performance, scenic traditions, director's interpretation.

У переважної більшості українських митців 1920–30-х рр. були періоди, про які вони, задля особистої безпеки, воліли б не згадувати протягом усього наступного життя. Колишні боротьбісти, есерівці, унерівці, вояки царської та імператорської армії, ті що входили до різних урядів або пересиджували при

якійсь владі, через десяток років ретельно приховували своє минуле, в якому, насправді, не було нічого кримінального, крім молодечої необачності, запалу та утопічного мрійництва. Складаючись до купи, ці темні часи у біографіях значної кількості людей, утворюють фактологічні провалля, в яких губляться окремі історичні періоди цілих мистецьких колективів. Для театрів, у яких теж є біографії, це означає відсутність повноцінних документальних і мемуарних свідчень, точного репертуарного переліку, списків трупи. Два з половиною роки перебування Олександра Загарова на чолі театру ім. Т. Г. Шевченка в Києві, пов'язані саме з таким періодом шевченківців, тому відомостей про спектаклі того часу через різні причини збереглося украй мало.

Українець за походженням, російський режисер Олександр Загаров очолив театр ім. Т. Г. Шевченка навесні 1919 року, коли після чергового захоплення Києва більшовицькою владою, у місті вкотре відбулася реорганізація більшості мистецьких закладів, причому як державних, так і приватних. Зокрема Державний драматичний театр, що протягом 1918 року показував вистави у приміщенні театру Геймана на вулиці Мерінгівській, 8, директивним рішенням влади на честь 105-х роковин від дня народження Кобзаря було перейменовано на Перший державний драматичний театр Української Радянської Республіки ім. Т. Г. Шевченка, та згодом об'єднано з Молодим театром Леся Курбаса. Для виступів шевченківців рекувізували колишній театр Бергоньє на вулиці Фундуклеївській, головним режисером призначили Олександра Загарова, а комісаром Івана Мар'яненка.

Цей початковий період функціонування колишнього Державного театру у статусі театру ім. Т. Г. Шевченка, що тривав до серпня 1919 року – моменту захоплення Києва денікінськими військами, був часом двовладдя, оскільки дві, примусово з'єднані, трупи існували відокремлено, а спільні вистави молодотетатрівців і шевченківців не створювалися, «Це штучне з'єднання двох різних по суті театрів нічого хорошого не створило, – констатував історик. – Розпочавши літній сезон у Пролетарському саду «Тартюфом», театр тільки перегравав репертуар минулих сезонів»¹.

Справді, за обставин, коли Лесь Курбас не опікувався справами шевченківців, а віддавав перевагу музичному театрові, займаючись постановкою опер у новоствореній Музичній драмі, де також виступав як танцівник у балеті «Азіате» («Аравійські ночі») Л. Бурго-Дюкудре та І. Гютеля в хореографії М. Мордкіна, репертуарну політику театру визначав Загаров. Відповідно, афіша, що складалася з вистав колективів-попередників, котрі поновлювалися і переставлялися, нагадувала багаточаровий пиріг з різноманітними начинками. Зокрема було успадковано два «Тартюфи» – від Українського Національного театру першовтілення українською мовою режисера Григорія Гаєвського і постановку Молодого театру Валерія Васильєва в декораціях Анатолія Петрицького.

Йдучи за поширеною практикою російського провінційного театру, до якої Загаров звик працюючи в другорядних мандрівних трупах, він, на основі двох

попередніх вистав, маючи в трупі акторів з готовими ролями, оперативно підготував власну версію славнозвісної комедії Мольєра. Це радше була не дуже вдала спроба стилізації, з натяками на класицистичну естетику, згодом іронічно охарактеризована рецензентом. «Постановка Мольєровського «Тартюфа» показує, що хоч тут немає ні стилізації, ні модернізації, але реставрують у нас ще не навчилися. Мало того постановки Мольєра вимагають відповідної класичної культури актора, оскільки вся комедія збудована на абсолютнім елементі гри. Актори Держдрамтеатру не справилися з своїм завданням. Мало бути «приличним», якими були провідні персонажі – треба виявити максимум гри, а це вдавалося лише – в більшій мірі Сидоренковій (Дорина), моментами – Каргальському (Тартюф) і Мішта (Оргон). Цього замало»².

Перервавши діяльність на час денікінської окупації, театр ім. Шевченка відновив роботу пізньої осені 1919 р., щойно білих знову витиснули з міста червононі. Тоді ж, у грудні 1919 року, коли Київ, очікуючи чергових владних перемін, немов задрімав, Загаров почав готувати нові вистави, які згодом будуть визнані не лише його особистими творчим здобуткам. Йдеться про «Ревізора» М. Гоголя, що став легендарним, завдяки участі в ньому Леся Курбаса, який феєрично зіграв роль Хлестакова.

Ця вистава з'явилася на початку 1920 року, коли в центральній частині України повсюдно утвердилася Червона армія, підтримана залишками Української Галицької Армії, що спільно виступили проти військ УНР, не залишивши петлюрівцям шансів на повернення до столиці. У цій братовбивчій війні перемелювалися долі багатьох митців, які за необхідності ставали комісарами, політуповноваженими і т. ін. Перемелювала війна й долі братів Гірняків, один з яких Йосип, став у майбутньому відомим українським актором, а на початку 1920 року, користуючись нагодою дістатися до Києва разом із членами делегації, що брала участь у перемовинах Червоної армії й УГА, потрапив на прем'єру загаровського «Ревізора».

Побачений Йосипом Гірняком 3 лютого 1920 року у занедбаному, холодному приміщенні театру «Бергонье» спектакль, виявився одним із найяскравіших вражень молодого актора. «Гоголівську комедію зрежисерував Олександр Загаров за зразками кращих майстрів російського театру кінця дев'ятнадцятого століття, – згадував Гірняк. – Кожний образ, кожна мізансцена, кожний жест і трюк були плодами цілих акторських поколінь. Постановник переніс їх на українську сцену з великим знанням, мистецьким смаком і тактом. Цілий вахляр тогочасних представників сцени, з довголітнім стажем, з усеукраїнським авторитетом, уже в першій дії заблистів повною веселкою акторської приманливості»³.

Наразі те, що загаровська вистава була лише якісною калькою з російських зразків у Гірняка читається між рядків, і незаперечно повідчує прихильний рецензентський відгук 1923 року. «У «Ревізорі» дух російської класичної комедії було передано з такою життєвою правдою і глибиною розуміння, якої навіть не-

можливо вимагати від акторів української сцени, що лише нещодавно взялися за популяризацію перекладного репертуару. Не відриваючись дивисься безсмертну сцену прийому Хлестаковим «чинів» і «чолобитних», апофеоз останньої дії... Яка яскрава галерея гоголівських персонажів відтворена, яка свіжість передачі, скільки тонкого гумору і типових рис та прикмет! Вибачаєш всі дрібні промахи та помилки театру за неоціненну заслугу створити такого Землянику, як Милорадович, такого городничого, як Замичковський... Безперечно, «Ревізор» – це краще, що подарували нам поки київські гості» [йдеться про гастролі театру у Полтаві навесні 1923 р. – Г. В.]⁴.

Приблизно в такому ж реставраційному дусі вирішувалася ще одна загаровська інтерпретація гоголівської комедії «Одруження» 1920 року, яку доволі саркастично згодом відрецензував Михайль Семенко. «Перед моїми очима стає картина – що як би тіні великих акторів-класиків живими людьми з'явилися в наші дні, ну хоч би на сцені Драматичного Шевченківського театру... Але в тому й річ, що ці велетні таки дійсно умерли і ніяка сила не витягне їх з могил. Але безсилля людського мозку, імпотенція творчого бажання може зробити щось інше й спробувати обійти цей фізичний закон природи. Хто ж це зробиць? Якраз сучасна академія. Який сенс її існування? Реставрація... Державний Шевченківській театр, вірний своїм завданням, реставрує «Одруження» Гоголя. Але реставрувати повністю типові персонажі цієї п'єси академія безсила – потрібні для цього артисти сплять непробудним сном, а сучасні... І Замичковський, і Каргальський в більшому або меншому наближенні підійдуть до цього втілення, але досконалість... вона не по силам для людей сучасної організації. От і не вдається академії* обдурити нас – не маючи можливості воскресити своїх героїв-академіків, вона виставляє академічну п'єсу для цих академіків, а їх не має і не може бути»⁵.

Спільна, але не дуже гармонійна, за спостереженням Йосипа Гірняка, праця Леся Курбаса і Олександра Загарова, розпочата в «Ревізорі», невдовзі завершилася справжнім шедевром української сцени – «Гайдамаками» за Т. Г. Шевченком. Здійснений об'єднаною трупною київських артистів цей спектакль-алегорія став легендарним, завдячуючи метафорично-символічним режисерським рішенням Курбаса, симфонізові візуально-акустичного ряду та винятковій акторській грі. Серед чільних виконавців був і Олександр Загаров, який зіграв Благодичного, чим посвідчив свій хист реалістично-переконливого та характерно-живописного актора.

Але, крім захоплюючої символічної стильності, «Гайдамаки» 1920 року були напрочуд актуальними змістовно: на Київ насувалися польські війська Пілсудського, які через кілька місяців взяли місто в облогу. Втім, на відміну від

* За аналогією з Росією, де колишні імператорські театри стали академічними, в Україні академічними іронічно називали державні театри, створені за часів УНР та Гетьманату.

денікінських часів, за польської окупації у травні-червні 1920 року, театр Шевченка продовжував інтенсивно працювати і 15 травня показав виставу Загарова «Одруження» М. Гоголя в перекладі Олени Пчілки, а наступного дня «Ревізор». Організаційні зміни в колективі виявилися мінімальними, бо, як повідомляла газета «Киевский день» на чолі театру Шевченка стала виборна рада, в яку входили Олександр Загаров, Лесь Курбас і Василь Василько, а завідував літературною частиною Микола Вороний⁶.

Протягом так званого «польського місяця» репертуар театру Шевченка тримався в основному на виставах О. Загарова, здійснених ще у попередні роки в Державному драматичному театрі: «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Тартюф» Мольєра, «Мірандоліна» К. Гольдоні, до яких додався «Герць метеликів» Г. Зудермана. А «на середину травня театр ім. Т. Г. Шевченка встиг підготувати і показати глядачам свою першу після відновлення творчої діяльності прем'єру – «Базар» (реж. В. Василько). 15 червня у шевченківців мала відбутися у постановці О. Загарова прем'єра за новою п'єсою Людмили Старицької-Черняхівської «Право на життя», в якій йшлося про події, пов'язані з першою більшовицькою навалою в Києві 1918 р. Одночасно М. Вороний готував комедію польського драматурга Стефана Кшивошевського «Чорт і шинкаря». Йшли репетиції спектаклю «Співочі товариства», що його збирався поставити головний режисер театру О. Загаров. Семдор пробував свої сили, збираючись ставити «Сонце руїни» Василя Пачовського», – зазначає І. Лісевич⁷.

Отже, виходячи із газетних повідомлень, мемуарів та досліджень істориків, на початку літа 1920 року творче життя Шевченківського театру під керівництвом О. Загарова було насиченим і більш-менш повноцінним. Пояснити це можна і особистою лояльністю О. Загарова до тимчасового польського панування, оскільки приблизно в цей самий час він одружується із польською художницею й актрисою Марією Морською (М. Кітчнер). З'ясуванню біографічних відомостей дружини Загарова кілька сторінок своєї монографії присвятила Олена Боньковська⁸. Полячка за походженням, Морська не була професійною акторкою і не мала сценічного досвіду, а працювала художницею по костюмах в Державному драматичному театрі, й стала провідною виконавицею саме у виставах Загарова. Ймовірніше за все, остаточне рішення про виїзд з України в 1921 році саме до Галичини, було прийнято не без її впливу, тим більше що дозвіл повернутися до Польщі вона як репатріантка могла отримати без зайвих проблем.

Доти ж, літо 1920 року, коли відбувається остаточне утвердження радянської влади на теренах України, й тифозну пошесть заступає реальний голод, Загаров проводить у Києві. А з осені, після чергової люстрації театральних колективів, здійсненої радвладою, театр ім. Т. Г. Шевченка знову розпочинає виступи. «17 жовтня, після чотирьохденного закриття, відкрилися чотири великих київські театри, націоналізовані Губнаросвітою, власне її секцією художньої пропаганди, – повідомляли «Вісті». – Український драматичний театр міститься в старо-

му помешканні театру ім. Шевченка, що потребує великого ремонту. Коли зараз не буде зроблено ремонт, театр може загинути. Колегії театру ще не складено і він поки що керується відомим нашим читачам д. Ровинським, бездарним актором і не повсім безпечним для державної справи адміністратором. Режисер, звичайно, неодмінний Загаров, про котрого колись писалось, що він “хоче повернути страдницький український театр до старого загальноросійського театру дегенеративної інтелігенції відірваної від життя й революції”⁹.

Малоприваблива характеристика Загарова-режисера, яка сьогодні видається доволі грубою і упередженою, є, між тим, доказом деякого переоцінювання реального творчого впливу цієї постаті на український театр. Певного авторитету в мистецьких колах йому надавала правильна ситуативна поведінка, на відміну від імпульсивних вчинків того ж таки Леся Курбаса. Зокрема першою загаровською прем'єрою на київській сцені була політична драма В. Винниченка «Між двох сил». Далі він інсценізував ще кілька Винниченкових п'єс, відпрацьовуючи на них навички режисера психологічної школи. Одначе це не перетворювало його спектаклі на справжні творчі відкриття, й спільної мови з митцями-авангардистами, близьких до кола Леся Курбаса, які виступали проти так званих академістів, він не знаходив.

Восени 1920 р. у театрі ім. Т. Г. Шевченка з'являється постійний і пильний глядач – старший брат Йосипа Гірняка Никифор, який після складних і безнадійних перемовин галичан з більшовиками, перебирається до Києва. «Восени 1920 року доля кинула мене у Київ на довший побут, де я став на працю в Губнаросвіті, – згадував він. – Туди належала й Софія Віталіївна **, як артистка театру ім. Тараса Шевченка під режисурою Л. Курбаса ***. <...> Софія Віталіївна мусила щотижня виступати 2–3 рази на сцені (окрім передполудневих репетицій), і тоді я все заходив за нею у театр, щоб по виставі спроваджувати її стрімкою, ковзкою Тарасівською вулицею додому. Я мав своє постійне місце в льозжі для членів театру. Тоді я бачив більше, як двадцять разів «Гайдамаки» у постанові Л. Курбаса і завжди виходив після вистави з однаково сильним враженням. ...»¹⁰.

Кількість переглядів «Гайдамаків», залюбленого в театр зі шкільних років Никифора Гірняка, навіть якщо вона є завищеною, вражає. Але по суті «Гайдамаки» залишались «одною з цікавіших постановок теперішнього репертуару театру ім. Шевченка», як відзначав рецензент вистави у 1921 році¹¹. Цілком імовірно, що безпрецедентний успіх Курбасової постанови спонукав О. Загарова створити щось подібне, тобто політично актуальне, естетично новаторське і громадсько-корисне. І навесні 1921 року, рівно через рік після «Гайдамаків», у театрі ім. Т. Г. Шевченка з'являється його новий спектакль – прем'єра вистави, що включала чотири поеми Лесі Українки «Вавилонський полон», «На руїнах», «На полі крові», «В дому роботи, в країні неволі».

** Йдеться про Софію Віталіївну Тобілевич, вдову І. К. Карпенка-Карого.

*** Мемуарист помилково називає керівником театру Леся Курбаса.

Вочевидь, цей вибір не був спонтанним, оскільки в лютому 1921 року виповнилося 50 років з дня народження великої поетеси. Можливо, Загаров також розраховував на революційно-агітаційний пафос її окремих текстів, але ставлення до цієї вистави і загалом творчості Лесі Українки, на той час було доволі суперечливим. Власне це, не уникаючи різких оцінок і засвідчив критик Фелікс Якубовський: «Після трьох років «Ревізора» й «Панни Мари» театр Шевченка поставив 1 березня досить гарну і досить цікаву прем'єру. Досить гарну і досить цікаву, бо сучасність вимагає від мистецтва, щоб воно хоч трохи відбивало її життя, а з 4-х п'єс Лесі Українки 3 не відбивають не те, що сучасного, а й взагалі ніякого життя. П'єса «На руїнах» значно краща за інші, бо тут авторці вдалося показати в межах біблійського сюжету цілком сучасну по духу боротьбу двох груп: групи енергійних і повних життя людей, які в найлютішій неволі не кидають мрії про визволення, і інших, – млявих, апатичних, які залишили мрії про земний рай, про той час, коли люди «перекують мечі на рала» і знайшли втіху в мріях про небесний рай, про точне виконання релігійних законів. Режисерові пощастило в цій п'єсі передати її живий, гарячий темп; а гарна й стильна постановка ще збільшує естетичне враження. Проте стильності не бракувало і в інших п'єсах, навіть у «На полі крові», сухій, нікому непотрібній балаканині на євангельські теми. Дуже стильні декорації «В дому роботи»; трохи гірше в тій самій п'єсі стилізовано рухи погонича рабів.

Взагалі в постановці всіх 4-х п'єс далеко більше новаторства й модернізму, ніж ми спостерігали досі на сцені Шевченківського театру. Але це новаторство, на жаль, не йде далі, ніж новаторство руських театрів доходило вже 10–15 років тому. Життя в цих постановках дуже мало. Але й шлях від «Ревізора» до «На руїнах» все-таки досить великий і вже можна мріяти про той час, коли українська сцена відіб'є проміння справжнього живого, пролетарського мистецтва, на яке ми так уже довго чекаємо»¹².

На противагу негативному враженню від полемічного діалогу Лесі Українки «На полі крові», через кілька років, під час гастролей у Полтаві місцевий рецензент відзначав, що ця п'єса – цікава спроба по-новому висвітлити стару легенду про зрадництво Юди, виявити психологічні мотиви його вчинку. З акторів його захопила Євгенія Сидоренко у ролі Тірци в «На руїнах», яка «піднімалася до висот пророчої наснаги, вірилося, що за нею піде натовп. З підкупаючою ширістю провів Тінський юнака поета Елеазара. Яскрава фігура Юди у Ровинського. Гарний Милорадович (Заручник) і Замичковський (Співець). Виразно проведені масові сцени та історична достовірність обстановки, костюмів і особливо гриму створили справжній настрій тієї далекої епохи»¹³.

Скупі свідчення рецензентів деякою мірою компенсують відомості про сценографічне рішення спектаклю, бо, як відомо, виразна декорація творить колорит вистави, визначає її мізансценування, загальний характер, і не інакше як таку функцію виконувала сценографія Петрицького. Це засвідчує і Ф. Якубов-

ський, пишучи: «Нудно кожного разу зазначати одне й те саме: що найкраще виконав завдання декоратор т. Ан. Петрицький. Але не можна цього обминути й тут, особливо тому, що в декораціях до цих постановок яскраво відбилосся дещо нове в творчості Ан. Петрицького, наприклад оригінальне сполучення чорного й білого кольорів [ідеться про інсценізацію «Адвоката Мартіана» та «Оргії» – Г. В.] <...> Загальний стиль і тон п'єси дає декоратор і завдяки йому (майже виключно) театр Шевченка все-таки живе, а не животіє»¹⁴.

До всіх чотирьох інсценізованих Загаровим драматичних поем збереглися численні ескізи декорацій та костюмів, а також ескізи костюмів до поеми «У катакомбах» Анатолія Петрицького. Разом з тим, вони не складаються в єдине ціле, оскільки кожен з них має власну стилізаційну точку відліку. У «Вавилонському полоні» переважають яскраво-червоний колір випаленої землі і насичений зелено-голубий колір крони дерев, між якими в оазі розташувався табір, відтворений геометризваними барвисто-смуғастими наметами. На розмитому, наче у мареві, кольору теплого молока горизонті, видніється «пролетарська» Вавилонська вежа, оперезана по спіралі кумачовою стрічкою. Відтак зважаючи на те, що саме у 1920 році Володимир Татлін використав Вавилонську вежу як модель для пам'ятника III Інтернаціоналу, стилістика ранньорадянського авангарду в цій роботі є очевидною.

Декорація «На руїнах» створена фактично лише двома фарбами: жовто-пісочний горизонт, а все інше холодного синього кольору, що утворює синьо-жовте полотнище прапора, якраз 1921 року витісненого геть з України. На плакатно-барвистому, без півтонів, ескізі до «На полі крові» центральною є фігура Юди – кремезного чолов'яги з киркою, який нагадує пролетаря, що тільки-но скинув кайдани. А ескіз «В дому роботи, в країні неволі» стилізовано під єгипетські фрески та папіруси: пласкі тіла людей, з головами в профіль, символічні знаки, й у глибині видніється могутня колонида храму в Мемфісі.

Художник запропонував самостійне тлумачення кожного сюжету, що передавалося також через окремі деталі з тексту Лесі Українки, як-то гарбузець для води у Прочанина з «На полі крові». З іншого боку, оскільки це розуміння базувалося на емоційному сприйнятті текстів, яке виявлялося в східному колориті та яскравій кольоровій гамі, йому бракувало філософської глибини Лесиних поем. А наявні в ескізах спорадичні прийоми революційного плакатно-авангардного живопису, свідчать, що Петрицький зближав протестові настрої поем з революційним духом доби. Тому ж бо живописні роботи Анатолія Петрицького, що окремими деталями й колоритом натякали на прадавні часи, цілком переконують у стилізаційному і водночас модерністському характері вистав.

Тоді ж у березні 1921 р. на так звані шевченківські дні О. Загаров береться за інсценізацію кількох поем Шевченка «Іван Гус», «Тополя», «Сотник», до якої Ф. Якубовський поставився дуже критично. «З поставлених трьох найцікавіша «Іван Гус», але і вона не справила великого враження особливо, як порівняти її

сучасну постановку до торішньої постановки Леся Курбаса, – писав він. – Там було і життя, і вогонь, і гарна стилізація рухів та декламації, тут цього всього майже зовсім не було. Ще менш цікава постановка «Тополі». Шевченківське тло режисер рясно оздоблює своїми додатками щодо розвитку дії, а слова, яких бракує в поемі, заміняє музикою. Нема враження чогось єдиного, цілого; виконання так само, як в «Гусі» бліде і непевне. Третя п'єса «Сотник» не дає нічого, крім того, що її вже стільки разів бачили на різних сценах і «малоросійських театрів». Важко зрозуміти, як театр який знайшов стільки барв, щоб відбити справжнє життя в межах біблійних сюжетів Лесі Українки, не знайшов їх зовсім при постановці творів першого українського революціонера Т. Шевченка»¹⁵.

Але загалом останній київський сезон Загарова, був позначений захопленням драматургією Лесі Українки, бо невдовзі після «Вечора творів Лесі Українки» він втілює «Камінного господаря». Дослідник сценічних інтерпретацій Лесі Українки Б. Зюков свого часу зазначав, що відгуків на цей спектакль у періодиці відшукати не вдалося, а тому покладаючись на спогади сучасників, стверджував, що головні ролі виконували М. Домашенко – Дон Жуан, І. Стешенко – Донна Анна та І. Мар'яненко – Командор. Завдяки ж афіші, що збереглася в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України можна уточнити, що Командора справді зіграв Іван Мар'яненко, Дон Жуана – М. Домашенко, Марія Морська зіграла Долорес, а от роль Донни Анни виконувала призабута сьогодні багаторічна прем'єрша шевченківців Євгенія Сидоренко.

Численні ескізи Петрицького до вистави також дають можливість реконструювати загальну стилістику спектаклю. Але, на відміну від роботи над сценічними першопрочитаннями поем Лесі Українки у театрі ім. Шевченка, коли художник працював, покладаючись на власну інтуїцію, «Камінний господар» вперше було поставлено 1914 року в київському театрі Миколи Садовського. І не виключено, що Петрицький, тоді учень Київського Художнього училища, де його наставниками були брати Кричевські, молодший з яких, Василь, кілька років відпрацював у Садовського, ту виставу бачив. До цієї думки спонукає і чимала кількість реплік з її сценічного оформлення, що цілком помітні при зіставленні фотографій з «Камінного господаря» 1914 р., в якому також грав І. Мар'яненко, з ескізами Петрицького 1921 р.

Не можна не помітити однакові мармурові лави поруч зі склепом, ідентичний крий та подібність квіткового візерунка сукні донни Анни, а також буквальну схожість внутрішніх двориків з фонтаном у центрі й високою балюстрадаю на задньому плані. В обох художників Іспанія святково-райдужна, пересичена сонцем, тільки у Петрицького більш театральна, декоративна, й завдяки обрамленню різнокольорової інтермедійної завіси та барвистим костюмам другорядних дійових осіб підкреслено ігрова.

Ці яскраві вистави гралися навесні 1921 року, коли в Києві запанував тотальний голод і багато хто з митців остаточно вирішував для себе питання: залиша-

тися в радянській Україні чи рятуватися за кордоном. На початку літа 1921 року перед першою гастрольною поїздкою театру ім. Шевченка до Катеринослава, емігрує Олександр Загаров, виїжджає з України Никифор Гірняк, вирушає до Варшави Микола Вороний. А вже восени до трупи театру ім. Шевченка, згідно з повідомленням газети «Пролетарская правда», повертаються Лесь Курбас та його сподвижники¹⁶.

Більше того, колишня актриса Державного драматичного Любов Гаккебуш і молодотеатрівка Рита Нещадименко одразу входять до складу виконавців «Вечора творів Лесі Українки» Загарова, до якого режисер наприкінці сезону долучив ще дві поеми «Адвокат Мартіан» та «Оргію». «З усіх виконавців на належній височині були тов. Мар'яненко (Мартіан) та до певної міри т-ки Залевська (дочка) і Нещадименко (небога Мартіана). <...> Т-ці Гаккебуш (дружина Антея), якій вдалося показати тут увесь свій хист і вміння щодо пластики, треба було б приступаючи до такої ролі, хоча б у меншій мірі бути знайомою із балетним мистецтвом, або режисер мусив би зробити відповідні купюри. Бо регіт публіки під час виконання танку є кепська нагорода для акторки, а особливо для талановитої», – писав Ф. Якубовський¹⁷.

Через вкрай скрутне матеріальне становище і голод 1921–1922 рр. театр ім. Т. Г. Шевченка почав вимушено мандрувати. Але загаровські вистави «Ревізор», «Одруження» і «Вечір творів Лесі Українки» в декораціях Петрицького зберігалися в репертуарі шевченківців принаймні протягом ще двох наступних сезонів. Всі вони були показані на сумнозвісних гастролях в Полтаві 1923 року, під час яких більшість декорацій і костюмів театру, розроблених Анатолем Петрицьким, згоріли. Після цього вистави Загарова з афіші зникли, а про нього самого на кілька років у радянській Україні забули. Його ж повернення в радянську Україну 1926 року жодним чином не було пов'язано із театром ім. Т. Г. Шевченка, де продовжували працювати ті, з ким він долав творчі й життєві труднощі початку 1920-х рр.

¹ А. И[рїй]. До десятиріччя театру імені Т. Шевченка // Радянський театр, 1929. – № 1. – С. 47.

² П. М. [М. Семенко]. Держдрамтеатр ім. Т. Шевченка. Тартюф // Вісти. [К.]. – 22.10.1921.

³ Гірняк Й. Спомини / Упоряд. Б. Бойчук. – Нью-Йорк, 1982. – С. 95.

⁴ Г. Ш. Культура и искусство. Гоголь у шевченковцев // Голос труда. – 08.04.1923.

⁵ П. Мертвопетлюко [М. Семенко]. Держтеатр ім. Т. Шевченка. «Одруження» // Вісти. [К.]. – 29.10.1921.

⁶ Киевский день. – 16.05.1920; Вороний М. Український театр під час революції // Молодий театр : Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. – К., 1991. – С. 93.

⁷ Лісевич І. У відблиску польських багнетів : Життя Києва під час перебування в ньому польських військ, травень-червень 1920 р. – К., 2002. – С. 153.

⁸ Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська бесіда» 1915–1924. – Л., 2003. – С.139–145.

⁹ Справи мистецтва // Вісти Київського Губревкому. – 19.10.1920.

¹⁰ Гірняк Н. Замість вступного слова. Софії Віталіївні Тобілевичевій жмуток спогадів на її свіжу могилу // Тобілевич С. Рідні гості. – Нью-Йорк, 1954. – С. 6, 12.

¹¹ Аскольд. Держдрамтеатр ім. Т. Шевченка. «Гайдамаки» // Вісти. [К.]. – 16.10.1921.

¹² Ф. Я. [Ф. Якубовський]. Вечір творів Лесі Українки // Вісти Київського Губернського Революційного Комітету. – 05.03.1921.

¹³ Г. Ш. Культура и искусство. Театр им. Т. Г. Шевченко // Голос труда. – 06.04.1923.

¹⁴ Ф. Я. [Ф. Якубовський]. Театр ім. Т. Шевченка. Вечір творів Лесі Українки // Вісти. [К.]. – 19.11.1921.

¹⁵ Ф. Я. [Ф. Якубовський]. Вечір творів Шевченка // Вісти Київського Губернського Революційного Комітету. – 17.03.1921.

¹⁶ Пролетарская правда. – 30.09.1921.

¹⁷ Ф. Я. [Ф. Якубовський]. Театр ім. Т. Шевченка. Вечір творів Лесі Українки // Вісти. [К.]. – 19.11.1921.

**ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ТЕАТРИ
ТОВАРИСТВА «УКРАЇНСЬКА БЕСІДА» (1921–1923 рр.).
РЕАЛІЗМ–ПСИХОЛОГІЗМ–СИМВОЛІЗМ**

У статті розглянуто режисерську діяльність мистецького керівника театру Товариства «Українська бесіда» Олександра Загарова у 1921–1923 роках. Зокрема, на засадах його сценічного досвіду у Росії й Україні зосереджено увагу на символістському репертуарі, котрий режисер ще ніколи попередньо не опрацьовував, зокрема на репертуарі українському (сучасна галицька драма) і польському.

Ключові слова: Олександр Загаров, театр Товариства «Українська бесіда», психологічний театр, символістський репертуар.

В статье рассмотрена режиссерская деятельность художественного руководителя театра Общества «Українська бесіда» Александра Загарова в 1921–1923 годах. В частности, на основе его сценического опыта в России и Украине внимание сосредоточено на символистском репертуаре, который режиссёр никогда прежде не обрабатывал, в частности украинском (современная галицкая драма) и польском.

Ключевые слова: Александр Загаров, театр Общества «Українська бесіда», психологический театр, символистский репертуар.

This article considers the activities director's artistic theater director of the company «Ukrainian beside» Olexandr Zaharov in the years 1921–1923. In particular, based on his stage experience in Russia and Ukraine focuses on Symbolist repertory, including Ukrainian (Galician modern drama), and Polish, which previously has been studied by him never.

Keywords: Oleksandr Zaharov, the theater company «Ukrainian beside» psychological theater, symbolist repertory.

Мета статті – на основі львівського періоду 1921–1923 років показати характер діяльності загальноновизнаного послідовника реалістично-психологічного

театру «мхатівської» школи О. Загарова у символістському репертуарі (сучасна українська галицька і польська драматургія). Відтак у цьому контексті постають завдання реконструювати, з'ясувати, проаналізувати і узагальнити режисерські й акторські стилі, художньо-естетичні здобутки і прорахунки. Для вирішення цих завдань прийнято загальні науково-дослідні принципи історичного театрознавства, застосовано методи систематизації, реконструкції, узагальнення.

Найбільш імовірно, що саме внаслідок поразки УНР у національно-визвольній війні восени 1920 року, уже в державних межах УРСР відбулась реорганізація київського Першого державного драматичного театру УРСР ім. Т. Г. Шевченка – театр покинув Київ і змушений був працювати в Україні у мандрівному режимі. Відтак О. Загаров разом з дружиною М. Морською емігрував з УРСР і торованим шляхом «петлюрівської» східноукраїнської еміграції через Волинь прибув у Галичину.

Приїзд О. Загарова до Львова був неймовірною удачею для української театральної Галичини. За весь час свого існування львівський театр Товариства «Українська Бесіда» ще не мав режисера такого рівня професіоналізму і діапазону сценічної практики. О. Загаров привніс на українську сцену незнайомі концепції режисури, школу акторської гри і репертуар російського періоду і періоду київського Державного драматичного театру. Брак альтернативи забезпечив йому неймовірний успіх. Навіть через півстоліття визначний галицький театрознавець і драматург, учасник тогочасного театрального процесу Григор Лужницький залишався переконаним, що «приїзд О. Загарова до Львова висунув Львів на чільне місце в історії розвитку українського театрального мистецтва»¹. О. Загаров звучав на галицькому ґрунті, практично як абсолютно новітнє, майже революційне театральне явище.

На відкриття сезону режисер запропонував три програмні постановки («Гріх» В. Винниченка², «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Примари» Г. Ібсена), які на майбутнє цілісно відобразили режисерську реалістичну орієнтацію. Упродовж двох наступних років роботи у театрі «Української бесіди» режисер здійснив понад сорок постановок, які більшою чи меншою мірою відповідали його орієнтації на сценічний реалізм. Тут проглядається певна невідповідність діяльності режисера щодо визначення його приналежності до школи МХТ – театру психологічного. Адже цікаво, що у своїй сценічній практиці О. Загаров віддавав перевагу все-таки реалізму. Якщо про режисера і директора київського Державного драматичного театру Бориса Крживецького Енциклопедія Українознавства зазначає, що він разом із О. Загаровим за зразком Московського Художнього Театру *створив український психологічно-реалістичний театр*³, то сам О. Загаров, приїхавши до Львова, наголошував, що він вихованець школи *«реалістично-психологічного театру»*⁴. Власне реалістичне трактування домінувало у його постановках. Адже показово, що на залагодження театральної кризи, котра виникла у приватному Драматичному театрі Віри Комісаржевської в ракурсі експериментальних

символістських постановок В. Мейєрхольда (1906–1908)⁵, директорка запрошувала на допомогу власне *Загарова-реаліста* (курсив наш – О. Б.)⁶.

Отож наступні загаровські львівські вистави («Співочі товариства», «Закон», «Молода кров», «Панна Мара», «Натусь», «Брехня» В. Винниченка, «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Гедда Габлер», «Нора» Г. Ібсена, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Отелло» В. Шекспіра, «Потоп» Ю.-Г. Бергера, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Шоколадний воячок» Б. Шоу, «Ідеальний чоловік» О. Вайльда, «Ревізор» М. Гоголя, «Осінні скрипки» І. Сургучова, «Вера Мірцева» Л. Урванцева тощо) більшою чи меншою мірою відображали приємність його реалістичного звучання.

Водночас пізнавальний успіх загаровських вистав, які у Києві мали безперечну тяглу популярність, у львівському театрі був помірним і менш тривалим. Адже у Львові не стояло питання європеїзації – багато з вистав були уже відомими і на українській, і на польській сценах. Поряд з тим, тут закони диктувала також специфіка насиченої репертуарної політики територіального театру, хоча у тогочасному театрі «Української бесіди» музично-драматичний репертуар провадив осібно другий режисер Йосип Стадник. Проте незалежно від того О. Загаров опинився перед дилемою оновлення свого репертуару.

Тут цікаво, чому режисер не звернувся до успішно опрацьовуваного в київському ДДТ власне національного поетичного репертуару, зокрема драм популярної в Галичині Лесі Українки: «На руїнах», «На полі крові», «Вавилонський полон», «В дому роботи, в країні неволі» (постановки О. Загарова й М. Тінського), «Оргія», «Адвокат Мартіан» (постановки К. Бережного), «Камінний господар» чи «Лісова пісня» (постановка Б. Крживецького). Ці вистави, як наголошено у новій «Історії українського театру» отримали оцінку як важливих і принципових для всієї української сценічної культури⁷.

Натомість режисер вирішив звернутись до символізму. Тут О. Загаров, напевно, пригадав свій досвід роботи із символістським репертуаром під егідою Всеволода Мейєрхольда. Адже після спільного навчання у драматичній школі Московського фольклорного товариства і початкової роботи у МХТ, надалі у Росії він часто перетинався і співпрацював з В. Мейєрхольдом.

Зокрема, восени 1904 – весною 1905 рр. він був актором і черговим режисером херсонського «Товариства нової драми» В. Мейєрхольда, з котрим їздив на гастролі у Тифліс. Власне, тут, коли у неймовірному поспіхові театрові не вистачало лише реалістично-психологічного, уже досить поширеного, популярного на той час репертуару МХТ, у ситуації потреби нових, незвичних, навіть епатуючих п'єс «темпераментний актор» О. Загаров, як зауважив російський театрознавець К. Рудницький, тут уперше зіткнувся з режисерськими спробами В. Мейєрхольда працювати у символістській драмі, яка на провінції представляла собою власне ту необхідну загадковість і небуденність⁸ і застосовував тут прийоми умовного театру⁹.

Упродовж 1911–1916 років О. Загаров був актором і режисером Петербурзького імператорського Александринського театру, який з 1901 року у вирішенні режисерських завдань відкрито орієнтувався на досягнення МХТ¹⁰. Показово, що у 1908 р. в Александринський театр прийшов новий режисер В. Мейерхольд, де і *продовжував розвивати символічну концепцію* умовного театру, а згодом упродовжував програму театрального традиціоналізму. У 1911 році В. Мейерхольд і О. Загаров разом ставили «Живий труп» О. Толстого, хоча на їх спільному спектаклі, як відзначала критика, помітно відбилася неузгодженість режисури¹¹.

І тут – в театрі «Української бесіди», ймовірно, з причин темпів провінційного театру, О. Загаров змушений був звернутись до цього досвіду.

Першою спробою стала популярна в Європі і зокрема, у польському «Міському театрі» у Львові драма А. Стріндберга «Батько» (прем'єра 16 березня 1922). Певною мірою це був ризик, адже з цією натуралістичною, соціально-психологічною, що поєднувала у собі також символістські та навіть експресіоністичні риси, драмою¹² О. Загаров ніколи не працював. Твір був сповнений несподіваною проблематикою, що її режиссер ще не опрацював: непримиренна війна статей, антифеміністична спрямованість, об'ємність характерів тощо¹³. У цьому разі лише прем'єрні і без рецензування вистави у Львові і у Перемишлі стали закономірними. Щоправда, цю виставу О. Загаров також ставив в ужгородському Руському театрі Товариства «Просвіта», і возив її у травні 1924 року на гастролі у Прагу¹⁴.

Незабаром О. Загаров, мабуть, через особисті зацікавлення, знову звернувся до символістської постановки. Це була невідома, ще сценічно неопрацьована трагедія також актора київського Державного драматичного театру 1918–1920 років Єлисея Карпенка «Момот Нір» (прем'єра 22 квітня 1922). Разом із О. Загаровим автор емігрував у Галичину, де мірою своїх сил узявся до театральної критики та драматичної творчості¹⁵.

Насамперед драматичний текст п'єси був визначальним для театральної рецензії також емігранта, приват-доцента української мови й літератури Українського Кам'янець-Подільського Державного Університету (1918–1920), а у 1921–1923 роках професора Українського Тайного Університету у Львові) – Леоніда Білецького¹⁶, який свій відгук назвав відверто – «Драма безсилля»¹⁷.

Основою трагедії була ідея патріотизму, але була вона надто переобтяжена претензійним символізмом. Водночас її тематичну основу творили нагромаджені і суспільна, і професійна, і романтична, з елементами творчої і сімейної, сюжетні лінії. На тлі такої сюжетної строкатості і неузгодженості тексту важко було, на думку рецензента Л. Білецького, вибудувати цілісну проблематику, а відтак домогтися поступового наростання трагічного до катарсису.

Суголосно у цій трагедії проступало й її образне нагромадження, а відтак розшарування образного ряду постановки, потенційну форму якої мав тримати знаковий образ-ідея Портрет (засіб перемоги героя Марка над Момотом, при-

чина смерті Арсена і Момота, причина морального знівечення і смерті Логини). Поряд з тим трагедія мала ще своєрідну внутрішню форму-портрет. «<...> в цьому творенню, – як підсумував рецензент, – виявляється лише художнє безсилля автора трагедії. Через це автор змарнував процес наростання трагічного <...>, п'єса не має катарсису, три трупи на сцені з екзотичною постаттю Діда з червоним прапором збуджують тільки посмішку, а не серйозні переживання»¹⁸.

Отож О. Загаров, вочевидь, не особливо роздумувався і відверто реалістично слідував за текстом. Хоча, за оцінкою Н. Малютіної, режисер, можливо, і не надто схибив, адже п'єса була «створена на основі реалістично представлені фабули»¹⁹. Як трагедія «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка, так і «Момот Нір» Є. Карпенка жанрово відносяться до так званих квазітрагедій, де «трагедійний пафос авторської оцінки руйнується самим характером драматургічного висловлювання, втіленим у драматичній колізії, поетиці, самій логіці драматичної дії»²⁰.

Відтак серед тріади визначальних образів – Момот Нір – Логина та її Портрет – режисер у своєму виконанні ілюстративно обрав лише єдиного головного героя: рушія дії Момота Ніра, який, з одного боку, був покликаний виконувати високу, з містичним відтінком, патріотичну місію, а з другого – був закоханим у фатальну жінку Логину. Ця роль у постановці звучала найвиразніше – у трактуванні цього складного образу О. Загаров застосував, як прочитається з рецензії Михайла Струтинського, неприйнятну тут манеру психологічної гри – О. Загаров справляв враження живої людини²¹.

У послідовній реалістичній манері потрактувала роль фатальної Логини і Софія Стаднікова. За текстом трагедії, цей образ Л. Білецькому здавався близьким до характеру Антігони чи Жанни д'Арк. Втім, у подачі С. Стаднікової Логина була реальною прозаїчною постаттю: «Звичайна панночка, навіть не революціонерка, що життя кладе за вітчизну і свій нарід <...> не відповідає тому образі – з п'єси і створено в уяві глядачів»²².

Отож загальному тону акторського трактування центральних персонажів вторували також і другорядні виконавці: Володимир Блавацький у ролі Арсена, який створив образ не геніального художника, а «скоріше <...> нагадував гімназіста»²³, й Мар'ян Крушельницький у фінальній негативній ролі злобного антиукраїнця Добродія, ексцентричні рухи, якась неприродна жестикуляція якого звучали навіть дещо пародійно.

Відповідно і багатозначна роль образу-ідеї Портрета не знайшла тут належного режисерського прочитання трагедійності. Цей прийом-портрет у постановці не виконував запрограмованої ролі своєрідного об'єднуючого стержня, а радше зводився до реквізиту – предмета-картини, за наявності якого відбуваються психолого-авантюрні дії і мають місце три мелодраматичні фінальні смерті. Як зауважував Л. Білецький, «художня дисгармонія між трьома іпостасями автора так само панувала на сцені театру, як і у самій п'єсі»²⁴. Більше того, Портрет посів тут не так другорядне місце, як місце реквізиту – у вічі кидалась мистецька

бездарність полотна, його предметне фігурування на сцені. Тут би можна було, за припущенням Л. Білецького, застосувати прийом відсутності об'єкта ілюзією його наявності, яка «безперечно більш наближалась би до справжнього геніального твору»²⁵.

Відтак з рецензій прочитується, що режисер О. Загаров достеменно підтвердив свою славу реаліста, підійшовши до рішення символістської постановки швидше за все безініціативно. Хоча тут він міг би спробувати використати свої навички роботи у символістській п'єсі, яка, в принципі, і є концепцією умовного театру²⁶ з В. Мейєрхольдом. Навіть непрофесіонал, але інтелектуал філолог Л. Білецький, покликаючись на Г. Крега, М. Рейнгардта і також В. Мейєрхольда, радив би йому у постановці застосувати прийоми умовного театру: «Головний засіб до піднесення <...> символічної п'єси є *стилізація*». Зі стилізацією постає ідея *умовності* на сцені, яка найкраще викриває символіку рефлексій драматурга. А що дав п. Загаров на сцені Львівського театру? Майже нічого. Ідеї у постановці не було жодної. <...> це мішанина англійського з нижегородським, провінційного з традицією російських театрів старої натуралістичної школи»²⁷.

Наступна загаровська символістська постановка відбулась через рік. Це була т. зв. символістська драма львів'янина Степана Левинського «Свято Нового року» (прем'єра 8 березня 1923). На вибір О. Загарова тут, напевно, також вплинули подібні аргументи і стимули, як і щодо попередньої символістської вистави. Адже ім'я С. Левинського було тоді, та й тепер, майже невідоме в історії української драматургії. Знана лише одна його надрукована драма «Ізяславова перемога» (Відень, 1922), а водночас його есеї «Мандрівка (Лист з Парижа)», «У паризьких театрах» (1930)²⁸, котрі разом засвідчують, що автор не був професійним драматургом, а радше театралом-ентузіастом, який, вочевидь, покладався на підтримку свого батька, відомого львівського архітектора Івана Левинського²⁹.

Про марність, несамостійність драми відразу суголосно наголошували провідні тогочасні львівські театральні критики Іван Рудницький і Олесь Бабій. Захоплений всеосяжними абстрактними ідеями, автор претендував на багатозначність кожного символу і фрази, нагромадивши всі можливі впливи зі А. Стріндберга, Г. Ібсена, Ф. Ведекінда, Л. Андрєєва, В. Винниченка. Разом з тим автор не вивів цілісних образів, які лише поглинали дію у довгих невинуватих діалогах. П'єса не відзначалась драматичною напругою, зійшла до мелодраматизму і натуралізму (три вбивства у фіналі).

Відтак аналіз акторського опрацювання «через недомагання драми» О. Бабій вважав тут просто неслухним³⁰. Своєю чергою М. Рудницький також розділяв судження про марність п'єси, через що психофізика у акторів була цілком обмеженою: образи дерев'яні, жести штучні, діалоги роздільні. Майже усі актори, будучи безпорадними з текстом, не прочитувались. Тільки на констативному рівні були зафіксовані О. Загаров у головній ролі д-ра Нички; темпераментна, палка та ніжна М. Морська, мабуть, у невиразній ролі Ольги; Г. Совачева,

О. Остоя, І. Гірняк, Ольська, М. Крушельницький і, зокрема, «дуже добрим був В. Блавацький, який вдатно робив циніка», тобто прямолінійно обмежився лише однією, однозначно-виразною за текстом рисою героя³¹.

Але, крім фіксації акторської участі, рецензії не відзначили жодних інших обов'язкових для постановки, а тим більше символістської, прийомів, зокрема її структурних принципів (неглибока сцена, декорація у вигляді живописного панно, уповільнені рухи акторів, скульптурна виразність жестів і поз, холодні, позаемоційні інтонації, широка світлова партитура). Отож постановка в цілому, навіть у двох рецензентів, не залишила підсумкових узагальнюючих вражень.

Можливо, відмінного ефекту могла б досягнути постановка польської модерністичної драми члена «Молодої Польщі» львів'янина Тадеуша Ріттнера «В малій хатці» (прем'єра 27 травня 1923), яка в Європі стала популярною відразу після прапрем'єри у Відні у 1904 році. У львівському міському театрі її успішно грали вже з 1906 року, зокрема у 1921–1923 роках, а її постановка М. Бояви-Ридзевського стала прем'єрою на відкриття у Києві 29 серпня 1918 року «Нового польського театру»³².

Визначний польський театрознавець Збігнєв Рашевський аналізує цю драму за натуралістично-психологічною поетикою³³, яка по суті відповідала засадничій режисерській програмі О. Загарова. Воднораз польський філолог-дослідник молодопольської драматургії Л. Евстахевич відносить її до драматургії синкретичної, яка синтезує натуралістичні та символістські ознаки³⁴: два смертельні постріли у розв'язці; а місце дії – звичайне провінційне життя (замкнутий простір) маленького галицького містечка, в умовах якого також є місце для трагічного (подружні непорозуміння).

На прем'єру відгукнувся лише один критик, І. Рудницький. Скоріше це була рецензія констатації, де критик статистично відзначив О. Загарова в головній ролі «енергійного, амбітного, безоглядного» «справжнього мужчини» лікаря Кароля, В. Блавацького у ролі «комічного маломістечкового дивака», і воднораз «досвідченого споглядача життя і людей» старого Судді, а також М. Крушельницького, який негативно потрактував наївний ідеалізм учителя Сельського, зробивши свій персонажа зовнішньо відразливим і недолугим³⁵. А поза тим критик не зауважив тут інших акторських робіт, насамперед Марії, яка з'являється у дії пізніше, але яка є причиною і навколо якої відбуваються усі перипетії.

Відтак прочитується, що режисер О. Загаров не сприйняв і не досягнув самої концептуальної проблематики драми, де визначальним у творі є те, що жоден з героїв персонажів не є одночасно або злим, або недобрим. Автор не оцінює і не класифікує героїв – його цікавить лише їх психологія³⁶. Поза тим режисерові, напевно, також не була зрозумілою і сама специфіка галицького середовища, у якому означені певні стандарти маломістечкової міщанської моралі, котра великою мірою формує і визначає характери, дію, вчинки персонажів.

Отож у виставі рецензія вкотре відобразила лише нехитру фіксацію акторської участі, і тут, певна річ, критик не відзначив, що режисер не створив у постановці цікавих мізансцен, не говорячи вже про її цілісне структурування.

Наприкінці своєї роботи у театрі «Української бесіди» О. Загаров звернувся до символістського етюду «Гріх» (прем'єра 14 червня 1923) польської маловідомої письменниці Дагни-Джуель Пшибишевської – дружини А. Стріндберга, згодом С. Пшибишевського.

Водночас цей режисерський вибір залишається тут бездоказовим. Цікаво, що переклад цього етюду здійснив Володимир Гнатюк ще у 1900 році³⁷ – напевно, з огляду на те, що у червні 1899 року до Львова приїжджав Станіслав Пшибишевський³⁸ і, ймовірно, привіз «Гріх». Втім, цей твір не був здобутком модерної літератури, коли його авторка, як зауважує польський дослідник «молодопольської» драматургії Л. Евстахевич, була епізодичним явищем на тлі «Молодого Польщі»³⁹. Відтак у розробці професійних театрів «Гріх» залишався недоторканим. Якщо його сценічно опрацьовували, то тільки аматорські трупи⁴⁰.

Відтак, як і у попередніх виставах, претекстом для рецензування львівської постановки «Гріха» став розгляд самого драматичного тексту. Тим паче, що тут певною мірою зацікавлення творилось навколо самого імені автора. Модерніст М. Рудницький категорично відмежувався, вважаючи, що неприпустимо ототожнювати літературну вартість п'єси з особистістю авторки – Дагни-Джуель Пшибишевської. Адже її «Гріх» не має нічого спільного з драматургією А. Стріндберга чи С. Пшибишевського: викривлена і здрібніла форма, зовнішнє копіювання психологічного конфлікту героїв, які перебувають ніби за межами реального світу, далекі від дійсності. П'єса зовсім несценічна, персонажі, їх почуття надумані і неправдиві, еротизм, а докори сумління Гадаси перебільшені до карикатурності. Банальний примітивний літературний стиль, який не може викликати «ніякого зворушення і переживання, оскільки у такій формі важко побачити трагізм»⁴¹.

Схематично дія п'єси розвивається у просторі ілюзорного вишуканого світу у замкнених межах класичного любовного трикутника – фатальна Гадаса (Марія Морська), безмежно закоханий чоловік Міріам (Олександр Загаров) і негаданий коханець Леон (Левко) (Володимир Блавацький). О. Загаров уперше у своїй практиці ставив малу драматичну форму. У цій постановці режисер формально досяг акторської єдності. Адже, оцінюючи гру ансамблю, І. Рудницький лаконічно відзначив, що актори, насамперед М. Морська, зуміли не звести до примітиву і так банальний діалог п'єси, виконавши «свої невеличкі і нетрудні ролі досконало»⁴². Втім, у рецензії критик, окрім М. Морської, не згадував інших виконавців. Можливо, цей етюд вибрала під себе М. Морська або О. Загаров під М. Морську. Адже проблематика твору, насиченість образу фатальної, магнетичної Гадаси певною мірою співвідносилися зі світовідчуттям акторки і вгадуються у стилі і манері її гри – вишукана, витончена, стильна. Відчутно, що вона

не тільки за текстом, а й за самою природою сценічного існування домінувала і визначала провідний тон вистави. Адже з акторів у рецензії була відзначена лише М. Морська, яка змогла органічно і небанально втілити свою роль.

Отож завдяки М. Морській виразно прозвучав і прогнозований, і банальний мелодраматичний фінал п'єси – подвійна смерть через зраду – вбивство і самогубство.

А втім «Гадаса», як і попередні «загаровські» символістські постановки модерністичних драм з різним рівнем натуралістичного, реалістичного, психологічного, символістичного або навіть експресіоністичного превалювання чи забарвлення, а також драматичної майстерності, звідала лише прем'єру. Звісно, означений символістський репертуар був доволі еkleктичним, але водночас тут фігурували і такі високомистецькі зразки, як драми А. Стріндберга чи Т. Рітнера. Можливо, тут була прикметною відмінна природа театру. Але певно, що у Львові ця природа театру виявилась показною радше для Олександра Загарова, який залишився відвертим реалістом. Напевно, режисер до кінця сповідував первинну «історико-побутову лінію» МХТ – спрямування власне того часу, коли він у МХТ навчався і працював. Адже не випадково у своїй короткій біографії від 1926 року О. Загаров не згадує своєї спорадичної, часом режисерської, співпраці з В. Мейерхольдом у херсонському «Товаристві нової драми» й Александринському театрі^{42а}, звідки він міг запозичити приблизну естетику і стилістику символістського, умовного театру. Поза тим у львівських символістичних постановках відчувався брак режисерського опрацювання, а їх домінанта покладалась на вочевидь довольне акторське трактування.

Відтак в огляді львівського періоду самостійної режисерської діяльності О. Загарова в Україні, вже сукупно в діапазоні і реалістичного, і психологічного, і символістського театру, цілком правомірно, науково-концептуально у своїй цінності й актуально звучить попереднє, навіть не перефразоване, визначення Дмитра Антоновича, що київський Державний драматичний театр, а в нас також і львівський театр «Української бесіди» з режисером Олександром Загаровим «мав виразне звучання літературно-реалістичного, академічного колективу»⁴³.

¹ Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань // Наш театр : Книга діячів українського театрального мистецтва : В 2 т. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – Т. 1. – С. 18.

² На той час Винниченків репертуар користувався популярністю у Європі (Берлін, Нюрнберг, Мюнхен), був знайомий О. Загарову ще з часів Російської імперії (театр К. Незлобіна, Александринський театр, Театр Т. Гітаєвої у Тбілісі), але безпосередньо О. Загаров зустрівся з ним тільки на сцені ДДТ³. Крживецький (Кривецький) Борис // Енциклопедія українознавства. Словникова частина. – Париж–Нью-Йорк, 1959. – Т. 3. – С. 1172.

⁴ Чернявський А. О. Загаров (Біографія) // Театральне Мистецтво. – 1922. – Вип. I. – С. 4–5.

⁵ Власне постановки В. Мейерхольда у сезоні 1906/07 року в театрі В. Комісаржевської ознаменували собою відкриття символістського театру в Росії // Титова Г. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру // Петербургский театральный журнал, 2005. – № 1 (39) // <http://ptj.spb.ru/archive/39/historical-novel-39/mejerhold-i-komissarzhevskayau/>

⁶ Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр. – К. 1969. – С. 16.

⁷ Станішевський Ю. О., Леоненко Р. Театр у роки національних революцій та громадянської війни (1917–1922) // Історія українського театру. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. – Т. 2 (1900–1945). – С. 191.

⁸ Рудницький К. Мейерхольд / К. Рудницький. – М. : Искусство, 1981. – С. 72–75.

⁹ Шабалина Тагьяна. Условный театр // Энциклопедия Кругосвет. Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия. http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/USLOVNI_TEATR.html?page=0,0

¹⁰ Русский драматический театр конца XIX – начала XX в. – М. : Изд-во «ГИТИС», 2000. – С. 155–156.

¹¹ Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Очерки-истории Александринской сцены / А. Альтшуллер. – Л. : Искусство, 1968. – С. 271–272.

¹² Szewczyk G. Strindberg jako precursor ekspresjonizmu w dramacie / G. Szewczyk. – Katowice, 1984. – S. 35.

¹³ Стриндберг (Strindberg) Юхан Август // Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия // <http://megabook.ru/article>.

¹⁴ Андрійцьо В. Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921–1929). – Ужгород : Гражда, 2012. – С. 120, 132.

¹⁵ Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська Бесіда» 1915–1924. – Львів, 2003. – С. 197.

¹⁶ Мандрика М. Леонід Білецький. – Вінніпег : Накладом Товариства «Просвіта» в Кенорі. – Онтаріо, 1957. – 23 с.

¹⁷ Білецький Л. Драма безсилля («Момот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру) // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 мая. – Вип. II. – С. 21–23; 15 червня. – Вип. III–IV. – С. 14–17.

¹⁸ Білецький Л. Драма безсилля («Момот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 мая. – Вип. II. – С. 23.

¹⁹ Малютіна Наталія Павлівна. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття : Дис... д-ра наук : 10.01.01 – Київ, 2007. – С. 16.

²⁰ Там само. – С. 16.

²¹ Струтинський М. Дві прем'єри. (Єлисей Карпенко. «Момот Нір» – трагедія в 5 діях // Громадський Вістник, 1922. – 7 травня.

²² Білецький Л. Драма безсилля («Момот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру. // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 червня. – Вип. III–IV. – С. 16.

²³ Там само.

²⁴ Білецький Л. Драма безсилля («Момот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру. // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 червня. – Вип. III–IV. – С. 14.

²⁵ Там само. – С. 15.

²⁶ Шабалина Т. УСЛОВНЫЙ ТЕАТР // http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/USLOVNI_TEATR.html

²⁷ Білецький Л. Драма безсилля («Момот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру // Театральне мистецтво, 1922. – 15 червня. – Вип. III–IV. – С. 16.

²⁸ Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська бесіда» 1915–1924. – С. 201.

²⁹ Білокінь С. Левинський (Левінський) Степан Іванович // Енциклопедія історії України. – К., 2009. – Т. 6. – С. 79–80.

³⁰ О. Б. [Олесь Бабій]. Свято Нового року, драма в 3 діях Ст. Левинського // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. III. – С. 40, 201.

³¹ Кедрин М. [Іван Рудницький]. Ст. Левинський «Свято Нового року», др. на 3 дії з прологом // Громадський Вістник. – 1923. – 16 березня.

³² Hałabuda S. Między Hellerem a Szillerem – dwanaście lat teatru lwowskiego w odrodzonej Polsce // Teatr Polski we Lwowie / S. Hałabuda. – Warszawa, IS PAN, 1997. – S.175; Kwaskowski S. Teatr Polski w Kijowie. 1800–1918 // Zbiory teatralne Instytutu Sztuki PAN. – M 521 (13).

³³ Tadeusz Rittner – w Małym Domku. Oprac. Zbigniew Raszewski // http://chomikuj.pl/tynsik/polonistyka/m*c5*82oda+polska/opracowania/Rittner/Rittner+Tadeusz+-+W+małym+domku+-+opracowanie+i+streszczenie,739894771.doc

³⁴ Eustachiewicz L. Dramaturgia Młodej Polski. Proba monografii dramatu z lat 1890–1918 / L. Eustachiewicz. – Warszawa, 1982. – S.192.

³⁵ Кедрин М. [Іван Рудницький]. Т. Рітнер «В малій хатці», драма на 3 дії, переклад О. Стадника, постановка О. Загарова // Діло. – 1923. – 1 червня.

³⁶ http://chomikuj.pl/tynsik/polonistyka/m*c5*82oda+polska/opracowania/Rittner/Rittner+Tadeusz+-+W+małym+domku+

³⁷ Пшибишевська Дагна. Гріх : Сцени ; переклад Володимира Гнатюка // Літературно-Науковий Вісник. – 1900. – Кн. I. – С. 76-89.

³⁸ Dagny Juel Przybyszewska // Wikipedia. Wolna Encyklopedia http://pl.wikipedia.org/wiki/Dagny_Juel_Przybyszewska.

³⁹ Eustachiewicz L. Dramaturgia Młodej Polski. Hroba monografii dramatu z lat 1890–1918 / L. Eustachiewicz. – Warszawa, 1982. – S. 192.

⁴⁰ Kossak E. K. Dagna Przybyszewska. Zabłakana gwiazda / E. K. Kossak. – Warszawa, 1975.

⁴¹ Кедрин М. [Іван Рудницький]. Бенефіс Олександра Загарова : (Дагна Пшибишевська. «Гріх», 3 драматичні сцени; А. Чехов «Ювілей», жарт на 1 дію // Діло. – 1923. – 19 червня.

⁴² Там само.

^{42a} Короткий життєпис О. Загарова. – Прага, 22 січня 1926 р. – Центральний державний архів вищих органів влади і управління України. – Ф. 3972. – Оп. 1. – Спр. 257. – С. 2.

⁴³ Антонович Д. Триста років українського театру : 1619–1919. – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. – С. 212.

Василь АНДРІЙЦЬО

**ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ – ДИРЕКТОР І МИСТЕЦЬКИЙ КЕРІВНИК
РУСЬКОГО ТЕАТРУ ТОВАРИСТВА «ПРОСВІТА»
В УЖГОРОДІ (1923–1925 рр.)**

У статті розглянуто роль О. Загарова – режисера, актора, педагога європейського масштабу – в розвитку українського театру Закарпаття 20-х років минулого століття, в освоєнні театром європейського репертуару та естетички сценічного модернізму.

Ключові слова: *український театр, репертуар, вистава, акторське мистецтво, режисура, рецензія, естетика сценічного модернізму.*

В статье рассмотрена роль А. Загарова – режисёра, актёра, педагога европейского масштаба – в развитии украинского театра Закарпатья 20-х годов прошлого столетия.

Ключевые слова: *украинский театр, репертуар, спектакль, актёрское искусство, режиссура, рецензия, эстетика сценического модернизма.*

The role of Zaharov in the development of the Ukrainian theatre of Transcarpathia of the twentieth of the last century is conctrned in the article.

Keywords: *Ukrainian theatre, repertoire, actor's skill, stage – managing, notice, staging modernism.*

Європеїзація Руського театру

Кандидатура О. Загарова на посаду директора Руського театру замість М. Садовського обговорювалася у Головному відділі [відділі – В. А.] Товариства «Просвіта» в Ужгороді 1923 року ще до відходу М. Садовського. У протоколі засідання від 10 травня 1923 року записано: «Прийнято до відома, що п[ан] Загаров прислав принципову згоду, але з деякими застереженнями: не може тепер приїхати, не може ангажуватися лиш до кінця року і просить вищої платні. Головний відділ постановляє запропонувати йому місячно Кч 2300 (крон чеських – В. А.) – з тим, що в міру добрих приходів в театрі платня буде підвищена. Постановлено просити його

приїхати в половині юлія» [9; 1, с. 193]. (Тут і далі, зважаючи чималий обсяг статті та на складність і велику кількість посилань, останні подаватимуться в тексті.)

Хронологія протоколів Головного виділу засвідчує, що питання переїзду О. Загарова із Львова до Ужгорода включалося в порядок денний майже кожного засідання. 18 травня 1923 року: «В театральних справах прийнято до відома, що п[ан] Загаров робить заходи, щоб до Ужгороду приїхати». [9;2, с. 166, с. 196]. на засіданні 2 червня 1923 року: «П[ану] Загарову постановлено вислати телеграму, що пороблено всі кроки для виєднання дозволу на в'їзду [9;3, с. 201]. 21 червня 1923 року: «І. Панькевич доповідає: «З нагоди свята у Львові видівся з реж[исером] Загаровим. Він зі свого боку робить заходи, щоб дістати дозвіл на в'їзд до [Чехословацької] Республіки, а також просить Гол[овний] виділ робити заходи зі свого боку, між іншим, написати письмо до пані [Софії] Русової» [9; 4, с. 206].

Вочевидь, переїзд О. Загарова зі Львова до Ужгорода був справою непростю, як з юридичного, так і з політичного боку. У Протоколі від 2 липня 1923 року зазначено: «Прийнято до відомости, що в справі Загарова відійшла просьба до Міністерства заграничних справ через дирекцію поліції, а крім того прочитано лист п[ана] д[окто]ра Гартля, котрий подає, що справа Загарова буде прихильно погоджена на днях, бо Міністерство досягає ще інформацій про Загарова» [9; 5, с. 208].

26 липня 1923 року «Прийнято до відомости, що віза для п[ана] Загарова повинна кожної хвили бути і що Загаров стоїть дальше при тім, що хоче сюди приїхати» [9;6, с. 213].

І нарешті 10 серпня 1923 року у Протоколі засідання головного виділу – такий бажаний запис: «П[ана] Загарова, який саме надходить, запрошено на засідання виділу. Головний виділ по порозумінню з ним рішає: П[ан] Загаров як директор, режисер і артист дістає місячну платню 2400 Кч. Єго жінка (Марія Морська – В. А.) остає при платні 1200 Кч, однак Головний виділ знайде пізніше спосіб дати не лише їй, але й іншим паням, які будуть виступати у власній гардеробі, на амортизацію власного гардеробу. Кошти подорожні для п[ана] директора і його жінки покриває Гол[овний] виділ. П[ану] директорові призначається платнею за август, а його жінці признається тоді, коли вона приїде. Директорові признається право уживати 2 клясу залізниці, але фіяксе признається лише при віддалених понад 4 км. Директор має право предложити до затвердження Гол[овного] виділу внутрішній Правильник театру. Весь персонал підчиняється директорові. Директор відповідає за все майно театру. В театральних справах має директор відноситися до дирекції театру. Директорові театру ставиться в обов'язок створити і вести за окремою винагороду драматичну школу. На внесенє п[ана] Загарова вирішує головний виділ для доповнення театральної трупи запросити слідуючих артистів з місячною платнею: пані Гребінецька, або Орляй – співачка – Кч 1 200; пані Совачева (старуха) – Кч 1 200; пані Кривіцька – Кч 1 000; пан Кривіцький – Кч 600; пан Вас. Коссака (тенор) – Кч 1 200; пані

Косакова – Кч 900; пан Бурлака (баритон) – Кч 1 000; пані Бурлакова – Кч 500; пан Блавацький (лір. любовник) – Кч 1 100; пан Крушельницький – Кч 1 200; пан Скалозуб (сценарій) – Кч 1 200.

У справі п[ана] Певного вирішив гол[овний] виділ, щоб він залишився на своєму місці в магістраті, бо він нам дуже для театру потрібний, але п[анові] режисерові дано повноваження брати його за окрему винагороду на виступи. Декоратора тимчасово вирішено не приймати» [9;7, с. 215–216].

Перелічені актори – це запропоновані О. Загаровим актори Українського народного театру Товариства «Українська бесіда» у Львові, які, мабуть, дали усну попередню згоду приїхати до Ужгорода, бо у 1923 році згаданий театр у Львові постав перед загрозою закриття, але це сталося лише через рік. Звісно, ніхто із поіменованих тут, за винятком Г. Совачевої, до Ужгорода не приїхав.

Комплектація трупи продовжувалась. До театру прийнято тенора Ф. Базилевича з місячною платнею 800 корон, Фатину Павленкову як співачку оперети з платнею 1000 корон у місяць, з наступного сезону М. Певного (1200 корон), прийнято хористів-тенорів Івана Роуса і Ярослава Сім'яновича (600 корон місячно кожному), обов'язки акомпаніатора перекладено на Гаєвського, а адміністратором призначено Арсена Погребного (800 корон). Крім того, уповноважено директора знайти кравця-костюмера, одного баса і одного актора з місячною платнею 800 корон, розробити проект оркестру [9;8, с. 218–219].

Стає зрозумілим, що Головний виділ і директор Загаров комплектували творчий склад Руського театру з розрахунком на постановки як драматичних творів, так і музичних, опер і оперет. Тому на наступне засідання Головного виділу внесено питання власного оркестру, де перевага надавалась тим, хто уже працював з Ю. Гаєвським. На пропозицію О. Загарова склад оркестру було затверджено з 12 осіб, з яких на виїзді їтимуть лише 6. Адміністраторові Погребному підвищено платню до Кч 900 місячно, Гаєвську з платнею Кч 900 місячно прийнято як балерину, а О. Приходька – як диригента Національного хору з призначенням йому оплати праці тільки з 1 вересня 1923 р. [9;9, с. 220–221].

Наближався день відкриття сезону 22 вересня 1923 р. Головний виділ намагається вирішити всі організаційні питання театру. На засіданні 15 вересня 1923 р. протокольнo зафіксовано передачу на доопрацювання «Правильника театру» докторові В. Бірчакові, а також згоду Шкільного виділу фінансувати (Кч 26 000) поновлення гардеробу і декорацій [9;10, с. 227].

Отже, початок театрального сезону 1923/1924 рр. під керівництвом О. Загарова йшов відповідно до плану Головного виділу «Просвіти», з гласними урядовими обіцянками фінансового забезпечення діяльності Руського театру. Творчий склад у сезоні 1923/1924 р., за свідченням Юрія Шерегія, мав тридцять чотири особи. Серед них – Олександр Загаров, директор, режисер, актор; Юрій Гаєвський – диригент; актори – Федір Базилевич, Іван Данчак, Павло Чугай, Микола Коник, Олекса Левитський, Борис Мартинович, Іван Мешко-Онопко, Микола Певний,

Гриць Підгірний, Арсен Погребний, Іван Романченко, Микола Ручко, Ярослав Сім'янович, Іван Тимканич, Іван Трухлий; жіночий склад: Софія Андрієвська, Катерина Бандурович, Любов Гаєвська, Ольга Дівнич, Марія Дніпрова-Приємська, Катерина Левитська, Ніна Машкевич, Ольга Морозова, Марія Морська, Августина-Анна Мустянович, Анда Остапчук, Фатима Павленко, Марія Ручко, Ганна Совачева, Катерина Трухла (Здорик), Марина Цьокан (Терпило) [11, с. 110]. Таким чином, серед поповнення з'явилися висококваліфіковані митці, серед яких і Марія Морська – дружина О. Загарова, яка в керованому ним Українському народному театрі Товариства «Українська бесіда» у Львові виконувала провідні ролі. Прибула зі Львова і сім'я Гаєвських. Балерина Люба Гаєвська добре володіла елементами класичного, українського народного та характерного танців. Актори виконували ще й інші функції, як, наприклад: Іван Романченко – адміністратора, Микола Коник – декоратора. Для малювання декорацій опер та оперет залучали професора Йосипа Бокшая, згодом народного художника України та СРСР. Згідно з контрактом, творчий склад мав чітко визначені завдання і комплектувався насамперед за голосовими даними. У чоловічому складі налічувалося п'ятеро басів, восьмеро тенорів. Серед жінок – вісім сопрано, п'ять альтів, ще одна балерина та дві драматичні героїні. До гуртових сцен залучали членів Руського національного хору (керівник Олекса Приходько), слухачів драматичної школи-курсу. Театр мав власний оркестр з дванадцяти музикантів з місячною платнею 350–500 Кч. Акторські ставки були дещо вищими і становили 1200–600 Кч [9;8, с. 218].

Офіційне відкриття нового театрального сезону під керівництвом О. Загарова відбулося 22 вересня 1923 р. прем'єрою драми В. Винниченка «Гріх». У тогочасній українській літературній і театральній критиці В. Винниченка-драматурга ставили поряд зі світовими іменами. М. Вороний 1911 р. писав: «До неореалістичних течій в драмі належать такі імена: Ібсен (в другім періоді своєї творчості), Пшибишевський, Виспянський, Гауптман, Чехов і оце недавно до їх грона прилучився і наш В. Винниченко. Вони утворювали нову драму, дали їй іншу будову і характер» [3, с. 165].

Д. Антонович відзначив В. Винниченка в когорті трьох визначних українських драматургів початку ХХ ст.: п'єси-етюди Лесі Українки – театр настрою, п'єси Олександра Олеся – символічний театр, а п'єси-етюди Володимира Винниченка – соціальний театр [1, с. 196–198]. Натомість О. Загаров не побоявся повторно ставити винниченківську драматургію в Ужгороді, бо у його режисерській практиці у Державному драматичному театрі в Києві (1918–1921 рр.) та в Українському народному театрі Товариства «Українська бесіда» у Львові (1921–1923 рр.) вона була найцікавішим досягненням. Зазначимо, що це була вже третя постановка творів В. Винниченка на сцені Руського театру. Перші дві вистави – «Молода кров» та «Панна Мара» – здійснив М. Садовський.

На прем'єру драми «Гріх» широко відгукнулися друковані засоби масової інформації, зокрема «Русин», «Свобода», «Руська Нива» і «Uj Közlöny». Ці часо-

писи звертали увагу передусім на високий рівень акторського мистецтва О. Загарова і М. Морської. На думку рецензента Ю. Сірого (Ю. Тищенка), у ролі жандармського підполковника Сталінського Загаров – «це артист, що своєю уявою доповнив уяву самого автора й видвинув стільки много нових елементів сатанізму, без чого драма була би бліда й безкровна. І це вірно! Кожна роль – це є для артиста рамка, щоб виявити свою індивідуальну творчість. Світові європейські сцени можуть зазирнути ажгородському Руському театрові, що має п. Загарова. Руку Загарова як режисера можна було зауважити на найдрібніших рухах всіх інших артистів. Пані М. Морська створила цю постать якнайдосконаліше. Ні одного небажаного руху, ні слова, ні погляду... Була це гра? Ні, це плило саме життя – жива людина... Правдивий артист, як Морська, творить, а не грає» [12].

Усі видання були однотайні в тому, що виставою драми В. Винниченка «Гріх» починається період європейського рівня в Руському театрі, а сама п'єса є одним з найсильніших драматичних творів автора. Не випадково свого часу Ю. Смолич писав: «Значення цього драматурга для українського театрального мистецтва таке велике, що, не перебільшуючи, можна говорити про його командну роль в цілому великому етапі українського театру. “Європеїзація”, “європейський театр”, “вихід європейського театру на світову арену” – ці <...> вислови пов'язуються насамперед з ім'ям В. Винниченка» [10, с. 14].

Незважаючи на таку прискіпливу роботу щодо комплектації трупи, підготовки та відкриття сезону, О. Загаров за короткий час перебування в Ужгороді завершує роботу і над проектом «Правильника театру», що його попри численні нагадування Головного віділу не зробив М. Садовський. У квітні 1923 р. цю місію було передоручено В. Бірчаку. Звісно, що орієнтація йшла на «європізацію» регулятивних норм столичних пражських театрів. 10 травня 1923 р. на засіданні Головного віділу: «прийнято до відома, що з Праги одержано регламент театру, та що його передав вже для затвердження п[ан] д[октор] Бірчак [9;1, с. 194], який згодом отримані матеріали переадресував А. Дівничеві і О. Загарову.

Після тримісячної перерви 25 вересня 1923 р. відбулося засідання дирекції Руського театру «Прийшли до читання регламенту Руського театру виробленого п[аном] директором Загаровим і п[аном] Дівничем, прийнято його і запропоновано до затвердження головного віділу. <...> Передану головним віділом справу Іванової, щоб вона була прийнята в склад трупи, дотримуватися постанови про волю директора щодо складання трупи» [34;1, с. 21–22]. Отже О. Загаров отримав повноваження вирішення кадрових питань, а також завдання сформувати репертуар, до якого мають ввійти і класичні, українські, угорські, чеські та модерні сучасні п'єси.

Наступного дня, 26 вересня 1923 р., Головний віділ розглянув перспективний план роботи з питань репертуару, що охоплював десять поновлених та тринадцять нових прем'єр. Спочатку визначили репертуар на жовтень: комедію «Міс Гобс» Джером-Клапка-Джерома, драму «Натусь» В. Винниченка,

історичну драму «Ясні зорі» Б. Грінченка, оперету «Заручини при лампах» Ж. Оффенбаха, оперу «Ноктюрн» М. Лисенка [9;11, с. 231]. До репертуару цього сезону також входили: опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч» М. Лисенка, музична картина «Вечорниці» П. Ніщинського, «Катерина» М. Аркаса, «Продана наречена», «Поцілунок» Б. Сметани, «В студні» В. Блодека; оперети «Вій» М. Кропивницького, «Королева чардашу» І. Кальмана і драми: «Гріх» В. Винниченка, «Чорт-жінка» К. Шенгера, «Батько» А. Ю. Стріндберга, «R.U.R.» К. Чапека, «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Гайдамаки» за Т. Шевченком Л. Курбаса; комедії «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Тартюф» Ж. Б. Мольєра, «Колотнеча» А. Коцебу, «Панна Мара» В. Винниченка, розважальна програма «Бал-маскарад» різних авторів.

Отож з приходом О. Загарова побутова українська п'єса поступилася місцем творам світової драматургії, що дало змогу Руському театрові витримувати конкуренцію з єврейськими і угорськими театрами, які гастролювали в Ужгороді. Постановки світової класики вимагали відповідного гардеробу, реквізиту, перук тощо. На це свого часу звертав увагу і М. Садовський, тому все доводилося орендувати в Празі або Кошицях за високу орендну плату. До того ж виникла проблема з художнім оформленням, бо художник М. Кричевський залишив Руський театр і виїхав до Праги на навчання. Його замінив менш досвідчений Микола Коник, та ще й сцена міського театру не мала доброго обладнання. За таких обставин О. Загаров використовував сірі полотна, своєрідні конструкції та кольорове світло – так, як це робили в театрі Леся Курбаса. Йому допомагала дружина Марія Морська – полька за національністю, чудова драматична актриса українського театру, перекладачка творів з польської та англійської мов, відома як талановита художниця. Її картини, ескізи декорацій, костюми під прізвищем Марія Кітчнер експонувалися на виставках у Києві та Львові.

На засіданні Головного відділу 26 вересня 1923 р. затверджено і «Правильник Руського театру Товариства “Просвіта”». В основу документа покладено питання юридичного забезпечення творчої діяльності трупи, зокрема, укладання контрактів, вивчення прав і обов'язків адміністрації й акторів. У матеріальному (цивільному) праві, регламентації морально-етичних стосунків всередині трупи на документі позначається моральний дух празьких столичних театрів, доповнених естетикою МХТу часів його становлення.

«Правильник...» складається з 8 розділів та 99 параграфів. Насамперед, слід зазначити, що за регламентом «Правильника» члени театру мали певний соціальний захист. Частково оплачувався період хвороби; хворобою вважалися та оплачувалися вагітність і післяпологовий період. Але в основній своїй частині «Правильник» був спрямований на фіксацію обов'язків членів трупи, оркестрантів, хористів. Будь-яка провина каралася штрафом. Кожен актор був зобов'язаний відвідувати всі репетиції та вистави, що їх давав театр згідно з

розпорядженням директора й режисера. Платня визначалася угодою сторін при підписанні контракту. Порушення зобов'язань, взятих на себе актором у договорі про ангажемент, давало дирекції повноваження розривати контракт. «Правильник» забороняв «члену-солісту» театру впродовж року після звільнення виступати у будь-якому театрі Ужгорода й «поліційного району», хіба лишень з дозволу керівництва театру «Просвіти».

У параграфі 20 йшлося про категоричну заборону з'являтися в театрі на підпитку. За порушення цієї заборони теж «наставала кара»: можна було позбутися половини місячної платні або взагалі втратити роботу.

Одержавши роль, актор мусив підтвердити це своїм підписом, хоч би й не мав бажання погоджуватися на ту роль – інакше його місячний заробіток зменшувався на десять відсотків. Половина денної платні відраховувалася щоденно від моменту одержання ролі за несвоєчасно вивчену роль. А якщо актор несподівано відмовлявся від ролі, яку він бодай раз зіграв, його теж карали, позбавляючи півмісячної платні. Кара чекала й на того, хто дозволяв собі на власний розсуд змінювати текст. Суворі вимоги щодо дисципліни містив і розділ «Проби» («Репетиції»). Абсолютно неприпустимі були суперечки з режисером під час репетицій. Ну, а така деталь може викликати усмішку: чоловікам-акторам, котрі не хотіли розлучатися з вусами, загрожувало навіть звільнення з роботи. Доводилося вибирати: або вуса, або театр...

У розділі «Представлення» визначався час приходу акторів до театру в день вистави, кількість хвилин на переодягання між виходами на сцену, на гримування тощо. Штраф передбачався навіть за те, що акторові, який не знає тексту, надто голосно підказує суфлер. Такого невдачу позбавляли дводенного заробітку. Актор, якого публіка викликала оплесками, міг дякувати лише німими поклонами. Бодай одне вимовлене слово коштувало денної платні [4, с.12].

Отак, порушивши один за одним параграфи «Правильника», актор міг взагалі в день виплати грошей відійти від каси без копійки в кишені, а то й прочитати наказ про своє звільнення. Отже, «Правильник» напевно-таки сприяв виконанню тих високих творчих вимог, що їх поставив перед трупою директор і режисер Олександр Загаров. Адже саме під час його дворічної діяльності Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді сягає нових мистецьких вершин, збагачуючи свій репертуар західноєвропейською драматургією.

Незважаючи на такі жорсткі вимоги, якихось серйозних конфліктів між режисером О. Загаровим і акторами документально не зафіксовано, як це відбувалося із М. Садовським. О. Загаров умів захопити актора, викликати в нього запал до праці, радість творчості. На його проби актори приходили вдоволені і зацікавлені, тому що вірили йому. А без цього співпраця режисера й актора ніколи не дасть добрих плодів.

Отже, «Правильник» безперечно сприяв виконанню тих високих творчих вимог, що їх поставив перед трупою директор і режисер Олександр Загаров.

Щоб розширити рамки чинного репертуару, О. Загаров поновлює вистави опер «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка» та оперету «Королева чардашу», а відтак знову повертається до творчості В. Винниченка, цього разу здійснивши постановку комедії «Панна Мара», прем'єра якої відбулася 10 жовтня 1923 р.

Сценічна історія цього драматичного твору В. Винниченка розпочалася в Українському народному театрі Товариства «Українська бесіда» у Львові у постановці О. Загарова з дебютом Надії Рубчаківни, яка успішно зіграла роль розбещеної екзальтованої поміщицької доньки Марі. І львівська, й ужгородські вистави були розраховані на молодь. Рецензент Антон Крушельницький у газеті «Русин» доходить висновку, що було б добре зробити на цілий сезон репертуар для шкільної молоді з творів українських класиків та інших слов'янських народів, а також п'єс світового репертуару [13]. І, як відповідь на побажання, Руський театр 18 жовтня 1923 р. випускає прем'єру комедії Джерома-Клапки-Джерома «Міс Гобс», на що часопис «Русин» вдячно реагує (20.10.1923). Цю думку підтверджує і «Uj Közlöny» (20.10.1923). Обидва видання відзначали високу акторську майстерність М. Морської та О. Загарова. Жваву дискусію в пресі викликала прем'єра драми «Батьки» А. Стріндберга. Поява цієї драми в репертуарі театру – важливий факт, бо вона є однією з найяскравіших драм світової літератури. Щодо акторського виконання, то автор рецензії закидає О. Загарову «...одноманітність модуляції голосу в останнім найскладнішій акті, впадання в декламацію» [14], а Марії Морській те, що «в зламних моментах не вказує відповідного ліричного голосу» [14].

Успішні прем'єри, що приносили і значні касові збори, та надія на обіцяну державою фінансову підтримку зумовили крок дирекції на підвищення акторських ставок, поповнення трупі новими акторами. «Постановлено поручити директорові театру запросити панну Остапчук на дебют як опереткову примадонну. П[ан] дир. Загаров заявляє, що дасть дебют в «Сильві», в якій найкраще може пізнати здібности. В справі драматичної школи вирішено на внесене п[аном] д[ектором] Панькевичем написати до державної драматичної школи в Берні і просити їх подати нам Статут и Закон на основі яких школу засновано» [34;2, с. 24–25].

У жовтні, окрім названих п'єс, було показано «Вечорниці» П. Ніщинського (постановка Ю. Гаєвського), початком листопада – «Чортицю» К. Шенгера (постановка О. Загарова). Ці події якогось резонансного відгуку не викликали. Привертає увагу інше. На засіданні дирекції театру 7 листопада 1923 р. йдеться, що під час офіційної поїздки по Закарпаттю з відвідинами Руського театру «вистава “Майська ніч” зробила на п[ана] міністра Бахинє зле враження. <...> До того – міністерство робить відрахування якраз в театр, і тому нашому театрові заложено в бюджет Кч 200 000. – на 1924 р., тобто Кч 16 500 помісячно. Міністерство жадає, щоб на майбутнє подавати до відома всі зміни в проведенні і напрямку театру» [34;3, с. 26]. На засіданні було вирішено вислати до Праги депутацію в складі: А. Волошина – голова, а також К. Грабара та Я. Остапчука.

На засіданні дирекції театру 19 листопада 1923 р. голова делегації, яка відвідала Прагу, А. Волошин здає звіт і обнадіює просити Шкільний виділ фінансово підтримати Руський театр (на вистави – 100 000 Кч, на оркестр – 6 000 Кч місячно). Загаров, акцентуючи на слабкому фінансуванні, обіцяє в грудні дати 24 вистави, серед яких нові – «Мірандоліна», «Тартюф» і «Р.У.Р.». На наступному засіданні 22 листопада 1923 р. довідуємося, що шкільний референт Пешек обіцяв дати з фонду народного виховання на народні вистави 80 000 Кч, на оркестр 2 400–2 500 Кч місячно [9;12, с. 246]. З наведених документів стає зрозуміло, що фінансова підтримка Руського театру з боку уряду ЧСР та місцевої влади у порівнянні з попередніми роками була значно заниженою.

Дирекція театру і Головний виділ «Просвіти» намагаються різними шляхами прихилити до Руського театру увагу та повагу місцевих чиновників. У пошуках доброзичливих стосунків з новопризначеним губернатором Підкарпатської Русі А. Бескидом вони влаштовують театральний вечір з показом опер М. Лисенка «Ноктюрн», В. Блодека «В студні» та П. Ніщинського «Вечорниці» за участі Е. Паржизека, чеських і словацьких співаків, ужгородських хорів та оркестру театру. Враження чиновників від вистав Руського театру невідоме, але з часом стане зрозуміло, що новопризначений губернатор, русофіл Антін Бескид проявить себе найзапеклішим супротивником Руського театру та відродження української культури на Закарпатті й не приховує своїх намірів русифікувати Підкарпатську Русь. На цих позиціях стояв і культурний референт Шкільного віділу К. Коханий.

30 листопада 1923 р., член дирекції Руського театру І. Панькевич був на прийомі в культурного референта шкільного відділу К. Коханого. Очевидно, йшлося про репертуар, фінансування театру, бо на чергове засідання дирекції І. Панькевичем і О. Загаровим з цих питань були підготовані відповідні рекомендації. У протоколі від 8 грудня 1923 р. зазначено, що О. Коханий у розмові з доктором І. Панькевичем назвав вистави Руського театру малоцікавими, декадентськими, що він невдоволений висловлюваннями артистів про низьку платню. Панькевич звернувся за підтримкою до Й. Пешека, і той пообіцяв посприяти у справі театру [34;4, с. 28]. Стає зрозумілим, що у Празі фінансову підтримку Руського театру урядові чиновники проігнорували, тому «Просвіті» довелося розраховувати на власні сили. Дирекція театру ухвалює рішення знизити зарплатню, щоб якось утримати театр, бо до кінця року йому потрібно ще 65 000 Кч [34;4, с. 28].

На цьому засіданні зреагували і на репліки К. Коханого щодо репертуару театру та поповнення його за рахунок чеських авторів: «Прочитано листа композитора Мора в справі його оперети “Пан професор в пеклі” і вирішено просити його дозволити нам виставити за 5% налічними» [34;4, с. 28].

21 листопада 1923 р. Руський театр відіграв прем'єру – драму «Натусь» В. Винниченка. Рецензент Ю. Сірий (Тищенко) писав: «“Натусь” В. Винниченка є одна із слабших його драм, а передовсім послідній акт. З акторів, крім

п. Морської, котра віддавала вірно тип поганої безоглядної “баби”, висказала також пані Ніна Машкевич великий хист до м’яко-ліричних типів, хоч при її виступах у різних ролях тяжко впізнати її високий мистецький напрям. Останню думку можна висловити також до п. Певного. Маленького хлопчика Натуся грала панна Туся Панькевичівна» [11, с. 118].

Обраний О. Загаровим курс на постановки творів європейських драматургів підтвердився показом комедії «Мірандоліна» К. Гольдоні. «Грати “Мірандоліну”, – писала газета «Русин», – це значить вистудіювати всі ситуації й рухи до найменших подробиць, бо тут вони говорять, як самі слова. І тут треба признати, що нашим артистам (Загарову, п-і Морській, Левитському й Певному) це вдалося. Головно п-і Морській (як Мірандоліні). Полудневий темперамент виявляється вже в самому лиці (пані Морська в характеризуванні себе – це майстриня!), просту наївність уміла гарно сполучати з підступом – не жінки-аристократки, а жінки-мутантки, яка аристократа ненавидить. Загаров любить героїв з контрастами або певного роду брутальних. Я певний, що Отелло – це була би одна з геніяльних його креацій» [15].

20 грудня 1923 р. в постановці О. Загарова було зіграно комедію «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра. Режисер з особливим пієтетом ставився до класичної драматургії Мольєра, вважаючи її хрестоматійною першоосновою акторського становлення.

Здавалось би, інтенсивна праця трупи під керівництвом нового режисера, зміна характеру репертуару мали принести матеріальний успіх і задоволення тим верствам громадськості, яким репертуар М. Садовського здавався причиною матеріальних труднощів театру. Але нічого не змінилось: фінансування мізерне, актори животіють [9;13, с. 252].

9 грудня 1923 р. відбулася прем’єра драми М. Кропивницького «Дай серцю волю – заведе в неволю» з дебютом С. Андрієвської, на що позитивно відреагувала «Руська Нива». Через два тижні, 25 грудня 1923 р., на замовлення Головного відділу було зіграно комедію І. Карпенка-Карого «Суєта». Хор та оркестр Руського театру цього ж дня взяв участь у посвяченні «Дому Просвіти».

Активізувалися і виїзди на села. Сільський глядач переважно добре сприймав український побутовий репертуар: «Наталку Полтавку», «Майську ніч», «Запорожця за Дунаєм», «Суєту» та інші. Нові прем’єри планувались і показувались ужгородцям, дирекція театру називала їх «модерними». Такий підхід до формування репертуару був не до вподоби культурному референту шкільного відділу К. Коханому, який не схвалював «європеїзації» репертуару і надіслав «Просвіті» наприкінці 1923 р. відповідний циркуляр [6, с. 206], що спрямовував театр на зниження мистецького рівня і зведення його до аматорства. З іншого боку, культурний референт К. Коханий був ідеологом аграрної партії, яка проводила русифікацію закарпатського села і намагалася спрямувати в це русло український театр.

Відсвяткувавши в таких напружених обставинах новий 1924 р., Руський театр продовжує випускати прем'єри та зі сталим репертуаром гастролювати по краю. 3 січня було зіграно комедію А. Коцебу «Колотнеча», 8 січня – дві вистави: «Запорожець за Дунаєм» та «Ой, не ходи, Грицю» в Ужгороді, 11 січня грали в Хусті «Мірандоліну», 16-го – «Суєту», 17-го – «Вія», 9 січня – «Мірандоліну» показано в Перечині, 21-го – в Ужгороді, 22-го – історичну драму Б. Грінченка «Ясні зорі» в Ужгороді та Великому Березному, 27-го – «Гартюф».

Початок 1924 р. відзначено ще й такими подіями: «Просвіта» оголосила конкурс на літературні твори, в тому числі й на «народну драму в 1-3-х актах», та про відкриття Драматичної школи (Драматичного курсу). За умовами конкурсу, драми мають бути написані народною мовою і мусять бути оригінальними. Визначено було і премії: за одноактівку – 500 Кч., за триактову 1000 Кч. Термін – 1.05.24 р. «Справу Драматичної школи доручено директорів Загарову, а саме розробити статут школи, програму, склад професорів і т. д. [34; 5, с. 29]. Передбачалось викладання таких предметів: «1. Дикція. 2. Декламація. 3. Практика драматичного мистецтва. 4. Постановка голосу. 5. Мистецтво артиста. 6. Грим. 7. Техніка будови сцени». Викладачами на курсах були: Ганна Совачева, Олександр Загаров, Марія Морська, Микола Певний. Слухачами курсів були учні Ужгородської гімназії та Торговельної школи. На відкриття 6 лютого 1924 р. з'явилося 94 особи, яких було поділено на три групи. Закінчило Драматичну школу 42 особи. За час навчання було виголошено 160 лекцій і поставлено з курсантами «Ревізора» в українському перекладі М. Садовського [6, с. 198].

21 січня 1924 р. на черговому засіданні дирекції Руського театру розглядалися питання щодо поповнення репертуару творами чеських авторів, зокрема, Б. Сметани, якому в березні передбачалось чехословацьким урядом святкування 100-річного ювілею від дня народження.

У протоколі зазначено: «В справі ювілею чеського композитора Б. Сметани реферус запрошений на засідання член святочного комітету п[ан] Ол. Приходько. А саме буде дня 3 березня академія, в якій будуть брати участь хори театру і “Національний”, а дня 4 березня вистава “Продана наречена”. На внесене п[аном] дир[ектором] Загаровим вирішено супроти великої праці перед “Проданою нареченою” прийняти на час від 22/I – 22/III як акомпаніаторку п[ані] Совачеву і як доплату за її працю дати Кч 200. – на місяць. Доручити п[ану] Трухлому функцію хормейстера з місячною доплатою Кч 400. – щомісяця» [34; 6, с. 30–31]. Фінансові витрати на постановку чеського автора були чималими. Дирекція розраховувала на їх компенсацію новими грошовими інвестиціями уряду і місцевих чиновників

На березень 1924 р. готувався ще один ювілей – 50-річчя директора хлоп'ячої учительської семінарії Августина Волошина. Дирекція Руського театру готуючись до нього, взяла до постановки оперу М. Аркаса «Катерина» [16;34; 6, с. 30–31].

У лютому 1924 р. кількість прем'єр продовжили драми К. Чапека «R.U.R.» та Г. Гауптмана «Візник Геншель». О. Загаров неодноразово працював з останньою з них, починаючи з мхатівської постановки 1899 р., у Першому Державному драматичному театрі ім. Т. Шевченка в Києві – 1920 р., в Українському народному театрі Товариства «Українська бесіда» (прем'єра 18.02.1922 р.) і завершуючи в Ужгороді. Отже, зрозуміло, що ужгородська вистава повторювала попередні й режисерських нововведень не пропонувала, хіба що в акторському виконанні. Головну роль візника Геншеля у львівській виставі виконував О. Загаров, в ужгородській – Павло Чугай. День прем'єри збігся з ювілеєм цього актора, з чим його і привітав Августин Волошин від «Просвіти», а від Руського театру – О. Загаров. Павло Чугай – характерний актор зі співучим голосом, колишній актор Київського театру М. Садовського, приїхав на Закарпаття на заклик корифея. Виступав у його виставах переважно в побутовому репертуарі: «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» та інших. Вистава «Візник Геншель» була новим виявом його акторських можливостей.

На березень театр, як і передбачалося дирекцією, підготував дві опери: чеського композитора Б. Сметани «Продана наречена» до 100-річного ювілею від дня народження композитора та оперу М. Аркаса «Катерина» – до 50-річного ювілею від дня народження А. Волошина.

Ювілейну виставу «Продана наречена» Б. Сметани прорецензувала «Свобода»: «Успіх прем'єри здобув симпатії нашому театру і в крузі чеського громадянства, яке високо оцінило музичний і вокальний рівень нашого театру, а по друге – урядові чиновники морально були примушені і дали сприяти діяльності театру виділенням необхідної субвенції» [17]. Під час підготовки прем'єри, яка відбулася 3 березня 1924 р., було пошито комплектні чеські костюми, заготовлено нові декорації. Оперу ставив режисер-чех Е. Паржизек. Разом з ним в опері співали й інші чеські артисти, хор складався з сорока трьох осіб, балет – з десяти. Прем'єра «Проданої нареченої» стала подією в історії Руського театру. Оперу було зіграно ще й 4, 5 і 15 березня 1924 р. Угорське видання «Uj Közlöny» зазначало, що режисер Паржизек такі великі маси зайняв на сцені, яких ще в Ужгороді не бачили [29]. Очевидно, в цьому заслуга передусім диригента Юрія Гаєвського та солістів опери А. Остапчук, І. Данчака, Н. Певної, М. Ручки, О. Дівнич, Ф. Базилевича, які продемонстрували високі якості свого голосу.

Про другу ювілейну прем'єру 17 березня 1924 р. опери М. Аркаса «Катерина» (на честь А. Волошина), хоч як дивно, найбільшу похвалу Руський театр отримав від «Uj Közlöny»: «З дійових осіб на першому місці треба згадати пані Цьокан-Терпило, якої срібнозвучний високий сопран нісся неначе на крилах. Її техніка співу ще все не розвинута, хоч, безумовно, значно покращала. Несподівано добре співав Данчак (Іван). Його голос баритон має найліпшу вимову і

великий успіх. Пані Дівнич в ролі матері була знаменита, а Ручко (звучний бас) співав трагічну партію батька. Роль тенора співав Базилевич (Андрій). Його голос гарно дзвенів. Мав успіх. Хор і оркестра під проводом Гаєвського виконали добру роботу. Режисура хвалить роботу Загарова. Гарну виставу переповнена зала слухала й аплодувала без кінця» [30].

У березні більше прем'єр не випускалося. На засіданні дирекції театру 20 березня 1924 р. ухвалили рішення про подяку Е. Паржизекові і членам чеських хорів за «Продану наречену», а на початку квітня солісти виїжджають на 6-7 гастрольних концертів з творами Сметани [34;7, с. 33]. На засіданні розглядався і фінансовий стан: «Вислухано касовий звіт театру за першу чверть 1924, котрий показав дефіцит в сумі Кч 44 000. – з того за березень через великі приходи музичних вистав лиш 8 000. – недобору» [34;8, с. 35]. Отже, постановки опер «Продана наречена» і «Катерина», які йшли з аншлагами, зробили свою «фінансову справу». Бо, якщо дефіцит збору за лютий становив Кч 17 000 [34;7, с. 34], то за березень Кч 8 000, тобто половину. Разом з тим практикувалась окрема доплата акторам за участь в концертній діяльності, в тому числі Трухлому і Совачевій, що викликало суперечки між дирекцією і творчим складом театру. 15 лютого 1924 р. дирекція приймає рішення на противагу суперечкам розробити правильник фонду доплати праці [34; 8, с.35].

На початку квітня 1924 р. Ужгород сколихнула ще одна прем'єра. Вшановуючи пам'ять Т. Шевченка, Руський театр показує «Гайдамаки» за інсценізацією Л. Курбаса. Нагадаємо, що О. Загаров був одним із учасників вистави, поставленої 1920 р. Л. Курбасом, де зіграв роль Благодичного. Ще задовго до ужгородської прем'єри в пресі з'явився анонс майбутньої вистави. Газета «Свобода» за 10 квітня 1924 р. писала: «Комітет всіх руських товариств Ужгорода влаштовує 12.04.1924 р. свято великого руського поета Т. Шевченка. Свято розпочнеться безсмертним “Заповітом” поета. Після того трупкою Руського театру “Просвіта” при співучасті Руського національного хору, хору мужської учительської семінарії і оркестру Руського театру буде виставлена грандіозна поема-трагедія Т. Шевченка “Гайдамаки”».

Надзвичайно сміливим і рішучим, але актуальним і виправданим був крок О. Загарова до принципів «театру негайного впливу» з виставою «Гайдамаки» в умовах політично-національних протистоянь, мовних течій, з питань відродження української культури, мови та гідності української нації на Закарпатті. Крім того, О. Загаров як актор блискуче зіграв одного з головних персонажів – Гонту. Газета «Свобода» визнала інсценізацію сенсацією театру [18].

Із місячного «Звіту», що його подало товариство Шкільному реферату за квітень, дізнаємось, що «Гайдамаки» перевершили всі прем'єри найбільшим прибутком. І Головний виділ «Просвіти» зразу ж звертає увагу дирекції театру на примноження прибутків. Питання це розглянула дирекція театру 18 квітня 1924 р. [34;10, с. 37]. Після дискусії було вирішено давати більше музичних ви-

став, збільшити кількість виступів як з виставами, так і з концертними програмами, в тому числі на селі.

О. Загаров розумів, що його напрям театру, репертуар не розраховані на сільського глядача. На засіданні 11 квітня 1924 р. протокольно зобов'язано директора збільшити кількість поїздок у провінцію [34;9, с. 36], тому у травні вистави почастишали. Хоча репертуар поповнився лише однією прем'єрою 5 травня 1924 р. – драмою Г. Ібсена «Гедда Габлер». На що газета «Свобода» відреагувала: «Драми Ібсена викликали чудове враження. Креація Морської була одна з найліпших» [19]. Разом з тим, від 1-го по 13-те було показано вісім спектаклів. По два рази «Гедду Габлер», «Продану наречену», один раз – «Міреле Ефрос», «Вія», «Одруження», «Гайдамаків». Щоб підтвердити творче зростання Руського театру, Головний віділ «Просвіти» на 23–25 травня запланував гастролі до Праги. Головною метою їх, з одного боку, була реакція і оцінка столичною публікою та театральною критикою мистецького рівня колективу, з іншого – надія, що успішні гастролі забезпечать подальшу урядову фінансову підтримку. Трупа продовжувала задихатися в лабетах матеріальних нестатків. З цього приводу було скликане позачергове засідання дирекції театру. «Відкриваючи засідання п[ан] голова пояснює причину скликання засідання. Коментує з жалем, що, крім того, що театр прекрасно працює, не є жодної допомоги від державних чиновників. Театр за першу половину 1924 р. дасть 100 000 недобору, а на його покриття немає жодної надії. Вихід з цього положення для утримання театру до кінця року бачить лише у зниженні зарплатні і звільненні декотрих членів трупи. Просить директора, членів трупи і оркестру піти назустріч його проекту санації фінансів театру. План представлено так: з наявних до диспозиції 19 500 кор. місячно лишити дещо на покриття дефіциту поїздок, а решту поділити так: оркестру 2 500, директорів 1 500, пані Морській 900, Базилевичеві 800, Данчаків 800, Дівничовій 700, Караван 600, Коник 500, Левітській 900, Мартинович 200, Мустякович 200, Остапчук 900, Певна 800, Рогужанський 1 000, Романченко 800, Романенкова 900, Ручко 700, Сім'янович 550, Тимканич 200, Трухлій 200, Цюканова 700, диригентів 1 000, Певний 900, разом, 18 250 місячно. Решті то є Левітській, Погребному, Чугаєві, Совачевій, Трухлій виповісти (звільнити – В. А.), а Підгорного відступлення з 1. VI. прийняти до відомості.

Далі заслухала дирекція проекти трупи щодо поправки фінан[сового] стану, а саме через: 1) організацію громад щодо допомоги театрові, 2) через збір в Америці, 3) збір по філіях і читальнях “Просвіти”.

Дир[ектор] Загаров заявляє, що не може нічого сказати не порадившись з представниками трупи. Поки що всі присутні постановляють затримати проект п[ана] голови в таємниці, а на наступне засідання зійтися в суботу 10 с. м. Поїздки у провінцію вирішено відкласти до червня [34;12, с. 40].

Через три дні, тобто 10 травня 1924 р., було скликане засідання дирекції театру, на якому виступив представник трупи М. Певний, запропонував нікого не

звільняти, провести загальне зниження платні, що разом з оркестром мало скла-дати 19 000 Кч місячно» [34;13, с. 42–43].

Серед перелічених учасників трупи ми не знаходимо прізвища Гаєвського (а просто: диригент – 1000), балерини Гаєвської. Пояснення знайдено в протоколі засідання дирекції від 30 квітня 1924 р., який засвідчує конфлікт між Загаровим і Гаєвським, якого директор звинуватив у непрофесіоналізмі. Як результат, подружжя Гаєвських покинуло театр [34;11, с. 39].

Про гастролі Руського театру в Празі першими оголосили столичні видання: «Právo Lidu», «Národní Politika», «Ceské Slovo», відзначаючи, що посланці Підкарпатської Русі покажуть у Празі «Гріх» В. Винниченка, «Батьки» А. Стріндберга, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра. Гастролю відбудуться 23, 24, 25 травня 1924 р. в залі Народного дому на Кральовських Виноградах. Ціна вистави 15, 12, 8, 6 Кч. Висловлювалась надія, «що чеська суспільність привітає це культурне підприємство симпатично і що всі три вистави будуть числено відвідані» [27]. Одне з видань, проаналізувавши коротко історію театру «Просвіти», стверджувало, що під керівництвом Загарова театр освоїв різні сценічні жанри, зокрема сучасної європейської драматургії, додаючи, що сучасний театральний ансамбль ужгородського театру в своїй більшості вже не є аматорським і що його ядро творять фахово освічені митці [28]. Не обійшла преса і важливу виховну роль театру [28].

Рецензуючи гастролі Руського театру в Празі, тодішні друковані ЗМІ приділили особливу увагу постановці драми В. Винниченка «Гріх». І це не випадково. Адже п'єса в 1919 р. вийшла двома окремими виданнями у Празі – українською і чеською мовами. Сценічна популярність драми «Гріх» зумовлена ще й чітко окресленими дійовими особами і композиційними перевагами.

«Напруженістю дії й майстерністю композиції, – відзначав О. Кисіль, – «Гріх», може, найкраща п'єса Винниченка, при виконанні на сцені вона цілком опановує глядача, й зацікавлення нею не спадає протягом усього часу, особливо в третьому акті, хоч він і найдовший у драмі» [7, с. 137–138]. Газета «Ceské Slovo» наголошує на високій акторській майстерності Марії Морської, «яка виконувала роль грішниці Марії Лешківської з її трудним і жахливим пізнанням, що “гріх” за своїми наслідками не є нічим легким і незначним, як це собі вона уявляла. Виконання її ролі, якнайкраще в частинах вільної усміхненої легковажності, підноситься розважністю й обережністю, яку собі акторка присвоїла» [33].

Не обійшла увагою столична преса і акторську практику О. Загарова. «У своєму виборі мав бадьорий і амбітний пан Загаров ще одну мету, а зокрема ту, що сам міг блиснути як драматичний актор у великих головних ролях. Друга дія “Гріха” Винниченка, який попав на інавгураційний вечір, є майже ціла виповнена слідчим жандармським полковником Сталінським, і то так, що допитувані в'язні майже взагалі не говорять, і в розтягнутому третьому акті більше ніж на половину домінує і говорить знову тільки витривалий, невтомний Сталінський, і пан Загаров має уже досить нагоди, щоб у тій обширній ролі розвинути своє вміле

вправне мистецтво. Строгість вислуху і примусу, гнівна подразненість і гострі докори, іронія і відважна спокуса – все це має пан Загаров у своєму арсеналі, з урядовим напруженням або знову з щоденною настирливістю, а все ж таки жандарм є жандармом, завжди мусить в ньому бути багато холоду і твердості» [33].

Столична критика також відзначала, що «М. Певний, К. Здорик є добрими акторами. Якщо Руський театр здавався при минулому гостюванні (за часів М. Садовського. – В. А.) якоюсь ретроспективою, то приближається тепер при цих гастролях значно до висоти, яку вимагає культура сучасного театрального смаку» [33].

Серед українців, які були глядачами гастрольних вистав Руського театру в Празі, де на той час перебувала делегація діячів культури Радянської України, був Павло Тичина. «Вельмишановний Олександр Леонідович! Захоплений, просто захоплений Вашою грою. Ну, їй-бо, прекрасно!» [Цит. за 8, с. 53] – схвально писав Павло Тичина Загарову.

Після Праги театр гастролював у Подєбрадах (26, 27, 28 травня), де грав «Гедду Габлер» Г. Ібсена, «Одруження» М. Гоголя і «Гартюфа» Ж.-Б. Мольєра.

Повернувшись із гастролей, Руський театр виносить на суд ужгородців дві музичні вистави: «Шоколадний воячок» О. Штрауса і «Поцілунок» Б. Сметани, 2 і 4 червня 1924 р. Преса зазначала, що прем'єра опери Б. Сметани «Поцілунок» вдалася першорядно: «Милий і теплий сопрано Анди Остапчук злився в прегарні дуети з тенором Базилевича. Цим дуєтом переганявся за першенство дует Данчака й Базилевича на початку другої дії» [20]. Помітили також вдалі виступи Трухлого (спів якого супроводжувався постійними оплесками), мистецьке зростання М. Цьоканової, О. Дівнич і Б. Мартиновича та молодого диригента Й. Воски, який уперше змінив за пультом Ю. Гаєвського. Опера «Поцілунок» була останньою прем'єрою сезону, та початком підготування до гастролей. У протоколі засідання Головного віділу від 8 липня 1924 р. зазначено рішення виїхати на 8 днів на гастролі до Хусту, Королева, Солотвина, Великого Бичкова, Рахова і Ясіня з виставами «Суєта» та «Одруження». З цією метою позичити в Словацькому банку 20 000 Кч. [9; 14, с. 287]. У першій половині серпня театр з концертами і виставами «Одруження», «Освідчення» побував у Мукачеві, Підгороді, Доманинцях, Чинадієві, Кіральгазі, Тур'я Реметі, Хусті, Солотвині; заїхавши в Ужгород, трупа знову рушила в дорогу – Великий Бичків, Рахів, Ясіня, Тячево, Перечин. Майже всюди був чистий прибуток. Окрім концертів, актори співали в церквах, беручи участь, як це було за дирекції М. Садовського, у службі Божій. Дали три безплатні вистави – «Сто тисяч», «Наталка Полтавка» й «Пошилися у дурні» – школярам, війську і одну «народну».

Другий сезон Руського театру під керівництвом О. Загарова був чи не найкращим у його мистецькій діяльності. Склад трупи було сформовано з двадцяти чоловіків і чотирнадцяти жінок. Тимчасово функції диригента виконував Йозеф Воска, згодом Карел Моор із Праги. Очевидно, спрацював факт «слов'янської дружби», і в репертуарі театру ставилися опери чеських авторів. Але і К. Моор

ненадовго затримався в Ужгороді. Йому на зміну прийшов Ярослав Барнич з дружиною, балериною Сонею Кривецькою. Та найбільшою удачею Руського театру в цьому сезоні можна вважати входження до його складу визначного актора і співака Івана Рубчака. В репертуарі цього періоду зафіксовано опери й оперети, комедії світових авторів, драми, одна трагедія («Царевич Олексій» Д. Мережковського), два фарси, один водевіль, один жарт.

Сезон відкрився прем'єрою драми В. Винниченка «Брехня» (11.09.1924 р.) з режисурою О. Загарова. Першу в українській літературі неореалістичну драму режисер уперше ставив у Львівському театрі Товариства «Українська бесіда» (прем'єра 21 червня 1923 р.), тобто тоді, коли вже збирався до Ужгорода.

В ужгородській виставі увага глядача сконцентрована на акторському виконанні: молодій темпераментної жінки «ібсенівського типу» у виконанні М. Морської, яка за допомогою брехні, ніби задля загального блага, маніпулює чужими душами і долями, оскільки брехня – це відносна істина, яка створює ілюзію щастя і дає спокій. Всі інші дійові особи вистави були зіграні в реалістичних фарбах акторами П. Чугаєм, О. Дівнич, Ф. Базилевичем, І. Романченком. Наступними прем'єрами режисера О. Загарова стали комедія Б. Улоя «Герої» (20.09.1924 р.) та оперета К. Моора «Пан професор у пеклі» (30. 09. 1924), диригував К. Моор. Його дружина, співачка Тереза Моорова, виступила в ролі маркізи Помпадур. «П[анам] Мооровим за диригування та виступ в оп[ереті] “Пан професор в пеклі” протягом трьох вечорів запропонувати по 1 000 Кч, готель і дорогу; як не згодяться на три вистави, то за одну виставу затвердити їх умови: 600 Кч; готель і дорогу» [34;13, с. 42].

На вихід наступної прем'єри драми В. Винниченка «Між двох сил», що відбулася 10 жовтня 1924 року, газета «Свобода» відреагувала так: «...Автор малює мораль більшовицького режиму дуже живо. <...> «Найбільше сподобалася гра Загарова, як захопленого народною думкою індиферента Левитського, як циніка-жида комуніста, Н. Машкевич, як жертви більшовицьких утопій» [21].

На засіданні дирекції театру 4 жовтня 1924 року щодо прем'єри «Пан професор у пеклі» виникла дискусія. Член дирекції Я. Остапчук закидає О. Загарову «невідповідну обсаду ролей» і надто покvapливий випуск прем'єри. На що Загаров відреагував: «Для обсади ролей в музичних рiчах, він має для порад музичну комісію, яка сама ці ролі розподiлила» [34;14, с. 50]. Нападки на О. Загарова продовжились, і на засіданні Головного віділу 16 жовтня 1924 р. Член Головного віділу І. Панькевич без відома і згоди О. Загарова як мистецького керівника і директора театру підготував листа до Ярослава Барнича на згоду обійняти посаду диригента Руського театру і через канцелярію передав на підпис О. Загарову. О. Загарова такий підхід до підбору кадрів обурило, тому лист розірвав і про цей протест просив передати керівництву «Просвіти». «На внесення п[аном] дир[ектором] Волошина віділу постановляє вислати п[ану] дир. Загарову лист, в якому подати йому до відома, що такий вчинок вважається за образу віділу. <...> На

внесення п[ана] Клочурака вирішено доручити п[ану] Остапчукові переговори-ти з п[аном] Барничем і Крушельницьким в Галичині, і дати йому відповідні повноваження» [9;16, с. 297–298].

Стає зрозуміло, що це був крок заміни О. Загарова Мар'яном Крушельницьким.

2. Розрив адміністративних та творчих стосунків

Головним відділом «Просвіти» з О. Загаровим

На засіданні Дирекції 12 листопада 1924 р. О. Загаров вибачився за свій вчинок – розірваний ним лист, адресований Я. Барничу [34;15, с. 51–53], проте конфлікт між ним і окремими членами Головного відділу тривав. Запрошений до Руського театру К. Моор як диригент дав ще три гастрольних виступи: «Поцілунок» (16.10.1924 р.), «Королева чардашу» (19.10.1924 р.) та «Продана наречена» (23.10.1924 р.), де в головних ролях грала Тереза Моор. Стає зрозуміло, що Руському театрові це коштувало чимало грошей, проте не всі вистави були з аншлагами. Преса зауважила, що на оперету «Поцілунок» прибуло мало глядачів [22].

Гастрольні виступи сім'ї Моорів для театру матеріально стали не вигідні, за таких умов Головний відділ «Просвіти» ухвалює рішення заангажувати на диригента Я. Барнича (з платнею 1000 Кч місячно), а його дружину взяти як артистку (з платнею 600 Кч місячно) [9;15, с. 296].

Зробивши паузу для перегрупування сил на прохідних прем'єрах «Шпанська муха» (фарс Арнольда і Е. Баха) та «Останній сніп» (драматичний етюд Л. Старицької-Черняхівської), О. Загаров зупиняє вибір на трагедії Д. Мережковського «Царевич Олексій», з дорученням ролі Петра Першого одному з провідних акторів – Миколі Певному, як спробу утримати цього улюбленця публіки в складі Руського театру. Але не склалося. Микола Певний на деякий залишає Руський театр. Прем'єра «Царевич Олексій» стає його прощальною.

Нові прем'єри фінансового покращення театру не принесли. На засіданні Дирекції 12 листопада 1924 р. Голова Товариства «Просвіта» Ю. Брацкайко повідомив, що новопризначений міністр шкільництва і освіти в уряді ЧСР І. Маркевич готовий фінансувати Руський театр, але останній має ставити п'єси і російською мовою [34;15, с. 53]. На рекомендації міністра, І. Романченко як представник трупи і від імені директора театру заявив: «Трупа російських речей грати не може» [34; 14, с. 50]. На пропозиції та рекомендації від місцевих чиновників шкільного відділу (де п. К. Коханий обіймав посаду культурного референта – В. А.), «щоб театр від часу до часу давав російські п'єси в оригіналі», – відповідь була аналогічною: «... театр наш не може давати російські п'єси з тих причин: 1) грає для народу; 2) тут немає великоросів; 3) при такій субвенції неможливо тримати і російських артистів; 4) бажання таке противиться постановам Генерального статуту; 5) народної ренегації від нас вимагати не можна; 6) не бачили і не знаємо, якою мовою грає товариство Духновича» [34;16, с. 55].

Отже, український театр щодо зміни свого мовного статусу був непідкупним, хоча його фінансові справи були невтішними.

Уже на кінець жовтня 1924 р. недоплата театру від початку сезону становила 97 000 Кч, а до кінця року передбачався дефіцит близько 130 000 корон [34;14, с. 51]. На засіданні Дирекції 12 листопада 1924 р. приймається рішення про реорганізацію театру [34;14, с. 51–53].

На позачерговому засіданні Дирекції 14 листопада 1924 р. Ю. Бращайко пропонує для обговорення власний проект реорганізації театру. На його думку, щоб оминати дефіцит на 1925 р., треба передати театр разом з субвенцією тому, хто може взяти його на свій ризик, у цьому разі директорові О. Загарову. О. Загаров заявляє, що принципово він згоден, але має знати фінансові умови, які поставить виділ. У дискусії взяли участь А. Волошин, І. Панькевич, С. Клочурак, Я. Остапчук. Перші два погодилися з тим, що театр треба відділити від товариства і надати йому більше самостійності. Проти проекту виступив С. Клочурак, мотивуючи тим, що виділ не може складати відповідальність на одну особу. Пан Я. Остапчук висловив сумнів: «Чи можна передати театр п[ану] дир[ектору] Загарову, котрий не завжди виконував постанови дирекції, виділу». <...>. «П[ан] дир[ектор] Загаров заявляє підвищеним тоном, що в атмосфері, в якій береться на перше місце до уваги особисті речі, він працювати не може і на другий день вносить письмову заяву про свій вихід з трупи. З тим покидає засідання».

Щоб уникнути розвитку конфлікту, Ю. Бращайко, як голова засідання, зауважує, що тільки Загаров може утримати в цих умовах театр, що дирекція ним як режисером задоволена. Більшістю голосів думку Бращайка підтримано [34;15, с. 54].

Запропонований Ю. Бращайком проект реформ реалізовувався частково і неефективно. У протоколі Головного виділу за 26 грудня 1924 р. зазначено: «Прийнято до уваги, що дирекція з фінансових причин постановила не продовжувати контракту з п[анами] Трухлим і Мартиновичем, а прийняти до трупи п[ана] Рубчака». Цього ж дня відбулося і засідання дирекції театру, де зафіксовано, що Я. Барнич приступив до роботи. «Диригентові п[ану] Барничеві доручено покрити кошти подорожі за нього за його дружину в сумі Кч 1227. Платню диригентові ухвалено Кч 1 000 місячно, вирішено виплатити до 15 грудня 1924. Як оплату за використання його музичної бібліотеки вирішено платити щомісячно від дня використання бібліотеки Кч 400 за умови, що диригент переписує твори, які були в нашому репертуарі, з його бібліотеки» [34;16, с. 56].

Ярослав Барнич дебютував в Руському театрі музичними виставами П. Ніщинського «Вечорниці», М. Лисенка «Ноктюрн», лібрето Л. Старицької-Черняхівської; прем'єра – 23 листопада 1924 р. Вистави були повторені 22 грудня 1924 р., на пошану міністра освіти й культури, д[октора] Івана Марковича. У цьому році було також зіграно комедію О. Островського «Вовки та вівці» в постановці О. Загарова, прем'єра 20 листопада. І. Рубчак в трупі Руського театру з'явився вже після нового, 1925 року.

Прихід наприкінці 1923 р. до влади Підкарпатської Русі аграрної партії негативно відбився на відносинах між Руським театром і місцевою владою. На початку 1925 р. відомості на санацію театру з боку держави так і не надійшли, тому театр і надалі продовжував самостійні пошуки виходу з фінансової кризи. На засіданні дирекції театру 10 січня 1925 р. розглядається проект О. Загарова на впровадження на лютий абонементних вистав [34;17, с. 58]. А тим часом в січні театр відіграв дві прем'єри: комічну оперу Й. Штрауса «Циганський барон» (15. 01. 1925) в постановці Я. Барнича та драму М. Кропивницького «Невольник» в постановці О. Загарова (25. 01. 1925).

Постановка оперети Й. Штрауса «Циганський барон» стало новим найвагомішим досягненням Руського театру. Угорська газета «Uj Közlöny», зазначала: «Український театр поставив учора ввечері (15.01) в дуже відомій інтерпретації вічно славну оперету Й. Штрауса “Циганський барон”. Вистава головно з музичного боку була бездоганна» [31]. Душею вистави був новий диригент Я. Барнич. «Серйозний музикант, митець, диригує ритмічно, тримає вкупі ансамбль. Декілька сцен прискорив, але випродукував гармонійну виставу. З-поміж учасників мала великий успіх Анда Остапчук в ролі Заффа <...> Партію циганського барона співав Базилевич <...> Левитський в ролі придворного маршала створив знаменитий образ. Шкода, що не він грав роль Жупана, бо Данчак цю комічну роль провалив» [31]. Напрошується висновок, що роль Жупана більше підходила Левицькому, а не Данчакові, бо надалі, коли її передали І. Рубчакові, вистава значно виграла. Успіху домогся І. Рубчак і в ролі Кенцела в «Проданій нареченій», що ще більше піднесло художній рівень репертуару. Та найбільший резонанс весняного репертуару викликала прем'єра опери Ж. Галеві «Жидівка», яка відбулася при переповненій залі. І знову було відзначено оперний стиль Рубчака, Анди Остапчук та І. Данчака. Темнозabarвлене драматичне сопрано Анди Остапчук звучало трошки втомлено, зате прецизно. Рубчак співав могутню партію кардинала Броньї. Він добрий актор і добрий співак. Його голос – металевий бас, глибина якого звучить гарно. Зауважено добру роботу оркестру і хору, режисура теж відповідала вимогам [32].

У лютому в постановці О. Загарова відіграно три прем'єри. Перша – комедія чеського драматурга Ф. Лангера «Верблюду ухом ігли» (12. 02. 1925 р.) в перекладі Ф. Базилевича, яка за оцінкою преси мала успіх [23]. Другою прем'єрою була опера М. Кропивницького «Пісні в лицах» (19. 02. 1925 р.) диригент Я. Барнич. Третя прем'єра драми «Закон» В. Винниченка, де в головних ролях вдало виступали: Загаров і Морська, Совачева, Певна, Базилевич [24].

Вирішуючи творчі завдання і займаючись організаційними заходами, Головний віділ і дирекція театру включають у порядок денний питання реформування театру: «На пропозицію п[ана] д[октора] Ю. Брашайка постановлено відлучити театр від “Просвіти” і передати якомусь товариству, котре буде вести театр на заробітковій основі» [9;17, с. 309–310]. Дискусії розгорілися, і на

засіданні дирекції театру: «П[ан] Черкасенко заявляє, <...> що треба зробити театр з тутешніх людей, інтелігенції і селян, бо тепер театр може легко розійтися, коли лише членам трупи буде можливість перейти деінде. Для виховання членів трупи з селян треба слідкувати за працею драматичних гуртків. П[ан] голова думає, що такі думки п. Черкасенка виходять з непоінформованості. Театр є тепер видним знаком народного напрямку проти напрямку великоруського перед цією публікою. Театр намагається доповнити трупу місцевими людьми, але їх тимчасом ще нема. Іван Панькевич наголошує: «...театр опинився тому в тяжкому становищі, що мусить вдовольняти всіх і відповідно до того мусить бути склад трупи». Степан Клочурак: «Театр мусить повести так свою майбутню працю, щоб працювати для народу. Далі театр мусить підготуватися до того, щоб з часом міг стати на власні ноги без чужої допомоги». Августин Волошин: «Самі ми не можемо підкреслити, що трупа складається з “чужих”, бо ми повинні все підкреслювати свою однакості із закарпатськими русинами». Підсумки дискусії підвів голова Ю. Брашайко. «Справу драматичних гуртків передати головному виділові, а п[ана] Черкасенка попросити запропонувати свій проект та всіх членів дискусії в цій справі письмово» [34;17, с. 58–60].

На цьому засіданні запротоцьковано факт, який незафіксований тогочасною пресою і дослідниками: в січні 1925 р. Руський театр здійснив гастрольну поїздку до Праги, за що член дирекції Я. Остапчук звинувачує у недисциплінованості як директора театру О. Загарова, так і голову дирекції Ю. Брашайка і протестує проти того, щоб хтось (директор театру чи хтось інший) ставив дирекцію уже перед доконаним фактом [34;17, с. 58–60]. З якими виставами і конкретно в яких числах театр здійснював поїздку в Прагу, з протоколу дізнатися неможливо, відомо лише те, що «трупа заангажувалася на 700 крон». [Там само.] На лютий було затверджено репертуар і заплановано виїзні вистави в Дравці, Березний, Дубриничі та ін. Дискусії навколо реформування театру продовжились на засіданні дирекції 16 лютого 1925 р. Скажімо, С. Клочурак вважає, що театр має бути спочатку музичним, а вже потім драматичним. Він пропонує розділити обов'язки режисера, диригента і адміністратора театру. Доктор Панькевич констатує збитковість виїзних вистав і виступає категорично проти зменшення числа членів трупи. Загаров хвилюється, чи він залишиться на службі в театрі, хто і коли буде призначений адміністратором, і взагалі виступає проти пропозиції С. Клочурака щодо розподілу обов'язків між режисером, диригентом і адміністратором [34;19, с. 62–63].

Перша половина березня була наповнена виїзними виставами, у другій половині місяця було зіграно прем'єри: комедію Т. Кадельбурга «Темна пляма» (21. 03. 1925) в постановці О. Загарова, де серед акторського складу вирізнялися О. Загаров та О. Левитський [25]. Наступною прем'єрою стала поновлена фантастична опера М. Кропивницького «Вій», поставлена Ю. Гаєвським в січні 1924 р.

У березні Руський театр знову повертається до творчості Б. Сметани. Диригент Я. Барнич здійснює нову постановку опери «Продана наречена», опе-

рети В. Колло «Барон Кіммель» у спільному перекладі з В. Гренджею-Донським (прем'єра 23 квітня 1925 р.), опер С. Монюшка «Галька» (28. 04. 1925) та Б. Сметани «Поцілунок». На початку квітня О. Загаров випускає прем'єру комедії М. Геннекена «Двадцять днів тюрми», опери Й. Штрауса «Циганський барон» (нова постановка з участю І. Рубчака в ролі Жупана), водевіль А. Вельсовського «Бувальщина» разом з «На перші гулі» В. Васильченка (8. 05. 1925), фарсу О. Толстого «Золота книжка» (22. 05. 1925). До цих прем'єр були приєднані «Заручини при лампашах» Ж. Оффенбаха разом з «В студні» В. Блодека (23. 05. 1925) в постановці та за участю Е. Паржизека.

Позитивною була критика і на постановку О. Загаровим фарсу О. Толстого «Золота книжка», де на перше місце рецензент «Свободи» висунув М. Морську, «яка успішно зіграла роль цариці Катерини» [26].

Проте і така успішна праця не викликала належної поваги та довіри до Загарова. На засіданні дирекції театру 13 березня 1925 р. О. Загаров наголошує, що трупа працює добре, а оскільки надходять кошти за абонементні вистави, то пропонує творчому колективу, який балансує на межі виживання, підвищити платню. На що Ю. Бращайко відповів, що поки що невідома державна підпора, тому пропозицію О. Загарова «постановлено відкласти до в'яснення грошового стану театру» [34;18, с. 61]. Це викликало серед акторів активний протест, згодом аж до оголошення страйку, що не сприяло діловим стосункам Головного віділу з директором театру О. Загаровим. Навіть простих питань, як: «...на «Гальку» справити жіночий костюм польський, а на «Барона Кімеля» справити 4 пари лякеїв (лакових черевиків – В. А.)» [34;26, с. 66], не міг директор без дозволу Головного віділу розв'язати самостійно.

7 травня 1925 р. керівництву «Просвіти» стає відомо, що в 1926 р. фінансування театру вкотре вже буде знижено. Зрозуміло, що аграрна партія, яка прийшла до влади, розпочала поступове знищення українського театру, проте боротьба за його майбутню долю тривала.

На засіданні Головного віділу 30 травня 1925 р. голова товариства Юлій Бращайко подає звіт про свою аудієнцію у міністра шкільництва ЧСР І. Марковича. Міністр, вислухавши заяву Ю. Бращайка, що театр до кінця сезону матиме 253 000 Кч дефіциту, сказав: «Міністерство дасть на санацію театру тоді, коли і крайові та місцеві чинники зберуть половину суми на санацію» [9;17, с. 383]. За таких обставин Ю. Бращайко пропонує звернутися окремими листами до віце-губернатора Розсипала з проханням виділити 50 000 Кч на театр, просити магістрат повернути половину оплати за оренду міського театру від 1920 р., що становить понад 20 000, самому товариству зібрати 10 000 та звернутися до високопоставлених службовців, банків тощо, аби зібрати бодай 100 000 Кч. Головний віділ пропозицію приймає і доручає: «<...> канцелярії виготовити відповідні листи, а як делегацію до п[ана] віце-губернатора і до магістрату делегувати п[ана] голову, о[тця] дир[ектора] Волошина і п[ана] д[октора] Долинця» [9;17, с. 383].

Про хід реалізації цієї програми знаходимо повідомлення в газеті «Вперед»: «Дотепер жертвували на санацію Руського театру: магістрат Ужгороду – зворот люксового податку 4291, 86 Кч, Й. Скиба – дар школи з Рахова 1000 Кч, д-р Станько, Хуст 400 Кч, інші – по 50, 20, 10 і 5 Кч – всього біля ста Кч – словом до 7 000 Кч. Щедрий дар пожертвувала дирекція Балтінових Хімічних фабрик в Перечині в сумі 5 000 Кч. Головний виділ “Просвіти” дякує і просить громадянство поспішити з жертвами на цю мету» [11, с. 139]. Та субвенції і надалі скорочувались. Тому ані пожертв, ані дарів не вистачало на покриття боргів театру і ситуація на кінець сезону так погіршилася, що Головний виділ за літній період змушений був провести реорганізацію театру.

Проект реорганізації Руського театру, запропонований Юлієм Бращайком, розглядався на засіданні Головного виділу «Просвіти» 1 червня 1925 р. О. Загорова на цьому засіданні вже не було. Протокол засідання подаємо без скорочень: «П[ан] голова (Ю. Бращайко – В. А.) констатує з жалем, що обставини складаються так, що товариство не в силі утримувати теперішній стан театральної трупи позад браку фінансів. Визнаючи всі великі заслуги п[ана] дир[ектора] Загорова, п[ан] голова з жалем констатує, що наш театр не потребує директора, бо його можуть повести два режисери: музичний и драматичний. Далі констатує, що п[ані] Морська не може показати свої сили, бо тепер у нас є лише чверть репертуару драматичного, на місці пані Совачевої и Романчикової разом – можна взяти одну акторку, роль п[ана] Чугая може грати п[ан] Рубчак, замість Данчака взяти п[ана] Дудича із Страбичіва, на місце п[ані] Остапчук, котра сама десь заявила п[анові] голові, що з нового сезону за ніяку ціну далі служити не буде, запросити пані Стадникову.

В справі добових, на думку п. голови, треба завести таку зміну, що театр буде давати харчування, далі буде давати також приватні квартири, які кожний зобов'язаний прийняти. У зв'язку із скороченням трупи і зміною системи добового забезпечення і проживання, думає п. голова, що потрібно підняти платню всім артистам по Кч 50. – щомісячно. Для перевірки всіх рахунків буде призначена комісія з 2 членів трупи, яка буде вирішувати, чи даний випадок був потрібний чи ні. Реорганізація настане днем 30 липня, місяць червень буде відпочинок, при тому трупа дістає платню лише без додатків, які даються за якусь працю (перукарство, акомпанемент и т. д.). Над проектом п. голови настала обширна дискусія. П[ан] дир[ектор] Волошин думає, що проект цей виділ мусить прийняти і пробувати працювати далі із запрошеними аматорами. Звільненим членам трупи пропонує висловити подяку за дотеперішню працю. П[ан] д[октор] Панькевич заявляє проти проекту, бо така реорганізація означає упадок драми. Театр поволі через те ліквідується, бо проведення драматичної частини припадає Левитському, а він є людина, яка драми не поведе. Констатує, що драми були в більшості бездоганно виведені. Ставить пропозицію, щоб тією справою зайнялася точніше дирекція театру, якій треба би передати проект для

передискутування. Д[октор] Цьокан застерігає проти такого ставлення до справи. П[ан] док. Панькевич стверджує, що всі боліємо над тим, що так театру не можна втримати в дотеперішньому стані, але, на жаль, мусимо поставити справу: або зараз театр розв'язати, або зменшити його так, щоби міг ще протриматися. Як касієр мусить протестувати против того, щоб театр забирав всі наші фонди. П[ан] голова подає, що з міністерства дістав уже повідомлення, що театр буде субвенціонований лише до половини 1926 р. Для того пропонує попросити п[ана] Біличенка, щоб організував драматичний гурток і почав з ним вже тепер працювати, щоб в той спосіб гурток на майбутнє перебрав працю театру. П[ан] дир[ектор] Желтвай думає, що проект мусять прийняти як кінцевий, констатує, що для драми не було і не буде публіки. Черкасенко заявляє, що з передачею драматичного боку театру п. Левитському відпаде з репертуару т[ак] зв[ана] європейська драма. Погоджується з проектом голови, але думає, що треба переглянути весь персональний склад театру. Пп. Дутка і Німчук в часі дискусії виходять.

Виділ вирішив: 1) проект п. голови принципово щодо зменшення труп, зміни системи добового і квартир, театральних премій - прийняти, і тим самим відкинути проект д-ра Панькевича щодо передачі проекту театральній дирекції; 2) попросити п. Біличенка організувати драматичний гурток; 3) передивившись весь персональний склад трупи відмовити службу днем 31 липня: п. дир. Загарову (за – 5 голосів, проти – 1, утримався – 1), пані Марії Морській (за – 5, проти – 2), Романченкові (одноголосно), п. Чугаю (за – 6, проти – 1); для урегулювання платні пані Барничевої і пані Левитської скласти комісію в складі п. голови, п. дир. Волошина і п. др. Цьокана; прийняти п. Дудича на місце п. Данчака з тим, що п. Дудич має відбути дебют; прийняти до відому вихід із театру п[анни] А. Остапчук; 4) на випадок справ між режисерами дати повновладдя залагодити справи п. голові або п. заступникові голови. Прийнято до відома, що комісія вислана для перевірки висоти театральних дефіцитів ствердила, що до кінця липня 1925 р. дефіцит за час існування театру буде мати Кч 274.397.16 і вирішено просити владу на покриття цього дефіциту дати 200 000» [9;18, с. 1–4].

За даними Ю. Шерегія, в перших днях червня театр виїхав до Чехії. Треба припускати, стверджує Ю. Шерегія, що театр побував у цьому часі в Йозефові та Подебрадах, де виставив «Закон» Винниченка за участю в головних ролях О. Загарова та М. Морської. Г. Совачева та Н. Певна доповнювали ансамбль [11, с. 139].

Припущення Шерегія спростовують матеріали протоколу засідання Головного виділу від 1 червня 1925 р., за якими О. Загарову і М. Морській було відмовлено у подальшій роботі в Руському театрі.

Привертає увагу протокол засідання дирекції театру від 11 липня 1925 р. Вирішено: «Режисером драматичним призначити тимчасово п[ана] Левитського, а музичним п[ана] Барнича. Дати п. Барничеві повновладдя заангажувати 3 нові сили, а саме: сопрано, тенора, старуху. <...> Адміністрацію вирішено передати п. Барничові за доплату Кч 100 місячно, а помічником адміністратора призначити п.

Сім'яновича з доплатою Кч 100 місячно» [34;21, с. 71]. Отже, сконцентрована адміністративна і мистецька влада в руках Я. Барнича свідчить про те, що Руський театр і Головний виділ «Просвіти» висунули на перший план музичні вистави. Те, що О. Загарову пропонували керівники «Просвіти» посаду режисера, було їх дипломатичним ходом «голосування», бо наперед знали, що майстер на такий крок не піде.

За два сезони (1923–1925 рр.) мистецького керівництва Руським театром О. Загаровим було зіграно 329 вистав, у тому числі 67 прем'єр. Кожну виставу давали два, три, інколи чотири рази. Щомісячно театр показував від дванадцяти до шістнадцяти вистав. З них третю частину на виїздах.

О. Загарову так і не вдалося поставити опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Дві вдови» Б. Сметани, «Сільська честь» П. Масканьї, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Кармен» Ж. Бізе та «Аїда» Дж. Верді. Їх замінили поновленими виставами з попереднього сезону і, насамперед, з чеської класики.

На запитання Ю. Шерегія до професора О. Приходька про те, що примусило Загарова покинути Руський театр і чи було «тертя» у нього з Головним віділом «Просвіти», останній запевнив, що «тертя» не було, просто не було забезпечене фінансове існування театру [11, с. 139]. Справді, станом на кінець червня 1925 р. дефіцит театру становив 274.397.16 Кч [9;17, с. 1–6]. Щодо «тертя», то варто нагадати конфлікт О. Загарова з диригентом Ю. Гаєвським, членом дирекції Я. Остапчуком, процес організації акторського страйку. Все це було не до вподоби Головному віділу, який спочатку відмовив у продовженні контракту М. Морській, запропонував О. Загарову поступитися посадою мистецького керівника та директора театру з переходом на посаду чергового режисера і нарешті звільнив О. Загарова і М. Морську зі служби в Руському театрі на засіданні Головного віділу від 1 червня 1925 р.

Разом з тим, туга за Батьківщиною, підсилена зустріччю з Павлом Тичиною у Празі, листування з Марією Заньковецькою, офіційне запрошення на посаду режисера і актора до Державного драматичного театру ім. Марії Заньковецької від 27 червня 1925 р., за підписами Б. Романицького та В. Яременка [8, с. 61], вселяли О. Загарову хоч якусь надію на майбутнє.

Після Ужгорода Олександр Загаров і Марія Морська опинилися в Празі, де в цей час перебував Микола Садовський. Це використали українські студенти – вихідці з Закарпаття, і на користь цих видатних корифеїв сцени організували виставу драми М. Старицького за М. Гоголем «Тарас Бульба», яка відбулася 16 листопада 1925 р. Режисером вистави був Микола Садовський, помічником режисера – М. Миленко. У виставі брали участь О. Загаров, М. Морська, В. Іванова, Г. Совачева, Ф. Базилевич, М. Кричевський. Вистава мала високий мистецький рівень і була чи не єдиною, де одночасно грали Садовський і Загаров.

Згодом Олександр Загаров і Марія Морська переїжджають до містечка Подєбради, де починають домагатися візи на виїзд до України. Українська пре-

са писала: «Заньківчани з нетерпінням чекають приїзду О. Загарова, який має 15 квітня 1926 р. розпочати роботу» [8, с. 61].

Обставини склалися так, що М. Морській не вдалося своєчасно виїхати на Україну, і вона переїхала до своїх батьків у Варшаву, працювала в школі «учительською іноземних мов – англійська, французька, німецька» [2, с. 279]. Керівництво Руського театру намагалося ще раз залучити її до свого складу, що зазначено в протоколі дирекції від 12 квітня 1927 р. [34;28, с. 107], проте обставини склалися по-іншому.

Нетривала діяльність О. Загарова – мистецького керівника Руського театру (1923–1925 рр.) засвідчує, що особистість цього режисера, педагога і актора акумулювала в собі високий рівень освіти і професіоналізму, широкий досвід сценічної практики і знання нових художніх прийомів на шляху створення в 20-х роках ХХ ст. українського модерного театру.

Наприкінці 20-х – на початку 30-х років ХХ століття, коли проти української інтелігенції в Радянському Союзі почалися переслідування і репресії, на західноукраїнських землях, які опинилися під владою чужих держав (Польщі, Румунії, Чехословаччини), ставлення владних структур до місцевих українців різко змінюється.

Під протекторатом культурного референта Підкарпатської Русі К. Коханого була створена спілка громадських організацій «Народно-Просвітний Союз», головою якого було обрано відомого політичного діяча Закарпаття москвофільської орієнтації Стефана Фенцика. Спілка визначала культурну політику в краї, розподіляла державне фінансування між культурно-освітніми товариствами. У грудні 1929 року було повністю припинено державну дотацію Руському театрові товариства «Просвіта» в Ужгороді, що і призвело до його ліквідації. Стає зрозумілим, що політика Чехословацької влади щодо української культури на Закарпатті на перших порах була обнадійливо демократичною, а згодом стала облудною грою з українцями. А початкове фінансування Руського театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921–1929) зумовлювалося прагматизмом чехословацького уряду, який обрав український театр рекламною індустрією своєї діяльності.

¹ Базилевич Ф. Вісім літ праці Руського театру Т-ва «Просвіта» в Ужгороді / Федір Базилевич // Календар Товариства «Просвіта» в Ужгороді на 1929. – Ужгород, 1928. – С. 7–11.

² Боньковська О. Загадка Марії Морської, або Відкриття Марії Кітчнер / Олена Боньковська // Записки Наукового товариства імені Шевченка / Олена Боньковська. – Львів, 2007. – Т. ССLIV (254) : Праці Театрознавчої комісії. – С. 250–281.

³ Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. Упорядкування, вступна стаття і примітки О. К. Бабишкіна. – К. : Мистецтво, 1989. – 408 с.

⁴ Грін О. Суворі параграфи «Правильника» / Олександр Грін // Театральна бесіда. – Львів, 1998. – № 3. – С. 12.

⁵ Гренджа-Донський В. Я теж українець. Упорядкування, передмова та примітки В. І. Ільницького. Василь Гренджа-Донський. – Ужгород : Закарпаття, 2003 – 518 с.

⁶ Ігнатович Г. Від гасниці до рампи : Нариси з історії українського театру на Закарпатті / Гнат Ігнатович. – Ужгород : Поліграфцентр «Ліра», 2008, – 344 с.

⁷ Кисіль О. Український театр / Олександр Кисіль. – К. : Книгоспілка, К1925. – С. 137–138.

⁸ Нікеєв В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікеєв. – К. : Мистецтво, 1969. – 88 с.

⁹ Протоколи засідань Головного віділу Товариства «Просвіта» в Ужгороді за 1920–1934 рр. // Науковий збірник Товариства «Просвіта» в Ужгороді. Річн. V–VII (XIX–XXI). – Ужгород, 2003.

Книга I

1) Протокол засідання № 23. – 1923. – 10 травня. – С. 193-194.

2) Протокол засідання № 24. – 1923. – 18 травня. – С. 196-197.

3) Протокол засідання № 26. – 1923. – 2 червня. – С. 200-201.

4) Протокол засідання № 29. – 1923. – 21 червня. – С. 206-207.

5) Протокол засідання № 30. – 1923. – 2 липня. – С. 208.

6) Протокол засідання № 32. – 1923. – 26 липня. – С. 213-214.

7) Протокол засідання № 33. – 1923. – 10 серпня. – С. 215-217.

8) Протокол засідання № 34. – 1923. – 15 серпня. – С. 218-219.

9) Протокол засідання № 35. – 1923. – 24 серпня. – С. 220-221.

10) Протокол засідання № 38. – 1923. – 15 вересня. – С. 227.

11) Протокол засідання № 40. – 1923. – 26 вересня. – С. 231.

12) Протокол засідання № 48. – 1923. – 22 листопада – С. 246-247.

13) Протокол засідання № 51 – 1923. – 13 грудня. – С. 252-253.

14) Протокол засідання № 18. – 1924. – 8 липня. – С. 287.

15) Протокол засідання № 23. – 1924. – 7 жовтня. – С. 295-296.

16) Протокол засідання № 25. – 1924. – 16 жовтня. – С. 297-298.

17) Протокол засідання № 11. – 1925. – 27–30 травня. – С. 383.

Книга II

18) Протокол засідання № 12. – 1925. – 1 червня. – С. 1-4.

¹⁰ Смолич Ю. Нові п'єси Винниченка / Юрій Смолич // Критика. – 1929. – № 4. – С. 14.

¹¹ Шерегії Ю.-А. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 / Юрій-Августин Шерегії ; редакція і вступні статті В. Маркуся і В. Ревуцького. – Нью-Йорк; Париж; Сідней ; Торонто ; Пряшів ; Львів : Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі, 1993. – 414 с.

* * *

¹² Русин. – 1923. – 25 вересня.

¹³ Русин. – 1923. – 20 жовтня.

¹⁴ Русин. – 1923. – 27 листопада.

¹⁵ Русин. – 1923. – 13 грудня.

¹⁶ Руська Нива. – 1924. – 4 березня.

¹⁷ Свобода. – 1924. – 13 березня.

¹⁸ Свобода. – 1924. – 24 квітня.

¹⁹ Свобода. – 1924. – 15 травня.

²⁰ Свобода. – 1924. – 12 червня.

²¹ Свобода. – 1924. – 16 жовтня.

22. Свобода. – 1924. – 30 жовтня.
23. Свобода. – 1925. – 19 лютого.
24. Свобода. – 1925. – 5 березня.
25. Свобода. – 1925. – 2 квітня.
26. Свобода. – 1925. – 28 травня.
27. Právo Lidu. – 1924. – 11 травня.
28. Právo Lidu. – 1924. – 23 травня.
29. Uj Közlöny. – 1924. – 6 березня.
30. Uj Közlöny. – 1924. – 19 березня.
31. Uj Közlöny. – 1925. – 17 січня.
32. Uj Közlöny. – 1925. – 28 березня.
33. České Slovo. – 1924. – 25 травня.
34. ДАЗО. – Ф. 72. – Оп. 2. – Справа 11. – Од. зб. 5 // Книга протоколів засідань дирекції Руського театру.
 - 1) Од. зб. 5. – С. 21-22.
 - 2) Од. зб. 5. – С. 25.
 - 3) Од. зб. 5. – С. 26.
 - 4) Од. зб. 5. – С. 28.
 - 5) Од. зб. 5. – С. 29.
 - 6) Од. зб. 5. – С. 30-31.
 - 7) Од. зб. 5. – С. 33-34.
 - 9) Од. зб. 5. – С. 35.
 - 10) Од. зб. 5. – С. 36.
 - 11) Од. зб. 5. – С. 37.
 - 12) Од. зб. 5. – С. 39.
 - 13) Од. зб. 5. – С. 40.
 - 14) Од. зб. 5. – С. 42-43.
 - 15) Од. зб. 5. – С. 50-51.
 - 16) Од. зб. 5. – С. 53-54.
 - 17) Од. зб. 5. – С. 55-56.
 - 18) Од. зб. 5. – С. 58-60.
 - 19) Од. зб. 5. – С. 60-61.
 - 20) Од. зб. 5. – С. 62-63.
 - 21) Од. зб. 5. – С. 66.
 - 22) Од. зб. 5. – С. 71-72.
 - 23) Од. зб. 5. – С. 107

**ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ
І ДЕРЖАВНИЙ ТЕАТР ІМЕНІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ 1925–1926 рр.**

Стаття присвячена діяльності Олександра Загарова в Державному театрі імені Марії Заньковецької (дніпропетровський період 1925–1926 років. Автор розкриває причини приходу О. Загарова до Театру ім. М. Заньковецької, подає аналіз поставлених ним вистав та їх послідовність. У статті акцентовано приховані мотиви конфлікту колективу заньківчан з адміністрацією театру та репертуарною політикою О. Загарова, а також вказані причини його переходу до Державного театру імені Т. Г. Шевченка.

Ключові слова: О. Загаров, Театр ім. М. Заньковецької, режисура, вистава.

Статья посвящена деятельности Александра Загарова в Государственном театре имени Марии Заньковецкой Днепропетровского периода 1925–1926 годов. Автор раскрывает причины прихода А. Загарова в Театр им. М. Заньковецкой, подает анализ поставленных им спектаклей и их последовательность. В статье уделяется внимание скрытым мотивам конфликта коллектива заньковчан с администрацией театра и репертуарной политикой А. Загарова, а также указаны причины его перехода в Государственный театр имени Т. Г. Шевченко.

Ключевые слова: А. Загаров, Театр им. М. Заньковецкой, режиссура, спектакль.

The article covers the theatrical activity of Oleksandr Zaharov in Maria Zankovetska State theatre during the years of 1925–1926 in Dnipropetrovsk. The author reveals the reasons behind the arrival of Zaharov to Maria Zankovetska theatre and analyses his theatricals and the order of their appearance. He also emphasizes the hidden motifs for the conflict of the troupe against the theatre administration and the repertoire policy of Zaharov. The reasons behind his move to Taras Shevchenko State theatre are pointed out.

Keywords: Oleksandr Zaharov, Maria Zankovetska State theatre, directing, play.

Деякі сторінки історії українського театру радянського періоду виглядають як детективні п'єси. Щоб віднайти істину, доводиться продиратися крізь хащі вигадок, фантазій і політичних фальсифікацій. Обрана нами тема – Олександр Загаров і Театр імені Марії Заньковецької – не є винятком. У монографіях про Театр імені Марії Заньковецької діяльність О. Загарова в театрі подано кількома реченнями, в репертуарному списку не зазначено усіх поставлених ним вистав, а в тих, що згадані, є неправильні дати прем'єр. Деякий матеріал до обраної теми можемо знайти у праці Володимира Нікєєва «Олександр Загаров і український театр»². Вагомо розкрито в книжці факти життя і творчості О. Загарова до його виїзду 1921 року за кордон. Значно слабше проаналізовано діяльність режисера після повернення в Україну. Зокрема, в надто ідилічних тонах описано працю О. Загарова в театрі імені М. Заньковецької, немає пояснення, чому він працював на посаді мистецького керівника лише п'ять місяців, не вказано всі назви вистав і послідовність їх здійснення, рівно ж і оцінки їх мистецької вартості. Не знаходимо у праці В. Нікєєва причини переходу О. Загарова у грудні 1926 року до Державного театру ім. Т. Г. Шевченка. Книжка писалася в радянський час, тож текст рясніє класовими оцінками, а подекуди і перекрученням фактів. Спробуємо розплутати цей заплутаний клубок фактів.

«Так звана «українізація», себто в широкому сенсі настанова на розвиток незалежної української культури, – зазначав Юрій Шевельов, – була формально проголошена сьомим з'їздом КП(б)У в квітні 1923 р., а активно почала здійснюватися від квітневого пленуму ЦК партії 1925 р.»³. Саме тому від 1925 року з-за кордону на Україну почали активно повертати найкращих представників науки та мистецтва, які в 1919 – 1920 роках, після приходу до влади більшовиків, виїхали за кордон. Повернення в Україну Миколи Садовського може слугувати прикладом однієї зі спеціально розроблених радянською владою схем. Ця схема прозоро проглядає у спогадах Гната Юри, коли його 1925 року послали у «творче» відрядження за кордон: «Перед від'їздом закордон *нарком освіти* (Олександр Шумський – Б. К.) *доручив мені* (курсив тут і далі наш – Б. К.) розшукати Садовського і запропонувати йому повернутися на Батьківщину»⁴. Ось як діяв Гнат Юра, зустрівши Миколу Садовського у селі під Прагою: «Миколо Карповичу, – звертаюсь до нього, – а що коли я, як директор столичного театру з великими правами і повноваженнями, запропоную вам офіційно вступити до складу нашого колективу, а ви дасте мені писану згоду? За цю думку Садовський з надією вхопився, і ми остаточно про все домовились. Я тут же написав йому запрошення, а він – свою згоду. Незабаром я повернувся додому і *доповів про наслідки подорожі*»⁵. Аналогічний спосіб повернення в Україну було застосовано і до Олександра Загарова, який очолив в Ужгороді, після М. Садовського Руський театр товариства «Просвіта» (1923–1925), а у 1925–1926 рр. працював у Празі та Подебрадах. О. Загаров – актор, режисер і педагог, чий творчий метод сформувався у театральній школі МХТ, де він навчався і працював, був знаковою по-

статтю і для українського театру перших років революційного здвигу. 1918 року, за Гетьманату, його запросили очолити новостворений Державний драматичний театр. Разом з Лесем Курбасом він у 1919 році обійняв керівництво реорганізованого більшовицькою владою Державного драматичного театру і з'єданого з Молодим театром під назвою Перший театр Української Радянської Республіки ім. Т. Шевченка, яким керував до 1921 року.

В ніч з 26 на 27 червня 1925 року О. Загарову в Ужгороді передали лист від керівництва театру імені Марії Заньковецької з пропозицією працювати в театрі режисером і актором. У фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігається лист-відповідь О. Загарова. Лист написаний українською мовою на трьох сторінках білого паперу формату А4. Писано розгонистим почерком із застосуванням тогочасного українського правопису, орфографічні помилки тут же виправлено, очевидно, той хто передавав йому листа від театру, поспішав, і тому й відповідь О. Загарова, людини педантичної, має такий дещо поспішливий вигляд чернетки.

«Ужгород, 27 червня 1925 року.

Глибокоповажний Товаришу!

Надзвичайно мені було приємно одержати Вашого листа.

Всією душею буду радіти, коли буду знову мати можливість працювати на нашій Україні, бо хоч і під час мого перебування за кордоном я працював увесь час на українському терені і для різних уламків і закутин нашого народу, але все ж тягне невимовно додому.

По тому, що Ви пишете відносно Вашого театру (та ще з такою симпатичною мені назвою), я бачу, що він рідний для моєї артистичної індивідуальности і мого мистецького кредо.

Щодо моїх умов, то що ж я можу сказати, не знаючи ані мінімуму прожитку, ані взагалі як зараз оплачується праця в театрі, – то вже Ви будете ласкаві поінформувати мене з цього боку.

Це – щодо матеріальних умов.

Але є інші. А саме: 1) моя дружина Марія Морська, котра виробилась у Львові і тут на першорядну «героїну» і «кокет» і яка мала на гастролях нашого театру в Празі величезний успіх як в чеській, так і в німецькій пресі, а зарівно ж і в публіки. 2) Федір Базилевич, амант, простак, перший тенор (оперний голос), дуже добрий характерний актер, інтелігентний і з горячою любов'ю до діла, а робітник надзвичайний. 3) Ганна Совачева з рідким артистичним талантом як комічна драм[атична] стара і для світового репертуару.

Це все люди, котрих я кинути не можу і за котрих я можу ручитись і взяти на себе відповідальність і з артистичного боку, і з боку їх лояльности. Коли поцікавились би, написав би Вам взагалі, хто тут є з фахових і молоді, бо тяга артистичних душ до УСРР величезна.

Буду дуже вдячний, коли Ви напишете мені повний склад трупи Вашого театру.

Пишіть *поштою* (курсив у листі тут і далі автора листа – *Б. К.*) (бо Ваш лист від 25 трав[ня] я одержав лише зараз вночі з 26 на 27-е червня) на празьку нашу місію, а я вже буду навідуватись, бо з липня переїду до Праги.

Сердечно вітаю Вас і бажаю великого успіху Вашому театрові. Ол. Загаров»⁶.

Однак, щоб відповісти на поставлені вище питання, потрібно вибудувати чіткий ланцюг обставин і подій, що передували у листі-запрошенні, рівно ж розгорнути у хронологічному порядку і події, що відбувалися в театрі після одержання відповіді від О. Загарова.

Двадцятого вересня 1924 року театр імені Марії Заньковецької завершував свій перший сезон у Катеринославі. «М[істо] Дніпропетровське (до другої половини 1926 року – Катеринослав – *Б. К.*) було на той час зрусифіковане, бракувало будь-якої театральної політики <...>, – згадує на той час провідний артист театру Василь Яременко. – Того ж року театр зняв клопотання перед НКО (Народний комісаріат освіти. – *Б. К.*) про удержавлення та закріплення за Дніпропетровщиною. Підтримували це клопотання Губполітосвіта та «Плуг»⁷.

Тридцятого січня 1925 року у Запоріжжі, куди театр з Катеринослава виїхав на гастролі, відбулося засідання Ради театру, яка прийняла рішення: «Просити т. Корольчука виїхати до м. Харкова в зв'язку з розробленими планами роботи на Катеринославщині і удержавленням та затвердженням кошторису. Просити Головполітосвіту не порушувати внутрішню конституцію театру, а, власне, залишити і надалі керуючим органом театру Раду з введенням в склад її представника від Головполітосвіти з правом рішучого голосу. Висловлено побажання, аби призначеним був представник театру в особі т. Корольчука О.»⁸.

Однак до Харкова голова Ради Театру ім. М.Заньковецької О. Корольчук на колегію Народного комісаріату освіти УСРР поїхав на початку лютого 1925 року. Колегія на своєму засіданні включила Театр ім. М. Заньковецької до списку державних. О. Корольчук повертаючись з цією радісною звісткою до Запоріжжя, де театр ще перебував на гастролях, у дорозі захворів на висипний тиф, а до того ще й запалення легенів. Не здолавши хвороби, він 3 березня 1925 року помер. Смерть О. Корольчука, незмінного від 1922 року адміністративного і мистецького керівника, режисера і актора театру, стала великою втратою для колективу. Поховано О. Корольчука з почесними у Запоріжжі.

На травневі свята театр повернувся до Катеринослава, де на загальних зборах колектив обрав нову Раду театру. Новообрана Рада театру 10 травня 1925 року у складі: «Романицький, Капатський і Яременко. Кандидати до Ради: Федькович і Олесь. Члени ревкомісії Ярошенко В., Шамальов і Сагайдак, Уповн[оважений] Г.п.о (Головполітосвіти – *Б. К.*) Лебідь і проф.[спілковий] уп.[повноважений] Приходько П.»⁹. Представником від Головполітосвіти у театр «з правом рішучого голосу» призначено Максима Лебеда, який на той час очолював Катеринославську філію письменницької організації «Плуг». У Протоколі №1 новообраної Ради записано: «Слухали: Вибори президії ново-

браної Ради театру. Постановили: Обрати головою Ради Романицького Б.; секретарем Яременка В»¹⁰.

Обрання Бориса Романицького головою Ради не було випадковим. Борис Романицький, випускник Музично-драматичної школи ім. Миколи Лисенка, на запрошення Панаса Саксаганського прийшов до Державного народного театру в Києві разом з Марією Заньковецькою, – як її учень – 1918 року. Коли Київська Губполітосвіта 1922 року надала театрові ім'я Марії Заньковецької, офіційно затверджене 12 січня 1923 року рішенням Ради Народних Комісарів УСРР, Б. Романицький уже виконував обов'язки не лише актора, а й режисера, і був членом Ради театру. Тож обрання 1925 року головою Ради Бориса Романицького, якому на той час виповнилося 34 роки, офіційно закріплювало за ним права керівника і лідера театру. На його плечі ліг важкий тягар відповідальності за подальшу долю колективу.

Проте смерть О. Корольчука, відомого актора та режисера, мистецького керівника театру ім. М. Заньковецької, мала для колективу й інші непередбачувані наслідки. За кілька днів після обрання нової Ради М. Лебідь від імені Наркомату освіти одержав, як це було з Г. Юрою щодо М. Садовського, вказівку запросити О. Загарова до театру імені Марії Заньковецької і в такий спосіб повернути його в Україну. Саме тоді Ф. Барвінська і О. Ватуля, як згадує Г. Юра, виїздили разом з ним у творче відрядження до Німеччини і Чехословаччини. Мабуть, лист-запрошення від 25 травня, яке передали в Ужгороді О. Загарову в ніч з 26 на 27 червня, написав новообраний голова Ради театру Борис Романицький. Невідомо, наскільки ця вказівка могла сподобатися Б. Романицькому: адже в нього, ще молодого керівника, запрошення О. Загарова – людини з іменем – не могло не викликати тривогу. На той час вказівки партійних органів не обговорювались, а були обов'язкові до виконання. О. Загаров, пишучи вночі лист-відповідь, вранці 27 червня 1925 року міг надіслати до театру ще й телеграму, підтверджуючи згоду працювати у Театрі ім. Марії Заньковецької. Тому не може бути випадковою та обставина, що 27 червня 1925 року скликано засідання Ради театру, на якій: «Слухали: Про поновлення акторського складу. Постановили: Запросити на посаду актора та режисера т. Загарова. Голова Ради театру Б. Романицький. Секретар В. Яременко»¹¹.

Офіційне рішення Ради театру і згода О. Загарова давали підстави НКО УСРР, точнісінько, як у випадку з М. Садовським, клопотати перед Комісаріатом закордонних справ про дозвіл для О. Загарова повернутися в Україну.

А такий витяг з протоколу Ради для НКО про те, що Загарова запрошують передусім на посаду актора, а тоді вже режисера, мав би сигналізувати про думку колективу театру.

Однак не минує й двох тижнів, як у черговому протоколі засідання Ради Державного театру ім. Марії Заньковецької від 8 липня 1925 року з'являється уточнюючий запис щодо О. Загарова: «Присутні: Романицький, Яременко,

уповноважений ГПО [Головполітосвіти] т. Лебідь, і проф.[спілковий] уповн.[оважаний] Приходько П. Слухали: Поновлення акт[орського] та тех[нічного] персоналу.

Постановили: Запросить: Загарова на посаду *другого* (курсив наш – Б. К.) режисера та актора з утрим[анням] за режисуру: *Двісті* (курсив у протоколі – Б. К.) гарант[ованих] карб[ованців] в місяць і як актору з утр[иманням] по 17 розряду. Причому скласти умову з Пактом, де він дає зобов'язання працювати в Держтеатрі ім. М. Заньковецької не менше *двох* (курсив у протоколі – Б.К.) років.

Морську – на загальних умовах, по приїзді оприділить її розряд»¹².

У Протоколі того ж засідання Ради пунктом 2 зазначено:

«Слухали: Подорож до Харкова т. Лебеда по справах театру.

Постановили: Негайно виїхати. Адміністратору видати потрібну суму на до-рогу.

3. Постановили: Видати аванс адмін[істратору] т. Романицькому на хлопотання закордонного паспорта в розмірі 100 карбованців.

Постановили: Видану суму в розмірі (100) ста карб., занести на видаток каси театру»¹³.

З протоколу засідання Ради випливає, що в театрі отримали лист від О. Загарова, оскільки в протоколі фігурує прізвище артистки М. Морської, дружини О. Загарова. Треба думати, що приїзд О. Загарова до театру не викликав великого ентузіазму. Позиції визнаного лідера заньківчан Б. Романицький усе ж залишав за собою. О. Загарову ж відводилася роль не головного режисера чи мистецького керівника, а лише другого режисера. Окрім того, поїздка М. Лебеда до Харкова мала розставити у штатному розписі театру всі крапки над «і». Рішення видати гроші Б. Романицькому на закордонний паспорт свідчать про його намір поїхати до Чехословаччини і там зустрітися з О. Загаровим для переговорів.

Найкращим аргументом у боротьбі за крісло керівника театру є ініціативна творча праця претендента, поставлені ним перед колективом високі мистецькі цілі, репертуарна політика. Б. Романицький зрозумів це одразу після смерті О. Корольчука. Не будучи ще де-юре обраним головою Ради театру, він де-факто був її керівником. Можемо лише дивуватися енергії і активності, з якою Б. Романицький приступив до керівництва театром.

Наприкінці березня 1925 року Б. Романицький від імені колективу театру пише листа К. Станіславському з пропозицією поставити на заньківчанській сцені «Гамлета» В. Шекспіра. Лист в архіві МХАТ не зберігся, але відповідь К. Станіславського опублікована у восьмому томі його праць.

«Колективу Українського Драматичного Театру ім. М. Заньковецької

25 серпня 1925 р.

Москва

Прошу вибачити за велику затримку з відповіддю, але це сталося з двох причин. Перша полягає в тому, що довго був у від'їзді і лише недавно повернувся. Друга причина в тому, що мені потрібно було подумати над вашою пропозицією»¹⁴.

Справді, листа від заньківчан К. Станіславський отримав в кінці березня і не зміг одразу відповісти, оскільки МХАТ виїхав у квітні на гастролі містами Радянського Союзу. Гастролі тривали до липня. Пізніше К. Станіславський перебував у відпустці.

«Ось якого висновку я дійшов, – продовжує К. Станіславський. – Вочевидь, молодий український театр цікавить не так постава «Гамлета», як праця над оволодінням основ і техніки нашого мистецтва.

Якщо це так, то смію стверджувати, що постановою «Гамлета», найважчою з усіх існуючих, треба не починати, а завершувати велику копітку працю артистів чи театру.

На початку ця постава принесла б у сферу свого мистецтва не користь, а шкоду молодому театрові.

Ось чому праця над моєю найулюбленішою п'єсою не приваблює мене.

Що ж до моєї допомоги у сфері розбудови молодого українського театру, то я з радістю б поділився своїм досвідом і знанням. Без попередньої підготовки артистів я був би безсилим при поставі з акторами публічної вистави, на засадах того мистецького напрямку, якого я дотримуюсь. Ставити ж виставу не в ім'я акторської праці, а лише в ім'я її зовнішнього оформлення я вважаю для себе абсолютно нецікавим.

З глибокою повагою
народний артист Республіки
К. Станіславський»¹⁵.

Не маючи кілька місяців відповіді від К. Станіславського, Рада театру ім. Марії Заньковецької 31 липня 1925 р. вирішує запросити П. Саксаганського на постанову п'єси «Отелло» В. Шекспіра.

Бажання Б. Романицького мати в репертуарі театру трагедію В. Шекспіра означало скласти колективний іспит на мистецьку зрілість. На той час серед українських театрів лише в «Березолі» йшов «Макбет» В. Шекспіра у поставі Л. Курбаса. Першу ж постанову п'єси В. Шекспіра в історії українського театру здійснив О. Загаров у Львові 1923 року в Українському народному театрі товариства «Українська бесіда». Цією прапрем'єрою була трагедія В. Шекспіра «Отелло».

Наслідком поїздки М. Лебеда до Харкова став новий штатний розпис театру, в якому введено посади директора і головного режисера. Першу отримав М. Лебідь, другу – Б. Романицький. Це засвідчує протокол № 3 Ревізійно-контрольної комісії театру від 20 жовтня 1925 року, яким затверджено нову тарифікаційну сітку акторського, адміністративного та технічного складу театру.

У протоколі записано: «Б. Романицького як актора тарифіковано по 17-му розряду і як головного режисера 50 % від повної акторської ставки. М. Лебеда як директора театру тарифіковано по 17-му розряду»¹⁶.

У сезоні 1925–1926 років «по умові з Головополітосвітою план роботи намічено такий: три вистави у Катеринославі, три в робітничих районах. У середніх числах лютого [19]26 року і до квітня м-ця Держтеатр мусить виїхати у Запоріжжя. Травневі свята – в м. Катеринославі, а потім гастролі: Харків, Полтава, Кременчук і Київ.

Культкомісія Держтеатру має видавати свій періодичний журнал.

При театрі організувалось прес-бюро у складі тт. Лебеда, Лущика і Ірія. Завдання прес-бюро правдиво і своєчасно інформувати громадянство про працю Держтеатру»¹⁷.

Як режисер, Б. Романицький ставить у новому сезоні прапрем'єру п'єси І. Кочерги «Фея гіркого мигдалю» і грає у ній роль графа Бжостовського, здійснює також постанову «Урієля Акости» К. Гуцкова, де виконує головну роль. У постанові П. Саксаганським трагедії «Отелло» В. Шекспіра виконує роль Отелло. Журнал «Зоря» за січень 1926 року № 1 в рубриці «Мистецтво» подав інформацію про те, що реж-лаборант Андрій Ірій невдовзі приступить до роботи над п'єсою «Родина щіткарів» Ірчана¹⁸.

Дбаючи про репертуар театру і, певно, взоруючись на студійну роботу «Березоля», у жовтні 1925 року при театрі ім. Марії Заньковецької відкривають театральну студію.

«В Студії 33 студійці <...> Виховання студійців проводилося за системою Народного артиста Республіки Леся Курбаса (мімодрама, монолог, ритможест, міміка, мова почувань, грим, постановка голосу, дикція, художнє читання та інше). <...> Наслідком цієї роботи з'явилася інсценізація на три дії Л. Курбаса «Перемога» – в постановці керівника студії Андрія Ірія»¹⁹.

Розмах діяльності Б. Романицького як мистецького керівника може лише дивувати: 1. Найвища світова класика («Отелло» В. Шекспіра); першопрочитання сучасних авторів («Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги, «Родина щіткарів» М. Ірчана); 2. Відкриття театральної студії; 3. Школа режисерів-лаборантів; 4. Друкований орган, прес-центр.

Наведемо кілька уривків з рецензії відомого на той час театального критика І. Туркельтауба на гастролі Театру ім. Марії Заньковецької в Запоріжжі у березні 1926 року. «Ми дивились спектаклі театру в Запоріжжі. Бачили два цілих («Отелло» і «Фея гіркого мигдалю») й пів одного («Ревізор»). <...> І треба сказати, що трупа з честю витримує найскладніший іспит. На провінції у нас звичайно не було міцних акторських колективів. Провінціальна трупа – це два, три пів-актори в антуражі аматорів. Тут, навпаки, велике дуже ядро справжніх акторів і яскравий молодняк, не аматорський, а потенціально і дужий. Єсть, звичайно, дехто й зі слабкої чоти, та такі наперечот. Більше, будь в театрі

ім. Заньковецької міцна режисура, спеціальна, як слід заграли б і решта. А так тяжко. Режисера в театрі нема. Цілий сезон усі спектаклі ставить прем'єр трупи, Романицький, що талановито виконує обов'язки «єдиної дівчини на все». Можна просто дивуватися з працездатності цієї людини. Взагалі важенько самому ставити всі п'єси, але режисувати, граючи одночасно такі ролі, як Отелло або Хлестаков, це – надгеройство.

Облічіть, – граючи без суфлера, цебто багато працюючи наперед. Постановки Романицького далеко не скверні. Безперечно, що будь він тільки режисером, вони були б ще опукліші. Але ж Романицький ще й актор, та ще до всього поважний, многогранний, ріжнобічний, з великим темпераментом й майстерною технікою. Коли дати йому фізичну спромогу старанніше обробляти ролі, час – думати про їх, то таких, як він, змогли б десь перелічити на пальцях. В Отелло з великим зворушенням слідкуєш за ним.

Сама собою постановка такого спектакля, як «Отелло», є ризик. І поважний. Крім Отелло, треба мати Яго й Дездемону. Найшлись обоє. У «заньківчан» Яго грає Яременко. Коли Романицький в своїм виконанні Отелло відходить від трафарету ревнивця й підноситься до трактовки Мавра за Брандесом, яко довірливого ідеаліста, що став жертвою огидної інтриги, то Яременко багато робить, щоб надати Яго значіння центральної постаті в трагедії. І, нарешті, Любарт чітко змалювала янгельську безхитрісність Дездемони.

Детально розглядаючи гру акторів у спектаклі, довелось би добренько напнутись, щоб указати виконавцям їх дефекти.

Можна звичайно грати ще соковитіше (тут меж немає), але за межі гарного вбік кращого безперечно переступили всі троє. <...> Жалкувати, що в нас є на периферії такий театр, не доводиться. Театр ім. Заньковецької з великими можливостями й перспективами в майбутнім. Театр здоровий, що сам собі прокладає шлях»²⁰.

На гастролі заньківчан написав рецензію і Остап Вишня. Звичайно, не в ключі професійного театрального критика, проте з великою теплотою. «Ви бачите «Отелло», бачите «Фею гіркою мигдалю», бачите «Ревізора», і радісно вам стає за українське театральне мистецтво, бо воно, не вважаючи на матеріальні нестатки, на зовнішню убогість, кріпне внутрішнім єством своїм і робить велику справу культурно-освітню. <...>

Ви бачите прекрасних акторів Романицького, Любарт, Яременка, Золотаренка, Новальківську, Лущика, Сливу, Хвилю й інших, ви бачите, як вони в таких ще й досі несприятливих матеріальних умовах держаться на високім мистецькім рівні, і через те розумієте, чому так прекрасно до них ставиться глядач <...> Ось через те вам і веселіше робиться»²¹.

Як бачимо з рецензій, театр під керівництвом Б. Романицького згуртований, міцний творчий колектив, який успішно працює, долаючи на своєму шляху неабиякі матеріальні труднощі. Театр виховує молодих студійців-акторів, яких за-

лучають до участі в усіх виставах, а також плекає режисерів-лаборантів. І найголовніше – завойовує свого українського глядача.

Тим часом у березні 1926 року Олександр Загаров, перебуваючи у Подєбрадах, де керує театром і акторською школою, одержав повідомлення про те, що йому надано громадянство СРСР і що він може отримати візу.

«Повноважне представництво СРСР в Чехословаччині. Консульська частина. 17 березня 1926 р. № 362. Громадянину Загарову, м. Подєбради. Консульський відділ повідомляє Вам, що Ви одержали громадянство СРСР і що візу на в'їзд до СРСР можете одержати до 17/V ц.р.»²²

О. Загаров телеграмою повідомив колектив Театру ім. Марії Заньковецької про те, що отримав громадянство СРСР. Цю новину опублікував часопис «Нове мистецтво»: «Дирекція Державного Українського Театру імені Марії Заньковецької цими днями отримала від Загарова, який нині перебуває в Празі на Чехах, телеграму з повідомленням про те, що дозвіл на в'їзд до УРСР він одержав і має на 15 квітня прибути до театру. О. Загаров буде *головним режисером* (курсив наш – Б. К.) Держтеатру ім. Марії Заньковецької. Першою постановкою О. Загарова піде п'єса чеського письменника-комуніста Іржі Волькера «Найвища офіра»; далі п'єса Е. Ростана «Сірано-де-Бержерак», в перекладі Михайла Жука. Відомий артист Степан Кузнецов – по приїзді О. Загарова знов дасть в театрі Заньковецької кілька гастролів. Першою гастрольною виставою піде, певне, «Ревізор» (О. Загаров – Городничий, С. Кузнецов – Хлестаков) – С. Кузнецов вивчає ролі українською мовою»²³.

У тому ж номері часопису «Нове мистецтво» опубліковано інтерв'ю з Гнатом Юрою, який повідомив громадськість, що з-за кордону 5 квітня прибуде до Харкова видатний український актор і режисер Микола Садовський і виступить в ролі Городничого у виставі «Ревізор» М. Гоголя.

Звістка про приїзд О. Загарова сколихнула колектив театру імені Марії Заньковецької. Тож треба думати, що не випадково 15 квітня 1926 року відбулися загальні збори колективу театру, на яких були присутні 35 осіб. Чекали появи нового головного режисера, однак О. Загаров на 15 квітня не приїхав до Катеринослава. У протоколі зборів не зафіксовано його присутності. Об'єктивно причиною загальних зборів стала фінансова заборгованість дирекції перед колективом. Річ у тім, що до удержавлення театр ім. М. Заньковецької працював за таким принципом: «Увесь склад колективу одержував прожитковий мінімум (30 крб.) на місяць та оплату помешкання з загальної каси. Решта заробітків ділилася на марки від 2-х до 12-ти на кожного»²⁴. Після удержавлення 1925 року річний бюджет Головополітосвіта заклала для адміністрації театру, а для решти колективу – тільки до літа. Як побачимо далі, таке рішення Головополітосвіти виявилось бомбою уповільненої дії. «Літній сезон актори працювали на тих же засадах, що й попередні роки»²⁵. Отже, фінансова заборгованість перед акторами, з одного боку, а з іншого – очікування реорганізації трупі у зв'язку з поя-

вою нового художнього керівництва стали причиною загальних зборів. У тексті Протоколу №12 від 15 квітня 1926 року для нас важливим є такий запис:

«Після інформації (директора і бухгалтерії – Б. К.) в запитаннях:

1. Т[овариш] Романицький – заявляє, що його помилково поставлено в спискові як режисьора на повний сезон. Що він категорично одмовляється від режисерства, а буде лише актором»²⁶.

Те, що О. Загаров не приїхав 15 квітня, можливо, пов'язане з його сімейними обставинами. Дружина О. Загарова, артистка М. Морська, полька за походженням, відмовилася їхати в Україну і мала намір повернутись до Польщі.

Про приїзд О. Загарова в Україну повідомив часопис «Нове мистецтво» 25 травня 1926 р., кореспондент якого опублікував інтерв'ю з режисером: «13 травня на Україну після майже 5-ти річного перебування за кордоном прибув відомий український режисер О. Загаров. Він працюватиме як завідувач художньою частиною в Катеринославському театрі ім. Заньковецької. В розмові з нашим співробітником О. Загаров подав інформацію про стан драматургії та театру в Чехах і Галичині. <...> Режисер О. Загаров вже підготовлює кілька п'єс для театру ім. Заньковецької, проте ще не знати, яка з їх буде поставлена. Вибираю найкраще з того, що є на драматичнім ринку, а постановочну роботу розпочну тоді, як ознайомлюсь з артистами театру, закінчив він»²⁷.

Чи зустрічався О. Загаров з колективом заньківчан – невідомо. Та треба думати, що зустрічався. Одержавши у Харкові призначення на посаду мистецького керівника, спільно з директором М. Лебедем та головою Ради театру Б. Романицьким мав би обговорити репертуар і творчий склад театру на новий сезон. Відтак поїхав до Москви, де жила його родина. Він запросив на роботу до театру свого рідного брата художника Павла Похітонова (Фессінга). Нагадаємо, що Фессінг – справжнє прізвище О. Загарова і його брата, а Похітонов – прізвище їхньої матері, яке взяв собі його брат. Запросив також до театру і свою доньку від першого шлюбу Г. О. Загарову²⁸.

Поки Загаров перебував у Москві, 14 червня було скликано загальні збори колективу Держтеатру ім. М. Заньковецької. На них слухали інформацію директора М. Лебеда про результати його поїздки до Харкова у справі грошової заборгованості. Він повідомив, що Головополітосвітою «на протязі літа, можливо, буде покрито до 1000 карб., а решта – після одержання дотації на майбутній сезон»²⁹. Збори одноголосно ухвалили таке рішення: «З огляду на матеріальний тяжкий стан, в якому опинились робітники Держтеатру, і повну відсутність коштів, аби роз'їхатись, продовжувати працю Держтеатру колективом до початку зимового сезону. Усіма художньо-адміністративно-господарчими справами керує Рада в складі 3-х чоловік. В Раду з дорадчими голосами входять представники МК і режисура. Загальні збори одноголосно надають Раді право установити склад колективу. В склад Ради одноголосно обираються т[овариші] Романицький, Яременко, Слива»³⁰.

Фактично в колективі відбувся адміністративно-художній переворот, викликаний скрутним матеріальним станом. Повнота влади в колективі від директора перейшла, як і було раніше, до Ради театру, на чолі якої поставлено Б. Романицького.

Наступну інформацію про діяльність театру ім. М. Заньковецької і О. Загарова одержуємо зі статті в газеті «Звезда» за 13 серпня 1926 року.

«6 серпня нарадою режисерів держдрами вироблено план підготовчої роботи до відкриття сезону, затверджений дирекцією. Театр починає репетиції 10-15 вересня, сезон відкривається 15 жовтня. Першими постановками підуть п'єси: «Шпана» В. Ярошенка, «Гендлярі славою» Нівуа, «РУР» К. Чапека і «Весілля Фігаро» Бомарше – в перекладі В. Самійленка. Планується до постанови «Вій» Остапа Вишні, «За двома зайцями» (М. Старицького – Б. К.), «Комуна в степах» М. Куліша.

Подією сезону буде нова п'єса Гната Хоткевича «Слово о полку Ігоревім» у постанові режисера О. Загарова. Художнє оформлення п'єси доручено художникові В. Кричевському, музику писатиме Л. Ревуцький.

У художньому складі театру відбулися значні зміни; запрошені артисти: М. Донець, С. Грінченко, Гр. Лаврик, К. Музиченко, артистки: Л. Тілік і О. Василенко – з подільського держтеатру, артистка Н. Іванова – з театру «шевченківців», артист Д. Козачковський з Одеського роб[ітничо]-сел[янського] пересув[ного] театру. Завідувати музичною частиною запрошений Михайло Бак – молодий композитор, хореографією завідуватиме чеська балерина Едвіна Купфєрова.

Головним режисером і мистецьким керівником призначений Олександр Леонідович Загаров (колишній режисер Александринського ленінг[радського] театру і театру Корша, викладав у музично-драматичному училищі Московського філармонічного товариства, режисер 1-го Державного українського театру (в Києві – Б. К.), українського театру у Львові і українського театру в Ужгороді – на Прикарпатській Україні), другим режисером – Б. В. Романицький, один з засновників Держтеатру, і третім режисером – Д. І. Козачковський. Очікується приїзд артистів: Морської, Совачевої, Марченкової, Базилевича і Холодного, що перебувають зараз за границею і працювали в театрі О. Загарова у Львові. Бажаючи всесторонньо пропагувати українське мистецтво в маси, дирекція держтеатру ім. Заньковецької випускає 50.000 абонементних книжок (на термін з 15 жов.[тня] 1926 року до 15 березня 1927 р.), які мають 40 % знижки з будь-якого білета. Окрім того, «заньківчани» розраховують давати щотижнево вистави в клубі «Робітничий відпочинок» (Н[ижній] Дніпровськ) у будівельників і залізничників, якщо останні створять в себе більш сприятливі обставини для роботи театру, аніж це було в минулому році.

Незважаючи на надзвичайні несприятливі умови для праці українського театру в Дніпропетровську (судячи з минулих років), є підстави думати, що ви-

сококваліфікована режисура і прекрасний склад акторів держдрами – у цьому сезоні зацікавлять і залучать до себе глядачів.

Однак окрвиконкому потрібно допомогти театрові матеріально, як це робить Головополітосвіта УСРР – беручи до уваги завдання і роль молодого українського театру і його роботу в робітничих театрах-клубах, і у себе в театрі імені Луначарського, де ціни на білети завжди низькі, а постановки дорогі»³¹.

Здавалося б, із приїздом до театру О. Загарова ситуація стабілізувалася. Оновлено акторський склад, підсилено режисерську групу. Організовано роботу з глядачами через абонементні книжки. В театрі створено художню раду. Найкращі сподівання на новий 1926-1927 театральний сезон підтвердило засідання новоствореної художньої ради, на якій доповідав директор театру М. Лебідь. Про це свідчить Протокол засідання художньої ради Укрдерждрами ім. М. Заньковецької від 9.09.1926 р.

«Слухали: Доповідь директора Держдрами т. Лебеда. Директор Держдрами т. Лебідь зазначив, що організацію Державного українського театру ім. Заньковецької, переформованого в своїм складі, він рахує в цьому році. До театру закликає на посаду головного режисера О. Л. Загарова і по приїзді його до театру починається велика тяга видатних акторських сил з бажанням вступити до складу укрдерждрами»³². Далі М. Лебідь поінформував колектив, що дефіцит заборгованості за минулий сезон Головополітосвіта покриє частково, а решту боргу треба буде покривати з місцевого бюджету. На ремонтні роботи в театрі необхідно 50 тис. карбованців, які обіцяють виділити з держбюджету. Художня рада одногolosно ухвалила рішення: «Заслухавши доклад директора Держтеатру т. Лебеда про художній та господарчий стан театру ім. М. Заньковецької, нарада констатує наступне: що дирекція театру своєчасно підійшла до реорганізації художнього складу театру, притягнувши до роботи найкращих режисерів та акторів. Таким чином художній стан театру забезпечений»³³. Дещо дивним видається те, що у протоколі засідання художньої ради серед промовців немає виступів О. Загарова і Б. Романицького.

Підготовка до відкриття сезону розпочалася 10 вересня. О. Загаров почав роботу одночасно над кількома п'єсами. Такий метод він застосував у Львові в театрі Товариства «Українська Бесіда» 1922–1923 рр., що дало йому можливість щочетверга показувати нову прем'єру. Тож у театрі ім. М. Заньковецької він використав попередньо набутий репетиційний досвід. Працювали над п'єсами: «РУР» К. Чапека, «Сніданок у предводителя» І. Тургенєва, «Одруження» М. Гоголя.

Відкриття театрального сезону театру ім. М. Заньковецької у Дніпропетровську відбулося 15 жовтня 1926 року прапрем'єрою п'єси чеського драматурга К. Чапека «РУР». І хоча в пресі не було повідомлень про те, що в театрі художником-сценографом працюватиме П. Похітонов, однак саме він проектував декорації і костюми до цієї вистави. «Художник використав у декорації чи-

мало засобів сценічного оформлення: сукна, конструкції, транспаранти тощо. Режисер запропонував художнику створити оформлення, насичене яскравим кольором, щедre на барви та лінії...»³⁴.

У газеті «Звезда» 19 вересня з'явилася рецензія на виставу. Прізвище рецензента заховане під криптонімом Ю. Д. «Постава цієї п'єси надзвичайно трудна, оскільки в ній показано ряд складних типів: тут і ідеолог буржуазного раю Гаррі Домін (Романицький), і представниця буржуазної гуманності Гелена Глорі (Любарт), і людина, яка вважає, що все можна купити за гроші (Козачковський), і Алквіст, який зрозумів незворотність загибелі тунеядства (Загаров). Зокрема трудною є роль останнього. У нього мало реплік, монологів: основа його гри – міміка, рух, – і з цим завданням він з честю справився. О. Загаров вклав у неї велике мистецьке чуття. Те саме можна сказати про артистів Романицького, Любарт, Яременка, Козачковського. Дещо слабшим був Донець і Колісниченко. Загальний недолік постановки – надто повільний темп п'єси»³⁵.

Як бачимо, у рецензії названо прізвища найкращих акторів театру ім. М. Заньковецької на чолі з О. Загаровим, які створили блискучі ролі. Проте ні аналізу сценографії, ні музичного оформлення, яке належить композиторові Михайлові Баку, ні аналізу мізансцен, а вони, вочевидь, були цікавими у конструктивному вирішенні середовища для гри, щойого запропонував П. Похітонов. Рецензія компліментарна, рівна, без театрального критичного аналізу, без подачі природи конфлікту самої драми К. Чапека і окреслення надзавдання її режисерської постанови на сцені. Жодного слова про це! Єдине зауваження – «*надто повільний темп п'єси*». А суть п'єси К. Чапека власне у конфлікті між жадібністю людської споживацької природи та її породженням – роботами. Дуже актуальний для суспільно-економічного життя Європи і Америки конфлікт видавався неправдоподібним для робітничої аудиторії Дніпропетровська, де тільки-но починалася боротьба за індустріалізацію.

Театрознавець Ганна Веселовська саме в конфлікті п'єси К. Чапека вважає неуспіх вистави «РУР» на сцені театру ім. М. Заньковецької попри театральну яскравість самої постанови О. Загарова і добрі роботи акторів. «Провал постановки драми «R.U.R.» з її фаталістичним передбаченням руйнування світу роботами, символічним поглинанням ними людей у промисловому соціалістичному місті, яке колективно будувало світле майбутнє, був історично запрограмованим. Таким чином, в історії українського театру стався миттєвий сценічний епізод сезону 1926–1927 рр., якраз тоді, коли 14-м з'їздом ВКП (б) було офіційно проголошено курс на соціалістичну індустріалізацію народного господарства»³⁶. Щодо атмосфери, яка панувала тоді в Україні і виявляла себе на шпальтах газет – то це була гостра партійна дискусія, боротьба з троцькізмом як ворогом курсу партії. У такому контексті постава вистави «РУР» могла виглядати ідеологічним прорахунком заньківчан. Можливо, саме тому рецензент вистави «РУР» жодним словом не згадав про конфлікт, що існував у п'єсі. В Україні точилася і

літературна дискусія, що почалася 1925 року і поступово переростала у взаємні політичні звинувачення між літературними угрупованнями, звинувачення одне одного у відхиленні від партійних настанов і служіння диктатурі пролетаріату. Не оминуло таких звинувачень і літоб'єднання «Плуг», до якого належав директор театру Максим Лебідь. Його, як і цілий ряд діячів української культури, 1934 року репресовано по справі Української військової організації (УВО), реабілітовано посмертно.

Між відкриттям сезону 15 жовтня і появою 19 жовтня в газеті «Звезда» нейтральної рецензії в театрі сталися дві важливі події.

16 жовтня відбулося засідання місцевого комітету профспілки, на якому розглядали питання про вступ працівників театру до Спілки «Робмис» (робітників мистецтва). Серед інших рекомендовано прийняти до Спілки О. Загарова і Г. Загарову. «Ухвалили: Не маючи заперечень проти вступу тт. Загарова, Загарової, Лозовського та Шабльовської до членів Спілки Робмис, постановили: Оголосити заяви на загальних зборах для затвердження»³⁷.

17 жовтня відбулися загальні збори, на яких мали виступити з доповідями М. Лебідь і О. Загаров. Першим виступив директор театру і повідомив колектив про перспективи театру і матеріальне забезпечення зимового сезону 1926-1927 року. Він наголосив, «<...> що навіть взявши на увагу 14 000 карб. дотації, [які] асигнує Головополітосвіта, а також усі можливі прибутки з різних джерел, які можуть бути на 1926–1927 р. по хозрозразунку, театр все ж лишається в дефіциті на 19 000 карб., коли додати ще утримання оркестру, який по наміченому худ[ожньому] плану необхіден, то дефіцит мусить збільшитись ще на 6 000 карб.»³⁸. Виступ директора викликав бурхливу дискусію зборів. Після виступів ухвалено рішення відрядити Василя Яременка до Харкова з вимогою колективу про повне бюджетне удержавлення. У разі відмови колектив вимагає передати всю повноту влади Раді театру. Посаду директора замінити уповноваженим Головополітосвіти.

Збори, за браком часу, ухвалили рішення: «Доповідь О. Загарова «Про худ[ожньо]-виробн[иче] керування та худ[ожньо]-виробн[ичий] план» відкласти до слідуєчих зборів, а худ[ожньому] керівнику підготуватися»³⁹. Збори прийняли у члени Спілки «Робмис» О. Загарова і його доньку Г. Загарову.

Чи лише економічні проблеми стояли за рішенням зборів? Чи відгомін політичної боротьби, що точилася в країні, у водовороті якої не міг не перебувати театр, уміло використано для підготовки зміни керівництва театру? Цікавий факт: Б. Романицький на зборах не виступав, рівно ж й інші провідні актори. Як сприйняв О. Загаров рішення зборів? Він обрав для себе єдино правильне рішення – працювати. Готував наступну прем'єру за творами І. Тургенєва і М. Гоголя спільно з художником-декоратором П. Похітоновим.

Прем'єра відбулася 19 або 20 жовтня, оскільки вже 23 жовтня газета «Звезда» помістила рецензію під назвою: «Сніданок у предводителя», «Одруження».

Рецензент не подав свого прізвища, а поставив криптонім М. Д -в. Рецензія цікава під різним оглядом, тож подамо її повністю.

«Це дуже вдала думка – поставити в один вечір тургенівський «Сніданок у предводителя» і «Одруження» Гоголя. Обі п'єси як би доповнюють одна другу і разом дають соковиту картину епохи кріпацтва в м'яких сатиричних тонах, – зазначив рецензент. – «Сніданок у предводителя» – річ блискуча, вишукана, з тонкою прорисовкою дворянських типів епохи кріпацтва. Наша українська труппа втілила її в тоні легкої комедії, навіть швидше старого водевілю. Саме так, «не мудруючи лукаво», і треба грати Тургенєва. Блискуче задумані і виконані центральні фігури: Предводитель дворянства (Б. Романицький), Беспандін (М. Донець) і Каурова (А. Квітко). Дуже добрі і другорядні персонажі.

Так само просто поставили і безсмертне «Одруження». В такому ж найвному павільйоні без стелі п'єса ставилась, мабуть, і три чверті віку тому назад, і це зовсім непогано.

У постановці О. Загарова Гоголь залишився недоторканим, а це у свою чергу дало можливість виявити довершену гру акторів. У такій п'єсі, як «Одруження», легко впасти у крайність і перетворити комедію у фарс. Саме так часто і трапляється.

Такт акторів і рука режисера втримали виконання на тій тонкій грані комізму, перехід за межі якої був би неприйнятним.

З окремих виконавців відзначу прекрасну гру О. Загарова (Кочкар'єв) і Б. Романицького (Подкольосін). А. Фразенко дала тонкий рисунок Агаф'ї Тихонівни. Дуже добре витримує побутовий тон А. Квітко (Арина Пантелеймонівна). Дещо молодод виглядає сваха (Н. Половко). Дуже добрі жєнихи. Кожен – довершений тип. У мізансценах (групування дійових осіб на сцені) багато цікавої винахідливості, що засвідчує, і до речі, як інколи простими засобами можна досягнути максимального ефекту.

До недоліків вистави треба віднести надто повільний темп третього акту. Його треба вести швидше. А в цілому вистава дуже добра, і залишається лише пошкодувати, що вона йшла буквально в порожньому театрі. Глядач несправедливо байдужий до театру держдрами.

На завершення необхідно звернути увагу на одне організаційне питання: на афіші початок зазначено «рівно о 8 годині», на програмках «рівно о 8 ½ годині», почали виставу о 9 годині і закінчили о 1 годині ночі. Це провінціалізм дурного тону»⁴⁰.

І знову можемо говорити про блискучий акторський ансамбль заньківчан на чолі з О. Загаровим і Б. Романицьким. Єдиний недолік вистави – «надто повільний темп третього акту». Подібне уповільнення темпу дії у виставі притаманні творчій манері О. Загарова і в інших його поставах у Києві, Львові та Ужгороді. Можливо, це уповільнення виникало через скрупульозну розробку образів, акторських пристосувань та пауз у певних сценах як відгомін методу,

що довгі роки був притаманний його грі в МХТ. Насторожує, що вистава *«йшла буквально в порожньому театрі»*. Де ж тут робота адміністрації з абонементними книжками? Де ж той російськомовний дніпропетровський глядач? Адже поставлені п'єси – це висока російська класика.

Ось як пояснював причини того, що сталося, провідний актор театру Василь Яременко: «Улітку 1926 року повернувся з-за кордону О. Загаров, і театр з ініціативи Б. Романицького, що був надто перевтомлений своєю одноосібною режисерською працею, запросив його на завхуда та режисера; були запрошені ще два режисери – Козачківський Д. та Крига Ів. Останній, щоправда, мав працювати переважно як художник. Значно поповнився тоді і акторський склад; взагалі сезон організувався на широку ногу, але, на жаль, вся ця організація була побудована на піску. Винна була не лише дирекція, що легковажно, без твердого кошторису організувала сезон, а й місцеві організації і установи, які обіцяли велику матеріальну підтримку, звівши її згодом нанівець. Першого вже виробничого кварталу цілком виразно намітився матеріальний прорив; можливо, що його ще й можна було б вирівняти, але коли б поруч із цим ще виразніше не накреслився прорив мистецького порядку».⁴¹ У першій частині цитати бачимо невідповідність поміж текстом і фактами щодо приходу О. Загарова в театр імені М. Заньковецької. У другій – виникає питання, чому *«місцеві організації і установи, які обіцяли велику матеріальну підтримку»*, не надали її театрові? Чи не відгомін це ідеологічного прорахунку першої постанови О. Загарова *«РУР»*?

Висока мистецька культура поставлених О. Загаровим спектаклів перекреслювалась їх ідейно-тематичною невідповідністю тогочасній дійсності.

Наступні дві постанови, які здійснили на сцені театру ім. М. Заньковецької О. Загаров і його брат П. Похітонов, – *«Моральність пані Дульської»* Г. Запольської та *«Гендлярі славою»* Н. Нівуа і М. Паньоля. Вищезгаданий метод паралельних репетицій сприяв тому, що прем'єра вистави *«Моральність пані Дульської»* відбулася наприкінці жовтня, а *«Гендлярі славою»* – у листопаді. Газета *«Звезда»* за 30 жовтня 1926 р. подала інформацію: «В театрі Держдрами: сьогодні – опера Аркаса *«Катерина»* (за твором Т. Шевченка); завтра вдень – *«Моральність пані Дульської»* [Г. Запольської]; ввечері – *«Розбійник Кармелюк»* [Л. Старицької-Черняхівської]»⁴².

10 листопада стався випадок, який, на нашу думку, вирішив подальшу долю О. Загарова в театрі ім. М. Заньковецької.

У фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігається *«Протокол ревізійно-контрольної комісії (РКК) Театру ім. М. Заньковецької»*. На своєму засіданні 10 листопада 1926 року комісія затвердила пропозицію художньої ради від 8 листопада 1926 року про скорочення штатів театру. Серед працівників, що підлягали скороченню, є донька режисера – Г. Загарова і його брат, художник-декоратор Похітонов (Фессінг)⁴³. Треба думати, що це був болючий удар для О. Загарова, людини інтелігентної, делікатної, для якої подіб-

ні методи боротьби були неприйнятні. Дивна річ, але протокол РКК написано російською мовою на відміну від усіх інших протоколів театру. Чи не для більшої вагомості прийнятого рішення?

У грудні О. Загаров у театрі вже нічого не ставив. У своїх спогадах про працю в театрі ім. М. Заньковецької в Дніпропетровську у сезоні 1926–1927 рр. народний артист України Доміян Козачковський описав зворушливу сцену своєї розмови з О. Загаровим у грудні 1926 року. Розмова відбулася після чергового прогону в ексцентричному стилі вистави «Паливода» І. Карпенка-Карого, яку ставив Д. Козачковський. «За кілька хвилин в двері постукали. Не встиг я нічого промовити, як відкрилися двері, і в «квартирі» з'явився Олександр Леонідович Загаров. Підхопившись, я запропонував йому сісти на табуретці проти ліжка <...>. Була довга пауза. Коли я намагався запалити примус, щоб було світліше, Олександр Леонідович попросив: – «Не треба. Я все бачу». Далі знову пауза... <...> Я відчув потребу почати першим: – Олександр Леонідовичу... дуже погано? Він не сказав «так» чи «ні». – Як ви вважаєте, дорогий Доміяне Івановичу, – він особливо підкреслено, як ніхто, вимовляв «Доміян», – така вистава може подобатися глядачам? – замість відповіді запитав він мене. – Так, я вважаю, може подобатись. – Знаєте, мені не доводилося... о-о-о, я ніколи не думав, що можна саме так поставити цю п'єсу. <...> Скажу, думаю щиро: виставу дійсно глядач сприйматиме, тому що... У будь-якому разі зроблена вона цікаво і міцно. Далі він замовк і, наче щось думаючи, злегка похитав головою. Мені здалося, що по обличчю Олександра Леонідовича раптом покотилася сльоза. Далі він встав і тремтливим голосом додав: – Пробачте, поки що все... <...> Якусь надто коротку хвилину стоячи, ніби чекаючи від мене слова, Олександр Леонідович раптом швидко потиснув мені руку, сказав ще раз «пробачте», не знаю за що, і швидко вийшов»⁴⁴.

У диспуті, який проходив 13 грудня 1926 року в Палаці праці в Дніпропетровську на тему «Криза театру» О. Загаров участі не брав. «В диспуті візьмуть участь, – повідомляла газета «Звезда», – представники Пролеткульту – тт. Архієреїв і Лісорін; «Шахтьорки Донбасу» – тт. Свободін і Олександров; Держдрами – тт. Романицький, Козачковський, Любарт, Василенко, Лебідь»⁴⁵.

«В грудні місяці О. Загаров з театру вийшов, – зазначає у своїй статті В. Яременко, – і завідування художньою частиною знову взяв на себе Б. Романицький. Того ж таки грудня за дорученням НКО місцева Наросвіта перевела реорганізацію театру, усунула всю адміністративну верхівку, і друга половина сезону з усіх поглядів пройшла задовільно»⁴⁶.

Часопис «Нове мистецтво» за 11 січня 1927 р. № 1 помістив портрет О. Загарова з підписом «Режисер Театру ім. Т. Шевченка».

Боротьба в колективі заньківчан з дирекцією і з мистецьким керівництвом мала для театру свої наслідки. Виїхавши у березні 1927 р. на гастролі, театр ім. М. Заньковецької несподівано довідався, що рішенням Головополітосвіти

на стаціонарний театр у Дніпропетровську покликано Державний театр ім. Т. Г. Шевченка.

Довгих три роки після цього колектив Державного театру ім. М. Заньковецької мандрував містами України. І лише 1930 року на численні прохання заньківчан і керівників міста Запоріжжя вони стали Запорізьким державним театром ім. М. Заньковецької.

Різні оцінки діяльності О. Загарова є у спогадах тих, хто працював з ним у театрі ім. М. Заньковецької. Василь Яременко, зокрема, писав так: «Театр покладав великі надії на те, що О. Загаров піднесе мистецький рівень театру, але в процесі роботи виявилось, що дати щось більше за те, що дав О. Загаров українському театрові в перші пореволюційні роки, він був неспроможний. Якщо тоді «Тартюф», «Мірандоліна», «Моральність пані Дульської» і т. ін., будши новою, викликали певний інтерес, то показувати знову їх в тій самій інтерпретації на дев'ятому році Жовтня аж ніяк уже не пасувало. Пробував О. Загаров виставляти й нові п'єси, але й з цим не пощастило: стало очевидним, що О. Загаров просто відстав від нашого радянського, й зокрема мистецького, життя, тому й оперував він лише старими формами, від яких на нас тхнуло цвіллю»⁴⁷.

Різка і гірка оцінка, хоч до певної міри й справедлива, адже, повернувшись з-за кордону, О. Загаров справді не зміг збагнути ні тих змін, які відбувалися в країні, ні тієї політичної боротьби та її впливу на мистецтво театру.

Однак є й інша думка, яка торкається глибинної сутності режисерського професійного уміння О. Загарова, – це враховувати у праці над роллю акторську індивідуальність, відкриваючи в ній нові мистецькі грані для розкриття образу. Саме це уміння О. Загарова виділяла театральна критика. «Форми у мистецтві змінні», як казав Лесь Курбас, однак у їх підвалинах завжди має лежати висока мистецька культура, знання законів, що дають змогу режисерові виявляти суть явищ і акторам – легко почуватися в різних стильових виявах. Таке уміння дає театральна школа і праця з хорощим режисером.

Ось ще один фрагмент із спогадів Д. Козачковського про режисера О. Загарова: «Цьому вельмишановному майстрові український театр буде завжди вдячний і зобов'язаний за цілу низку висококультурних постанов і виховання грамотних артистичних і режисерських кадрів на Україні. Неабиякий знавець російської і світової театральної культури, О. Л. Загаров був одним з тих режисерів, які щиро полюбили український театр і чимало безпосередньо допомогли йому, зокрема його режисерам і акторству в глибокому освоєнні російської театральної класичної спадщини, в серйозному ставленні до внутрішньої суті слова і взагалі до глибокого знання тієї мови, якою режисер і актори намагаються подавати зі сцени мистецькі зразки своєї творчої роботи. Коли я сьогодні згадую російського режисера Олександра Леонідовича Загарова, мимоволі, поза будь-якими скромністю і тактом, мене зразу ж починає настирливо і нервово переслідувати думка про деяких наших сьогоднішніх українських режисерів,

велика кількість яких, закінчивши українські навчальні заклади, зовсім не володіють українською мовою. Або ж володіють надто слабо, недостатньо для своєї професії, до того ж, взагалі, ніби стидаються цієї мови. Вся практична робота ведеться навіть не російською мовою (бо й російську ж вони недоладно знають), а якоюсь незграбною мовною мішаниною, що не має нічого спільного з уявою про театр як про культурну організацію. Де вже там розмова про головне в реченні? Де вже там вірність в наголосах? Яка вже там праця над словом, його суттю, його глибиною? Все це, на жаль, проходить поза увагою таких режисерів, а часто й деяких, сьогодні, головних режисерів. О. Л. Загаров розмовляв з нами завжди і обов'язково, в процесі творчої праці, лише українською мовою. Він з'являвся на пробу з величезною купою книг, – підсобних матеріалів, – і жодного вашого питання не залишав без вичерпної відповіді, не залишав відкритим. А особливо питань мови, слова, його місця і значення в розкритті суттєвих елементів створеного характеру і життя образу. Він, можна стверджувати, дійсно був справжнім педагогом і по-справжньому допомагав акторам в їх творчій праці»⁴⁸.

У дослідженні теми – Олександр Загаров і Державний театр імені М. Заньковецької – ми використовували монографії, періодичні видання, спогади, документи. Саме ці останні є справжнім об'єктивним джерелом, яке увиразнює факти і події, розкриває причини і наслідки тих чи інших людських вчинків. У їхньому світлі творчість Олександра Загарова сповнена драматизму. Матеріали періодики дали змогу встановити дати прем'єр, що їх поставив О. Загаров у театрі ім. М. Заньковецької, їхню послідовність і прізвища виконавців ролей. Усе разом склалося у цілісну мозаїку праці видатного режисера в театрі ім. М. Заньковецької у Дніпропетровську 1926 року.

¹ Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л. Театр імені М. Заньковецької / Б. Кордіані, Л. Мельничук-Лучко. – К. : Мистецтво, 1965. – 99 с.

Заньківчани: Львівський державний орден Трудового Червоного Прапора академічний театр імені М. Заньковецької / упоряд. І. Р. Піскун ; редкол. : І. О. Волошин, М. К. Йосипенко (гол.), В. І. Харченко, В. С. Яременко. – К. : Мистецтво, 1972. – 187 с.

Кулик О. О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / О. О. Кулик. – К. : Мистецтво, 1989. – 166 с. : іл.

² Нікеев В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікеев. – К. : Мистецтво, 1969. – 86 с.

³ Шевельов Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового) / Юрій Шевельов // Юрій Шевельов. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія. – Балтимор-Торонто : Українське незалежне видавництво «Смолоскип» імені В. Симоненка, 1991 – С. 150.

⁴ Юра Г. Життя і сцена : вибрані статті, доповіді та промови / Гнат Юра ; [упоряд. та післямов. Ю. М. Бобошка ; передм. Н. Ужвій]. – К. : Мистецтво, 1965. – С. 186.

⁵ Там само. – С. 187

⁶ Музей театрального, музичного і кіномистецтва України (МТМКУ) // Фонд «Р». – № 1305.

⁷ Яременко В. Десять років праці / Василь Яременко // Театр ім. Марії Заньковецької 1922–1932 / редкол. : Б. Романицький, М. Фінн, В. Яременко, П. Рулін. – К. : ДВОУ «Мистецтво», 1933. – С. 29.

⁸ МТМКУ. Фонд «Р». – Справа № 10252. – Арк. 13.

⁹ МТМКУ. Фонд «Р». – Справа № 10253. – Арк. 1.

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само. – Арк. 3.

¹² Там само.

¹³ Там само. – Арк. 5.

¹⁴ Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Письма 1918–1938 / К. С. Станиславский ; глав. ред. М. Н. Кедров. – Москва : Искусство, 1961. – Т. 8. – Письмо № 84. – С. 114. – Пер. з рос. Б. Козак.

¹⁵ Там само.

¹⁶ МТМКУ. Фонд «Р». – Справа № 10257 – Арк. 1.

¹⁷ П.р. - Б. Театр ім. Заньковецької / П.р. - Б. // Нове мистецтво. – 1925. – № 5, груд. – С. 8.

¹⁸ П.р.-Б. Держтеатр ім. Марії Заньковецької / П.р. - Б. // Зоря. – Катеринослав, 1926. – № 1, січ. – С. 26.

¹⁹ Каргальський М. Театральне життя Катеринослава / М. Каргальський // Нове мистецтво. – 1926. – № 21, трав. – С. 6.

²⁰ Туркельтауб І. В театрі ім. Заньковецької (Вражіння з подорожі) / І. Туркельтауб // Нове мистецтво. – 1926. – № 13, берез. – С. 6–7.

²¹ Вишня О. В Запоріжжі (Подоріж) / О. Вишня // Нове мистецтво. – 1926. – № 13, берез. – С. 7.

²² Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікєєв. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 58.

²³ До повороту режисера О. Загарова // Нове мистецтво – 1926. – № 15, квіт. – С. 11.

²⁴ Динаміка виробничої роботи театру // Театр ім. Марії Заньковецької 1922–1932 / редкол. : Б. Романицький, М. Фінн, В. Яременко, П. Рулін. – К. : ДВОУ «Мистецтво», 1933. – С. 41.

²⁵ Там само.

²⁶ МТМКУ. Фонд «Р». – Справа № 10255с.

²⁷ С. Режисер Загаров про театральне життя Чехії й Галичини / С. // Нове мистецтво – 1926. – № 21, трав. – С. 3.

²⁸ Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікєєв. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 63.

²⁹ МТМКУ. Фонд «Р». – Справа № 10255. – Арк. 41.

³⁰ Там само.

³¹ Зимний сезон в театре им. Заньковецкой // Звезда. – Днепропетровск, 1926. – 13 авг. – № 184. – С. 4. – Пер. з рос. Б. Козак.

³² МТМКУ. Фонд «Р». – Справа № 10258. – Арк. 8.

³³ Там само.

³⁴ Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікєєв. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 63.

³⁵ Ю. Д. [Ю. Дольд-Михайлик]. В театре Держдрамы им. М. Заньковецкой «Россу-мові універсальні роботи», сокращенно «РУР», пьеса в 3-х действиях с прологом К. Чапека / Ю. Д. // Звезда. – Днепропетровск, 1926. – 13 авг. – № 241. – С. 4. – Пер. з рос. Б. Козак.

³⁶ Веселовська Г. Український театральний авангард / Ганна Веселовська ; Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. Акад. мист-в України. – К. : Фенікс, 2010. – С. 116.

³⁷ МТМКУ. Фонд «Р». – Справа № 10255. – Арк.48.

³⁸ МТМКУ. Фонд «Р». – Справа № Р 10255. – Арк. 49–50.

³⁹ Там само.

⁴⁰ М. Д-в. «Завтрак у предводителя», «Женитьба» / М. Д-в. // Звезда. – Днепропетровск. – 1926. – 23 окт. – № 245. – С. 4.

⁴¹ Яременко В. Десять років праці / Василь Яременко // Театр ім. Марії Заньковецької 1922–1932 / редкол. : Б. Романицький, М. Фінн, В. Яременко, П. Рулін. – К. : ДВОУ «Мистецтво», 1933. – С. 30–31.

⁴² В театре Держдрамы // Звезда. – Днепропетровск, 1926. – 30 окт. – № 251. – С. 4. – Пер. з рос. Б. Козак.

⁴³ МТМКУ. – Фонд «Р». – № 10256с. – Арк. 6.

⁴⁴ Козачковський Д. Театр ім. М. Заньковецької / Доміян Козачковський // Просценіум. – 2009–2010. – № 3(25)–№ 1(26). – С. 29.

⁴⁵ Диспут о театре // Звезда. – Днепропетровск, 1926. – 11 дек. – № 287. – С. 84. – Пер. з рос. Б. Козак.

⁴⁶ Яременко В. Десять років праці / Василь Яременко // Театр ім. Марії Заньковецької 1922–1932 / редкол. : Б. Романицький, М. Фінн, В. Яременко, П. Рулін. – К. : ДВОУ «Мистецтво», 1933. – С. 31.

⁴⁷ Там само.

⁴⁸ Козачковський Д. Театр ім. М. Заньковецької (1926–1928) / Доміян Козачковський // Просценіум. – 2009. – № 1–2(23–24). – С. 23.

Галина БОТУНОВА

ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ КЕРІВНИК ХАРКІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ТЕАТРУ (1927–1928 рр.)

У статті розглянуто харківський період діяльності О. Л. Загарова (1927–1928 рр.) в умовах посилення ідеологічного тиску і жорсткої регламентації мистецького життя. Аналізуються особливості репертуарної політики Харківського державного театру, поставлені О. Л. Загаровим вистави і їх сприйняття харківською критикою. До наукового обігу вводяться нові архівні документи й матеріали періодичних видань, уточнюються деякі факти життя і творчості видатного режисера.

Ключові слова: Харківський державний театр, робітничий театр, режисура, репертуар, вистава, театральна критика.

В статье рассмотрен харьковский период деятельности А. Л. Загарова (1927–1928 гг.) в условиях усиления идеологического давления и жесткой регламентации художественной жизни. Анализируются особенности репертуарной политики Харьковского государственного театра, поставленные А. Л. Загаровым спектакли и их восприятие харьковской критикой. В научный оборот вводятся новые архивные документы и материалы периодических изданий, уточняются некоторые факты жизни и творчества выдающегося режиссера.

Ключевые слова: Харьковский государственный театр, рабочий театр, режиссура, репертуар, спектакль, театральная критика.

The article deals with the Kharkiv period of O. Zaharov's activities (1927–1928), when ideological pressure was gradually toughening and artistic activities became more closely regulated by the government. The author analyses repertoire policies of the Kharkiv State Theater, Zaharov's stage productions and the audience's responses. Some new archive documents as well as materials from contemporary press are put into academic circulation; more accurate information has been obtained on certain facts of the outstanding stage director's life and activities.

Keywords: *the Kharkiv State Theater, art of direction, repertoire, stage production, theater critique.*

О. Загаров приїздить до Харкова восени 1927 р. за запрошенням на посаду художнього керівника новостворюваного Державного українського театру в Червонозаводському районі.

Запрошення до Харкова, на нашу думку, привабило його можливістю працювати в стаціонарному столичному театрі з відповідними умовами і чималим фінансуванням, чого він не мав у попередніх театрах. Крім цього, можливо, спрацював ще один фактор – з Харковом і Харківщиною О. Загаров був пов'язаний, можна сказати, генетично.

Як свідчить львівський журналіст Арс. Чернявський, автор біографії Олександра Загарова, записаної зі слів самого режисера у Львові 1921 року, його батько – Леонід Олександрович Фессінг, напівнімець-напівросіянин, «походив з дідичів, рід яких значився в дворянських книгах Харківщини»¹. Мати – українка з херсонських дідичів. Народився у Єлисаветграді (нині – Кіровоград). Дитинство своє провів на селі (до десяти років). Невідомо, чи це село було на тодішній Херсонщині, а чи, може, на Слобожанщині: адже десятилітнім хлопчиком Олександр Фессінг у 1887 р. вступає до підготовчого класу Охтирської прогімназії (місто Охтирка, колишній повітовий центр Харківської губернії, нині – районний центр Сумської області). «Середню освіту О[лександр] З[агаров] здобув на Харківщині, де прожив до 18 літ»^{1а}, – свідчить Арс. Чернявський. Відомо, що після підготовчого класу в Охтирці був переведений до другого класу Харківського реального училища, після закінчення якого поїхав за кордон Російської імперії здобувати вищу освіту (деякий час був вільним слухачем Брюссельського університету), але пристрасть до театру привела до Московського театрального училища при Московському філармонічному товаристві (1905 р.). Ще під час навчання в Харкові він не минав вистав українських труп, які гастрювали в цьому місті, захоплюючись майстерністю М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, Г. Затиркевич-Карпинської і особливо М. Заньковецької. Про це написав у своїх спогадах один з учнів О. Загарова – Кость Елланський (Блакитний), а саме про розмову з великою артисткою, яка говорила про необхідність вчитися, щоб стати хорошим актором, що відіграло вирішальну роль у визначенні майбутнього О. Загарова. «Ті слова юнак зрозумів як благословення і вирішив подолати науку, щоб пізніше вступити до Московського театрального училища»². Інший біограф О. Загарова, Н. Гладков, наводить ще один випадок, пов'язаний з Харковом, який, на його думку, «передрішив його покликання». Юний Загаров блискуче прочитав на уроці з німецької мови під час навчання в 3-му класі реального училища монолог Телля з п'єси Ф. Шіллера «Вільгельм Телль», чим вразив усіх однокласників, а головне – викладачів³. Певний вплив на формування світогляду майбутнього митця справили і домашні вистави спочатку в Єлисаветграді, а потім у Харкові, у яких юний О. Загаров брав участь⁴.

До Харкова, міста своєї юності, О. Загаров повертається уже зрілим, відомим митцем. За його плечима були успішна акторська і режисерська діяльність у багатьох театрах Росії і України (Східної й Західної), еміграція, повернення з неї – 13 травня 1926 р.⁵, короткочасне перебування на чолі Державного драматичного українського театру ім. М. Заньковецької (з травня 1926 р. до кінця року), що базувався тоді в Дніпропетровську, і Державного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка (з поч. 1927 до кінця літа того ж року)⁶, перебував там само.

«Визначною подією театрального життя останнього часу» назвав Йона Шевченко заснування стаціонарного українського театру в Червонозаводському районі міста Харкова – ще одного державного драматичного театру⁷. Такої ж думки дотримувався і Ю. Смолич, визначивши цей захід як «особливо видатний факт», який має «видатне політичне і культурне значення»⁸. Однак створення Харківського драматичного театру має свою драматичну передісторію. Він був організований по суті на базі Українського народного театру, який існував у Харкові з 1924 р. і, зазнавши декількох реорганізацій, восени 1926 р., нарешті, отримав статус державного і відтоді називався Державний народний театр. На всіх етапах існування його супроводжували гострі дискусії, у яких брали участь видатні теоретики і практики театрального мистецтва: Я. Мамонтов, І. Туркельтауб, Ю. Смолич, Й. Шевченко, П. Береза-Кудрицький, О. Вишня та ін. Вони по-різному бачили шляхи розвитку народного театру і доцільність його існування. Ситуація загострилась на третьому витку дискусії на початку літа 1927 р., коли навіть його найвідданіші прихильники – Я. Мамонтов, О. Вишня, М. Лебідь, – визнають, що навіть у статусі державного (з листопада 1926 р.) цей театр не виправдав покладених на нього надій ні в художньому, ні, тим більше, в ідеологічному порядку. У зв'язку з цим у Харкові була створена ініціативна група з представників української інтелігенції, до складу якої входили О. Вишня, Я. Мамонтов, П. Тичина, М. Лебідь, М. Сулима, П. Козицький, В. Гадзинський, В. Сосюра, В. Коряк, М. Йогансен, Арк. Любченко, П. Панч та інші, які у червні 1927 р. звертаються з листом до тодішнього Народного комісара освіти М. Скрипника, якому підлягало й мистецтво, з проханням прискорити справу з черговою реорганізацією Державного народного театру: виділити більш відповідне приміщення, оновити акторський і режисерський склад, зміцнити художнє і адміністративне керівництво театру. Зокрема, у листі були й такі слова: «Ми знаємо, що Окрполітосвіта жодних заходів до зміни акторського складу й режисури в Нартеатрі до сього часу не вживала, відомо нам, що Нартеатр гадають знов залишити в приміщенні цирку Грікке – і коли Окр. Політ. Освіті Український Народний театр потрібний лише для відчитів, що, мовляв, театр український ми все ж маємо, то нас, трудящу інтелігенцію столиці, така постановка питання не задовольняє й ми категорично протестуємо проти такого легковажного й дивного відношення до культурної справи величезної ваги»⁹.

У цьому ж листі пропонувалися кандидатури, які могли б очолити адміністративне і художнє керівництво реорганізованого Державного народного театру: директор – Сергій Каргальський, *режисер* – *Олександр Загаров* (курсив наш – Г. Б.), режисери-постановники – Лесь Курбас, В. Василько-Міляїв, О. Дикий, І. Юхименко. Художник – А. Петрицький, зав. муз. частиною – В. Верховинець, зав. літ. частиною – Я. Мамонтов.

Таким чином, прізвище О. Загарова, який в цей час очолював Державний драматичний театр ім. Т. Шевченка, вперше виникає як кандидатура потенційного керівника оновленого українського Державного народного театру.

Тим часом у пресі з'являється дедалі більше інформаційних повідомлень про чергову реорганізацію Народного театру, про необхідність наблизити його до робітничого глядача і поставити на службу пролетаріатові. Зокрема, Б. Вольський у статті з красномовною назвою «Ближче до пролетаріату!» пропонує заснувати «зразковий серйозний театр в районі, найбільш густо заселеному робітниками. Таким театром повинен бути наново організуємий український драматичний театр в приміщенні Червонозаводського театру. Цьому театрові треба присвятити максимум уваги, створивши з нього не «народний» театр як щось спеціальне, призначене для обслуговування околиць, в однину од «спокушеного» в мистецтві міського центра, а як сучасний класовий театр, збудований на підвалинах української культури»¹⁰.

Такі метаморфози можна пояснити тим, що в цей час розпочинається поступовий процес згортання українізації і натомість початок «пролетаризації» української культури. Зокрема, в «Тезах про театральну критику», затверджених Бюро ЦК ВКП(б) 29 грудня 1926 р., наголошувалося: «В процесі культурної революції пролетаріат опановує командні місця у всіх галузях мистецтва»¹¹.

Цим же документом визначалися найближчі завдання в галузі театру, які передбачали «дальше виживання найшкідливіших пережитків мистецтва поміщицько-феодалного періоду буржуазного занепадництва»; «просування й активну підтримку творів, що відбивають характерні риси епохи, що переживається, і пройняті духом класової боротьби пролетаріату» і т. ін.¹². Більш того, у травні 1927 р. з'являється постанова Політбюро ЦК КП (б)У «Про політику партії в справі української художньої літератури», де наголошувалося, що українська художня література «стає <...> знаряддям для пролетаріату в ідейному керуванні цілим українським культурним процесом»¹³, і водночас висловлювалася стурбованість тим, що «антипролетарські течії відбилися в роботі українських буржуазних літераторів типу «неокласиків», не зустріли опору й навіть їх підтримали деякі попутники і Вапліте на чолі з Хвильовим та його групою»¹⁴.

Звісно, що за такої зміни політичних орієнтирів Державний народний театр з його «застарілим», «назадницьким» репертуаром, що базувався переважно на українській класиці, став непотрібним, таким, що не вписувався в нові реалії часу. Отже, незважаючи на низку попередніх рішень про необхідність збере-

ження Державного народного театру як «високохудожньої одиниці»¹⁵, постанову колегії Наркомосу УСРР від 27 квітня 1927 р. про внесення його до мережі драматичних театрів, з виділенням цьому театрові поряд з театрами «Березиль», ім. Франка та іншими, субсидії на наступний рік¹⁶, Український народний театр, поки що під такою назвою, було переведено з приміщення цирку Грікке до приміщення колишнього Народного дому, в якому до цього часу працював російський Червонозаводський театр¹⁷. Попри те, що 19 лютого цього ж 1927 р. на урядовому рівні відзначили 5-річчя з дня заснування цього театру, його було позбавлено будь-якого приміщення і врешті-решт – розформовано. В обласному архіві зберігся лист «До Президії Харківського ОкрВиконКому», в якому працівники Червонозаводського російського театру висловлювали протест проти ліквідації театру. Їх надзвичайно обурило це невмотивоване рішення про те, що їхній театр «не переводиться до іншого приміщення, не переїздить до іншого міста, а просто «не існує». Жодних мотивів, жодних пояснень, крім того, що «розрахунок з вами буде здійснено»¹⁸. Так одним розчерком пера було ліквідовано театр, яким керував спочатку відомий режисер Р. Унгерн, а останні два роки – молодий, талановитий, згодом народний артист України Неллі Влад.

26 вересня 1927 р. відбулося засідання Правління Харківської округової ради професійних спілок Всеробмис від 26 вересня 1927 р., де було докладно розглянуто питання про перспективи роботи новостворюваного українського театру. В доповіді директора округового управління видовищними підприємствами Я. Пуппе наголошувалося на тому, що «Український театр <...> є експериментом Всеукраїнського масштабу»¹⁹.

Щодо художньо-ідеологічної платформи театру, то високопосадовець наголосив, що «український театр повинен бути театром реалістичним, театром вивірених, усталених форм. В репертуарі повинен переважити революційно-побутовий репертуар»²⁰. Таким чином, новостворюваний театр за своїми художньо-естетичними засадами протиставлявся не лише колишньому Народному театрові, а й «Березолеві», який, як відомо, аж ніяк не був «театром реалістичним, театром вивірених усталених форм», а, насамперед, – театром експериментальним, модерним, пошуковим і від якого навряд чи можна було добитися пасивного відтворення урядових і партійних рішень.

Я. Пуппе також повідомив, що новий театр має підтримувати найтісніший зв'язок з районами і заводами, що при театрі створюється широка театральна нарада з представників партійних, громадських і професійних організацій, що відкриття сезону намічено на 5 листопада. За зимовий сезон планується 14 постановок, з них 8 – нових. Загальна сума дотації – 120 тис. крб. Останнє повідомлення вразило навіть членів правління Робмису, оскільки сума дотації майже в п'ять разів перевищувала дотацію свого попередника – Українського народного театру. Д. Грудина, як член правління, назвав це «великим поступом від Українського народного театру до новостворюваного українського робітничого театру»²¹.

У листі від 4 вересня 1927 р. Я. Мамонтов повідомляв В. Василькові в Одесу, що «діяльність «Народного театру» (тепер – Державного народного театру) вступила в нову фазу. <...> Цьому театрові надають великого значення і велику дотацію (кажуть, більше, ніж «Березолу»). Просто аж страх бере за цей театр! Преса безперестанно інформує про нього і так рекламно, що навіть «Березіль» може позаздрить!»²².

З «Операційного плану роботи Харківського округового управління вищої підприємств на 1927/1928 господарчий рік», що зберігся в обласному архіві, дізнаємося про ще деякі важливі деталі щодо творчої платформи театру, завдань, які перед ним поставлені, особливостей підготовчого періоду, про календарний план роботи і перспективний репертуар. Зокрема йшлося про те, що театр цей повинен бути «умовно-реалістичних форм з установленням на робочого глядача (театр для робочих). Задачі театру – *політичне та культурне виховання робочих мас* (курсиви наш – Г. Б.), заглиблення в них української культури. Робота ця провадиться через художні форми (вистави), що близькі та зрозумілі для робітничого глядача як за сутністю (зміст), так і за формою (матеріальне оформлення – постановка)».²³ Цей документ містив й інші цікаві факти. Період з 1-го вересня по 1 жовтня 1927 р. він визначав як «підготовчий», протягом якого театр мав сформувати трупі і мистецьких керівників, пристосувати сценічний майданчик для постановок, підготувати мінімум три п'єси і провести низку заходів з популяризації театру серед робітників.

Календарним планом визначалися терміни роботи театру в першому сезоні – з 1 жовтня 1927 р. до 1 травня 1928 р. За цей час театр мусив підготувати 13 вистав. Щомісяця театр мав показувати 24 вистави, з них 20 – на стаціонарі, 2 – в клубі «Металіст», одну – на канатній фабриці і одну, в порядку обміну, на сцені театру «Березіль». Усього за сезон театр мав показати 132 вистави. До цього додавався і перспективний репертуарний план театру з 17 назв, який ми подаємо повністю зі збереженням порядку за першоджерелом: «Бузанівський лицедій» Я. Мамонтова, «Товариш» С. Левітіної, «Пурга» Д. Щеглова, «Лукреція Борджіа» В. Гюго, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «97» М. Куліша, «Марко проклятий» Я. Мамонтова, «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Підземна Галичина» М. Ірчана, «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Оргія» й «У катакомбах» Лесі Українки, «Любов і дим» І. Дніпровського, «Слово о полку Ігореві» Г. Хоткевича, «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, «Любов під берестами» Ю. О'Ніла, «Любов Ярова» К. Треньова.

Такий ретельно відпрацьований план, значна дотація свідчать про велике значення, яке надавалось організації нового колективу. Дивно, але в жодному з цих опрацьованих нами документів не згадується про О. Загарова і він не був присутнім на цих засіданнях, де вирішувалися найважливіші творчі і фінансові питання життєдіяльності майбутнього театру.

О. Загаров був призначений на посаду *режисера* Харківського державного театру з 1 вересня 1927 р. наказом № 31 від 14 жовтня 1927 р. по Харківському

округовому управлінню видовищних підприємств²⁴. Напевно, пізніше був ще один наказ про призначення його художнім керівником театру, оскільки Я. Мамонтов в уже згаданому листі до В. Василька від 4 вересня 1927 р. повідомляв його, що Наркомосом УСРР на посаду художнього керівника театру висувається кандидатура саме В. Василька, а на посаду режисера-педагога – кандидатура О. Загарова²⁵. А Я. Мамонтов у цих питаннях був добре поінформованою людиною, адже, як свідчить Ю. Смолич, він та Д. Грудина, на той час керівник спілки «Робмис», стали «художніми шефами» театру²⁶. В. Нікєєв помилявся, стверджуючи, що призначення Загарова сталося навесні 1927 р.²⁷

Варто наголосити, що з повідомлень преси стає зрозуміло: О. Загаров приступив до роботи в театрі не раніше кінця вересня–початку жовтня 1927 р. Заступник директора управління видовищними закладами Ю. Хаютин в інтерв'ю газети «Вечернее радио» від 22 вересня повідомив, що «художній керівник театру, режисер О. Загаров приступить до роботи в середині вересня». При цьому він наголосив, що «формування трупи йде посиленними темпами»²⁸, а це свідчило про те, що О. Загаров насправді не брав участі в цьому важливому процесі. Через декілька днів інший часопис повідомив, що в Українському державному театрі закінчився організаційний період і відкриття сезону відбудеться на початку листопада. Одночасно повідомлялося, що на посаду директора театру запрошено Б. Лівшиця, адміністратором призначено Г. Вольгемута, колишнього директора Українського народного театру, а постійним режисером працюватиме О. Загаров і що «підготовчу роботу театр почне з початку жовтня»²⁹.

У цьому ж повідомленні вперше оприлюднюється неповний склад трупи. Жіночий: В. Варецька, Н. Горленко, Т. Большакова, О. Лешко, Г. Акімова, Д. Попова, А. Малієва, А. Жданова, Є. Зарницька; чоловічий: О. Ватуля, А. Крамаренко, І. Овдієнко, В. Кречет, М. Хорош, М. Петлішенко, І. Твердохліб, Г. Манько, М. Тагаєв, В. Сокирко. Для більш повного уявлення про трупу додамо, що вона складалася з 47 акторів (22 жінки і 26 чоловіків). Крім цього, театр мав оркестр з 12 осіб і 2 концертмейстери, а також хор (14 осіб) і балет (6 осіб). Завідувач літературної частини – М. Йогансен, диригент – С. Харківський, завідувач хореографічної частини – Н. Шуварська.

Нарешті в часописі «Нове мистецтво» 18 жовтня 1927 р. з'являється розгорнуте інтерв'ю з О. Загаровим, яке багато в чому повторює зміст уже наведених нами документів і матеріалів преси щодо художньої платформи театру, завдань, які перед ним стоять, та репертуарних планів. «Репертуар і мистецькі форми нашого театру, – сказав О. Загаров, – диктуються його аудиторією. Робітничий глядач потребує передовсім зрозумілого театру з репертуаром, що зачіпає поруч із сьогоднішнім днем і різні часи епохи з глибокої давнини; поруч з сучасним побутом – і побут старовинний, як український, так і інших народів»³⁰.

«Щодо мистецького обличчя театру, – додав О. Загаров, – то потрібні прості художні й зрозумілі форми як матеріального оформлення кону, так і акторської

подачі, – ми вважаємо за обов'язкове в стінах нашого театру. Найзрозуміліша ж і найпридатніша форма для нашої аудиторії, на нашу думку, – неореалізм, в якому одбилося все цінне, що придбав театр за 10 років революції»³¹.

Говорячи про репертуар, О. Загаров, на жаль, не виявив самостійності, свого власного бачення, а майже повністю повторив назви п'єс, які неодноразово вже називалися.

Мистецький керівник також підтвердив, що сезон розпочнеться найімовірніше 5 листопада «Бузанівським лицедієм» (тобто п'єсою Я. Мамонтова «Республіка на колесах») – «надзвичайно талановитою <...> сатирою на небіжчицю УНР»³², що трупа інтенсивно працює над низкою п'єс, що підуть на початку сезону і що, крім постійного режисера Л. Кліщевца, на окремі постановки дали принципову згоду Л. Курбас, Г. Юра, В. Василько, Д. Грудина. Постійними художниками в театрі працюватимуть Ю. Магнер, Г. Цапок, О. Соболев. Зав. хореографічної частини театру – Шуварська. Закінчуючи інтерв'ю, О. Загаров оптимістично, в дусі часу, сказав: «Театр наш має і матеріальні й мистецькі дані для роботи, а успіх залежатиме саме від любовного ставлення до справи та впертої роботи всього колективу»³³.

На жаль, це єдине інтерв'ю не мало на собі відбитку яскравої особистості О. Загарова, людини великої ерудиції і таланту. Відчувалась якась «вторинність думок», ніби нав'язаних згори, і за змістом, і за формою.

5 листопада, як і планувалося, Харківський державний театр відкрив свій перший сезон виставою «Республіка на колесах» Я. Мамонтова в постановці О. Загарова. Ще напередодні відкриття, побувавши на генеральній репетиції, відомий харківський критик М. Романовський писав: «Зазвичай за генеральною репетицією передчасно судити про виставу. Але те, що показано театром як генеральна репетиція, так культурно, завершено, стильно, що вже зараз ми маємо повне право дати вичерпний відгук про прем'єру театру і про театр взагалі. «Республіка на колесах» – вистава яскрава, розумна, глибоко театральна, витримана в одному стилі ледь піднесеного гротеску театального реалізму, стилі, що наближається за своєю художньою природою до роботи четвертої студії МХАТу. В усьому відчувається досвідчена режисерська рука» <...>. Загалом, як би не склалася робота ДУТа (Державного українського театру – Г. Б.) в майбутньому, однієї першої постановки достатньо, щоб привітати харківського глядача з народженням театру, талановитої режисури і міцного акторського складу»³⁴.

М. Романовський відзначає також блискучі акторські роботи В. Кречета (Андрій Дудка), що створив, на його думку «яскравий тип кобеляцького бонапартизму і одночасно прекрасний театральний образ», І. Твердохліба (Кузьма), який завдяки «великому комедійному талантові» створив «найбільш яскравий і живий персонаж вистави», М. Петлішенка (Мерчик), Н. Горленко (вчителька), В. Маслюченко (Явдоха), В. Варецької (попівна) та ін. Вистава, на думку М. Романовського, «безперечно матиме великий і тривалий успіх»³⁵.

Прикро, але це була по суті єдина однозначно позитивна рецензія на цю виставу. 11 листопада вийшли відразу дві статті досить критичного характеру. Обидва рецензенти – Ю. Смолич та В. Іволгін, насамперед висловлюють своє невдоволення п'єсою. «На жаль, крім цінного матеріалу, що послужив канвою для драматичної побудови, самої побудови в п'єсі нема. Відсутня інтрига, зав'язка. Сюжет опрацьований поверхово. Якщо Бузанівська республіка – пародія на УНР, то їй невістачає гостроти суспільної сатири. У цьому вигляді, в якому подає «республіку» автор, виходить не п'єса, а анекдот-пустячок, який викликає посмішку, але не здатний викликати дію їдкої іронії»³⁶, – стверджує В. Іволгін. Ю. Смолич також вважає, що «твір цей власне й не п'єса – що для цього бракує чіткості й драматичного загострення тим внутрішнім силам, що діють в драматичному творі, оформляючи його сюжет»³⁷. Найбільша претензія Ю. Смолича полягає в тому, що «п'єса <...> не виявляє будь-якого змагання між позитивними і негативними персонажами чи ідеями, а більше цікавиться обсервацією кумедного “альянсу” між отими одіозними містечковими “лицедіями” та стільки ж немістечковими “анархістами”, яких сила-силенна розплодилась за перші роки громадянської війни»³⁸. І хоча далі Ю. Смолич робить висновок про те, що «в цілому “Республіка на колесах” – це досить вдячний матеріал для радянської сатири, і як такий їй можна пророкувати безперечний успіх»³⁹, все ж таки відверто критичне ставлення до п'єси, яка щойно отримала третю премію на конкурсі на кращий драматургічний твір, присвячений 10-річчю Жовтневої революції (перші дві премії не присуджувалися), викликає подив. Не менший подив викликає і той факт, що в час активної пролетаризації літератури премією було відзначено п'єсу, у якій не було жодного позитивного персонажа і в якій «карикатурні не лише “самостійники”, а й революціонери на зразок “Сашка Завірюхи”»⁴⁰.

Що стосується безпосередньо самої постановки, то Ю. Смолич вважає, що «“Республіка на колесах” поставлена *неправильно* (курсив наш – Г. Б.). Її слід ставити як сатиру, а не як побутову комедію», оскільки, «в побутовій комедії губиться соціальна характеристика»⁴¹. На думку Ю. Смолича, «більш чи менш виразно це позначилося, звичайно, на всіх персонажах, але особливо втратили саме ці “відносно-позитивні” персонажі»⁴². Як бачимо, питання відсутності позитивних персонажів у п'єсі, а отже і у виставі, найбільше хвилювало рецензентів, що ріднило п'єсу Я. Мамонтова з «Народним Малахієм» М. Куліша.

Поділяє думку Ю. Смолича щодо п'єси і вистави і Й. Шевченко. Дещо пізніше, підводячи підсумки театрального сезону, він напише: «“Республіка на колесах” – це лише весела анекдота або фейлетон, зовсім даремно розтягнута на цілі чотири акти. Ще могла б ця анекдота прозвучати переконливіше, коли б режисура надала їй певної гостроти, коли б вона загострила моменти політичної сатири або спробувала дати політичну буфонаду. <...> Але режисерові (Загарову) не вдалося показати п'єсу в якомусь аспекті, що виходить поза межі відомих театральних підходів. Коротко – п'єсу було поставлено як побутову комедію.

Отже тим самим було одразу й без останку виявлено й анекдотичну природу п'єси, й її композиційну невикінченість»⁴³.

В. Іволгін у своїх висновках ще категоричніший: «Взагалі, в частині постановочній «Республіка», хоч вона на колесах, *не вивезена*» (курсив наш – Г. Б.).

Насамперед, на думку рецензента, режисура невинувато обережно підійшла до п'єси, нічого не переробивши і не внівши ніяких змін, що призвело до оголення слабких місць тексту. «Крім цього, – вважає критик, – не можна допускати в одній виставі стильових несумісностей в оформленні (худ. Ю. Магнер) – напівреалістична деталь храму і поряд хата з дуже натуралістичним сучасним дахом, що свідчить про несмак. У чому сходяться рецензенти, то це в тому, що «театрові пощастило добрати гарний ансамбль акторів»⁴⁴. В. Іволгін взагалі вважає, що спектакль «все-таки вивезений і вивезений не колесами, а акторами. Актор із п'єси та маловдалої постановки випинав і творив образи»⁴⁵.

Звісно, в тому, що у виставі був хороший акторський ансамбль і яскраві сценічні образи, насамперед, була заслуга О. Загарова, режисера мхатівської школи, однак про те чомусь ніхто не згадав. В. Нікеев, посилаючись на спогади артистки театру Т. Большакової, стверджує, що О. Загаров довго працював з Є. Зарницькою, яка виконувала роль Харитини. «Образ, створений артисткою, глибоко хвилював глядача, який бурхливо реагував на загибель Харитини»⁴⁶. Артистка Т. Большакова також акцентувала, що митець наполегливо працював з усім колективом театру, а репетиції часто продовжувались за північ⁴⁷. Підтверджує це, не посилаючись на джерела, і О. Кулик. Він пише, що «репетиції «Республіки на колесах» <...> відбувалися на невеличкій сцені старенького робітничого клубу <...> Для молодих акторів вихованець і актор МХАТу <...> О. Загаров був беззаперечним авторитетом. Репетиції тривали у теплій обстановці, що значною мірою сприяло встановленню дружньої атмосфери у колективі»⁴⁸.

У нарисі про Червонозаводський театр у другому томі «Українського драматичного театру» Ю. Костюк безапеляційно стверджує, що «найбільшої популярності набула саме нова радянська п'єса “Республіка на колесах”»⁴⁹. На наш погляд, однозначного успіху ця перша вистава в постановці О. Загарова не мала ні у глядача, ні у критики. Ю. Смолич в кінці театрального сезону напише: «Перша вистава лишила невиразне враження, і з неї не можна було передбачити дальшу путь театру»⁵⁰.

Нам невідомо, якою була реакція О. Загарова на критичні зауваження преси щодо його першої постановки, але той факт, що він звертається до цієї п'єси ще раз на сцені Першого робітничого театру у Москві, свідчить про те, що він, як режисер, не втратив до неї професійного інтересу.

Цікава ще й така деталь: В. Нікеев у своєму нарисі твердив, що вистава «Республіка на колесах» Я. Мамонтова «мала величезний успіх у москвичів»⁵¹, однак з невідомих причин не включив її до «Списку основних постановок О. Л. Загарова», який публікується як додаток до цього ж видання⁵².

Наступною прем'єрою щойно створеного театру під мистецьким керівництвом О. Загарова була вистава п'єси харківського драматурга С. Левітіної «В ті дні» («Банкрот»). Нам уже доводилося писати про С. Левітіну, ортодоксальну більшовичку, яка у 1922–1927 рр. була відома не лише як письменниця, а й як партійний і радянський працівник. 5 жовтня 1933 р. С. Левітіна стала одним із найагресивніших обвинувачів Л. Курбаса на засіданні колегії Народного комісаріату освіти⁵³.

Підготовці цієї вистави (реж. Л. Кліщев) приділяється велика увага, оскільки вона була присвячена 10-річчю Жовтневої революції. Нова п'єса С. Левітіної, як і попередні – «Марійка», «Товариш», – була кон'юнктурною за змістом і схематичною за її втіленням.

У центрі уваги драматурга – революційні події 1917 р. і особиста драма меншовика Данова, який врешті-решт терпить подвійне банкрутство – і в суспільно-політичному, і в особистому житті.

«Написана п'єса дуже схематично й сухо. Не люди, а трафарети. У них не думки, а штамповані уривки газетного стилю», – писав критик В. Іволгін⁵⁴. Погоджується з ним і Ю. Смолич: «Ідейне значення п'єси «загальмовується» ще й через не скрізь справне виконання завдань художніх <...> Центральні персонажі, що на них тримається й розв'язання ідейної концепції, зовсім авторові не вдалися: Данова надто спрощено і плакатизовано, Ольга (його жінка-більшовичка) – суха, схематична й програмно рафінована. А робітник-більшовик Буров, – якась туманна пляма без барв, без кісток і без м'яса»⁵⁵. Як бачимо, характеристика більш ніж красномовна. Виставу не врятував навіть досить сильний склад виконавців: В. Маслюченко (Ольга), В. Сокирко (Буров), М. Петлішенко (Заливайко), В. Кречет (Устенко), І. Твердохліб (Кузик) та ін. «Акторський склад, як міг, наповнював живим людським змістом ходульні форми. В цьому сенсі найважче завдання випало Маслюченко – Ользі. Що можна зробити з цієї безбарвної ролі, як вибудувати образ, якщо у розпорядженні артистки – лише коротенькі репліки, які нічого не значать?»⁵⁶ – риторично запитував критик В. Іволгін.

Остаточний висновок щодо цієї вистави зробив Ю. Смолич: «При всій акуратності й ретельності постановки (реж. Кліщев), вистава була невдала, бо за матеріал для неї взято зовсім невдячний і малохудожній матеріал. <...> «В ті дні» після ювілейних вистав сама собою вмерла»⁵⁷.

Чи міг О. Загаров, як художній керівник, не допустити включення до репертуару театру такої відверто слабкої п'єси? На наш погляд – ні. Репертуар театру, як уже зазначалося, був сформований до його приїзду і вже включав п'єсу С. Левітіної – «Товариш». В останній час її замінили на щойно написану – «В ті дні» («Банкрот»). Крім цього, репертуар до 10-ї річниці Жовтня, звичайно ж, вирішувався на найвищому рівні, і О. Загаров, який щойно повернувся з еміграції, навряд чи міг вплинути на цю ситуацію.

У цьому ж місяці театр показав ще одну прем'єру в постановці О. Загарова – драму «Пурга» російського драматурга Дмитра Щеглова. Ця п'єса, написана в

цьому ж 1927 р., широко пішла в театрах Росії та інших союзних республік завдяки актуальності проблематики, гостроті сюжетних колізій, сценічності і мобільності – всього п'ять дійових осіб. Достатньо сказати, що вже в рік написання вона була поставлена у Великому драматичному театрі в Ленінграді і в двох московських – кол. Корша (реж. О. Дикий) і студії Малого театру (режисери Ф. Каверін і В. Топорков).

Можна припустити, що саме з Москви безпосередньо від О. Дикого, колишнього мхатівця, О. Загаров міг оперативно отримати цю п'єсу.

Дія п'єси «Пурга» відбувається під час громадянської війни в сибірській тайзі. Троє молодих людей волею обставин опинилися в екстремальних умовах виживання. Американці – донька директора золотих копалень Оллан та її жених Генрі – під час хуртовини заблукали і випадково знаходять собі притулок у покинутій юрті. Сюди ж потрапляє і більшовик Володимир, який намагається прорватися до сибірських партизанів. Їх вимушене довготривале співіснування в одному помешканні вкрай загострюється декількома чинниками: двоє чоловіків і одна жінка породжують суперництво між чоловіками, в якому перемагає сильніший – більшовик Володимир; співіснування людей, що належать до різних класових прошарків, веде до непримиренних суперечностей; і, нарешті, проживання в екстремальних умовах призводить до боротьби за виживання, пробудження в людині звірячих, біологічних інстинктів і власне людського. Не випадково п'єса мала підзаголовок: «Людина – клас – звір».

Усі ці колізії, багато в чому надумані, все ж давали матеріал для створення живих повнокровних характерів і цікавих людських стосунків.

Прихильник реалістичного психологічного театру критик М. Романовський із захватом писав: «Головне в революції – це людина. Для людини революція, і творить її людина. Ось чому нове мистецтво так прагне свого психологічного театру»⁵⁸. М. Романовський вважає, що лише через психологію людини глядач знайде «таке глибоке, внутрішнє, вражаюче відображення ідей і почуттів революції, як ніде більше»⁵⁹.

Зовсім іншу позицію займає Ю. Смолич. Погодившись з тим, що ця п'єса «справді сучасна і за тематикою, і за побудовою сюжету», що вона «психологічно правдива», він напише: «Проте, можна розглядати “Пургу” й як певний нонсенс для сучасного театру. Крім того, що вона з початку до кінця чисто літературна, вона ще й побудована вся на психологізмі, що тягне назад, до старих форм і традицій театру – важкого, втомлюючого, мовного театру, де нема видовища, де нема театру як синтетичного широкого мистецтва. В цьому вона ближча до старих традицій інертності, а не до динаміки сучасності. Тільки активна тематика та динаміка самого ідейного задуму й дозволить дарувати “Пурзі” її мистецьке назадництво» (курсив наш – Г. Б.)⁶⁰.

І все-таки рецензенти визнають, що вистава вдалася, навіть Смолич написав: «Поставлено “Пургу” (режисура Загарова) дбайливо й дуже охайно. Ситуації

розроблено добре й виразно з прагненням надати більшої дієвості психологічним нюансам»⁶¹.

М. Романовський також погоджується, що поставлена «Пурга» в українському держтеатрі «дуже культурно, в одній стилістиці. Культурність і цільність постав взагалі є великою позитивною якістю театру»⁶². У виставі був хороший виконавський склад: Н. Горленко – Оллан, А. Крамаренко – Генрі, О. Ватуля – Володимир, М. Домашенко – Петрових, І. Твердохліб – Улейга. Як найбільш вдалу роботу рецензенти відзначили образ більшовика Володимира у виконанні О. Ватулі. Цікавий образ Оллан створила Н. Горленко. «Горленко дала вдалі нюанси, майстерні обробки психологічних переходів, – писав Ю. Смолич, – але її Оллан забракувало потрібної твердості, рішучості, закінченості»⁶³.

Майстерно зіграв роль тунгуса Улейги І. Твердохліб. Найбільші претензії у виконавців були до А. Крамаренка, якому не вдалася роль офіцера з аристократичної родини «аж до жестів, гриму й одягу»⁶⁴. Всі рецензенти відзначали вдале художнє оформлення: «Художник Цапок створив прекрасне оформлення, просякнуте сибірським морозом, завиванням хуртовини, суворою самотністю тайги...»⁶⁵. Дія відбувалася на тлі чорного задника, який давав змогу вдало передавати аскетичну, сувору атмосферу сибірської тайги. «Строго витримане оформлення (худ. Цапок), серйозна постановка реж. Загарова і сильний акторський склад – роблять “Пургу” спектаклем великої художньої вартості. <...> “Пурга” – відмінна вистава і занадто переконливий доказ того, що театр має всі засоби для створення по-справжньому мистецьких видовищ»⁶⁶.

Ця вистава ще раз засвідчила, що О. Загаров був майстром, насамперед, психологічного театру, і в тому, що вона вийшла цільна, висококультурна, хай на основі не дуже довершеної драматургії, безперечно – результат його роботи.

Після цієї вдалої вистави чи не найбільшою поразкою О. Загарова стала постановка «Лукреції Борджіа» В. Гюго.

Насамперед, рецензентів цікавило, чи потрібно було саме зараз виставляти цю п'єсу: «Для чого і для кого виставлено “Лукрецію Борджіа”? Які міркування чи які умови спонукали театр увести цю п'єсу до репертуару? Це запитання ми адресуємо до того, хто цим театром керує», – писав Ю. Смолич, маючи на увазі, звісно ж, О. Загарова⁶⁷. Режисера також звинувачують у тому, що театр навіть не спробував виявити свого ставлення до цього твору і подій, які там відбуваються, що він не зробив відповідних купюр, і, нарешті, що актори, в більшості своїй виховані на побутовій естетиці, не готові були до втілення цієї романтичної драми. Зокрема критик В. Іволгін звинувачував акторів у невідповідній пластиці, незграбності, наголошував, що всі вони погано розмовляють на сцені, не вміють інтонувати⁶⁸. Найбільший недолік постановки, на думку В. Іволгіна, – це відсутність Лукреції: «Театр має прекрасний жіночий склад, і щодо цього з Лукрецією Борджіа, здавалось, все буде добре. Та, напевно, якась випадковість, тимчасові обставини в особистому складі спонукали режисера доручити роль Лукреції –

Большаковій – артистці, цілком можливо, досвідченій і вартісній, але абсолютно безпорадній в ролі розбещеної, мстивої коронованої дияволиці. <...> Большакова не може дати навіть інтонації. Партнери її викручуються, як можуть, але становища, звісно, змінити не можуть»⁶⁹. Напевно, у рецензента були підстави це стверджувати. Як свідчать архівні матеріали, артистка Тетяна Большакова приїхала до Харкова з Дніпропетровська і була зарахована до трупи на амплу «інженю-драматік»⁷⁰. Нами встановлено, що питання її відповідності положенню, яке вона займала, розглядалося на позачерговому засіданні місцевого комітету профспілки від 11 січня 1928 року в присутності заступника директора округового управління видовищними закладами Ю. Хаютіна. Наголосивши, що артистка Большакова була прийнята до трупи за рекомендацією режисера О. Загарова, він сказав: «Ми переконалися, що для означеного положення артистка Большакова не відповідає, в силу цього питання про неї ставиться в площині звільнення її від служби або перекваліфікації з установам окладу, що відповідає дійсно її сценічним можливостям»⁷¹.

Найнегативнішу оцінку виставі дав Ю. Смолич. Зауваживши, що немає жодного сенсу виставляти «класичні зразки в безкровному академічному плані (ше й при невдалому доборі виконавців)», він виносить свій остаточний присуд: «Навдивовижу невдалий спектакль»⁷².

Важко сказати, наскільки об'єктивними були рецензенти в оцінці вистави, особливо Ю. Смолич, який всіляко підкреслював своє несприйняття «благочестивого» відтворення класики і «рабського непорушного подання сучасному глядачеві мертвого змісту давно минулих епох»⁷³. Він вимагав більш сучасного революційного класового підходу до інтерпретації класичних творів, більш соціальних акцентів, що свідчить про кон'юнктурне, заідеологізоване мислення. Однак цілком логічно припустити, що вистава справді була не дуже високого мистецького рівня, зважаючи на терміни, в які вона була поставлена. За неповних два місяці театром було підготовлено чотири вистави, з них три – особисто О. Загаровим. За нинішніми стандартами – це абсолютно нереальні терміни, тим більше зі шойно сформованою, не об'єднаною єдиною естетичною платформою трупою. Цей творчий прорахунок О. Загарова мав далекосяжні погані наслідки.

Звітуючи на пленумі політосвіти міської ради, директор театру Б. Вольський (призначений на цю посаду замість звільненого з 1 грудня 1927 р. Б. Лівшиця)⁷⁴ інформував, що з чотирьох вистав, підготовлених театром за час роботи, довелося дві («Лукреція Борджія» і «Банкрот») зняти, «бо вони не відповідали художнім вимогам глядача». Він вважав, що «це утворило безпорадний стан у театрі, і навіть була думка давати вистави замість щодня лише двічі на тиждень»⁷⁵. Продовжуючи, він сказав: «З цього вийшли, включивши до репертуару так звані «прохідні п'єси» («Гріх», «Суета»), що не вимагали на виготовлення багато часу. Загалом довелося зробити багато змін в плані, наміченому з початку сезону, бо його було складено не зовсім вдало»⁷⁶.

Це підтверджував і Смолич: «“Суєта” і “Гріх” пішли виключно як «прохідні» з однією метою: заповнити репертуарні провалля. Виставлено їх за споконвічним трафаретом (колективна режисура акторів), і додати до характеристики театру вони нічого не можуть, хіба що – ілюструють його художню кризу»⁷⁷. Щодо «Суєти» І. Карпенка-Карого, то поставив її актор В. Кречет (В. Нікесв помилково відносить її до постановок О. Загарова)⁷⁸. На відміну від Ю. Смолича, рецензент В. Іволгін дав позитивну характеристику цій виставі, наголошуючи на невмирущості п'єси і чудовому акторському ансамблі: «Всі ролі виявилися в руках досвідчених і талановитих виконавців – і “Суєта” пройшла концертно. Актори театру були в своїй стихії. <...> Плавно, захоплюючи глядацький зал, сильний ансамбль вклинив “Суєту” в репертуар театру, зробивши її більш вартісною, ніж “Лукреція Борджія” або “Дні” (мається на увазі “В ті дні” С. Левітіної. – Г. Б.)⁷⁹. В. Кречет (Іван), М. Петліщенко (Терешко), Н. Горленко (Наташа), О. Вагуля (Михайло), М. Тагаїв (Макар Барильченко) – всі вони, на думку рецензента, «бездоганно втілили героїв “Суєти”»⁸⁰. Наголосивши, що В. Кречет уперше виступив як режисер, В. Іволгін вважає, що «Суєту» він поставив без особливих викрутасів і новацій – «чистенько, гладенько і жваво. В цьому відношенні “Суєта” може здатися “здаванням позицій”»⁸¹. І як висновок: «Було б правильніше починати старим репертуаром і поступово вводити сучасний. За такого підходу – було б менше претензій і докорів». Як бачимо, однастайності в оцінці цього «прохідного» репертуару не було. До таких вистав за «колективною режисурою» слід також віднести «Седі» С. Моема та Д. Колтона, «Гріх» В. Винниченка та «Вовчу зграю» Д. Лондона (останню Нікесв помилково відносить до постановок О. Загарова)⁸², в яких, як зазначав Йона Шевченко, відбилися «смаки й вподобання театру літературно-психологічного. <...> В постанові всіх цих п'єс <...> не могло й мови бути про якісь нові підходи <...> – все це були постанови, що або мали промовляти до серця глядача зворушливістю нафталінових традицій, або ж давали змогу збільшувати кількість постанов, коли траплялись неминучі у новому ділі кризи»⁸³.

Аналізуючи колегіальний принцип постановки вистави «Вовча зграя» Д. Лондона, О. Кулик пише: «Прагнучи позбутися “самодержавної” влади режисера, актори намагалися створювати вистави колективно, без участі режисера»⁸⁴.

Нам не вдалося встановити, як же О. Загаров, як художній керівник, ставився до такої колективної роботи. Сам він до кінця сезону ставить ще дві вистави – «Розбійник Кармелюк» Л. Старицької-Черняхівської (вистава з цензурних мотивів не зазначена у репертуарних списках до монографій О. Кулика⁸⁵ та В. Нікесва⁸⁶) і «Підземна Галичина» М. Ірчана.

Тільки недостатньою поінформованістю О. Загарова можна пояснити те, що п'єсу «Розбійник Кармелюк» він узяв до виставлення у 1928 році, тим більше такого автора, як Л. Старицька-Черняхівська, котра вже давно була під пильним оком відповідних органів напередодні так званого «процесу СВУ», де виступала однією із головних фігурантів.

Дослідник творчості Л. Старицької-Черняхівської Л. Барабан стверджує, що п'єса «Розбійник Кармелюк» була остаточно завершена у 1920 р. Окремим виданням вона вийшла у піковий період українізації – в 1926 р. Перший варіант п'єси був поставлений Українським народним театром (колишнім Державним народним театром, перейменованим на Етнографічний театр ім. М. Заньковецької) у Києві в березні 1922 року (реж. Б. Романицький), а доопрацьовану драму вперше було показано в Єлисаветграді 16 березня 1924 року⁸⁷. Цей же автор повідомляє, що театр імені М. Заньковецької відкрив цією п'єсою свій сезон 1924–1925 років у Дніпропетровську, а потім у Кривому Розі, наголошуючи, що «вистава скрізь мала величезний успіх»⁸⁸.

О. Кулик подає ще одну принципово важливу дату постановки п'єси «Розбійник Кармелюк» у театрі імені М. Заньковецької – 8 грудня 1922 року, тобто невдовзі після реорганізації Українського народного театру в Драматичний театр імені М. Заньковецької. Режисер-постановник вистави Б. Романицький пояснював включення цієї п'єси до репертуару театру поряд з «Лихоліттям» Г. Хоткевича, «Розбійниками» Ф. Шіллера та інших тим, що в них вони знаходили «елементи революційної думки і революційного пафосу»⁸⁹. Можливо, саме з цих міркувань і О. Загаров включив цю п'єсу до репертуару Харківського державного театру.

Хоч як би там було, логічно припустити, що рішення О. Загарова про постановку п'єси «Розбійник Кармелюк» Л. Старицької-Черняхівської виникло під впливом театру імені М. Заньковецької, можливо, персонально Б. Романицького або ж по приїзді до Харкова ця п'єса, видана тут у 1926 році кооперативним видавництвом «Рух», випадково потрапила йому до рук.

Прем'єра вистави в Харківському державному драматичному театрі відбулася 7 січня 1828 року. Ю. Смолич з цього приводу писав: «Шкода, що п'єса Старицької-Черняхівської береться до постаті Кармелюка із звичайною традицією псевдоромантичного театру: Кармелюка малюють героєм, – «народним героєм», – а суть соціальних норм і рухів, що спородили постать Кармелюка, зоставляється майже осторонь, де-де лиш зачіплюючи її та розганяючи на добро і зло (добрі і злі персонажі)»⁹⁰. Подібні претензії висуває Ю. Смолич і до театру, звинувативши його в тому, що, «беручи до ставлення таку п'єсу, не намагається до кінця продумати соціальний образ Кармелюка, щоб від себе принести характеристику доби та перетрактувати Кармелюкову роллю із п'єси. Найбільша помилка театру і режисури в тому, що Кармелюк <...> лишається “всього-на-всього” мелодраматичним героєм»⁹¹. Друге звинувачення Ю. Смолича полягало в тому, що театр «знову *«академічно»*, в усій його непорушності відтворив план псевдоромантики (курсив наш – Г. Б.)»⁹².

Погодившись з Ю. Смоличем у тому, що Л. Старицька-Черняхівська «свідомо ідеалізує постать Кармелюка й надає творові театральномелодраматичного характеру» і що «автор заглиблюється в особистих переживаннях героя, відсовуючи на бік соціальний зміст подій»⁹³, інший критик – Д. Сірий – все ж

підтримує театр. Насамперед, він вітає включення цієї п'єси до репертуару і акцентує, що у режисури не було іншого виходу, як вирішити виставу в стилістиці, запропонованій автором. Вистава насичена «театрально-барвистими, але разом з тим наївними елементами», в ній було багато музики, танків, хорового і сольного співу. Одночасно Д. Сірий наголошує, що «режисер Загаров старанно обходить ті місця, де автор почав був заглиблюватися в особисту драму героя»⁹⁴. Більшість діалогів, спрямованих на це, було викреслено, в тому числі всю п'яту дію, що, на думку критика, пішло на користь виставі.

У спектаклі був зайнятий досить сильний склад виконавців: І. Овдієнко (Кармелюк), Н. Горленко (Марина), В. Маслюченко (Уляна), І. Твердохліб (Тюржевський), Є. Зарницька (стара пані), А. Жданова (дячиха). Особливо ефектний в образі Кармелюка був артист І. Овдієнко, який, маючи відповідну зовнішність і хороший голос, «блиснув всіма даними героя-співака»⁹⁵. Однак йдучи за автором, він створив зворушливий, але «неглибокий і ходульний образ»⁹⁶. Н. Горленко, на думку критика, «не вдалося перебороти текстуальних труднощів». Жваво і переконливо зіграли свої ролі актори І. Твердохліб та Є. Зарницька.

Підсумовуючи, скажемо, що вистава, яка за своєю тематикою – боротьба повстанців проти визискувачів – була суголосною сучасній добі і яка користувалась успіхом у глядача, все ж не принесла визнання О. Загарову. Вона була оцінена як така, що «не дала добрих результатів» і залишила «повне враження “доброго старого народного театру”»⁹⁷.

Останньою виставою О. Загарова, поставленою на сцені Харківського державного театру, була «Підземна Галичина» М. Ірчана. Прем'єра відбулася 25 лютого 1928 року (В. Нікєєв помилково відносить її до 1927 року⁹⁸). П'єса «Підземна Галичина» була написана і видана в Канаді 1926 року. В Україні вперше опублікована в журналі «Сільський театр» у 1927 році і тоді ж поставлена в Державному театрі імені М. Заньковецької (реж. Б. Романицький). Не виключено, що О. Загаров саме там дізнався про п'єсу, а можливо, і подивився виставу.

Звісно, що п'єса, присвячена боротьбі підпільної організації західноукраїнських комуністів, привабила театр своєю революційною тематикою. З єдиної рецензії, яку вдалося знайти, важко скласти уявлення про виставу. Критик Д. Сірий, віддаючи належне цікаво задуманому гострому сюжетові, одночасно наголошує багатослівність п'єси, розтягнутість і деякий схематизм. «Режисура нічого не зробила, щоб оживити схематичність твору. Навіть не спромоглася утворити яесь єдиностильне тло для авантюрицького сюжету п'єси»⁹⁹.

Із виконавців критик відзначає (чи не з кон'юнктурних міркувань?) артиста І. Овдієнка, який приємно вразив його в ролі Леся, голови партійного комітету. Артист М. Петлішенко, на думку Д. Сірого, створив імпазантну постать комісара поліції Гуральського, але часом перегравав – «аби сподобатися публіці». Артисту А. Крамаренкові, що грав роль Микитюка, так і не вдалося створити переконливий образ провокатора. Роль хлопчика Михася «жваво» грала артистка Скуратова.

Як бачимо, рецензія більш ніж скромна, хоча в джерелах радянського періоду ця вистава завдяки революційній тематиці подавалась як одна з кращих.

Ситуація в театрі з часом ускладнюється. На адресу О. Загарова лунає все більше докорів як з боку преси, так і від співробітників театру та керівних органів щодо невміння вибудувати репертуар, організувати художній процес та ін. Зокрема, в доповідній записці на ім'я директора Харківського округового управління видовищними підприємствами (ХОУВП) Я. Пуппе від 2 листопада 1927 року адміністратор театру М. Ратимов повідомляє про головні, на його думку, недоліки в роботі театру. Серед них найголовніший – *відсутність особистості, яка б скеровувала діяльність колективу, вирішувала б на місці всі поточні питання як принципового характеру, так і виробничого* (курсив наш – Г. Б.). Через відсутність поточних репертуарних планів затримується випуск реклами, нема контролю за розподілом ролей і трактуванням п'єс, що призводить до зняття з репертуару щойно поставлених вистав¹⁰⁰. Цілком очевидно, що більшість із висловлених претензій торкалася компетенції головного режисера.

Збереглася ще одна доповідна записка – інспектора сцени І. Коханого, яка також свідчить про невдоволення роботою Загарова як головного режисера: невміння вчасно організувати роботу призвело до затримки підготовчого періоду і необхідності включення до репертуару «прохідних» вистав із запрошенням до режисерської праці В. Кречета та О. Ватулі¹⁰¹. Більш того, доповідна записка І. Коханого від 21 квітня 1928 року, тобто наприкінці сезону, була підготовлена ним не з власного спонукання, а як відповідь на офіційний запит зі сторони ХОУВП, що свідчить про те, що керівництво вже збирало певний «компромат» на О. Загарова, або точніше – підстави для звільнення.

У тій же доповідній записці наводиться ще один чинник, що негативно позначився на роботі театру в першому сезоні – це «розрізненість т. Загарова та т. Кліщесєва»¹⁰². Очевидно, взаємини О. Загарова з молодшим за нього на шістнадцять років, але вже відомим на той час актором і режисером Л. Кліщесєвим не склалися*. Останній виявився більш успішним, а його творчість – більш суголосною потребам часу. За винятком невдалої вистави «В ті дні» («Банкрот») С. Левітіної, він поставив з великим успіхом «Любов під берестами» Ю. О'Ніла і особливо «Розлом» Б. Лавреньова – вистави, що мали дуже позитивну пресу і значний резонанс. Щодо останньої, то Й. Шевченко писав: «"Розлом" відразу й помітно підняв "криву" успіху театру – морального і матеріального»¹⁰³. Ю. Смолич також вважає, що «тільки остання вистава <...> спиняє на собі цілком прихильну увагу. Тільки про цю виставу <...> можна говорити, що вона водночас відповідає і художнім, і ідеологічним завданням, які має для себе театр»¹⁰⁴. А В. Хмурий, перекресливши по суті все, що було до «Розлому», писав: «Остання прем'єра театру, я б сказав – перша його прем'єра, і, як це не парадоксально, а з нею народився український робітничий театр» (курсив наш – Г. Б.)¹⁰⁵.

Підводячи підсумки першого сезону Харківського драматичного театру, Ю. Смолич наголосив, що театр не виправдав покладених на нього завдань: «невиразність репертуарної лінії загальмувала прогресивний приплив глядача і затуманила як ідеологічну, так і мистецьку фізіономію театру настільки, що сьогодні цей театр не може декларувати себе театром революційним <...> театр не має свого сredo, його вистави – “кожна різна, а щонайгірше – превалює нахил до “академізму” – анемічного наслідування старим, “визнаним і загальнозрозумілим” зразкам – отой “зрозумілий реалізм”: нетворча енергія»¹⁰⁶. Ю. Смолич вважає, що театр «потрапив у лабеті обмеженої “європеїзації гатунку [19]17–19 рр.”»¹⁰⁷, звісно, маючи на увазі О. Загарова як носія цього напрямку.

Йона Шевченко, розмірковуючи над причинами невдалого сезону, вбачає найголовнішу з них у тому, «що тут не було фактичного художнього керівника, то не було і більш-менш певної художньої лінії (курсиви наш – Г. Б.)»¹⁰⁸. Як бачимо, оцінка діяльності О. Загарова більш ніж красномовна.

О. Боньковська, розглядаючи період роботи О. Загарова на чолі театру Товариства «Українська бесіда» у 1921–1923 рр., стверджує, що його приїзд до Львова «був неймовірною удачею для театральної Галичини»¹⁰⁹. Вона вважає, що «його нетривала діяльність <...> була настільки сконденсованою і професійно виваженою, що за короткий час могутня особистість цього режисера, актора і педагога зуміла організувати, повноцінно, змістовно і дієво наповнити його сценічний простір»¹¹⁰.

І навіть уже після повернення з еміграції короткочасне перебування О. Загарова на чолі театру імені М. Заньковецької М. Лебідь, тодішній директор театру, оцінює позитивно, вважаючи, що його постановки, разом з постановками Д. Козачківського, «високо підняли авторитет театру імені М. Заньковецької»¹¹¹.

То чому ж не склалося у Харкові? В. Нікєєв пояснює причину від'їзду О. Загарова з Харкова виключно станом його здоров'я і необхідністю лікування¹¹². Насправді все було набагато складніше. На наш погляд, причин було декілька. Насамперед, різко змінилася політична ситуація в країні. Було взято курс на пролетаризацію української культури і театру зокрема. Як слушно зазначила І. Макарик, «постійне втручання партії <...> в художню творчість перевершило обмеження й цензуру часів царату та супроводжувалося бомбастичною риторикою в пресі і партійних резолюціях»¹¹³. На I Всеукраїнській нараді в справі театральної роботи при Всеукраїнській раді профспілок, яка відбулася в Харкові 20–24 березня 1928 року, завідувач культвідділу ВУРПС М. Рабічев проголосив: «Диктатура пролетаріату лише тоді буде міцна, коли пролетаріат буде не лише політичним, а й загальнокультурним керівником, керманічем усього культурного процесу, що розвивається в нашій країні – без цього і його диктатура може захитатися»¹¹⁴. Присутній на цій нараді народний комісар освіти М. Скрипник ще більш конкретизував найближчі завдання: «Організувати в театрі робітничого глядача, утворити широку пролетарську опінію в питаннях пролетарського

мистецтва, поставити режисерів, постановників, акторів під вплив суспільної думки організованого пролетаріату – це є той шлях, що ми ним ідемо»¹¹⁵. Саме задля вирішення цих завдань і були утворені нові театри, головним завданням яких було обслуговування робітничого глядача – Харківський державний театр і театр «Веселий пролетар» – обидва у 1927 р. О. Загаров, як високоосвічена і культурна людина, представник старої інтелігенції, що недавно повернувся з еміграції, якнайменше підходив для виконання місії, яку йому визначили: «стати рупором революційного українського театру»¹¹⁶.

На жаль, і сам О. Загаров під впливом різних обставин поступово змінювався. В. Блавацький, згадуючи останню постановку режисера на галицькій сцені – «Отелло» В. Шекспіра, – писав: «... На цій праці від'ємно відбилася його перевтома та охлялість. Це не був вже той повний горіння та творчого запалу режисер. <...> З цієї творчої депресії не визволився Загаров і на новому місці праці в Ужгороді <...> Потім зустрів я Загарова в Харкові, де він керував т. зв. «Червонозаводським театром» (насправді це був ще не Червонозаводський театр. – Г. Б.), і там нічим вже не нагадував він львівського Загарова, і просто жалко і боляче було дивитися на занепад такої ще недавно повної творчого кипіння людини»¹¹⁷. Продовжуючи свої спогади про харківський період перебування О. Загарова на чолі Державного драматичного театру, В. Блавацький уточнив: «На жаль, він (Загаров. – Г. Б.) не зміг вибороти собі відповідний авторитет серед свого ансамблю, та й культурних, інтелігентних акторів було в цьому театрі обмаль, словом, Загаров почував себе дуже погано, і це незвичайно відбивалося на його праці. Постави Загарова в Харкові нічим не нагадували його львівських тріумфів, і мистецька атмосфера театру робила гнітюче враження»¹¹⁸.

Тим часом у Харкові, втім, як і по всій Україні, зростає політичне напруження, атмосфера недовіри й переслідувань. У січні 1928 р. під тиском влади змушена була самоліквідуватися літературна організація ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури), в березні цього ж року після громадського перегляду заборонили виставу «Народний Малахій» М. Куліша в театрі «Березіль», масового характеру набирають арешти серед української інтелігенції. Відомий український літературознавець, академік С. Єфремов у своєму щоденнику 15 червня 1927 р. писав: «Минулої ночі по всьому місту (Києву. – Г. Б.) арешти», а наступного дня уточнив: «Кажуть, що арештовано 1000–1500 чоловік»¹¹⁹. «Ходять чутки про масові арешти в Києві, Харкові, Одесі, Полтаві та інших містах», – інформує своє керівництво начальник секретного відділу ДПУ УСРР Горожанкін¹²⁰.

Зрозуміло, що у цій ситуації О. Загарову, людині з тавром еміграції, небезпечно було залишатися у Харкові. Звільнений разом з усім творчим колективом з 1 травня 1928 р. наказом № 53 від 3 травня 1928 р. по Харківському округовому управлінню видовищних підприємств¹²¹, О. Загаров назавжди залишає Харків і повертається до Росії.

З нового театрального сезону театр було реорганізовано: оновлено на три чверті склад трупи, мистецьким керівником призначено В. Василька, а директором театру – «робітника-металіста – К. Доценка, висуванця одного з найбільших харківських заводів»¹²². Одночасно, згідно з постановою художньої ради театру від 8 вересня 1928 р. і за клопотанням Окрнаросвіти театр було перейменовано з «Харківського державного театру» на «Державний Червонозаводський театр»¹²³.

¹ Чернявський А. Олександр Загаров (Біографія) / Арс. Чернявський. // Театральне мистецтво : Місячник театру і сцени. – Львів, 1922. – 15 квітня. – Вип. 1. – С. 4 ; Там само // Наш театр : Книга діячів Українського театрального мистецтва, 1915–1991. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1992. – Т. 2. – С. 45.

^{1a} Там само.

² Елланський (Блакитний) К. Олександр Загаров / Кость Елланський (Блакитний) // Мистецтво. – 1969. – № 1. – С. 29.

³ Гладков Н. А. Л. Загаров – мастер и человек / Н. Гладков. – Ковров, 1939. – С. 7.

⁴ Там само.

⁵ С. Режисер Загаров про театр[альне] життя Чехії й Галичини / С.[молич] // Нове мистецтво. – 1926. – № 21 (25 трав.). – С. 3.

⁶ [Костюк Ю.] Дніпропетровський державний український драматичний театр імені Т. Шевченка / [Ю. Костюк] // Український драматичний театр : нариси історії : в 2 т. – К., 1959. – Т. 2 : Радянський період. – С. 212.

⁷ Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові / Й. Шевченко // Критика. – 1928. – № 5. – С. 130.

⁸ Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні / Ю. Смолич // Життя й революція. – 1928. – № 4. – С. 121–122.

⁹ Музей театального, музичного та кіномистецтва України. – Ф. 6300. Недіючі театри. – П. 4. – С. 6.

¹⁰ Вольський Б. Ближче до пролетаріата! / Б. Вольський // Культура і побут. – 1927. – 2 серп. (№28). – (Додаток до газ. «Вісті ВУЦВК»).

¹¹ Тези про театральну критику // Нове мистецтво. – 1927. – № 3. – С. 10.

¹² Там само.

¹³ Політика партії в справі української художньої літератури : Постанова Політбюро ЦК КП (б) У, 15 травня 1927 р. // Культурне будівництво в Українській РСР : Важливі рішення Комуністичної партії і Радянського уряду, 1917–1959 : зб. док. : в 2 т. – К., 1959. – Т. 1 : (1917– червень 1941). – С. 351.

¹⁴ Там само. – С. 354.

¹⁵ Театри влітку // Комуніст. – 1927. – 2 берез.

¹⁶ Із протоколу засідання колегії Наркомосу УСРР про підсумки роботи драматичних театрів у 1926/27 р. і організацію їх роботи на сезон 1927/28 р. // Культурне будівництво в Українській РСР : Важливі рішення Комуністичної партії і Радянського уряду, 1917–1959 : зб. док. : в 2 т. – К., 1959. – Т. 1 : (1917– червень 1941). – С. 520–521.

¹⁷ ДАХО – Ф. Р845. – Оп. 3. – Од. зб. 1022. – Арк. 34.

¹⁸ Там само. – Арк. 262.

¹⁹ ДАХО. – Ф. Р 1392. – Оп. 2. – Од. зб. 134. – Арк. 38.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Цит. за: [Костюк Ю.] Харківський Червонозаводський державний український драматичний театр імені Т. Шевченка // Український драматичний театр : нариси історії : в 2 т. – К., 1959. – Т. 2 : Радянський період. – С. 242.

²³ ДАХО. – Ф. Р845. – Оп. 3. – Од. зб. 1783.

²⁴ ДАХО. – Ф. Р2755. – Оп. 1. – Од. зб. 6. – Арк. 175.

²⁵ Цит за: [Костюк Ю.] Харківський Червонозаводський державний український драматичний театр імені Т. Шевченка // Український драматичний театр : нариси історії : в 2 т. – К., 1959. – Т. 2 : Радянський період. – С. 242.

²⁶ Смолич Ю. Розповіді про неспокій / Юрій Смолич. Твори : у 8 т. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 7. – С. 305.

²⁷ Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікєєв. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 66.

²⁸ Перед театральним сезоном // Вечернее радио. – 1927. – 22 сент.

²⁹ Хроніка : Укр. Держ. Театр // Нове мистецтво. – 1927 – №18 (27 верес.).

³⁰ Розмова з головним режисером Укр. театру в Харкові О. Загаровим // Нове мистецтво. – 1927. – № 20 (18 жовт.). – С. 7.

³¹ Там само.

³² Там само.

³³ Там само.

³⁴ Романовский М. «Республика на колесах» Я. Мамонтова : Генеральная репетиция 1 ноября / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1927. – 3 нояб.

³⁵ Там само.

³⁶ Иволгин В. «Республика на колесах» : (Государственный харьковский театр) / В. Иволгин // Вечернее радио. – 1927. – 11 нояб.

³⁷ [Смолич Ю.]. Відкриття Державного українського театру в Червонозаводському районі : «Республіка на колесах» / Ю. С. // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 11 листоп.

³⁸ Там само.

³⁹ Там само.

⁴⁰ Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Черкаси : [Б. в.], 2009. — С. 301.

⁴¹ [Смолич Ю.]. Відкриття Державного українського театру в Червонозаводському районі : «Республіка на колесах» / Ю. С. // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 11 листоп.

⁴² Там само.

⁴³ Шевченко Й. До підсумків театального сезону в Харкові / Й. Шевченко // Критика. – 1928. – № 5. – С. 132.

⁴⁴ [Смолич Ю.]. Відкриття Державного українського театру в Червонозаводському районі : «Республіка на колесах» / Ю. С. // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 11 листоп.

⁴⁵ Иволгин В. «Республика на колесах» : Государственный Харьковский театр / В. Иволгин // Вечернее радио. – 1927. – 11 нояб.

⁴⁶ Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікєєв. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 67.

⁴⁷ Там само.

⁴⁸ Кулик О. Донецький обласний український музично-драматичний театр імені Артема / О. О. Кулик. – К. : Мистецтво, 1987. – С. 6.

⁴⁹ [Костюк Ю.] Харківський Червонозаводський державний український драматичний театр імені Т. Шевченка // Український драматичний театр : нариси історії : в 2 т. – К., 1959. – Т. 2 : Радянський період. – С. 244.

⁵⁰ Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні / Ю. Смолич // Життя й революція. – 1928. – № 4. – С. 124.

⁵¹ Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікєєв. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 69.

⁵² Там само. – С. 84–86.

⁵³ Див. про це: Ботунова Г. Український народний театр у Харкові (1924–1926 рр.) : Творча практика і теоретична полеміка / Галина Ботунова // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 2011. – Т. 265 : Праці театрознавчої комісії. – С. 211–214.

⁵⁴ Иволгин В. «В ті дні» : (Государственный харьковский театр) / В. Иволгин // Вечернее радио. – 1927. – 12 нояб.

⁵⁵ [Смолич Ю.] «В ті дні» / Ю. С. // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 11 листоп.

⁵⁶ Иволгин В. «В ті дні» : (Государственный харьковский театр) / В. Иволгин // Вечернее радио. – 1927. – 12 нояб.

⁵⁷ Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні / Ю. Смолич // Життя й революція. – 1928. – Кн. 4. – С. 124.

⁵⁸ Романовский М. «Пурга» : (Украинский государственный театр) / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1927. – 18 нояб.

⁵⁹ Там само.

⁶⁰ Смолич Ю. Державний драматичний театр : «Пурга» : (В прим. Червонозаводського) / Ю. Смолич // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 20 листоп.

⁶¹ Там само.

⁶² Романовский М. «Пурга» : (Украинский государственный театр) / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1927. – 18 нояб.

⁶³ Смолич Ю. Державний драматичний театр : «Пурга» : (В прим. Червонозаводського) / Ю. Смолич // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 20 листоп.

⁶⁴ Там само.

⁶⁵ Романовский М. «Пурга» : (Украинский государственный театр) / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1927. – 18 нояб.

⁶⁶ Иволгин В. «Пурга» : (Государственный харьковский театр) / В. Иволгин // Вечернее радио. – 1927. – 17 нояб.

⁶⁷ Смолич Ю. Харківський державний драмтеатр : (В помешканні Червонозаводського) : «Лукреція Борджія» / Ю. Смолич // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 29 листоп.

⁶⁸ Иволгин В. «Лукреция Борджиа» : Государственный Харьковский театр / В. Иволгин // Вечернее радио. – 1927. – 27 нояб.

⁶⁹ Там само.

⁷⁰ ДАХО. – Ф. 2155. – Оп. 1. – Спр. 10. – Арк. 112.

⁷¹ ДАХО, – Ф. Р1017. – Оп. 6. – Од. зб. 815. – Арк. 13.

⁷² Смолич Ю. Харківський державний драмтеатр : (В помешканні Червонозаводського) : «Лукреція Борджія» / Ю. Смолич // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 29 листоп.

⁷³ Там само.

⁷⁴ ДАХО. – Ф. Р2755. – Од. зб. 6. – Арк. 77.

⁷⁵ Міська рада про роботу Харківського державного театру // Вісті ВУЦВК. – 1928. – 24 квіт.

⁷⁶ Там само.

⁷⁷ Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні / Юрій Смолич // Життя й революція. – 1928. – Кн. 4. – С. 125.

⁷⁸ Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікєєв. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 68.

⁷⁹ Иволгин В. «Суета» : Государственный харьковский театр / В. Иволгин // Вечернее радио. – 1927 – 10 дек.

⁸⁰ Там само.

⁸¹ Там само.

⁸² Нікеев В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікеев. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 86.

⁸³ Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові / Й. Шевченко // Критика. – 1928. – № 5. – С. 131.

⁸⁴ Кулик О. Донецький обласний український музично-драматичний театр імені Артема / О. О. Кулик. – К. : Мистецтво, 1987. – С. 9.

⁸⁵ Там само. – С. 123.

⁸⁶ Нікеев В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікеев. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 86.

⁸⁷ Барабан Л. Людмила Старицька-Черняхівська і український фольклор / Леонід Барабан // Народна творчість та етнографія. – 1997. – № 2–3. – С. 19.

⁸⁸ Там само.

⁸⁹ Романицький Б. Спогади й думки про творчий шлях театру ім. Заньковецької / Б. Романицький // Театр ім. Марії Заньковецької, 1922–1932. – К., 1933. – С. 10.

⁹⁰ Смолич Ю. Харківський державний драматичний театр : «Розбійник Кармелюк» / Ю. Смолич // Вісті ВУЦВК. – 1928. – 18 січ.

⁹¹ Там само.

⁹² Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні / Юрій Смолич // Життя й революція. – 1928. – Кн. 4. – С. 125.

⁹³ Сірий Д. «Розбійник Кармелюк» : Державний харківський театр / Д. Сірий // Комуніст. – 1928. – 17 січ.

⁹⁴ Там само.

⁹⁵ Там само.

⁹⁶ Там само.

⁹⁷ Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні / Юрій Смолич // Життя й революція. – 1928. – Кн. 4. – С. 125.

⁹⁸ Нікеев В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікеев. – К., 1969. – С. 86.

⁹⁹ Сірий Д. «Підземна Галичина» : Державний харківський театр / Д. Сірий // Комуніст. – 1928. – 29 лют.

¹⁰⁰ ДАХО. – Ф. Р2755. – Оп. 1. – Од. зб. 29. – Арк. 188.

¹⁰¹ Там само. – Арк. 4.

¹⁰² Там само.

¹⁰³ Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові / Й. Шевченко // Критика. – 1928. – № 5. – С. 133.

¹⁰⁴ Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні / Юрій Смолич // Життя й революція. – 1928. – Кн. 4. – С. 125.

¹⁰⁵ Хмурий В. «Розлом» : (Державний Харківський театр) / В. Хмурий // Нове мистецтво. – 1928. – № 7. – С. 8.

¹⁰⁶ Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні / Юрій Смолич // Життя й революція. – 1928. – Кн. 4. – С. 126.

¹⁰⁷ Там само.

¹⁰⁸ Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові / Й. Шевченко // Критика. – 1928. – № 5. – С. 131.

¹⁰⁹ Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська бесіда», 1915–1924 / Олена Боньковська. – Львів : Літопис, 2003. – С. 129.

¹¹⁰ Там само. – С. 214.

- ¹¹¹ Лебідь М. Заньківчани / Максим Лебідь // Нове мистецтво. – 1927. – № 17. – С. 8.
- ¹¹² Нікеев В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікеев. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 68–69.
- ¹¹³ Макарик І. Перетворення Шекспіра : Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / Ірина Макарик. – К. : Ніка-Центр, 2010. – С. 231.
- ¹¹⁴ Завдання театральної роботи профспілок : Промови та резолюції I Всеукраїнської наради в справі театральної роботи при ВУРПС, 20–24 березня 1928 р. – Х. : Український робітник, 1928. – С. 13.
- ¹¹⁵ Там само. – С. 70.
- ¹¹⁶ Смолич Ю. «Республіка на колесах» / Ю. Смолич // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 11 листоп.
- ¹¹⁷ Блавацький В. Спогади / Володимир Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – К. – Х. – Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 1995. – С. 112.
- ¹¹⁸ Там само. – С. 132.
- ¹¹⁹ Єфремов С. Щоденники, 1923–1929 / Сергій Єфремов. – К. : Газета «Рада», 1997. – С. 515.
- ¹²⁰ Даниленко В. Українська інтелігенція і влада : Зведення секретного відділу ДПУ УСРР, 1927–1929 рр. / упоряд. Василь Даниленко. – К. : Темпора, 2012. – С. 134).
- ¹²¹ ДАХО. – Ф. Р2755. – Оп. 1. – Од. зб. 6. – Арк. 71.
- ¹²² Український державний Червонозаводський театр, 1927–1932. – [Х. : б. в., 1932]. – С. 22–23.
- ¹²³ ДАХО. – Ф. Р 845. – Оп. 3. – Од. зб. 2695. – Арк. 22–23.

**МАТЕРІАЛИ ПРО О. ЗАГАРОВА
У ФОНДАХ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО
ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

Стаття є аналітичним оглядом колекції предметів О. Загарова у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Ключові слова: фонди музею, архів, листування, рецензії, автографи О. Загарова.

Статья является аналитическим обзором коллекции предметов А. Загарова в фондах Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины.

Ключевые слова: фонды музея, архив, переписка, рецензии, автографы А. Загарова.

The article contains an analytical survey of collection of the items related to Zaharov in the funds in the Museum of Theatre, music and cinema art of Ukraine.

Keywords: museum funds, archive, correspondence, reviews, Zaharov's autographs.

З різних обставин у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України немає повноцінного архіву Олександра Леонідовича Загарова, але є велика кількість матеріалів, з яких науковці можуть дослідити творчу діяльність митця.

Збереглась велика кількість афіш, з яких перед нами постає історія його режисерських постановок у різних театрах.

У 1918 р. Олександра Загарова запрошують до Києва для формування нового театру, який увійде в історію під назвою Державний драматичний театр (сьогодні Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр імені Т. Шевченка).

За афішами, котрі зберігаються у Музеї, можна простежити, що новий театр у своїй діяльності схилявся до реалістично-психологічної школи; в основу

було взято репертуар психологічного і поетичного напрямку, п'єси зарубіжних та українських драматургів.

Документ про заснування в Києві Державного драматичного театру було опубліковано 31 серпня 1918 р., але перший його сезон розпочався 28 листопада 1918 р. прем'єрою «Лісової пісні» Лесі Українки у постановці директора театру і режисера Б. Крживецького, а наступною прем'єрою була вистава «Візник Геншель» Г. Гауптмана у постановці мистецького керівника театру О. Загарова в приміщенні колишнього театру Геймана (по вул. Мерингівській, нині це вул. М. Заньковецької, але будинок не зберігся). Далі 1919 року О. Загаров ставить «Вавилонський полон» і «На руїнах»; у червні 1920 року – «Камінний господар» і в жовтні цього ж року – «В дому роботи, в країні неволі» і «На полі крові». У червні 1921 року (в постановці О. Загарова і М. Тінського) на сцені театру з'являються ще «Адвокат Мартіан» та «Оргія». Таким чином, протягом трьох театральних сезонів театр здійснив вісім вистав за п'єсами Лесі Українки. Рекорд і досі не перевершений.

У фондах Музею зберігаються афіші: 1918 року – вистави «Візник Геншель» Г. Гауптмана (пост. О. Загарова; худ. М. Михайлов); 1919 року – вистави «Вавилонський полон», «На руїнах» Лесі Українки (пост. О. Загарова, худ. А. Петрицький).

У 1921 р. О. Загаров переїздить до Галичини, яка тоді перебувала під польською владою. Він працює директором, режисером і актором Українського народного театру Товариства «Українська бесіда», а в 1923–1925 рр. – Руського театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді.

Восени 1922 року О. Загаров разом з М. Вороним організовує при вищому інституті Лисенка у Львові драматичну школу і стає її провідним викладачем. У Галичині режисер поставив цикл п'єс В. Винниченка, в т.ч. «Гріх», «Закон», «Брехня»; з великим успіхом йшов «Ревізор» Гоголя, де О. Загаров грав Городничого.

Саме про цей період перебування митця у Галичині в театрах Львова та Ужгорода в фондах Музею зберігається найбільша колекція різних предметів.

Це і афіші вистав, режисером яких був Олександр Загаров: 1921 року – «В рідній сім'ї» Г. Зудермана, «Примари» Г. Ібсена; 1922 року – «Гріх» В. Винниченка, «Молодість» М. Гальбе, «Одруження» М. Гоголя, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра.

Це і листи періоду 1921–1939 років: до Максима Лебеда (1925 р.), від Дмитра Антоновича (1939 р.), від Петра Сороки (1921 р.), від Данила Щербини (1927 р.).

Також вітальні адреси до 25-річчя творчої діяльності митця. Це Адрес Загарову «В день святкування ювілею чверть століття мистецької діяльності» у Львові. Дня 21 грудня 1922 року. Підпис «Українська краю-студентська рада». Вітальна Картка Студентського союзу в Станіславі. Вітальна візитна картка від Товариства «Взаємна поміч» українського учительства у м. Львові.

Всі ці предмети вказують на коло спілкування митця.

А ще дуже цікавий експонат – зошит-альбом митця. На 59-ти сторінках цього зошита вклеєні вирізки з галицьких газет, датованих першою половиною 1920-х років. Це і львівські газети «Вперед», «Громадський вісник», а також газети польською мовою. З цих вирізок можна віднайти багато інформації та відгуків щодо постановок театрів Львова та Ужгорода під керівництвом Олександра Загарова. На останніх сторінках зошита – рукопис митця.

Також у фондах Музею є афіша (чеською мовою) вистав Українського театру в Подебрадах (Чехія), керівником якого в 1925 р. був О. Загаров.

За програмою вистави «Республіка на колесах» Я. Мамонтова (сезон 1927–1928 рр.), можемо простежити, що Загаров у цей період був режисером та керівником Харківського Червонозаводського державного українського драматичного театру.

Збереглися й афіші Харківського Червонозаводського державного українського драматичного театру цього періоду (сьогодні це Дніпропетровський державний український драматичний театр імені Т. Шевченка): «Ревізор» М. Гоголя (1924/25 рр., пост. О. Загарова, худ. М. Невідомський), «Одруження» М. Гоголя (1926/27 рр., пост. О. Загарова). А також афіша вистави «Суєта» І. Карпенка-Карого (1926 р., пост. О. Загарова), в якій вказано склад трупи театру 1927/28 рр.

Далі Олександр Загаров працює актором і режисером у театрах Пензи, Владивостока, Хабаровська і Коврова. У фондах Музею зберігається рукопис статті до газети «Красноярский рабочий» (за 13 жовтня 1935 р.), в якій Загаров розповідає про відкриття та репертуар нового театру в Красноярську під його керівництвом.

У Музейному архіві режисера зберігається рукопис Автобіографії артиста Загарова, який датований автором 7 липня (07) 1938 р., курорт «Сосновка».

А в м. Коврові Івановської області у 1939 році відбулося святкування 40-річчя сценічної діяльності митця. Із знаменною датою його вітали багато друзів, колег, прихильників. От і в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва зберігається чимала кількість вітальних телеграм (близько 17-ти), зокрема від Київського обласного відділу мистецтв, від колективу театру імені Марії Заньковецької, від Павла Тичини.

Також зберігається в Музеї програма ювілейного спектаклю «Єгор Буличов» М. Горького, де ювіляр виступив як режисер та виконав головну роль Буличова. У програмі можна побачити і фото Загарова.

Фотографія 1920-го року, м. Київ: Олександр Загаров серед випускників Київського музично-драматичного інституту імені М. Лисенка. Фото має дарчий напис – К. Блакитному. Слід зазначити, що саме цього року О. Загарова було обрано професором цього інституту.

Фотографія, зроблена в м. Ужгороді: О. Загаров серед театрального колективу. За дослідженням, фотографування могло бути здійснене в період 1923–

1925 рр., коли режисер очолював художнє керівництво Ужгородського українського театру «Просвіта».

Також зберігається два фото, на яких О. Загаров зображений в ролі Івана, українського селянина, у німецькому фільмі «Золотий вовк» (1924 р. «Карпат-фільм»). За дослідженням, прем'єра стрічки відбулась 24 липня 1924 року в м. Празі (Чехословаччина), у фільмі розповідалося про життя карпатського села.

Отже, архів Олександра Загарова, що зберігається у фондах музею, невеликий, але різноманітний, що дає можливість науковцям досліджувати його життя і творчість.

За допомогою фондів музею було написано велику кількість наукових публікацій. До фондових матеріалів звертаються при написанні дипломних та інших наукових робіт.

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



Олександр БЕЗРУЧКО

КІНОЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ МАЙСТЕРНІ (КЕМ) ЯК ОДНА З ФОРМ ЗАЛУЧЕННЯ МОЛОДІ В КІНЕМАТОГРАФ

У цій статті реконструйовано один з маловідомих експериментів української кінопедагогіки 20-х років ХХ століття – Кіноекспериментальна майстерня Товариства друзів радянського кінематографа, яка була дієвим методом залучення молоді до кінематографа.

Ключові слова: Кіноекспериментальна майстерня, Товариство друзів радянського кінематографа, Гліб Затворницький, режисер, становлення мистецької кіноосвіти в Україні.

В этой статье реконструирован один из малоизвестных экспериментов украинской кинопедагогике 20-х годов ХХ столетия – Киноэкспериментальная мастерская Общества друзей советского кинематографа, которая была действенным методом привлечения пролетарской молодежи в кинематограф.

Ключевые слова: Киноэкспериментальная мастерская, Общество друзей советского кинематографа, Глеб Затворницкий, режиссер, становление художественного кинообразования в Украине.

In this article is reconstructed one of unknown experiments of ukrainian cinemapedagogics of the twentieth of the 20th century – the Cinemaexperimental workshop of Society of friends soviet the cinema, which was the effective method of bringing of proletarian young people to the cinema.

Keywords: Cinemaexperimental workshop, Societies of Friends Soviet the Cinema, Glib Zatvornickiy, film director, becoming of artistic cinemaeducation in Ukraine.

Історію української кіноосвіти вивчали Г. Журов, А. Жукова, О. Шимон, В. Слободян, О. Мусієнко, В. Скуратівський, Л. Госейко, С. Тримбач, В. Марочко, Р. Росляк та інші, проте через різні обставини, насамперед через закритість частини архівних фондів за радянських часів та партійної цензури, багато кіно

педагогічних експериментів 20–30-х років ХХ століття залишилися не дослідженими.

Виходячи з проблеми, ми визначимо мету дослідження: проаналізувати роботу Кіноекспериментальної майстерні (КЕМ) Товариства друзів радянського кіно (ТДРК).

Актуальність цього дослідження зумовлена нагальною потребою вивчення специфіки функціонування, аналізу причин виникнення, виховного процесу мистецьких навчальних закладів на території України в першій половині двадцятого століття.

Науковими завданнями цієї статті є дослідити причини виникнення Кіноекспериментальної майстерні; назвати викладачів цього навчального закладу; проаналізувати специфіку функціонування КЕМ ТДРК. Кіноекспериментальну майстерню (КЕМ) у м. Києві організовано наприкінці 1926 року, як повідомлялось у головному журналі української кінематографії «Кіно», за допомогою і за участю кіномолодняка: «За рік свого існування майстерня організувала кіносеминар при інституті ім. Лисенка, влаштувала кілька експериментальних праць і зйомок. Тепер ця майстерня готується до постановки короткометражного фільму «Сон звичайної людини». У майстерні активно працюють студенти художнього та лисенківського інститутів і робітників низових осередків ТДРК. Роботою майстерні керує проф. Підгорецький, Г. Затворницький, Семенович і Єзерський¹. У журналі було вміщено кадр з епізоду «Трус», над яким працювали учні Кіноекспериментальної майстерні.

Одним із театральних режисерів, який вирішив опанувати мистецтво екрана, був учень В. Е. Мейєрхольда і Л. С. Курбаса Гліб Дмитрович Затворницький, який згадував, що в другій половині 20-х років «працював у Києві кіносценаристом і був режисером кіноекспериментальної майстерні»².

23 червня 1927 року в приміщенні колишньої Київської Караїмської Кенаси відбулось урочисте відкриття Будинку кіногромадськості, де «буде скупчено все кіногромадське життя Києва»³. Розташовувався він на вул. Ворошилова, 7 (тепер – Будинок актора на вул. Ярославів Вал).

У серпні 1927 року було організовано Товариство друзів радянського кіно (ТДРК): «За ініціативою правління ВУФКУ в Києві відбулася низка зібрань осередків Товариства друзів радянського кіно, робітничих кіногуртків, кіно П.-З.-З. тощо, де обговорювалися справи щодо організації справи спочатку Київського, а потім і Всеукраїнського ТДРК. Рівнобіжно з цим і київська преса розпочала кампанію за організацію ТДРК. Було скликано нараду представників низки організацій і преси, що на ній було організаційне бюро КТДРК. Голова Правління ВУФКУ тов. Шуб зробив на нараді доповідь «Українське кіно та кіногромадськість». Доповідач підкреслив ту величезну вагу, що її може мати ТДРК, коли вона добре налагодить свою роботу. За це свідчить хоча б той досвід, що його має Російське ТДРК. Взагалі радянське кіно в Україні досі було відірване

від широких мас. Тепер ВУФКУ змінює напрямок своєї роботи, прагнучи того, щоб усе українське трудяще суспільство було обізнане і зацікавлене роботою українського кіно.

Після доповіді тов. Шуба виступало кілька товаришів, що вказали на потребу організації кіногромадскості та на необхідність зв'язати кіно з іншими галузями української радянської культури.

Організаційне бюро ТДРК обрано в складі тт. ШУБА, ЧЕРНЯКА, ДРАГОМАНОВА, САВИЦЬКОГО, ШИМКОВА, МОГИЛЕВСЬКОГО, ЗАТВОРНИЦЬКОГО, ДЗИКА, БАЖАНА, СТЕПАНОВА, ВІНОГРАДОВА, БУКШПАНА Й АНТОНЮКА. Оргбюро ТДРК просить усі товариства й осередки ТДРК в Україні налагодити з ним зв'язок. Звертатися слід за адресою: Київ, бульвар Шевченка, 12, ВУФКУ, Оргбюро ТДРК»⁴.

Як видно у вищенаведеній статті, театральний режисер, кінопедагог і теоретик кіно Гліб Затворницький входить до Організаційного бюро ТДРК разом із керівником ВУФКУ та видатним представником українського мистецтва Миколою Бажаном.

Зацікавленість кіногромадскості була настільки велика, що в журналі «Кіно» була започаткована «Сторінка ТДРК». В одному з номерів Добровольський детально роз'яснював, як організувати осередок Товариство друзів радянської кінематографії. У статті із такою ж назвою він, зокрема, зазначав: «Осередок ТДРК можна організувати при клубі, фабриці, заводі та підприємстві, установі, ВИШі, школі, сільбуді, хаті-читальні, червоному кутку, житлокопі, частині Червоної Армії та Флоти тощо. 3-5 чоловіка, що цікавляться справами кінематографії та добре засвоять собі в першу чергу, що ТДРК не керує кінематографією, а лише допомагає їй, утворює сприятливі умови розвитку, організує громадську думку, вивчаючи глядача та критикуючи фільми – вже можуть організувати осередок Т[оварист]ва. Для цього не треба будь-яких мандатів, посвідчень, доручень на право організації осередку, бо Т-во це цілком громадське, існуюче на цілком добровільних підставах і, обслуговуючи виключно галузь культури й виробництва, скеровує свою роботу на ініціативу окремих членів і осередків»⁵.

Для підтримання постійного контакту наприкінці статті навіть наводилася адреса ТДРК Київщини: Київ, бульвар Шевченка № 12, ВУФКУ – ТДРК⁶.

Звернемо увагу, що керівництво Всеукраїнського фото-кіноуправління (ВУФКУ) не лише активно допомагало організації та роботі усіх елементів ТДРК, а й навіть надало приміщення у будинку, де розташувалося само. Надалі в цьому будинку розміститься новостворений Київський державний інститут кінематографії, куди прийдуть навчатися люди, що мають вишкіл КЕМ ТДРК. Навіть учні старших класів Художньо-індустріальної школи (ХІШ) стали членами Товариства друзів радянського кіно і, скоріш за все, брали участь у роботі Кіноекспериментальної майстерні: «В школі кипела своя життя, – крім самодіяльних спектаклей, капустників, виникали порой фантастиче-

ские творческие организации, а вступив в ОДСК (Общество друзей советского кино), которое занимало мавританское здание бывшей караимской молельни и в какой-то мере заменявший еще не созданный Союз кинематографистов, ученики последних курсов вообразили себя уже законченными кинематографистами»⁷.

У межах роботи кіноекспериментальної майстерні в березні 1927 року був організований кіносеминар у Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка для студентів третього курсу драматичного факультету. Завданням цього семінару було дати «цикл енциклопедичних знань у галузі кіно, ліквідувати кінонеписьменність»⁸.

Упродовж трьох місяців – березень-квітень-травень – 1927 року було прочитано 94 лекції з енциклопедії кіно, інженерії кіно, техніки кіно та інших кінематографічних дисциплін. Під час літніх канікул частину студентів планували залучити до зйомок фільму О. Довженка «Звенигора».

До кіноекспериментальної майстерні також входили студенти першого випуску кіновідділу Київського театрального технікуму, які, щоб отримати диплом, повинні були пройти стажування. Деякі навіть шукали можливість знайти стажування за межами України.

Відомий український сценарист, режисер ігрового і документального кіно Арнольд Володимирович Кордюм (13.07.1890, м. Станіслав нині Івано-Франківськ – 29.08.1969, Київ) згадував як студенти кінофакультету Київського театрального технікуму (надалі увіллється в Київський театральний інститут, тому А. Кордюм і назвав інститут. – *О. Б.*) потрапили до його знімальної групи «Джальма» (1928). Для цього режисера викликали до першого секретаря окружкому партії, в кабінеті якого сиділо близько двадцяти випускників кінофакультету, які просили партійного керівника посприяти влаштуватися на роботу до кінофабрики. Секретар запропонував режисерові взяти їх у знімальну групу. «Глянув я на молодь і подумав: «Працюватимуть вони на повну силу – адже знають: кінофабрики ще нема, а просяться, – згадував А. Кордюм. – Ми подалися гуртом на Володимирську гірку, зсунули чотирикутником лави, розсілися й почали складати кіногрупу. М. Печорина записали асистентом режисера, В. Іванісова та М. Мельникова – помрежами. Дівчат призначили помічниками оператора, костюмера та реквізитора, а коли треба – вони будуть зніматися груповодами та в епізодах... Героїню фільму грала молода актриса Л. Островська... З кола тих, хто брав участь у створенні цього фільму, вийшли відомі діячі кіно: помреж М. Мельников – режисер кінохроніки, О. Кизимовська – режисер з монтажу студії імені О. Довженка»⁹.

Такі ж проблеми мали і студенти МДТК. Так, наприклад, С. Комаров згадував, як йому довелося їхати до Узбекистану: «На московських студиях звязей у мене не було. Я решил использовать свои знакомства в Ташкенте. Там в ОПТУ работал начальником фельдсвязи Версан, у которого я служил в Бухаре.

Написал ему письмо с просьбой устроить меня на практику в Узбекгоскино. Получаю телеграмму – одно слово «приезжай». Уговорил своего товарища Льва Морозовского поехать делать диплом в Ташкент»¹⁰.

Фото-кіноаматорська секція ТДРК була під особливим контролем не лише кінематографічного керівництва, але й журналістів спеціалізованих видань: «Фото-кіноаматорська секція ТДРК все більше й більше розгортає свою роботу. Злиденні матеріальні умови зв'язують секції і руки, і ноги, та, через самодіяльність членів секції, є вже деякі досягнення. Щось із два місяці в лабораторії секції щосуботи проводять лекції та практичні роботи з фотоамасторами. В плані роботи секція передбачає видати кілька невеличких популярних книжечок для потреб фотоамасторів. Організовано фото-лабораторію для фото-амасторів Києва. На осінь гадають улаштувати виставку. Досить добре йде справа і з кіноаматорством. При секції працює експериментальна група, що працює вже довго і вперто, і має деякі досягнення. Досягнення ці мають доки що формальний експериментальний характер, але згодом їх буде перетворено в практичну виробничу роботу, і тільки тоді можна буде правдиво й вірно оцінити роботу групи. Незабаром секція влаштує в будинку кіногромадськості вечір фото-кіно-амасторів, де буде продемонстровано наші роботи. Кіно-лабораторію устатковано ще не зовсім: дещо є, а дечого ще й немає.

Гадаємо, що незабаром всю кіноаматорську роботу буде сконцентровано в лабораторії Київського Т.Д.Р.К.»¹¹.

У 1928 році Добровольський розповідав про ТДРК Київщини: «ТДРК Київщини стихійно розгортає роботу. Т[овариств]во, не починаючи кампанії вербування, налічує за 4 місяці існування понад 1000 членів. Роботу ТДРК зосереджує в «Домі Кіногромадськості» – будинку, що колись був караїмською кенасою. У центрі міста (в приміщенні колишньої Фотографії ВУФКУ) устатковується центральна лабораторія фото-кіноаматорської секції. Правління ТДРК ухвалило видавати власну газету»¹².

В тому ж номері журналу «Кіно» розповідалося про роботу Експериментальної групи ФКАС (фото-кіноаматорської секції) ТДРК: «Експериментальна група ФКАС (фото-кіноаматорська секція) ТДРК цими днями закінчила свою останню роботу – епізод «Людина з хлібом».

Тема епізоду: сільгоспкомуна 1921 р., боротьба комунарів за те, щоб за всяку ціну зберегти зерно для весняного посіву.

Робота акцентована в напрямку удосконалення композиції кадру.

Подаємо кадр з цієї роботи»¹³.

Разом з учнями Кіноекспериментальної майстерні Г. Затворницький працював над короткометражним фільмом «Віновий валет», про що повідомлялось у журналі «Кіно»: «Київська кіно-експериментальна майстерня закінчила працю над постановкою короткометражного фільму «Віновий валет». У фільмі беруть участь виключно кемівці. Режисура Г. Затворницького. Тема фільму – ворожене-

ча двох братів, що кожний з них іде своїм життєвим шляхом. Місце дії – прикордонна смуга. Фільм зроблено в конструктивно-реалістичних тонах»¹⁴.

Влітку 1928 учні КЕМ зняли новий короткометражний фільм: «Експериментальна група ТДРК Київщини закінчила ставити фільм, що має за завдання пропагувати школу плавби на Дніпрі. Зветься фільм «Вчися плавати». Знімали картину на водній станції профспілки рад робітників. Брали участь у зйомці ліпші київські спортсмени та плавці.

На фото – стрибок у воду з вежі в 12 метрів заввишки»¹⁵.

У журналі «Кіно» М. Сачук виніс на обговорення громадськості «Школу сценаристів ТДРК»: «ТДРК. Сценарна секція. У проекті сценарна майстерня. Систематичне навчання, вперта праця над спеціально підготовленим людським матеріалом, за певними програмами, до чітко визначеної мети – протягом двох років дати культурного, кваліфікованого співтворця фільму... Разом з колективною навчальною працею (двічі на тиждень) обов'язкова індивідуальна підготовка за тим же планом. Звідси – потреба бібліотеки, облік і організація кадру лекторів-керівників. Практичні вправи, окрім курсових. Участь (як спостерігачів) у зйомках, в обговоренні сценаріїв на редактораті; написання рецензій для газет і журналів (монопольне право майстерні); складання лібрето фільмів (при ВУФКУ). Технічний бік такої участі – річ другорядна. Правління ТДРК і ВУФКУ домовляться. Останнє – у власних інтересах назустріч піде. Повинно піти»¹⁶.

Найвище кінематографічне керівництво із зрозумінням сприйняло цю проблему і «пішло назустріч» – при сценарній секції ТДРК утворило сценарну майстерню: «При сценарній секції ТДРК Київщини утворено сценарну майстерню, до складу якої запрошено найкращих сценаристів і письменників. При фотокіноаматорській секції організовано виробничу групу, що працюватиме в окремій лабораторії та власному фотоательє»¹⁷.

Через рік у «Кіногазеті» було вміщено звіт про роботу сценарної секції: «Сценарна секція об'єднує близько 60 осіб, що цікавляться сценарною справою. Серед них є робітники з виробництва, студенти, письменники. Секція проводить масову роботу. Піднесення кваліфікації молодих сценаристів взяла на себе сценарна майстерня, що організується при секції. На пленумі секції відбулися доповіді: «Про сценарій» – Д. Бузька, «Сценарні перспективи» – В. Ярошенка, «Ідеологія в сценарії» – М. Макотинського, «Будова сценарного задуму» – М. Лядова та інші. Відбуватимуться лекції та практична робота. Спеціальні лектори читатимуть лекції з драматургії та будови сюжету. Уся робота сценарної секції зосереджена при управі ТДРК й проводиться в «Будинку кіногромадськості»»¹⁸.

У 1927–1928 роках Г. Затворницький був «режисером кінокартини «Піковий квиток» (1928), створений учнями Київської експериментальної майстерні»¹⁹.

У січні 1928 року Центральний Комітет ВКП (б) скликав Всесоюзну нараду в справах кінематографії, на порядку денному якої було:

1) підсумки будівництва радянської кінематографії та її завдання;

2) про кадри кіноробітників тощо²⁰.

У березні 1928 р. після Всесоюзної партійної кінонаради керівництво ВУФКУ було змінено, О. Шуба було усунуто, а на його місце прийшов Іван Воробйов.

На думку автора статті «Занепад та знищення ВУФКУ»: «...успіхи наступних 2 років – це результати роботи ще попереднього керівництва). Піонерів, які підняли ВУФКУ – Чардиніна, Гардіна, Лундіна, Сазонова, – називають реакціонерами, знудьгованими за дореволюційним кіно. 1929 рік став роком великого перелому, у кіно України згорталися досягнуті за сім років діяльності ВУФКУ успіхи – як творчі, так і економічні. Відбуваються численні реорганізації на кіностудіях, розсилаються циркуляри, у яких головними пунктами є ідеологічна точність, культурна революція, комсомолізація та пролетаризація, а також контроль за спільним виробництвом із закордоном. Початок кінця золотої доби українського відродження в кіно був покладений²¹.

Слід зауважити, що засновували ОДТК не при Шубові, а при Хелмно, а саме при О. Шубові було закрито екранний відділ Одеського кінотехнікуму.

Проте в результаті архівного пошуку з'ясувалося, що, по-перше, Кіноекспериментальна майстерня ТДРК активно працювала в 1929 році; по-друге, Гліб Затворницький був одним з її педагогів: «Кіноекспериментальна група Київського ТДРК закінчила ставити свою навчальну роботу «Дайош» – кінофрагмент на тему горожанської (громадянської – О. Б.) війни на Україні. Постава відбувалася цілком на зимовій натурі в м. Києві. Ставив цей фільм Г. Затворницький, знімав Юрко Вовченко. Подаємо кадр з цієї роботи»²².

Крім того, 15 лютого 1929 року на громадському перегляді нового фільму О. Довженка «Арсенал» у Київському будинку кіногромадськості виступали серед багатьох присутніх два представники Кіноекспериментальної майстерні (КЕМ) ТДРК Сушицький і Затворницький²³.

У «Кіногазеті» було вміщено різні, іноді досить полярні, погляди на фільм Довженка, котрий не сприймався пересічними глядачам, серед яких був і один з ветеранів Січневого повстання на прізвище В'юга: «Навколо картини зчинили великий галас. Від ВУФКУ сподівалися багато, а наслідок: здивування. Непорозуміння якоесь. Нема того, що робітники дійсно переживали. Даремно тільки гроші викинули»²⁴.

Критикували фільм «Арсенал» представники Київського художнього інституту (Решотников) і Київської кінофабрики (Болотов). Проте були й активні захисники фільму О. Довженка «Арсенал». Серед них два представники Кіноекспериментальної майстерні ТДРК Сушицький і Затворницький: **«Сушицький (кіноекспериментальна майстерня ТДРК)**. Дехто з товаришів вважає цю картину хронікою революції. Навпаки, вона просякнута наскрізь символікою, насамперед остання сцена розстрілу робітника... Криві кадри (рух по діагоналі) дають враження динамічності. Нічого дивного в тому немає, що кадри темні, бо відбувається вночі. Дуже добре, що нерухома постать жінки б'є по нервах, так само, як

солдат, що вмирає від «веселих газів». Назву «Арсенал» треба розуміти умовно, як символ повстання, революції, якої не можна показати за хронікальною метою. Це специфічний довженківський спосіб. Техніка блискача, монтаж добрий, картина непогана, хоча широким колам не буде зрозумілою, бо глядач ще не доріс. Це не провал, хоча й не крок уперед, а тільки новий шлях. <...> **Затворницький (КЕМ (кіноекспериментальна майстерня. – О. Б.) ТДРК):** Довженко – найкультурніший український кінорежисер. Ми звикли до шаблонів (зав'язка, інтрига, розв'язка), і нам важко зрозуміти щось оригінальне. Дати копію революції на екрані не можна, а можна дати тільки образ. «Арсенал» – річ великого розмаху. Ми, сучасники, не в змозі його збагнути, а тільки наші діти. Глядача треба вчити дивитися на екран, хороші речі потрібно йому вбивати в голову. Фільм послали за кордон, він розкаже про революцію на Україні»²⁵.

У журналі «Кіно» була вміщена розгорнута стаття «Фотокіноаматори Києва»: «Досить добре йде справа і з кіноаматорством. При секції працює експериментальна група, що працює вже довго і вперто, і має деякі досягнення. Досягнення ці мають доки що формальний експериментальний характер, але згодом їх буде перетворено в практичну виробничу роботу і тільки тоді можна буде правдиво й вірно оцінити роботу групи.

Незабаром секція влаштує в будинку кіно громадськості вечір фото кіноаматорів, де буде продемонстровано наші роботи. Кіно лабораторію устатковану ще не зовсім: де що є, а дечого ще й немає.

Гадаємо, що незабаром всю кіно аматорську роботу буде сконцентровано в лабораторії Київського ТДРК»²⁶.

ТДРК та редакція журналу «Кіно» за допомогою конкурсу на найкращу аматорську фотографію знаходили та залучали до активної творчої роботи талановитих фотоаматорів: «Тему для знімків, що їх надсилатимуть для конкурсу, обрано якнайширшу, щоб якомога менше обмежувати творчість, вигадку і винахідливість фотоаматорів, а саме – «В сонячні дні».

Фотографії на конкурс треба надсилати обов'язково друківані на радянському фотопапері і в двох примірниках.

Склад журі конкурсу: П. Нечес (член правління ВУФКУ), М. Бажан (літератор), О. Довженко (кінорежисер), О. Лазоришак (голова Київського ТДРК), Д. Демуцький (оператор) та П. Єзерський (художник-фотограф).

Починаючи з № 7 «Кіно», на спеціальній вкладці з ліпшого паперу, друкуватимуться в журналі фотографії аматорів, надіслані на конкурс, не зазначаючи авторового прізвища. **За кожне вміщене в журналі фото автор його одержуватиме гонорар в розмірі 10 крб.**

Порядок конкурсу такий: журі одбирає з тих фотографій, що їх надсилатимуть на конкурс, гідні, щоб їх видрукувати в журналі. Термін уміщення фотографій триває до 1 серпня. Коли буде видруковано останню сторінку фотографій, **постійні читачі й передплатники журналу «Кіно» самі обиратимуть з поміж**

усіх вміщених фотографій ті фото, що їх варто преміювати першою, другою і двома третіми преміями, надсилаючи свої обґрунтовані думки з цього приводу до редакції журналу «Кіно». Ті фотографії, що за них буде більшість позитивних відгуків, одержать премії.

Премії конкурсу:

Перша премія. Фотоапарат найновішої конструкції німецької фірми «Цейс-Ікон», з об'єктивом 1:6,3, розмір 9x12. Касети 12 штук, розсувний штатив, п'ять дюжин пластівок, сто листівок фотопаперу.

Друга премія. Фотоапарат тієї ж фірми. Касет 6 штук.

Дві треті премії. Всі фото й кінокнижки українською мовою, що досі вийшли. Журнал «Кіно» за 1926, 1927, 1928 (крім першого номера), 1929 та 1930 рік.

Перша премія складається з речей на суму біля 220 крб., друга премія – на суму біля 160 крб., третя премія – 60 крб.

Фотографії до конкурсу, зауваження, думки з цього приводу тощо надсилати на адресу: Київ, бульвар Шевченка, 12, ВУФКУ. Редакція журналу «Кіно».

Термін конкурсу: з 10 квітня по 15 серпня. В цей термін слід надсилати фотографії. До фотографії обов'язково додавати докладну адресу, ім'я, по-батькові та прізвище автора, короткі відомості про себе.

В конкурсі мають право брати участь всі громадяни СРСР, окрім фотографів-професіоналів (виділення авторів статті. – *О. Б.*)»²⁷.

Як бачимо із вищенаведеної статті, до роботи з молоддю в ТДРК в середині 1929 року було залучено творчу групу «Земля» О. Довженка, Д. Демуцького, викладача Кіноекспериментальної майстерні (КЕМ) ТДРК та КХІ П. Єзерського, директора Одеської кінофабрики П. Нечесу та голову Київського ТДРК О. Лазорішака.

Талановиту молодь у результаті роботи КЕМ, ТДРК та різноманітних творчих конкурсів знаходили та допомагали вступити до ОДТК, КХІ, а після організації Київського державного інституту кінематографії (КДІК) – й до цього кіноінституту.

Так, зокрема, в Москві для ознайомлення якомога більшої кількості людей із Московським державним технікумом кінематографії (МДТК) Товариство друзів радянського кіно організувало екскурсії з фабрик, заводів: «Для ознакомлення широкої общественности с работой ГТК в пасхальные дни будут организованы экскурсии в ГТК с фабрик, заводов и т.д. Экскурсанты смогут осмотреть фотокиновыставку, фотокинолабораторию, производственную работу в ателье и занятия в аудиториях.

Московские ячейки ОДСК, желающие организовать экскурсии в ГТК, должны обращаться в московское отделение ОДСК или непосредственно в ГТК к тов. Камендровскому (тел. 1-37-60). Экскурсии будут проводиться в следующее время: 5-го мая с 12 до 6 вечера, 6-го мая с 18 до 23 часов и 7-го мая с 18 до 23 часов»²⁸.

Така селекція керівництва ВУФКУ й ТДРК допомогла залучити до роботи в радянському кінематографі найталановитішу пролетарську і селянську молодь, відкрила цим ентузіастам «найважливішого з мистецтв» шлях до здійснення своєї мрії.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено причини виникнення Кіноекспериментальної майстерні; названо викладачів цього навчального закладу; проаналізовано специфіку функціонування роботи КЕМ ТДРК. Однак перспективи наукових розвідок залишаються великими, оскільки в роботі Кіноекспериментальної майстерні (КЕМ) Товариства друзів радянського кіно (ТДРК) залишається ще багато «білих плям».

¹ [Кіноекспериментальну майстерню організовано наприкінці 1926 року] // Кіно. – 1927. – № 19–20 (31–32) жовтень.

² Галузевий державний архів Служби Безпеки України (ГДА СБ України). – Спр. 73690 фп. – Арк. 27.

³ Кіно. – 1927. – № 15–16. – С. 16.

⁴ Організація ТДРК : [ред. ст.] // Кіно. – 1927. – № 15–16 (27–28) серпень. – С. 13.

⁵ Добровольський. Як організувати осередок ТДРК // Кіно. – 1928. – № 6. – С. 3.

⁶ Там само.

⁷ Бобровников Олексій. Спогади, березень 1997 р. // Архів-музей Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка. – Ф. Бобровников О.В. – Арк. 21.

⁸ Кіносеминар : [ред. ст.] // Кінотиждень. – 1927. – 22 липня.

⁹ Кордюм А. З архіву кінопам'яті // Крізь кінооб'єкти часу: Спогади ветеранів українського кіно. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 26–28.

¹⁰ Комаров С.В. У колыбели кинонауки // К истории ВГИКа. Книга I (1919–1934) : Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. – М. : ВГИК, 2000. – С. 323.

¹¹ Г-ць В. Фото-кіно-аматори Києва // Кіно. – 1928. – № 9. – С. 10.

¹² Добровольський. Хроніка ТДРК // Кіно. – 1928. – № 7. – С. 2.

¹³ «Що робить молодняк?»: [ред. ст.] // Кіно. – 1928. – № 7. – С. 14.

¹⁴ Кем : [ред. ст.] // Кіно. – 1928. – № 6. – С. 14.

¹⁵ «Вчися плавати» : [ред. ст.] // Кіно. – 1928. – № 10. – С. 12.

¹⁶ Сачук М. Школа сценаристів (на обговорення) // Кіно. – 1927. – № 15–16. – С. 16.

¹⁷ Київ : [ред. ст.] // Кіно. – 1927. – № 15–16. – С. 16.

¹⁸ Сценарна секція : [ред. ст.] // Кіногазета. – 1928. – 1 вересня.

¹⁹ Затворницький Гліб : Матеріали з Вікіпедії – вільної енциклопедії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%93%D0%BB%D1%96%D0%B1_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE-%D0%B2%D0%B8%D1%87

²⁰ Всесоюзна нарада в справах кінематографії : [ред. ст.] // Кіно. – 1927. – № 15–16. – С. 13.

²¹ Занепад та знищення ВУФКУ / Всеукраїнське фото кіноуправління : матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії [Електронний ресурс]. – Режим доступу :

http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%81%D0%B5%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D1%84%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%BE%D1%83%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D1%96%D0%BD%D0%BD%D1%8F#.D0.9F.D1.80.D0.BE.D1.81.D0.B2.D1.96.D1.82.D0.BD.D0.B8.D1.86.D1.8C.D0.BA.D0.BE-.D0.B2.D0.B8.D1.85.D0.BE.D0.B2.D0.BD.D1.96_.D1.84.D1.96.D0.BB.D1.8C.D0.BC.D0.B8_.28.D0.BA.D1.83.D0.BB.D1.8C.D1.82.D1.83.D1.80.D1.84.D1.96.D0.BB.D1.8C.D0.BC.D0.B8.29

²² «Дайош» : [ред. ст.] // Кіно. – 1929. – № 5. – С. 12.

²³ Робкори про «Арсенал» (громадський перегляд у Будинку кіногромадськості) : [ред. ст.] // Кіногазета. – 1929. – 15 лютого.

²⁴ Там само.

²⁵ Там само.

²⁶ Г-ць В. Фото-кіно-аматори Києва // Кіно. – 1929. – № 21–22. – С. 8–9.

²⁷ Конкурс на ліпшу аматорську фотографію: [ред. ст.] // Кіно. – 1929. – № 6. – С. 4.

²⁸ Екскурсії в ГТК : [ред. ст.] // Кино. – 1929. – 1 мая.

**ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА
ЗАПИСУ ХУДОЖНЬОГО МОВЛЕННЯ
В КОНТЕКСТІ СТВОРЕННЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ**

У статті аналізується специфіка роботи звукорежисера над озвученням і записом художнього мовлення щодо створення звукового образу літературно-музичних композицій, радіоспектаклів тощо, порушуються наявні проблеми в цій сфері та методи їх вирішення на основі сучасних наукових світових досліджень, власного звукорежисерського й педагогічного досвіду.

Ключові слова: *сценічна мова, звукорежисура, диктор, звуковий тракт, тембр, гучність, звучання, фонограма.*

В статье анализируется специфика работы звукорежиссёра над озвучиванием и записью художественного чтения в контексте создания звукового образа литературно-музыкальных композиций, радиоспектаклей, затрагиваются проблемы в этой области и методы их решения на основе современных научных и мировых познаний, а также личного звукорежиссёрского и педагогического опыта.

Ключевые слова: *сценическая речь, звукорежисура, диктор, звуковой тракт, тембр, громкость, звучание, фонограмма.*

The article reviews the specificity of sound engineer and robots as art of reading, in the context of the establishment of a sound image of literary and muzikal'nih songs, radio drama, deals with problems and solutions on the basis of current scientific and world knowledge, and personal engineer producer world and pedagogical experience.

Keywords: *stage speech, sound engineer, speaker, sound tract, timbre, loudness, sound recording.*

Художнє мовлення та його культура свідчать про розвиток особистості, про ступінь прилучень її до духовних багатств рідного народу й надбань усього людства, яке сьогодні переживає процес світової глобалізації. Відродження нації через утвердження української мови в усіх сферах життєдіяльності має бути про-

цесом демократичним, у якому особливі сподівання покладаються на молодь, студентство, висококваліфікованих працівників освіти, культури і мистецтва, які виявляють не лише фахову майстерність зі сценічної мови, й бездоганно володіють нею. На сучасному етапі удосконалень, які відбуваються в культурно-мистецькому просторі, особливо гостро постає питання якісного відтворення, фіксації та збереження для майбутніх поколінь художнього читання літературно-мистецьких творів, що лунають зі сценічних майданчиків, театральних сцен, радіо- та телеефіру шляхом звукозапису.

У студійних умовах проводяться всі види запису розмовного жанру: дикторського тексту, художнього читання, виступи ораторів, голоси двох і більше осіб, літературно-музичних композицій, радіоспектаклів, радіогазет тощо. Основні вимоги до якості звучання мови, – це досягнення належної артикуляції (розбірливості) і правильної передачі тембру голосів.

Як відомо, мова людини створюється при тісному контакті двох складових: голосових зв'язок і голосового тракту, куди входять порожнини глотки, гортані, рота і носа. Таким чином виникає *акустичний (звуковий) сигнал*. Акустична *сигналізація* ґрунтується на постійній взаємодії трьох систем: дихальної, голосоутворювальної та резонансної, що є основою розроблення методик підготовки **дикторів і ведучих**.

Складова частина мови – *слово*. Вибір слова для художнього мовлення обумовлено низкою особливостей. На талібаченні це насамперед екранний контекст, візуальний ряд (утримання кадру, монтаж, композиція, динаміка зображення); на радіо – звуковий ряд (музика, шуми, голоси, паузи, інтонації); мовна ситуація, спрямована на максимальний вплив на глядача.

Маємо два види мови – **розмовну і сценічну**. *Розмовна мова* – це стиль мови, якому притаманні свої специфічні якості та функції. Основна її якість – це реальність обставин, які оточують співрозмовників. До виразних засобів належать: *темп, висота, паузи, наголос*. Також важливу роль відіграє *інтонація*, вона допомагає краще висловити (і відповідно зрозуміти) логічну думку. *Сценічна мова*, на відміну від розмовної, готується заздалегідь відповідно до попередньо підготовленого сценарію. Їй властиві такі якості, як чистота дикції, чіткість і розбірливість. Тому під час підготовки акторів для сцени, дикторів, ведучих ефіру багато уваги приділяється заняттям зі сценічної мови. Вправи для мовного апарату на дихання, систематичний тренінг є єдиною можливістю позбутися неправильно сформованих мовних стереотипів і закріпити правильну вимову, що стане надалі «фундаментом» для професійної роботи у цій сфері¹.

Висота мови залежить від частоти коливання голосових зв'язок. Частотний діапазон чоловічого голосу лежить у межах великої і малої октав (85 – 200 Гц), а жіночого – малої і першої октав (160 – 340 Гц). Художня мова за частотним діапазоном значно ширша, ніж побутова, її діапазон у деяких випадках доходить до двох октав (відповідно 85 – 340 Гц і 160 – 550 Гц). Однак для того щоб передати

характерні особливості тембру, потрібно записувати і відтворювати частотний діапазон значно ширше – в межах 70 – 8000 Гц. При такому частотному діапазоні зберігається *стала розбірливість* і *природність звучання* голосу.

Діапазон зміни потужності голосу під час художнього читання – приблизно 40 – 50 дБ. Динамічний діапазон голосу диктора значно вужчий – приблизно 15 – 20 дБ. Розбірливість, чіткість мови залежить не лише від технічних умов запису, а й від дикції виконавця. Мова стає млявою, якщо мовець не володіє хорошою дикцією.

Недосвідчені промовці ігнорують чітку вимову кожного слова. Зрозуміло, не варто намагатись акцентовано вимовляти кожне слово, оскільки, окрім мовної виразності, існує *фразова розбірливість*. Фраза може бути добре зрозумілою, навіть коли якесь слово з неї «вислизне», але фраза має головну, смислову, ударну частину – саме вона повинна бути промовлена особливо чітко. Найчастіші помилки початківців полягають у тому, що вони дуже голосно говорять у мікрофон, особливо на високих нотах, часто монотонно і беземоційно.

Твердження про те, що саме в мікрофон потрібно говорити, правильне не у всіх випадках. Якщо це норма для інформаційних програм, то це зовсім не обов'язково під час запису радіоспектаклів, радіогазет, де дуже важлива сама перспектива звуку².

Перед мікрофоном мовець не повинен форсувати голос без потреби. Гучність мови мусить залежати від того ефекту, котрий бажано отримати за задумом запису. В усіх випадках рекомендується запобігати надмірному зниженню гучності, тому що зміниться тембр голосу і під час відтворення він здаватиметься неприродно низьким і «важким». Крім того, при малій гучності в фонограмі можуть прослуховуватися сторонні шуми. Тому під час запису для отримання потрібних «нюансів» слід рекомендувати виконавцеві користуватися головним чином «відтінками голосу», а не змінювати його гучність.

Манера поведінки людини перед мікрофоном також впливає на запис. Неможливо правдиво передати словами та інтонацією урочистий і святковий настрій, закладений у тексті, якщо його читати, опершись на стіл, розслабивши м'язи і підперши голову руками. Перед мікрофоном слід триматися вільно, але бути внутрішньо зібраним і зосередженим. Бажано не відвертатися від мікрофона і не переміщуватися, будь-яке переміщення погіршує умови належного запису. Мовець перед мікрофоном має дотримуватися двох простих правил:

1) залишатися самим собою і не форсувати звук (звукорежисер сам потім може його коректувати за допомогою технічних засобів);

2) перебувати весь час на однаковій відстані від мікрофона (мікрофони не можна чіпати, пересувати, бо вони дуже чутливі до будь-яких шумів).

Існує також декілька загальних правил розташування мовця перед мікрофоном, котрі можна використовувати з урахуванням конкретних завдань і умов звукозапису.

Під час запису однієї людини, відповідно до *просторових характеристик*, використовують *односторонньо спрямовані* мікрофони. Залежно від положення мовця *кардіоїдний* мікрофон установлюють на столі, трибуні або високій стійці (*середній план*) так, щоб він був на рівні обличчя на відстані 40 – 60 см. При ближчому розташуванні перед мікрофоном (*крупний план*) виділяються найменші відтінки голосу, наголошуються всі нюанси й дефекти мови, починає прослуховуватися шум дихання і шипіння глухих звуків. При надто близькій відстані до рота мікрофон сильно активізує низькі частоти, внаслідок чого спотворюється тембр голосу й запис набуває відтінку бубніння. З цієї причини мікрофони типу *суперкардіоида* і *гіперкардіоида* рекомендується встановлювати не ближче ніж за 80 – 100 см. Вказані дефекти можна зробити менш помітними, якщо виконавець трішки поверне голову вбік від осі *максимальної чутливості* мікрофона, але при цьому може змінитися звуковий план³.

При потребі отримати ефект розмови пошепки промовця розташовують на відстані 10 – 15 см. від мікрофона, а сам мікрофон має бути повернутий до обличчя так, щоб потік повітря від дихання не потрапляв безпосередньо на діафрагму, у цьому разі запис звучить не зовсім властиво для промовця, а шиплячі звуки видаються особливо акцентованими.

Якщо голос під час запису виходить приглушеним і недостатньо чистим, тоді можна спробувати змінити положення мікрофона й задіяти частотну корекцію, «завалюючи» низькі й «піднімаючи» високі частоти. Однак слід відзначити, що для передачі натурального тембру (особливо чоловічого голосу) потрібно відтворити всі низькочастотні складові, а це часто призводить до зниження чіткості вимови. У цьому разі шукають компроміс між отриманням хорошої розбірливості і збереженням тембру.

Особливості запису діалогу полягають у підборі такого розташування мікрофона, при якому обох виконавців буде однаково добре чути. Потрібно враховувати різницю тембрів і гучність кожного. Якщо голоси дуже відрізняються за гучністю, тоді мікрофон слід розвернути так, щоб співрозмовник із сильнішим голосом, опинився на «периферії» кута охоплення діаграмою спрямованості. Для такого запису найбільш придатним є мікрофон з характеристиками на прямому у вигляді «*вісімки*». Мовці розташовуються по обидва боки від мікрофона, на осі його максимальної чутливості, відносна відстань кожного мовця повинна бути обернено пропорційною силі його голосу. Також ураховується акустика приміщення, якщо вона містить достатньо великий обсяг реверберації: таке розташування може спричинити *різноплановість* у звучанні голосів⁴. Тоді слід спробувати розмістити людей обличчям одне до одного достатньо близько до мікрофона.

Звичайним явищем під час запису художнього читання є різке домінування свистячих і шиплячих звуків – “с”, “х”, “т”, “ч”, “щ”; та виділення глухих – “б”, “п”, “д”, “г”. Для усунення цих дефектів використовують *де-ессер* (динамічний

прилад обробки) та *non-фільтр*, який «загасить» наголошення звуків. У разі їх відсутності потрібно повертати мікрофон відносно виконавця під різними кутами до тієї міри, доки ця особливість вимови не перестане бути достатньо помітною. Можливо, виконавцеві потрібно запропонувати подавати текст м'якше і плавніше.

Про це пише у своїй науковій праці «Локалізація мови» відомий англійський психоакустик Б. Мур: «Обмеження частотного діапазону на локалізацію мовного джерела пов'язане з віком людини. Зниження верхньої частоти пропуску сигналу з 16 кГц до 8 кГц значно погіршує локалізацію мови. Таким чином, високочастотні складові навіть в 11 кГц – 16 кГц несуть важливу інформацію про локалізацію мовного сигналу, це потрібно враховувати звукорежисерові під час запису. Звук “і” краще локалізується, ніж “а” і “у”. Слова, котрі містять декілька букв “с”, краще локалізуються, ніж інші, тому що в цьому спектрі багато високочастотних складових».

Для того, щоб швидше й коректніше провести запис і полегшити виконавцям роботу над текстом, навіть якщо він становить декілька фраз, рекомендовано набрати його на комп'ютері за допомогою текстового редактора Microsoft Word та віддрукувати на принтері. Набирати текст слід з абзацу, включаючи закінчену думку. Бажано, щоб фрази в тексті були коротшими і простішими за складом. Якщо виникає сумнів у тому, куди саме ставити наголос, то потрібно звернутися зі словником, а потім у тексті позначити «ударний звук». Це допоможе виконавцеві запобігти плутанині й затримуванню при вимовлянні звуків. Далі слід проаналізувати «подачу» тексту в цілому й помітити олівцем, де належить зробити «наростання», «спади», паузи та інше.

Перед записом корисно провести репетицію, під час якої можна встановити рівень вхідного сигналу, відрегулювати амплітудно-частотну характеристику (АЧХ), відкоректувати *компресор/лімітер/гейт* (прилад динамічної обробки звукового тракту)⁵. Робити регулювання гучності «вручну» недоцільно, такий процес прослуховуватиметься під час відтворення, що неприпустимо. Далі прослухати характер звучання через студійні монітори або головні телефони (навушники). Після репетиційної роботи з мікрофоном починається запис першого варіанта. У робочому порядку звукорежисер відзначає в надрукованому тексті, який йому обов'язково надали, усі помітні дефекти (інтонаційні й дикційні недоліки, наявність спотворень, шуму і неточностей, які виникли).

Записуючи промови на зборах, мітингах, конференціях тощо, на трибуні встановлюють односторонньо спрямований мікрофон з великим перепадом чутливості між «фронтом/тилом» так, щоб мінімально зменшити вплив шуму залу або вулиці. При відповідальних виступах потрібно встановлювати на трибуні декілька мікрофонів, це допоможе у разі переміщень мовця відносно центру трибуни записати промову достатньо точно, а при несправності одного з мікрофонів можна продовжувати запис з інших.

Монтаж фонограми. Враховуючи, що промова людини, яку запросили до студії, може мати низку «дефектів», до яких належать слова-паразити, повтори, орфографічні й синтаксичні помилки, виникає потреба не тільки в редагуванні, а й у монтажі.

У роботі над монтажем мовних фонограм звукорежисер повинен спиратися на об'єктивні закони психології сприйняття, йому потрібно добре знати, як кожен із компонентів звуку впливає на психологію слухача.

Монтаж текстового матеріалу включає в себе кілька операцій:

- видалення непотрібних фрагментів;
- об'єднання різних фрагментів в один, але без порушення логічного зв'язку;
- копіювання окремих фрагментів оригіналів на окрему доріжку в потрібній послідовності;
- зведення кількох компонентів звуку, об'єднаних у кінцеву єдину композицію.

Є «грубе» й «тонке» редагування. Як визначає у своїй книжці «Звукова студія» професор А. Нісбетт – «грубе редагування» полягає у вибудовуванні основних фрагментів фонограми відповідно до визначеного порядку і зменшення затягнутих епізодів зайвого програмного матеріалу. «Тонке» редагування передбачає з'єднання відібраного матеріалу для більшої якості продовження і кращої цілісності усієї фонограми, кінцеву «підчистку» фрагментів, які викликають сумнів, видалення помилок, що можуть відвернути на себе увагу аудиторії і понизити якість та розбірливість звукового матеріалу.

Під час монтажу звукозапису звукорежисер проводить копітку й ретельну роботу з поліпшення звучання мови. Із записом бесід чи інтерв'ю працюють з пам'яті або складають текст, скориставшись самою фонограмою. Обов'язково потрібно стежити за інтонацією промови у місці монтажу. Неправильна інтонація після монтажу, на початку або в кінці речення може призвести до неприродного звучання мови.

У випадку обмовки слід рекомендувати мовцеві не зупинятись і продовжувати запис. Краще зробити паузу на 2 – 3 секунди і перезаписати всі попередні речення спочатку. Надалі речення, котре містить помилку, легко видалити завдяки паузі, що йде за обмовкою. Потрібно враховувати, що звучання окремо повторених слів може не збігатися зі звучанням попередніх слів, внаслідок чого місце монтажу може бути помітним. Для того щоб забезпечити в межах частини тексту потрібний інтонаційний лад мови і тим самим приховати з'єднання окремих частин, запис починають вести не з початку потрібної фрази, а за дві-три фрази до неї, і закінчують його на одну-дві фрази пізніше. Після того потрібну частину тексту «вирізають» і монтують відібраний варіант замість невдалого⁶.

Редагуючи текст, за необхідності вводять *мовні паузи*, враховуючи фізіологічний характер – розподіл у роботі дихального механізму. Велику роль пауза відіграє у виступі диктора чи ведучого. Є кілька видів пауз, котрі виконують різні функції. Головна з них – активізація уваги аудиторії. Таку паузу роблять

після висловлювання головної думки. Вона дає можливість краще відчутти щойно сказане.

Помилкою читця є наявність великої паузи між словами і фразами, котра порушує природність характеру звучання мови. Таку паузу між реченнями виділяють у двох місцях, на початку і в кінці, а потім видаляють. Таким чином зберігається повна, невимушена пауза промовця. «Вирізати» уривок потрібно достатньо близько до нового слова. Крім того, так легше маскувати будь-які дрібні зміни у звучанні промови. Якщо потрібно видалити декілька речень, то слід визначити, чи означає пауза у місці монтажу кінець фрази, чи вона завершує абзац. Це має бути зрозумілим із контексту. Інколи буває так, що паузи відсутні у двох фрагментах. У таких випадках можна здійснювати перехід одного фрагмента до іншого шляхом уведення подібних пауз, узятих з інших місць запису. У цих методах монтажу двох фрагментів фонограми художнього читання слід звертати увагу на рівень гучності й тональність об'єднаних фрагментів.

Зроблений запис прослуховують разом із виконавцем у цілому, перевіряючи якість монтажу: чи справді все зроблено в запланованому місці, чи правильним залишився темп мови після з'єднання, чи не відбулася неприродно різка зміна гучності голосу, при потребі записують другий і третій варіанти. Окремі фрази, котрі важко виконуються і мають мистецьке значення, записують окремо.

Звукорежисер має привести звукову будову редакції мовних фрагментів у повну відповідність до основних характеристик акустичної атмосфери, заповнюючи звукові «провали», що утворилися. Важливо не лише позбутися мовних спотворень, а й не допустити перекручення основної думки вислову, простежити за правильністю та логічною будовою тексту.

Слід відзначити, що з появою цифрової техніки процес редагування й монтажу значно спростився й прискорився, механічний монтаж фонограм майже повністю відсутній. Однак при цьому монтаж звука завжди залишається незмінним, хоч яка б техніка використовувалась – аналогова чи цифрова, – усі зміни підлягають єдиній закономірності – природі людської психіки.

Не рідкість, коли запис мови має супроводжуватись разом з **музикою** і **шумами**. Музика в художньому читанні неминуче відіграє підлеглу роль, але при цьому досить важливу. Вона може звучати *лейтмотивом* протягом усієї фонограми, акцентуючи зміст тексту або сюжет дійства, змінюючись по ходу або залишаючись незмінною. Музика має бути співзвучна основному тексту, створювати певний настрій, допомагати в розвитку сюжетних ліній, наголошувати емоційні акценти, при цьому не відвертати уваги від основного тексту⁷.

Під час запису фонограми художнього мовлення слід урахувувати її подальшу обробку: звучатиме вона окремо чи на тлі супроводу. Мову на тлі музики практично неможливо монтувати, тому що монтаж призведе до деякого «провалу» в музиці. Однак можна зробити виняток, коли рівень звучання музики не дуже високий. Важко також редагувати фонограму, записану в приміщенні з

високим рівнем реверберації. Бувають випадки, коли, слухаючи запис, звукорежисер задоволений його якістю, але після введення музики або шумів, навіть з невеликим рівнем звучання, мова втрачає чіткість, виразність фраз і навіть окремих слів. У цьому разі вирішальною стає частотна корекція для кожного з компонентів фонограми окремо.

Дуже важливим є процес з'єднання з окремо записаних доріжок, мовних фонограм з музикою і шумами. Якщо мовний матеріал записується в аналоговому чи цифровому форматі за встановлено стандартним сигналом гучності, то музика має бути нижчою за рівнем.

Подаючи на навушники (головні телефони) потрібну фонограму, узгоджуючи ритм і темп, виконавець на мікрофон начитує текст, – контроль балансу тоді здійснюється за допомогою фейдерів мікшерного пульта. Це правило ґрунтується не тільки на акустичних закономірностях, а й на психології сприйняття розмовного жанру. Однак це положення не можна вважати за основне правило, тому що все залежить від конкретного завдання і ролі музики в тому чи іншому контексті фонограми. У разі запису мови і музики з однаковим рівнем гучності музика маскуватиме мову, і остання стає нерозбірливою. Якщо під час пауз (тривалих, короткотривалих) різко збільшувати гучність музики відносно мови, також виникає ефект маскування.

Плавні переходи від музики до мови більш приємні на слух, але і в цьому разі останні і перші словосполучення можуть бути нерозбірливими, якщо їх гучність сягає однакового рівня. Від самого початку музику записують із стандартним рівнем звучання, потім її мікшують, поступово зменшують рівень звучання і після цього відразу починають записувати текст. У кожному окремому випадку час мікшування визначений сюжетом запису, який не може бути великим (близько 2–3 сек.) від початку введення або виведення сигналу до досягнення кінцевого положення. Триваліший час (4–5 сек.) викликає підкреслено повільне послаблення музики, і рекомендується воно для переходу на музичний і мовний запис урочистого змісту.

У всіх перелічених вище варіантах запису зрозуміло, що музика має звучати тлом щодо тексту, важливо, щоб початковий рівень мови був достатньо великим, слухач одразу сконцентрує свою увагу на подачі тексту і не втратить суті перших слів.

Усі *шуми* за їх функціональною приналежністю діляться на три групи: *ігрові, сценічні та фонові*. Роль шумів у розмовному жанрі сприяє розвитку сюжету: використовуючи їх, можна наголосити місце, час і дію, певну атмосферу, виразніше передати змістовність матеріалу. Також шуми можуть впливати на драматургію тексту, «акцентувати» кульмінацію. Сьогодні маємо величезні фонбібліотеки з шумами і різними звуками⁸.

Яскраво і барвисто лунає голос після обробки *процесором ефектів*. Це програмний або апаратний блок, який слугує для накладання на сигнал звукових

ефектів. Цей вид обробки може диктуватися як технічними умовами, так і художньо-естетичними завданнями фонограми розмовного жанру. Важливим фактором є доцільне й помірне використання реверберації та інших ефектів.

Для того щоб отримати незвичайний за звучанням ефект мови, потрібно записати високий жіночий голос, що швидко читає текст, а після цього відтворити його за допомогою засобів мультимедіа на меншій швидкості, застосовуючи функцію pitch control (зниження або завищення швидкості), у результаті отримаємо гучноголосу басову мову. Якщо записати текст, який повільно подає чоловік, потім таким самим методом відтворити сигнал на великій швидкості, вийде гортанно-високий «ляльковий» голос.

Інколи потрібно створити ефект звучання мови нібито з радіоприймача, телевізора чи телефону. У цьому разі застосовуються відповідно налаштовані програми (комп'ютер, спеціалізований програмний прилад) або навмисне погіршення якості звучання в розумних межах; за допомогою еквайзера «зрізують» частоти нижче за 300 Гц і вище за 3000 Гц. Також проводять запис із першоджерела, установивши мікрофон на відстані 5 – 10 см від телефонної слухавки, у яку виконавець промовляє текст. Усі записи з накладанням ефектів є специфічними і використовуються у конкретних випадках, відповідно до сценарію чи задуму.

Створення запису художнього мовлення високого рівня – мистецтво, яке можна порівняти з виконавським, тому що в цьому разі звукорежисер інтерпретує, але своїми специфічними звуковими й технічними засобами. Він є співавтор, творчий партнер сценариста і режисера, допомагає їм вибрати потрібні звукові засоби для створення відповідного образу, так само, як композитор створює звукову партитуру програми, виходячи з поставленого перед ним авторсько-режисерського завдання.

Настане період, коли ефір поступово повернеться до істинних духовних цінностей, коли з радіо й телеефіру видалиться “звукове сміття”, тому що весь звук перед тим, як потрапити до слухача, пройде через “вуха і руки” звукорежисера. А саме на його фах і культурно-мистецький смак лягає вся відповідальність за чистоту ефірного простору нашої держави.

¹ Алдошина И. А. Музыкальная акустика : учебн. [для студ. выс. учеб. завед.] / Ирина Алдошина, Рой Приттс. – СПб. : Композитор, 2006. – С. 44.

² Лишин Л. Г. Анализ и проблемы записи, мониторинга и архивирования цифровой информации : [визуальное руководство по звукозаписи и продюссированию] / Л. Г. Лишин. – СПб. : Наука и Техника, 2007. – С. 7.

³ Меерзон Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры : учебн. [для студ. выс. учеб. завед.] / Б. Я. Меерзон. – М. : Аспект-Пресс, 2004. – С. 19.

⁴ Севашко А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм : [профессиональное руководство] / А. В. Севашко. – М. : Альтекс, 2007. – С. 63.

⁵ Овсински Б. Настольная книга звукорежиссёра : [визуальное руководство по звукозаписи] / Бобби Овсински ; пер. с англ. В. Бережного. – М. : Вильямс, 2007. – С. 36.

⁶ Катц Б. Мастеринг аудио. Искусство и наука : учеб. пос. [для студ. выс. учеб. завед.] / Боб Катц ; пер. с англ. А. Лобазникова. – М. : Аспект-Пресс, 2009. – С. 50.

⁷ Ефимова Н. Н. Звук в эфире : учеб. пос. [для студ. выс. учеб. завед.] / Н. Н. Ефимова. – М. : Аспект Пресс, 2005. – С. 117.

⁸ Лишин Л. Г. Анализ и проблемы записи, мониторинга и архивирования цифровой информации : [визуальное руководство по звукозаписи и продюсированию] / Л. Г. Лишин. – СПб. : Наука и Техника, 2007. – С. 203.

БІБЛІОГРАФІЯ





Кирчів Р. Народний артист Іван Рубчак ; серія «Карби». – Кн. I / Роман Кирчів. – Ужгород : Гражда, 2009. – 224 с. : іл..

«Життя — це трагедія, коли бачиш його великим планом, і комедія, коли дивишся на нього здалека».
Чарлі Чаплін

Тримаю в руках скромне видання Романа Кирчіва (з огляду на «кишеньковий» формат) із промовистою назвою «Народний артист Іван Рубчак» про видатного українського актора (1874 – 1952), заслуженого артиста України. Книжка видана в Ужгороді 2009 р. коштом видавництва «Гражда» накладом – 250 (!?) примірників...

Нею, як зазначено на титульній сторінці, започаткована серія «Карби». А отже, так само, як і знакові постаті – «карби» національної культури, книжки такого змісту і ваги не можуть конкурувати (бодай кількісно) з багатотиражними «мільними» виданнями. Хоча, звичайно, питання пріоритетів у формуванні національної ідеї, моральних та духовних авторитетів (якими завжди, надто в політично-несприятливі часи, рясніла Україна) – одне з ключових питань держави (а значить і книгодрукування). Бо постать Івана Рубчака, великого актора Галичини, овіяна легендами і народною шаною ще за життя (звідси і назва книжки), мала б посісти не менш почесне місце в історії національної культури, аніж вшанування акторів Чарлі Чапліна чи Луї де Фюнеса на їх історичній батьківщині.

Роман Кирчів – доктор філологічних наук, видатний український літературознавець, ще працюючи над кандидатською дисертацією про драматургію Івана Франка, фіксував матеріали, пов'язані з іменем Івана Рубчака, якого йому пощастило побачити на заньківчанській сцені в останні роки життя артиста. І хоча це були ролі другорядні (як, до прикладу, старий селянин у «датській» виставі про «золотий вересень 1939 року» А. Хижняка «На велику землю»), на автора майбутньої книжки вони справили незабутнє враження. Особливий чар сонячного таланту Рубчака спричинився уже до подальшого, наукового зацікавлення його постаттю. Так, на початку 80-х років ХХ ст., зібрався матеріал на книжку про акторське подружжя Рубчаків: незабутньої Катерини Рубчакової (авторства Петра Медведика, яка вийшла у світ 1989 р. у видавництві «Мистецтво» у Кисві) та Івана Рубчака (автора Романа Кирчіва, що так і не була реалізована).

Оскільки досі, крім кількох невеликих статей і спогадів, в українському театрознавстві немає ґрунтовної праці про творчість самобутнього актора, – книжка Романа Кирчіва «Народний артист Івана Рубчак», як вважає автор, «послужить доброю основою і спонукую для створення кращої і ґрунтовнішої монографічної студії про Івана Рубчака»¹.

Книжка читається легко і містить великий обсяг унікальної інформації: від маловідомих фактів з життєпису митця кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. (з машинопису автобіографії, що зберігається у сімейному архіві дочки актора Ольги Рубчаківни, заслуженої артистки України, дружини Гната Юри) – до професіональних секретів становлення актора із залученням імен класиків професіонального театру в Галичині: Омеляна Бачинського, Костя Підвисоцького, Миколи Бенцаля, Йосипа Стадника, Амвросія Бучми, Миколи Садовського, Марії Заньковецької, Леся Курбаса, Олександра Загарова, Володимира Блавацького, Лесі Кривицької, Мар'яна Крушельницького та ін.

Отже, книжку умовно можна поділити на два розділи: власне нарис авторства Романа Кирчіва, написаний на основі ретельно зібраного фактологічного, біографічного, історичного матеріалу, та розділу спогадів сучасників й колег по сцені Рубчака: Ганни Юрчакової, Лесі Кривицької, Семена Грузберга, Петра Медведика, Бориса Міруса та ін. На жаль, не увійшли до книжки спогади про митця (автор – Данило Годованець) та його автобіографії, що були опубліковані, зокрема, у журналі «Театральна бесіда» (Ч. 1 (3), 1998 р.), виданні Львівського Міжобласного відділення Спілки театральних діячів України.

Загалом нарис Р. Кирчіва досягає поставленої мети: у ньому простежена кризь призму часу та його культурологічне тло (актор жив і творив в міжчассі двох світових воєн: Першої та Другої) трагічна доля (чи місія?) митця національної сцени, що прагнув свободи і незалежності свого народу усе своє життя...

У 1918 р. І. Рубчак був мобілізований до австрійської армії і відбував службу в українському військовому формуванні – легіоні Українських січових стрільців (УСС). Стрілецький театр на Наддніпрянщині «виконував важливу військово-політичну і культурно-освітню роботу», – читаємо в книжці².

«Під час німецької окупації я працював у Львівському міському театрі. Спочатку спектаклі йшли на українській мові. Потім солісти на німецькій (співали), а опісля ходили чутки, що опера має бути чисто німецька, а в році 1944 вона має бути зліквідована <...> Та не вийшло, як сподівались німці. Червона Армія вдруге визволила наше прекрасне місто Львів, встановивши Червоний прапор над Берліном. Я з молодим запалом поступив на роботу в Театр імені Марії Заньковецької (1944). Я полюбив цей колектив, і мені здаєсь, що колектив мене також любить. Особливо, наша дирекція, за що я з великою пошаною їм за це дякую»³.

Вдумливий читач між рядками прочитає неприховану іронію актора про «любов» дирекції (якщо зважити на ідеологічний тиск радянської влади та

«неблагонадійне» минуле Рубчака, котре аж ніяк не вписувалось у радянську ідеологему). Через те і ролі на заньківчанській сцені, про які згадує на початку книжки Р. Кирчів, вочевидь не відповідали могутності акторського чару АКТОРА: неперевершеного Карся у «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Стольника у «Гальці» С. Монюшка, Виборного у «Наталці Полтавці» М. Лисенка, Фауста у «Мефістофелі» Ш. Гуно та ін. (в музичному репертуарі); Швейка у «Пригодах бравого вояка Швейка» Я. Гашека, Держиморди у «Ревізорі» М. Гоголя; Цокуля, Омелька, Ліхтаренка – відповідно у «Наймичці», «Мартині Борулі» й «Хазяїні» І. Карпенка-Карого (список неповний, загалом – 500 ролей у драматичному, оперному, оперетковому репертуарі за 58 років сценічної діяльності).

Уже в роки державної незалежності України, досліджуючи творчі біографії акторів «Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру» (1941 – 1944 рр.), авторка цих рядків натрапляла на численні протоколи допитів (що зберігаються з грифом «Зберігати вічно» в Архіві УСБУ у Львівській області) заслуженого артиста України Івана Рубчака (з приводу діяльності за часів німецької окупації Володимира Блавацького, Йосипа Стадника). Жодним негативним словом він не обмовився про своїх колег по сцені, віджартовуючись перед кадебістами дипломатично і обтічно!!! (маска великого блазня і тут врятувала його). «Советське гестапо – то прекрасні люди! Питали мене, чи я знав Стадника. А де я'го видів?» – і витягає обидві кишені, набиті цигарками, – подарунком від тих «гестапівців»⁴.

Нарис Р. Кирчіва, як справедливо зазначає у вступі автор, «не може заступити потрібного ширшого і докладнішого» в майбутньому вивчення життя і творчості митця. Надто у найменш досліджені автором 1941–1944 роки та в останній період життя заслуженого артиста України Івана Рубчака. Видавництво «Гражда», його благородна ідея серії «Карбів», сподіваємось, долучиться і надалі до відкриття й популяризації імен наших великих талантів, справжніх патріотів та моральних авторитетів, якими наша земля і національна сцена завжди були багатими, надто в часи бездержавності. Головне – не забувати про них!

¹ Кирчів Р. Народний артист Іван Рубчак ; серія «Карби». – Кн. I / Роман Кирчів. – Ужгород : Гражда, 2009. – С. 18–19.

² Там само. – С. 80.

³ Рубчак. Порятунку шукали в мистецтві гри. Автобіографія // Театральна бесіда. – Львів, 1998. – Ч. 1(3). – С. 22.

⁴ Годованець Д. «Абисьте знали, я – Рубчак!» // Театральна бесіда. – Львів, 1998. – Ч. 1(3). – С. 25.

Світлана МАКСИМЕНКО



**«Кіно» (1925–1933) : система-
тичний покажчик змісту журналу /**
авт.-упоряд. : Н. Казакова, Р. Росляк ; авт.
вступ. ст. : Л. Брюховецька, С. Тримбач
; наук. ред. : В. Кононенко, С. Тримбач ;
М-во культури України, Держ. закл.
«Нац. парлам. б-ка України». – К.,
2011. – 255 с.

**«Радянське кіно» (1935–1938) :
систематичний покажчик змісту журналу /**
авт.-упоряд. М. А. Лук'яненко ;
наук. ред. В. О. Кононенко ; М-во культури України, Держ. закл. «Нац. парлам.
б-ка України». – К., 2012. – 143 с.

Довідкова і допоміжна наукова література (довідники, каталоги, підготовлені до друку архівні матеріали тощо) завжди є постійно необхідним джерелом та інструментом науково-дослідної роботи, складовою джерелознавчої бази. Тому така література є актуальною загалом як клас видань. Водночас такі видання потребують копіткої праці дослідників, певного ентузіазму, а подекуди і дослідницького азарту. В галузі вітчизняного мистецтвознавства і, зокрема, кінознавства відчутний брак подібної літератури.

Галузь мистецтва відзначається активними процесами поточного мистецького життя: практика мистецтва, експериментаторські пошуки, зародження течій, концепцій, суперечки, резонанс творів та реакція аудиторії... Одним із засобів «моніторингу» цього складного процесу є мистецька періодика. В галузі вітчизняного кіномистецтва у період 1920-х–1930-х рр. цю функцію виконували часописи «Кіно» (видавався у 1925–1933 рр.) та «Радянське кіно» (видавався у 1935–1938 рр.). З точки зору дослідження історії кіномистецтва часописи входять до кола цінних літературних першоджерел. Оскільки періодика є, так би мовити, первинним віддзеркаленням всіх процесів мистецького життя, яке ще не потрапило до оптики викладу суб'єктивної історії.

Водночас часовий проміжок, що відділяє дослідника-історика від досліджуваної епохи, саме періодику (часописи, газети) ставить під свій удар: видання переходять до кола документів архівного зберігання, фондів бібліотек, праця з якими потребує специфічних знань та певних додаткових зусиль. Відповідно бібліографічні довідкові видання, присвячені періодиці, фактично відкривають доступ до ключових історичних джерел.

НПБУ має досвід і певну традицію подібних видань: з кінематографічної бібліографії назвемо відомий фахівцям рекомендований покажчик літератури

«Кіномистецтво Радянської України (1975–1985)» (Київ, 1985)¹; певні відомості про кіномитців містяться у виданні «Календар знаменних і пам'ятних дат (1957–2008). Показчик змісту» (Київ, 2006)².

Видання, про які йдеться у рецензії – «*”Кіно” (1925–1933): систематичний показчик змісту журналу*» (Київ, 2011) та «*”Радянське кіно” (1935–1938): систематичний показчик змісту журналу*» (Київ, 2012), – реалізовано в рамках загального проекту, про який слід сказати окремо. Національною парламентською бібліотекою України розроблено програму історико-бібліографічного дослідження «Матеріали до історії українського кіно». Н. Казакова, головний бібліограф НПБУ, в статті «До питання бібліографічного відображення документного потоку з історії українського кіно ХХ – поч. ХХІ ст.» окреслює мету і основні завдання програми: «розшук, облік та бібліографування документного потоку з історії українського кіно вказаного періоду, а також створення галузевої кінематографічної бібліографії як складової національного бібліографічного репертуару. Результатом дослідження мають стати підготовка й видання галузевих науково-допоміжних бібліографічних показчиків, показчиків змісту фахових (кінематографічних) періодичних видань, анотованого науково-допоміжного показчика «Українська кінематографічна періодика ХХ–ХХІ ст.», наукові публікації»³. Відповідно, видрукувані показчики змісту журналів «Кіно» і «Радянське кіно» є складовою комплексної роботи, нагальною необхідною за значенням і надзвичайно розгалуженою за обсягом хронологічних меж і залучених до опрацювання джерел (від книжкової продукції до листівок з фотопортретами кіноакторів, кіноплакатів тощо).

Для опрацювання використано комплекти часописів з фондів НПБУ та Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (НБУВ). Упорядники обрали принцип систематичної побудови, згрупувавши матеріали публікацій за розділами і підрозділами. Розділи і підрозділи, в свою чергу, створено відповідно до ключових аспектів і спрямованості матеріалів часописів. Упорядники свідомо відмовились від розпису журналу за тематичними рубриками часопису, оскільки, як зазначено у передмові від упорядників, «з часом вони трансформувались в ідеологічні гасла». Розділи і підрозділи, таким чином, становлять логічну і змістову структуру пошукового апарату.

Слід зазначити, що тоді як у показчику часопису «Кіно» (1925–1933) в межах розділів і підрозділів збережено хронологічний принцип викладення матеріалів, у показчику часопису «Радянське кіно» (1935–1938) упорядники відмовились від такої побудови і обрали алфавітний принцип: всередині розділів, підрозділів та рубрик матеріали розташовано за алфавітом прізвищ авторів статей або назв статей.

Показчики доповнені допоміжним довідково-пошуковим апаратом: в окремому розділі «Допоміжні показчики» містяться показчики імен, географічних назв, фільмів, установ та організацій, що полегшує користування виданням.

Упорядкування зазначених покажчиків вимагало додаткових пошуків задля уточнення відомостей про персоналії тощо, що, безперечно, підвищує цінність видання.

Перший за виходом покажчик (присвячений журналу «Кіно») відкривається вступними статтями відомих авторів і дослідників українського кіномистецтва С. Тримбача та Л. Брюховецької, що разом з коментарями від авторів-упорядників створює різнобічний науково-історичний і мистецтвознавчий супровід, даючи і концепцію сучасного бібліографічного опрацювання історичного періодичного видання, і загальний культурний контекст існування цих часописів.

При всій розвиненості мультимедійних засобів, цифрових носіїв, «екранного» світосприйняття тощо – існує без перебільшення неосяжний, колосальний пласт текстів, який, якщо говорити лише про періодичні видання минулих часів, є єдиним безпосереднім «монітором» тодішнього життя. Говорячи сучасною мовою, створені покажчики змістів часописів «Кіно» та «Радянське кіно» – це, так би мовити, «інтерфейс», або ж навіть «операційна система», завдяки яким можна на сучасному рівні зазирнути в «монітор», котрий покаже образ кінематографічного буття періоду 1920-30-х рр., знакового для історії розвитку українського кіномистецтва, у калейдоскопі рецензій, анонсів, обговорень, творчих суперечок, сценарних заявок, репортажів та розповідей про кінозйомки – всього того, що насичує актуальне кіномистецьке життя впродовж історії кіно.

Разом з наявністю часописів в оцифрованому вигляді на ресурсі «Електронна бібліотека Культура України» <http://elib.nplu.org/> покажчики змісту є завершеним прикладом всебічного науково-бібліографічного опрацювання літературного першоджерела.

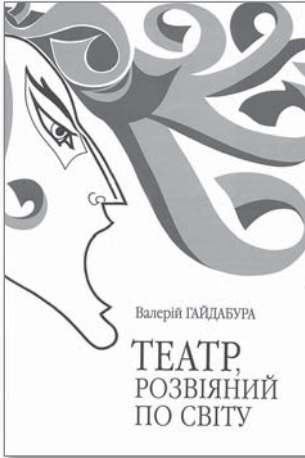
Виконана робота фактично є переведенням журналів «Кіно» та «Радянське кіно» з «формату» архівного джерела і артефакту минулого часу до «формату» актуального сучасного наукового буття.

¹ Кіномистецтво Радянської України (1975–1985) : рекомендований покажчик літератури / М-во культури УРСР, ДРБ УРСР ім. КПРС. – К., 1985. – 32 с.

² Календар знаменних і пам'ятних дат (1957–2008) : покажчик змісту / Нац. парлам. б-ка України. – К., 2006. – 106 с.

³ Казакова Н. До питання бібліографічного відображення документного потоку з історії українського кіно ХХ – поч. ХХІ ст. / «Бібліотечна планета», 2012. – № 4 (58). – С. 8–12. – С. 9.

Георгій ЧЕРКОВ



Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія) / Валерій Гайдабура. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 324 с.

Кожна книжка Валерія Михайловича Гайдабури – це подорож. Подорож у тривожне і водночас – навдивовижу яскраве минуле, подорож потаємними архівними лабіринтами, що несподівано дарує не лишень радість відкриття, а й чітке усвідомлення значущості мистецтва в становленні духовної культури нації, подорож на хвилях людських долі, що виринають на поверхню сьогодення біографіями-автографами яскравих особистостей різних часів...

Керманичем кожної з цих подорожей є, безперечно, любов дослідника до Театру. Того театру, який осяюючи мерехтливим світлом найтрагічніші сторінки історії нашої країни, а сьогодні – «розвіяний по світу», не може не дарувати радість спілкування та сподівань на нові зустрічі...

За підказкою автора відкриваю... Післямову до нової книги «Театр, розвіяний по світу». І одразу все упорядковується: чому так повільно, неспішно по першому прочитанню горталися сторінки, чому так довго вдивляєшся і розглядаєш кожне фотозображення на них, чому іноді так нелегко відбувалося входження в епістолярій і спогади цих минулих десятиліть, що залишають відчутний присмак мінливості і незавершеності. Дозволю, як манок для майбутніх читачів, частково процитувати ті слова Ю. Лотмана, якими В. Гайдабура пояснює «химерний жанр» своєї праці: «Випадковості окремих людських долі, переплетення історичних подій різних ступенів населяють світ культури непередбаченими зіткненнями. Понад те, саме ця невпорядкованість, непередбачливість, “розмазаність” історії, що так засмучує дослідника, становить цінність історії як такої. Саме вона наповнює історію непередбачливістю, наборами вірогідних випадковостей, тобто інформацією. Саме вона перетворює історичну науку з царства шкільної нудьги на світ художньої різноманітності»¹. Автор вважає, що саме в цих словах ученого закладовані головні ходи-підходи до розуміння його літературної праці. Нас, натомість, заглиблення у «лірико-документальні нариси» В. Гайдабури навернуло до висловлювань іншого мислителя і літератора ХХ століття – Ю. Домбровського, який говорив так: «Як актор не здатен грати текст, якщо йому не зрозумілий підтекст, так і документ нічого не відкриє письменникові або історику, поки не стане зрозумілим, що криється за його рядками і віддзеркаленням якої гри він виступає. Натомість,

зображальна сила у правильно прочитаного та витлумаченого документа – чи то поліцейський рапорт, чи любовний лист або портрет – величезна. Його автентичність, синхронність, його форма (адже це – скалок часу, що дійшов до нас), чіткість, непідкупність і незалежність, тобто свобода від будь-яких наступних нашарувань і тлумачень, надають йому ту єдину вірогідність, якою справжній художник не повинен нехтувати. Потрібно лишень бачити, що криється за цим документом»².

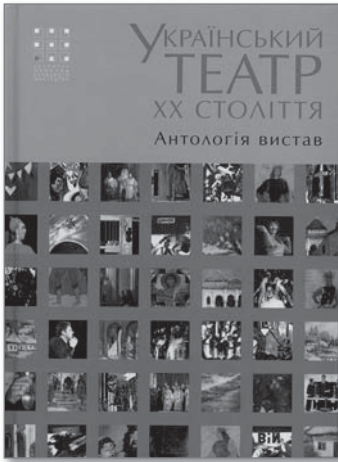
Документи-довідки, що засвідчують сценічне мистецтво українського театру у діаспорі повоєнного таборового періоду, документи-листи, сповнені відлунням гіркоти, образи, відчайдушної віри і терпіння, найінтимнішими подробицями життя їхніх кореспондентів (а ще – безмежної довіри до автора книги), фотодокументи, що не лише візуалізують естетичні виміри театрального мистецтва діаспори, а й – головне – дають можливість вдивитися в обличчя, зазирнути у душу тих мистців, які на різних континентах світу намагалися зберегти і не дати згаснути «світлу театрального вогнища» національної культури. Уся ця величезна інформація, що становить основний зміст книжки В. Гайдабури, – не упорядкована, не відредагована, а «правильно прочитана» її автором. Безліч імен, прізвищ, назв міст і країн, п'єс і вистав, безліч цікавих і захоплюючих зустрічей... Втім, кожна книжка Валерія Гайдабури – це нова зустріч. Кажуть, що оточення формує особистість людини, збагачує її. Одразу навіть важко осягнути, скільки яскравих, непересічних особистостей у різних географічних координатах і часових широтах зустрілося на шляху автора у його мандрах повоєнними шляхами театру української діаспори. Втім, у вас є така можливість. І вона, переконані, не лише відкриває для кожного маловідомі інформаційні пласти історії українського театру, а й укотре засвідчує подвижницьку працю його дослідника, який, доторкаючись до документа, відтворює різні скалки часу з надзвичайною художньою різноманітністю.

Було б несправедливим, якщо б ми, висловивши дещо емпіричні міркування, не вказали на наукові характеристики праці доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента Національної академії мистецтв України В. Гайдабури. Книга «Театр, розвіяний по світу» має вагомі Додатки, які містять репертуар провідних театрів діаспори повоєнного періоду, бібліографію, покажчик імен. Все це, безперечно, є суттєвою підмогою майбутнім дослідникам у їхніх наукових розвідках. Якщо, звичайно, вони ризикнуть разом з Валерієм Михайловичем поринути у той «безбережний океан українського театрального зарубіжжя», що продовжує манити і надихати цього невтомного шукача у галузі науково-документального театрознавства.

¹ Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу / Валерій Гайдабура. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – С. 293.

² Домбровский Ю. «Ретлендбэконсоутгемптоншекспир» / Ю. Домбровский // Хранитель древностей. Роман. Новеллы. Эссе. – М. : Известия, 1991. – С. 216–223.

Наталія ВЛАДИМИРОВА



Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – 944 с.

Вистава як сутність театрального мистецтва, як його найвищий прояв не завжди була і, хоч як це дивно, є головним предметом історико-театрального дослідження. Тривалий час у переважній більшості академічних видань історія театру по суті підмінялась історією драми, принаймні саме драмі віддавалася очевидна першість у порівнянні з іншими процесами та явищами театрального життя.

Із відмежуванням театру від драми, його нелітературоцентристські прагнення загострювали проблему зміни методологічних установок у висвітленні історичних процесів. І відтепер вже драма відсувається на периферію, а повновладною господинею стає вистава. «Вистава як квінтесенція театрального дійства, як художнє явище, у якому в тісній взаємодії представлені всі складові сценічного мистецтва конкретного історичного часу», – пояснюють автори «Історії зарубіжного театру»¹ концепцію свого підручника.

У руслі цієї тенденції і нове видання Інституту проблем сучасного мистецтва «Український театр ХХ століття: Антологія вистав», що унаочнює принципово важливі зміни методологічного підходу до історії вітчизняного театру, її структурного переосмислення. У центрі уваги авторів постає вистава, яка, на їх переконання, «становить альфу та омегу будь-якого історичного періоду розвитку театру» (С. 5)². Більш ніж сотня вистав українського театру, що поставали протягом ХХ століття на сценах столичних і нестоличних театрів, створені відомими і менш знайомими режисерами, відтворені колективом з 27 авторів, що репрезентують різні покоління та різні школи вітчизняного театрознавства.

Антологія до певної міри є продовженням «Нарисів з історії театрального мистецтва України ХХ століття», виданих інститутом ще 2006 р. Тож інститут неухильно тримає оголошений раніше курс на створення фундаментальної історії вітчизняного театру ХХ ст. (як і мистецтва загалом).

Структура антології ідентична з нарисами і відображає сформований тут принцип періодизації українського театрального мистецтва:

Розділ 1. Український театр 1900-х на шляхах оновлення парадигми «психологічного реалізму»;

Розділ 2. Український театр 1910–1930-х: від інтенцій модерну до утвердження «соціалістичного реалізму»;

Розділ 3. Український театр 1940–1980-х: від утвердження до кризи «соціалістичного реалізму»;

Розділ 4. Український театр 1990–2000-х: у пошуках сучасної моделі національної культури.

Останній розділ, як бачимо, розширив свої хронологічні межі у порівнянні з нарисами до 2000-х років). Зміст в середині кожного періоду підпорядковано назві драматичного твору (або вистави) та хронології (тобто датам прем'єри). Ще одним вагомим чинником укладання постала доцільність об'єднання сценічних версій одного драматичного тексту, здійснених у різні часові проміжки. За таким принципом у першому розділі подаються вистави, що виникали на початку, в середині та наприкінці століття – наприклад: «Енеїда» за І. Котляревським (1910, 1978, 1986), «Брехня» В. Винниченка (1911, 1992), «Камінний господар» Лесі Українки (1914, 1939, 1971, 1988). Це, на думку упорядників, дасть змогу зробити «більш наочною зміну пріоритетів всередині конкретного історичного відтинку і разом – чіткішими естетичні зв'язки між великими часовими періодами» (С. 6). Проте цей зв'язок не виявляється у самих текстах (здебільшого представлених різними авторами), радше читач має усвідомити його самостійно.

Отже, структурне підпорядкування змісту певним історичним та стилістичним етапам, заявлене у назвах розділів, часом порушується задля відображення плинності театрального процесу та своєрідного діалогу поколінь, що реалізували ідеї та мистецькі пошуки шляхом прочитання одного драматичного твору.

Ретроспекція вистав дає можливість осягнути мистецькі процеси не тільки у їх історичному континуумі, а й у просторовому вимірі. Антологія охоплює театральний рух Києва й Одеси, Харкова і Львова, Донецька й Берегова, Севастополя і Рівного... Поєднання різних сценічних інтерпретацій одного твору мимоволі спонукає до культурно-мистецьких паралелей. Із здавалося б, строкатої мозаїки утворюється більш-менш цілісна картина поступу українського театру. Особистий глядацький досвід кожного спонукає до продовження списку поданих вистав, хоча б у власній уяві. І виникає бажання додати, скажімо до «Войцека» Київського Молодого театру однойменну виставу Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, або «Зірки на вранішньому небі» цього ж колективу (що були не менш резонансними, ніж подана вистава Молодіжного театру-студії); поруч з версіями «Вишневого саду» київських театрів напрошується варіант Львівського театру ім. Леся Курбаса, а до описаних столичних вистав «Украденого щастя» додати сценічну версію львівської творчої майстерні «Театр у кошику»... Не кажучи вже про низку регіональних версій класичних творів української драматургії – «Безталанної», «Хазяїна», «За двома зайцями», «Наталки Полтавки», «Сватання на Гончарівці»...

Певна, у кожного тут може бути свій варіант означеного доповнення. Але антологія за своїм жанром – як збірка вибраних вистав вітчизняного театру і не претендує на остаточну вичерпність теми. Очевидно інше – відчутний дис-

баланс між відображенням столичного театрального процесу і театрального життя регіонів (умисно уникаю тут слово “провінції”). І якщо період історичного минулого, що містить у собі реконструкції вистав нестоличних колективів, зазвичай таких, що давно є хрестоматійними, то в останньому розділі антології, присвяченому 1990–2000-м рокам, цей дисбаланс посилюється. Пояснити це легко, адже «шалені дев’яності» принесли не тільки творчу свободу, а й втрату колись тісних мистецьких зв’язків, інформаційне поле було розпорошене, практична відсутність гастролей, творчих відряджень не давала змоги критикам відстежувати ті чи інші явища за межами столиці. Тож і укомплектований останній розділ часом за принципом випадковості і спорадичності, бо саме ці вистави автори бачили на власні очі. До певної міри це недопрацювання із фахівцями на місцях, які ведуть літопис театрального життя своїх регіонів. Їх тексти або принаймні професійна думка могли б розширити географію та ретроспекцію вистав. Тому одне із завдань антології озвучене у передмові – «максимальне розширення історії та географії поданого сценічного матеріалу» (С. 5) видається не повні досягнутим.

Вітчизняному театрознавству належить подолати не лише стереотипи щодо театральних (культурних) центрів, а й нарешті усвідомити (відповісти на запитання, поставлене Р. Пилипчуком у статті «Про засади створення багатотомної “Історії українського драматичного театру”»³ ще 2000 року): історію якого театру нам належить створити у майбутньому – чи тільки історію українського театру, чи історію театру в Україні, – а значить включати до розгляду театральні явища у всіх етнічних, мовних, державних проявах (зрештою у будь-яких його проявах, залучаючи і сегмент національного театру поза межами географії і політики, скажімо, театральний рух діаспори). І це завдання в антології ще не розв’язане. Лише кілька вміщених текстів (як, скажімо, вистави, здійснені на окупованих територіях – «Тріумф прокурора Дальського» К. Гупала, «Гамлет» В. Шекспіра в Українському театрі міста Львова – Львівському оперному театрі 1941–1944 рр., «Сон літньої ночі» у Запорізькому українському театрі 1943 р.) свідчать про перші кроки на цьому шляху. Натомість виставам інонаціональних форм за поодинокими винятками в антології майже не знайшлося місця. І навіть ці винятки обмежуються переважно відомими виставами столичних театрів (приємним винятком є портрети вистав Севастопольського російського театру ім. Луначарського та Берегівського угорського національного театру).

У дивному сплетінні постають на сторінках книги не лише вистави (класика і сучасна драматургія), а й долі митців, цілих театральних колективів, рефлексія критики і уподобання глядачів. Іменний покажчик та покажчик театральних колективів став би тут у пригоді для швидшого пошуку необхідної інформації, враховуючи ще й те, що зміст, окрім автора та назви твору, не відображає дані про театр, режисера, головних виконавців. Розміщені у книзі передруки статей не містять посилань на місце першої публікації, а ця інформація для відобра-

ження повноти театрального процесу, усвідомлення реалій часу також була б не зайвою.

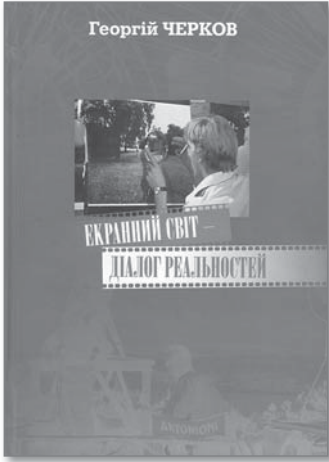
Вихід антології є, безперечно, подією у сучасному мистецтвознавстві. Це результат значної і тривалої роботи великого колективу. Довершені театрознавчі тексти, високої наукової та художньої якості. Розлогі історичні реконструкції вистав і рецензії-бліц. Значним доповненням до текстів є багатий фотоматеріал, якісний, змістовний і здебільшого малознаний. Все це не лише створює епічне полотно історії вітчизняного театру, а й і виразний портрет українського театрознавства ХХ ст.

Яна ПАРТОЛА

¹ История зарубежного театра / отв. ред Л. Д. Гительман. – СПб. : Искусство-СПб, 2005. – С. 8.

² Тут і далі у круглих дужках подаємо сторінки рецензованого видання.

³ Пилипчук Р. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. / Редкол. : А. Чебикін (голова) та інші. – К. : Спалах, 2000. – Вип. 1: 1999. – С. 201–210.



Черков Г. Екранний світ – діалог реальностей / Георгій Черков. – К. : НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2013.

Проблема правди в мистецтві завжди була зосередженням гострої полеміки, зіткненням часто непримиренних позицій.

Свого часу звинувачення у неправдивості могли стати знаряддям жорсткого ідеологічного тиску. Варто згадати лише назву розгромної статті на шпальтах газети «Правда» від 13.11.1936 р., що мала більш ніж промовисту назву: «Груба схема замість історичної правди». Після її публікації була

зламана доля одного з найталановитіших українських кіномитців – Івана Кавалерідзе.

У своїй автобіографії великий Довженко змушений був виправдовуватись за знаменитий фінал «Арсеналу», коли Тимош стоїть неушкоджений під кулями. Довженківське бачення мистецької правди не сприймала офіційна критика. Саме в тридцять роки трактування правди в мистецтві перетвориться на жорстку догму в рамках учення про метод соціалістичного реалізму і стане підґрунтям для побудови розгромних інвектив на адресу тих кінематографістів, які мали сміливість порушувати вузькі догматичні рамки.

За наступні десятиліття на кінематографічну «полицю» потрапила значна кількість фільмів, авторів яких було звинувачено у неправдивому зображенні соціалістичної дійсності. Втім, часи змінились, подібні звинувачення відійшли в минуле.

Та нерідко вільний мистецький пошук ішов поруч з часто безмежним етичним і естетичним релятивізмом. Поток «чорнухи», що виплеснулись на екран, часто трактувались як висока міра правдивості в зображенні дійсності. Нині спостерігаємо зіткнення прямо протилежних поглядів, взаємовиключних концепцій у розумінні й трактуванні правди в мистецтві.

Тому цілком актуальним, виправданим і логічним видається спроба автора книги «Екранний світ – діалог реальностей» підійти до розгляду цієї проблеми.

Георгій Черков переконливо демонструє комплексний підхід до проблеми, озброївшись для її вирішення матеріалами філософського, естетичного і мистецтвознавчого характеру. Принциповою, на наш погляд, є спроба виявити внутрішній взаємозв'язок між поняттям правди і категорією істини. Причому авторський пошук ґрунтується на прискіпливому аналізі різних точок зору на

проблему. Віднайти точні орієнтири Черкову допомагає звернення як до класичних філософських концепцій, так і до праць сучасних мислителів.

Сама структура книжки дає можливість зосередитись на принципово важливих концептуальних моментах, зокрема таких, як взаємозв'язок реальності і автора твору, і реципієнта. Окремо виділяється надзвичайно важлива у руслі дослідження проблема типового, адже, на думку автора саме типове робить вигадані історії і характери пізнаваними і зрозумілими.

У книжці багато уваги приділено формуванню критеріїв розуміння і тлумачення художньої правди, можливості їх адекватного сприйняття, що, безперечно, є проблемою не лише суто теоретичною, а й такою, що має практичний характер.

Автор також акцентує необхідність і важливість додаткової інформації про екранний твір, без якої його адекватне сприйняття часто буває обмеженим, а інколи і викривленим. Це значною мірою стосується саме кінематографа, класичні твори якого, безперечно, потребують кваліфікованого коментування.

Зупиняючись на інтерпретаціях правди в залежності від жанрово-стильових напрямів, автор обирає історичний аспект. Черков відштовхується від загальноприйнятої «дихотомії» – лінія Люм'єрів і лінія Мельєса, де висуваються принципово різні критерії для розуміння правди. У книжці виокремлюються також концептуально-естетичні принципи Луї Деллюка, центральне поняття його теорії – «фотогенія», «кінематографічність» Л. Кулешова, уявлення про «кінооко» Дзиги Вертова, згідно з якими кінокамера трансформує реальність на екрані, не порушуючи її правдивість і достовірність.

Природно, що одним з центральних питань рецензованої праці є трактування і розуміння художньої правди в теоретичному і практичному доробку С. Ейзенштейна і О. Довженка. Автор робить цілком обґрунтований висновок, що у видатних митців «правдою» на екрані стає не зовнішня вірогідність, а внутрішня переконливість, вміння захопити емоції та переживання глядача.

Розглянувши теоретичні погляди Ейзенштейна, дослідник, керуючись науковою логікою тексту, висвітлює точку зору А. Базена і З. Кракауера, багато в чому полемічні щодо позиції видатного режисера і теоретика. Базен, і на це звертається увага в книжці, бачить реалістичність, а за тим – правдивість у творах неореалізму, бо цей напрям «визнає лише іманентність, <...> він є феноменологія». Базен наголошує, що в неореалізмі превалює онтологічна позиція і лише за тим вимальовується позиція естетична. Всі висновки про правдивість чи неправдивість екранного образу можливі лише а posteriori, на основі побаченого на екрані. Засобом відтворити правдиву безперервність реальності, активізувати глядача, спонукати його до співтворчості з митцем є внутрішньокадровий монтаж, глибинна мізансцена, план-епізод.

У повоєнні роки значною мірою зростає вплив естетики документалізму, яка, трансформуючись, виявлялась у найвизначніших напрямках світового кіно,

таких, як італійський неореалізм, «нова хвиля» у французькому кіно, кінематограф «молодих розгніваних» Великобританії та інші. Тому виправданим здається звернення до таких явищ документального кіно, як школа Дзиги Вертова, «сінема-веріте» у Франції.

Основні наукові зусилля дослідника спрямовані на виявлення системи закономірностей у розумінні «правди» при сприйнятті ігрового фільму. Тут автор пропонує певну систему «фільтрів», що являють собою структуру складових ігрового фільму, виділяючи при цьому способи монтажного мислення (стильову складову) і жанрові утворення.

Природний процес порівняння екранного зображення з реальністю відбувається, на думку автора, через переломлення і проходження згаданими «фільтрами».

Дослідник цілком обґрунтовано акцентує момент творчої глядацької активності, звертаючи увагу на такі ключові моменти, як мета авторського месиджу і його адресат. Глядач, що має вже певний багаж знань і уявлень, відповідно інтерпретує побачене на екрані.

Особливу увагу приділено адресній спрямованості, яка багато в чому і обумовлює адекватність сприйняття екранної правди. Адресна спрямованість розподіляється на групи за віком, статтю і естетичним досвідом. Ця комунікація, як наголошується у дослідженні, відбувається на чотирьох рівнях – предметному, подієвому, образному, морально-етичному. Запропонована структуризація дає можливість доказово розкрити специфіку трактування глядачем достовірності чи недостовірності екранних подій залежно від цілої системи умов.

Важливо, що досвід глядачів трактується не лише на рівні знань, а й на рівні почуттів, що підвищує рівень суб'єктивності глядацької оцінки.

Очікування аудиторії, як справедливо доводить на сторінках книжки Г. Черков, багато в чому породжується певними авторськими системами і разом з тим соціокультурним контекстом. За визначенням дослідника «правда» на екрані не дорівнює точності передавання фактів, а визначається внутрішньою несуперечливістю, підпорядкованістю авторському задумові, правилам гри, що їх запропонував автор.

Звідси висновок, що трактування правди неоднозначне, ця тенденція найбільш послідовно виявляється саме в авторському кінематографі, смисли якого глибинні і багатогарові.

Дослідник прекрасно орієнтується в екранному матеріалі, залучаючи до розгляду стрічки, що належать до різних історичних періодів, різноманітних за своїми жанрово-стильовими ознаками. Точно обраний кіноматеріал дає можливість переконливо довести основні тези дослідження. Як уже зауважувалося, у коло аналізу потрапляють знакові явища світового кіно, та особливу увагу автор приділяє широкому спектрові фільмів, що їх можна віднести до постмодерністського напрямку.

Аналізуючи доробок К. Тарантіно, автор виявляє, як складається «договір» між автором фільму і глядачем, наскільки аудиторія приймає правила гри, запропоновані митцем, його численні цитати і посилання.

Ці правила ще більш ускладнюються у сприйнятті фільмів Ларса фон Трієра. Наприклад, висока міра «брехтівської» умовності «Догвілля» має максимально змобілізувати уяву глядачів для узгодженості з тими прийомами відтворення дійсності, що їх пропонує данський режисер.

Дослідник не обмежується розглядом фільмів, що належать до авторського кіно, поширюючи свою увагу на кінематограф масовий, зокрема на такі його «артизовані» взірці, як фільми С. Спілберга і Л. Бессона, де теж найсміливіші фантазії авторів не порушують створену у фільмах систему відносин, а відтак фантастичний, нереальний світ сприймається глядачем, не викликає його відторгнення.

Особливу зацікавленість викликає розділ присвячений трансформаціям екранної реальності в епоху цифрових технологій, котрий ще раз підтверджує думку, що в кіно, як мистецтві технологічному, художні рішення і технологічне озброєння перебувають у нерозривній взаємодії, в діалектичному зв'язку. Не можна не погодитись з думкою автора, що нова естетична парадигма кінематографа формується як результат засвоєння творчих можливостей дігитальних технологій. Їх використання цілком справедливо ставиться в один ряд з такими знаковими етапами у розвитку кіномови, як оволодіння монтажними структурами, прихід звуку і кольору в кіно.

Оригінальним і переконливим є аналіз такого своєрідного явища в кінематографії, як мок'юментарі, тобто ті ігрові стрічки, в яких стилізується мова документалістики і де при збереженні зовнішньої форми факту відбувається його пряма підміна.

Простежуючи ті зміни, що відбуваються у візуально-інформативній сфері, в характері сприйняття людиною мультимедійної інформації, автор робить висновок, що у сучасної людини змінюються алгоритми сприйняття екранного видовища. Причому автор чітко бачить подальші перспективи розроблення заявленої в дослідженні проблематики.

Думається, що за всієї складності наукових питань, що їх торкається дослідник, книга зацікавить і широке коло читачів. Такий висновок нам дозволяє зробити стилістика викладу тексту. Не знижуючи наукового рівня, володіючи міцним категоріальним апаратом, автор, разом з тим, не вдається до штучного ускладнення, зрозуміло і чітко аргументує свої погляди.

Отже можна констатувати авторську самостійність і наукову новизну дослідження.

Оксана МУСІЄНКО

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андрійцьо Василь Михайлович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри суспільних дисциплін Карпатського інституту підприємництва Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна».

Безручко Олександр Вікторович – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри кінотелемистецтва, заступник директора Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

Боньковська Олена Олегівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу театрознавства та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

Ботунова Галина Яківна – заслужений працівник культури України, доцент, завідувач кафедри театрознавства, декан театрального факультету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Веселовська Ганна Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор, головний науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

Владимирова Наталія Вікторівна – доктор мистецтвознавства, професор, учений секретар відділення теорії та історії мистецтв Національної академії мистецтв України.

Воробйов Євген Васильович – викладач кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Гарбузюк Майя Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Золосєва Дар'я Теймуразівна – викладач кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Козак Богдан Миколайович – народний артист України, академік Національної академії наук України, професор, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності Факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Леоненко Руслан Петрович – кандидат мистецтвознавства, керівник видавничого проекту «Енергетичний вісник України».

Лебедєв Олексій Михайлович – асистент-стажист кафедри кінотелеоператорства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Максименко Світлана Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Марченко Аліна Миколаївна – старший науковий співробітник відділу історії театру Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Моренова Марина Ігорівна – викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв, здобувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко Оксана Станіславівна – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, кафедра кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Наумова Лариса Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент, кафедра режисури телебачення Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Овчівса Леся Петрівна – старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Онщенко Олена Ігорівна – заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Палій Оксана Сергіївна – науковий співробітник відділу фондів Львівського історичного музею.

Партола Яна Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Пашкова Ольга Йосипівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

Прядко Олександр Михайлович – заслужений працівник культури України, кандидат технічних наук, доцент, кафедра кінотелеоператорства Київського

національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

Станіславська Катерина Ігорівна – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Ужинський Михайло Юрійович – старший викладач Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Фіалко Валерій Олексійович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Черков Георгій Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. – К., 2013. – Вип. 13. – 348 с.

**Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого»
запрошує Вас до активної співпраці!**

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті не повинен перевищувати **20–25 сторінок** (1 авторський аркуш). **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (українською, російською та англійською мовами), інформацією про автора (прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу електронної пошти).

Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій є **обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають форматуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Посилання (виноски) виконуються через меню «Вставка» **автоматично** в кінці тексту.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11-25, 272-02-17.

Міністерство культури України
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

НАУКОВИЙ ВІСНИК
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Збірник наукових праць

Випуск 13

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-41Р,
видане Міністерством юстиції України 30.10.2006 р.
(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)*

ISSN 1997-4264

Редактор Т. К. Щегельська
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 26 грудня 2013 р 2013. Формат 70x100 1/16.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 22,85

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Видавництво «Освіта України»,
04136, м. Київ, вул. Маршала Гречка, 13, оф. 808
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК №1957 від 27.09.2004 р.
Тел. (044) 384-26-08, (097) 479-78-36, (050) 552-20-13.
E-mail: osvita2005@mail.ru, www.rambook.ru

Видавництво «Освіта України» запрошує авторів до співпраці
з випуску видань, що стосуються питань управління,
модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних
і методологічних аспектів освіти та навчального процесу
у вищих навчальних закладах.
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.