

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК
ЗА МАТЕРІАЛАМИ ХХVІІІ НАУКОВИХ ЧИТАНЬ

«МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА ТА ЇЇ ДОБА»

ПРИСВЯЧЕНИХ 165-РІЧЧЮ ВІД
ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
МИКОЛИ САДОВСЬКОГО



Департамент культури КМДА
Музей театрального, музичного та кіномистецтва України
Музей Марії Заньковецької

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК
за матеріалами XXVIII Наукових читань

**«МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА ТА ЇЇ ДОБА»,
ПРИСВЯЧЕНИХ 165-РІЧЧЮ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
МИКОЛИ САДОВСЬКОГО**

14 грудня 2021 р.

УДК 3792.03 (477) (082)

Рекомендовано до публікації науково-методичною радою МТМК України

Редакційна колегія:

- А. Сапьяолкіна — відповідальний редактор, коректура
- Л. Волошина — член редколегії, організатор
- А. Приходько — член редколегії, комп'ютерна верстка

«Марія Заньковецька та її доба»: науковий збірник за матеріалами XXVIII Наукових читань, присвячених 165-річчю від дня народження Миколи Садовського. К.: Музей театрального, мзичного та кіномистецтва України. 2022. 86 с.

Збірник вміщує статті учасників XXVIII Наукових читань «Марія Заньковецька та її доба», які щороку проводяться в Музеї М. Заньковецької, відділі МТМК України. 2021 року читання було присвячено Миколі Садовському в зв'язку із 165-ю річницею від дня народження. Захід відбувся онлайн на платформі ZOOM. Участь взяли провідні українські театрознавці та науковці музею.

Видання призначене для істориків, мистецтвознавців, викладачів і студентів відповідних напрямків освіти.

УДК 792.03 (477-25) (082)

© МТМК України, 2022
© Автори: тексти, 2022

З М І С Т

Веселовська Г.	Початок артистичної діяльності Миколи Садовського.....	4
Сурай В.	Пісенний репертуар Миколи Садовського.....	16
Козак Б.	Рецепція діяльності М. Садовського на посаді директора Народного театру Товариство «Руська бесіда» (1905–1906 рр.).....	25
Гринишина М., Іващенко І.	Міфопоетична драма в Театрі М. Садовського.....	36
Владимирова Н.	Василь Кричевський в контексті формування художньо-естетичної платформи театру Миколи Садовського.....	44
Волошина Л., Дерев'янку О.	Розчарування М. Садовського у революційному русі та пошук нового національного героя. П'єса М. Садовського «Краєвид з нашого віконця».....	51
Лягущенко А.	Микола Садовський творець сучасної організаційно-творчої моделі українського театру.....	61
Старчік А.	Оповідання «Сміх крізь сльози» Миколи Садовського, або питання пов'язані з інтернуванням.....	70

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА,

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка відділу ІПСМ НАМ України

ПОЧАТОК АРТИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

1883 року, коли артистична кар'єра Миколи Садовського стрімко набирала обертів, у світ вийшло перше число українського альманаху «Рада». Це була ошатна книжка, надрукована у київській типографії Г. Корчак-Новицького коштом Михайла Старицького, що містила чимало художніх творів, які згодом стали знаковими для української культури. Поруч із віршами й драмою «Не судилось» самого Михайла Старицького, повістю Нечуя-Левицького «Микола Джеря», романом Панаса Мирного «Повія» й оповіданням «Новобранець» Гната Карого (Івана Карпенка-Карого), на його сторінках була надрукована поема Миколи Садовського «Шибка».

«Шибка»¹ — це невеликий романтичний твір, центральним образом якого є старий солдат, що оповідає про події російсько-турецької війни, підготовку до вирішального бою і сам штурм знаменитої гірської вершини. Але навряд чи поему Миколи Тобілевича, присвячену його братові Івану, можна вважати видатним літературним явищем. Її особливість в іншому: в ній у віршованій формі, докладно, з чималою кількістю подробиць, відтворювались реальні обставини військових подій. Автор називає конкретні топоніми як от річка Дунай і містечко Габрове, описує те, чим займаються солдати напередодні бою, вплітає в художню оповідь постать справжнього героя війни генерала Михайла Драгомирова. І все це подано через спогад, який, як і сон, є традиційним художнім прийомом для романтиків.

Від інших романтичних поем «Шибка» відрізняється свого роду рамкою — розлогим вступом і мінімалістичним завершенням, у якому змальовується колоритне сільське зібрання біля шинку, куди пришкан-

¹ У такій транскрипції подавалася назва гірської вершини Шипка в Болгарії, в боях за яку брав участь під час російсько-турецької війни рядовий Микола Тобілевич (Садовський).

дубав старий ветеран-каліка та почав згадувати бойову молодість. Створена Садовським картина, наче представляє традиційну для української вистави мізансцену, де збираються всі ключові дійові особи, які емоційно реагують на події:

*Музика гра; дзвенять цимбали;
Аж стогне бубон та гуде.
Немов маки порозцвітали —
Кругом дівоцтво молоде;
Між ним красують чорновусі
У решетилівських шапках;
А біля шинку у кожусі
Стареча сперлась на ціпках,
Та позира підсліплим оком
На забісований гопак... [15, С.191]*

Приблизно у такий само спосіб улаштовувалися й так звані «живі картини», дуже популярні в другій половині XIX століття, в яких брав участь Микола Тобілевич ще у 1879 році як учасник театрального гуртка в Бендерах [2]. Словом, театральність поеми «Шибка» є цілком очевидною і вона, безсумнівно, перевершує її літературні якості, що, зрештою, пояснює її невизнаність як поетичного доробку.

Поза тим, «Шибка» не могла не викликати сентиментальних почуттів у Михайла Старицького, а можливо, він навіть спонукав молодого офіцера до поетичної творчості. Відомо, що Старицький щиро переймався подіями на Балканах і не лише перекладав з південослов'янських мов, а й спробував узяти діяльну участь у російсько-турецькій війні, вклавши гроші в заводське виробництво сухарів для армії. З іншого боку, Садовський зацікавив Старицького і як затятий театрал, як людина з аматорським досвідом та винятковими акторськими здібностями.

Все це зробило його бажаним гостем у київській оселі Старицьких, до якої він потрапив ще 1880 року, першим з тих, кого у майбутньому називатимуть корифеями. «Прийшов до нас уперше і М. Садовський.

Тоді він ще й не думав про артистичну кар'єру, був офіцером, ходив у військовій формі. Яка це була весела удатлива людина! Ми його страшенно любили! Він грав на губах, удаючи бубна, якісь молдавські танці, оповідав різні анекдоти, та як оповідав! В очах, в кожному русі його так і грав талант! А коли він згадував про свої військові пригоди — моторошно ставало», — згадувала середня донька письменника Людмила Старицька-Черняхівська [16, С. 23].

На думку Старицької-Черняхівської, її батько «добре причепуриив» вірші Садовського, тож за час від моменту першого знайомства і до виходу у світ альманаху «Рада» Тобілевич став у домі Старицьких своєю людиною. Очевидно тому, як згадує своячка Миколи Лисенка і товаришка старших сестер Старицьких, письменниця Валерія О'Коннор-Вілінська, у грудні 1881 року, саме Садовський приїхав «порозумітися з Михайлом Петровичем в справі приїзду української трупи до Києва. Микола Карпович Садовський був тоді старшиною. Він пробув у Старицьких цілий вечір, спочатку в кабінеті Михайла Петровича, а потім за чайним столом у веселій розмові. Він, очевидно, хотів сподобатися дівчатам-підліткам і розгортав перед ними свій талант: то оповідав дотепні сміховинки, то понадоблював бубон на весіллі, так виграючи і вибиваючи губами, що створювалася повна ілюзія. Розказав про Кропивницького; зацікавив усіх українським театром» [12, С. 256].

Після цього візиту справа з улаштуванням українських вистав у Києві вирішилася дуже швидко. У грудні того ж року до Києва з Харкова, вже разом, прибули Микола Садовський та Марко Кропивницький, які тоді виступали в трупі Григорія Ашкаренка. І в домі Миколи Лисенка відбулася доленосна зустріч. «Одного дня у передпокій увійшли дві імпульзанти постаті: знайомий уже Микола Тобілевич і трохи нижчий і огрядніший, суто українського обличчя, Марко Кропивницький. На них смушеві шапки, на шиї барвисті шовкові хустки. Вся їхня зверхність своєрідно визначна, артистична. <...> Гостей запросили на обід і на перший день, і на другий день. Приходили і ввечері, і серед дня. Частували, годували; зміцнювалася дружба з ними вкупі, і з Миколою Віталійовичем, і почесним українським громадянством» [12, С. 272–273].

У цей же приїзд Марко Кропивницький безпосередньо домовився з орендарем театру Бергоньє антрепренером Сергієм Іваненком про виступи в Києві в січні 1882 року. А Михайло Старицький, завдяки своїй впливовості серед київського громадянства, поспривав отриманню необхідних офіційних дозволів для показу українських вистав. «Тут при розмові з Іваненком виявилось, що в нього трупи, яка змогла б грати українські вистави, нема, і Іваненко послав запросини Ашкарєнкові. Ашкарєнко, здається, за 1000 чи за 1500 карбованців узявся привезти всю трупу до Києва» [14, С. 16].

За спогадами очевидців, трупа Григорія Ашкарєнка, де восени 1881 року розпочалася театральна кар'єра Миколи Садовського, не була повноцінно укомплектованою, бо в ній не вистачало професійних артистів, особливо жінок. Також, як писала Старицька-Черняхівська, «Хору зовсім не було, не було навіть костюмів, а про декорації вже годі й мови!» [16, С. 24]. А тому її перша вистава у Києві пішла в збірних декораціях із запасів театру Бергоньє, які зовсім «не відповідають історичній правді: якась рублена російська хоромина мабуть з „Василіси Мелєнтьєвої“, або з „Каширської старини“» [17, С. 631].

Проте публіка не надто зважала на ці недоліки. І Григорій Ашкарєнко, і Марко Кропивницький, і Микола Садовський згадують про надзвичайний успіх трупи в Кременчуці в листопаді 1881 року, коли було зіграно дев'ять українських вистав, серед яких «Наталка Полтавка» І. Котляревського, твори Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик», «Щира любов», водевіль «Кум-мірошник» Василя Дмитренка та оперета «Гаркуша» Олекси Стороженка [10, С. 197]. Також всі разом вони твердять про неочікувану популярність українських вистав у Харкові, де, на запрошення антрепренера П. Медведєва, трупа показала п'ять вистав, серед яких прем'єрна «Дай серцю волю, заведе в неволю» в бенефіс Кропивницького [1, С. 29].

У більшості згаданих постав помітно виділявся Микола Садовський — виконавець ролей Хорунжого в «Гаркуші», Олексія в «Сватанні на Гончарівці», Микити в «Дай серцеві волю...». Але, звичайно ж, першість належала прем'єру Марку Кропивницькому, який мав десятилітній сце-

нічний досвід, тоді як Микола Садовський почав професійно виступати лише місяць тому. Крім них двох іншими виконавцями, які привертали увагу публіки, був сам Григорій Ашкаренко та актриса Надія Жаркова. Тобто для того, аби успішно зіграти «Наталку Полтавку» Івана Котляревського, як мінімум не вистачало однієї виконавиці, місце якої, за спогадами Садовського зайняла аматорка з Полтави Олександра Маркова (Оденцова).

Київські виступи трупи Ашкаренка святково розпочалися 10 січня 1882 року «Назаром Стодолею» Тараса Шевченка. Як згадує Старицька-Черняхівська, «Глянули навколо: театр повнісінький, скрізь по ложах майоріло українське вбрання, стьожки, намиста, вишивані сорочки — дівчата і поважні громадянки пов'язані по-селянському хустками. Звертала на себе увагу ложа Вовк-Карачевських, і дочка, і син були в добірних українських вбраннях, та й самі батьки, на той час літні люди, були в стильному українському вбранні. Ложа Косачів теж звертала на себе увагу — і Олена Пчілка, і діти — Леся і Миша були в гарному українському вбранні» [16, С. 24].

І попри відсутність повноцінних декорацій та переляк окремих виконавців, про що саркастично зауважує Кропивницький [7, С. 117–118], «Назар Стодоля» справив надзвичайне позитивне враження на публіку й на критику. «Виконання п'єси було, кажучи загалом, уповні задовільним. Пальма першості, як і слід було очікувати, належала панові Кропивницькому, в особі якого ми маємо безсумнівно великий сценічний талант. Першу дію він виніс на своїх плечах, тому що Стеха і Гнат виступали спочатку якось обережно; перша майже зовсім не грала, другий шаржував жестикулюючи» [22, С. 3]. А от за другу дію від цього ж рецензента Садовський отримав похвалу, і особливо за танець із Стехою. «Стеха пливла, майже не ворухаючись, а гнат, заклавши руку за спину, вибивав перед нею, повертаючи ногу з передка на закаблук, присідаючи і виростаючи на весь зріст, красуючись гнучкою постаттю, гордим поглядом» [12, С. 273]. Саме такі «етнографічні деталі, зокрема танці й співи», головним виконавцем яких у парі зі Стехою був Микола Садовський, викликали особливі симпатії глядача [20, С. 3]. Наступна постава — воде-

віль Василя Дмитренка «Кум-мірошник, або сатана в бочці», як писала тогочасна преса, «перевершила всі очікування. Садовський зобразив сільського селадона² кума мірошника надзвичайно, живо, енергійно і без усякого утрирування; його куплети й танці викликали гучні аплодисменти» [3, С.3]. Звісно, на відміну від «Назара Стодоли», водевіль не вимагав особливої розробки сценічних образів. Цей популярний анекдот про зрадливу молодицю розігрувався жваво й дотепно, а центральне місце на кону посідав сценічний дует Кропивницького (Хома Скраколь) та Садовського (Василь Крутько).

Утім наступна «Наталка Полтавка», якої так довго чекала українська громадськість, приготувавши з цієї нагоди лавровий вінок Кропивницькому, викликала прикрі розчарування. Критика зазвучала не лише зі сторінок вороже налаштованої до українців газети «Киевлянин», а й від інших видань. «Склад трупи взагалі нижче посередності, актриси немає жодної; всього цього не можуть не усвідомлювати і найзатятіші хохломани³, хоча всі вони зі шкіри лізуть, аби влаштувати овації справжнім бездарям. У всійtrupі є лише два артисти: Кропивницький і Садовський» [18, С. 2]. Проти дилетантизму виступив і кореспондент газети «Заря»: «Ні про пані Жежелевську (Терпилиха), ні про пані Жаркову (Наталка), ні про інших виконавців оперети не можна було висловитися, що вони співали як артисти, а лише як дилетанти, до яких публіка готова завчасно поставитися поблажливо» [4, С. 3].

За винятком актриси Жежелевської, яку запросили з російської трупи Іваненка, артистичний склад «Наталки Полтавки» залишався тим самим, що й в Кременчуці в листопаді 1881 року: Кропивницький — виборний Макогоненко, Ашкаренко — возний Тетерваковський, Садовський — Петро, Дружинін — Микола, Жаркова — Наталка. Але він не задовольнив вимогливих киян, які в постанові «Наталки Полтавки» побачили чимало. «Поблажливості з боку публіки і на вчорашній виставі було дуже багато, але такий настрій довго тривати не може, а тому слід вже і тепер, як драматичному товариству, так і антрепренерам, серйозно взятися за

² Селадон (заст.) — залицяльник.

³ Хохломани — у Російській імперії зневажлива назва української спільноти, яка публічно, маніфестуючи це через одяг, зачіски і т.ін., підтримувала національний рух, культуру і мистецтво.

покращення музичного виконання “Наталки Полтавки”», — попереджав рецензент про можливість провалу [4, С. 3].

Разом з тим, ці критичні зауваження потребують окремих пояснень, що дадуть розуміння напруженості ситуації довкола «Наталки Полтавки». Справа в тім, що одночасно з Ашкаренком у Києві продовжувала грати російська трупа під назвою драматичне товариство, яка також узялась за постанови українських п'єс. Так, напередодні «Наталки Полтавки» за участю Кропивницького й Садовського, це «драматичне товариство», орендувавши приміщення Міського театру, зіграло свій варіант знаменитої п'єси, де, окрім Жежелевської–Терпилихи, всі виконавці були іншими. Ці паралельні виступи російських акторів, які не володіли вільно українською мовою, однак хотіли підзаробити на популярному репертуарі, закінчилися величезним публічним скандалом, красномовно описаним Кропивницьким, Садовським, Старицькою–Черняхівською [17, С. 641–642; 13, С. 7]. Йшлося, зокрема, про виставу «Гаркуша», де поруч із Кропивницьким, безпомічно плутаючи слова, Сотничиху грала актриса Летар [6, С. 2].

З іншого боку, ймовірно саме жорстка конкуренція примусила українців діяти швидко й злагоджено, а тому наступні спектаклі із хором та масовими сценами, готувалися ретельніше. Меншою мірою це стосувалася «Сватання на Гончарівці» з Кропивницьким в ролі Стецька та Садовським — Олексієм, яке зіграли після «Наталки Полтавки». А от постава першої драми Кропивницького «Дай серцеві волю...», дозвіл на показ якої в Києві вдалося роздобути українській громаді, була викликом щодо організації сценічної дії.

Оскільки в трупі не вистачало акторів, то «На роль Одарки Кропивницький запросив О. А. Лисенко, а на роль Семена — студента Туробойського. Хор знайшовся одразу. На перший заклик студенти і курсистки посунули лавою. М. Лисенко зорганізував хор і зрепетирував усі номери. Але... причина! У хорі не було костюмів. Ще з чоловічими костюмами трупа так-сяк дала собі раду, а з жіночими — справа стояла погано: більшість курсисток українського вбрання не мала. І ось ми взяли на себе завдання добути всім костюми, — пішли по всіх знайомих родинах, і костюми здобули» [16, С. 24].

Відповідно, рецензенти помітили ці зусилля і відзначили, що «Перший же акт п'єси прекрасно обставлений, прикрашений характерним і добре виконаним заключним хором: «У Києві на риночку», дав можливість п'єсі, на самому початку, справити найкраще враження. Далі, майстерно представлені побутові сцени із народного життя також були дуже вдалі і лише посилили інтерес публіки до п'єси і співчуття до автора, який в той же час чудово виконував свою роль» [8, С. 3].

Преса дивувалася майстерності автора й виконавця ролі Івана Непокритого Марка Кропивницького, і при цьому окремо закидала йому, щодо композиційних недоліків п'єси й певної розпорошеності сюжетної лінії. А от «Друге місце належало, поза сумнівом, панові Садовському, який обіцяє стати потужним артистом для драматичних ролей. В його грі менше опрацювання і свободи рухів, але вона відрізняється широкою задушевністю, свідчить про надзвичайно старанне ставлення виконавця до типу, який той вивчає. Подати більше в ролі Микити навряд чи було б під силу найбільшому сценічному таланту» [9, С. 3].

Після кількох успішних показів «Дай серцеві волю...» наступною стала драма Кропивницького «Невольник» за Тарасом Шевченком, якою 7 лютого завершився цикл українських вистав у Києві. «Театр був битком набитий публікою і гру артистів Кропивницького, Садовського зустрічали захоплюючими аплодисментами. Давно ми не були свідками прояву таких щирих симпатій, уповні заслужених оплесків, голосних захоплень, якими публіка згори і до перших рядів крісел, нагороджувала артистів-гостей Кропивницького і Садовського» [5, С. 2].

Але і у випадку з «Невольником» не обійшлося без ексцесів. На попередньому спектаклі 2 лютого на Марка Кропивницького впав штанкет, до якого кріпився задник декорації. «Розуміється, його врятувало тільки те, що перука на голові була тверда та міцно не приставала до голови. — писав Садовський, — Перука тріснула на чотири частини і Марко Лукич упав в один бік, а пані Маркова, що грала Ярину, гістерично ридючи, в другий, і завіса впала» [13, С. 9].

Скандали, що супроводжували показ перших українських вистав у Києві в січні 1882 року, насправді, крім прикрощів, створили дов-

кола Кропивницького й Садовського ореол громадянської і професійної стійкості. Адже наперекір труднощам організаційного характеру — відсутність необхідної кількості професійних виконавців, декорацій, костюмів; політичних випадів — уїдливі статті в «Киевлянині» щодо безпідставної афектації хохломанів; конкуренції з боку російських артистів, які вирішили підживитися українським репертуаром та виробничими негараздами за лаштунками, з кожним наступним спектаклем українські артисти набирали упевненості й отримували підтримку глядача.

18 лютого 1882 року, визнані публікою Кропивницький і Садовський, як справжні, увінчані славою переможці, залишили Київ. Між тим, хвиля їхнього успіху підняла і хвилю комерційного зацікавлення антрепренерів українськими артистами, тож наступний контракт вони підписали з театральним підприємцем із Харкова А. Пальчинським.

Виступи Кропивницького і Садовського в харківському театрі Дюкової розпочалися 4 квітня 1882 року й тривали близько двадцяти днів, впродовж яких трупа показала вісімнадцять українських вистав. Порівняно з київським, репертуар урізноманітнівся за рахунок комедії Данила Костянтиновича (Мороза) «Був кінь та зїїздився», мелодрами Володимира Александрова «Не ходи, Грицю, на вечорниці» та етнографічної драми Якова Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані». У більшості з харківських відгуків основна увага приділялася Кропивницькому, але й про Садовського з кожним разом згадували все більше. Приміром після показу першої вистави «Наталка Полтавка», зазначалося, що «Садовський (Петро) був також зустрінутий аплодисментами. У пана Садовського симпатичний голос і багато задушевності, в сильних місцях він справляє враження» [21, С. 2].

А після бенефісу Миколи Садовського у «Невольнику» 16 квітня, рецензент, віддавши належне Кропивницькому, відзначив: «Бенефіціант був також дуже хороший і цього разу поділив лаври з паном Кропивницьким. Садовському з успіхом вдалося передати ту задушевність, якої потребує більша частина його ролей» [11, С. 1]. Таким чином, практично в кожному дописі Садовський згадувався як талановитий артист, вправний танцюрист, який ще й вмів чуттєво співати. Зверталася також увага

на його пластичність і рухливість, інколи робилися зауваження щодо надмірного шаржування.

Перепочивши кілька місяців у Єлисаветграді, наприкінці липня 1882 року Марко Кропивницький і Микола Садовського знову приїжджають з гастрольними виступами до Харкова, де грають в літньому театрі саду «Баварія». Місцевий театрал Микола Черняєв залишив розлогий відгук про ці спектаклі, зробивши однак несподівані спостереження з приводу амплу та особливостей акторського хисту Миколи Садовського. «Пан Садовський комік, не позбавлений обдарування, але йому слід уникати ролей драматичних коханців, за які він береться. Дурковатого і юного поміщика Лопуцьковського, який отримав відмову від шістнадцяти наречених, він зіграв дуже добре, сентиментального ж закоханого коваля Олексія... не добре. В чуттєвих і патетичних сценах п. Садовський не говорить, а декламує, крім того, повсякчасно змахує руками, пересмикує плечима,, переступає з ноги на ногу, і взагалі робить надмірно різкі й неприємні для ока рухи. Все це звички, від яких не важко позбавитись. Голос у п. Садовського для опереток уповні задовільний, але він ним погано володіє» [19, С. 2].

Ця характеристика акторської майстерності Садовського, який, завдяки своїй фактурній поставі, від початку кар'єри спеціалізувався на парубоцьких ролях і вважався ідеальним виконавцем амплу героїв-коханців, свідчить, що в перший рік перебування на сцені йому був властивий затиск і скутість, яких артист пізніше позбувся. Ймовірно, свою особливу романтичну емоційність та піднесеність, виявлені ним у поемі «Шибка», Садовський також переніс у сценічну практику, застосовуючи досвід декламатора романтичних поезій, напрацьований під час виступів на різних вечорах, що, певною мірою, позбавило його органічності.

Водночас, як компанійська, дотепна людина, він міг невимушено жартувати, розігрувати присутніх, і це позначилось на виконанні ним комічних ролей, таких як Василь Крутько і Лопуцьковський. Важливо, що свій комічний хист Микола Садовський розвиватиме надалі, і вже за рік стане успішним першим виконавцем ролей Писаря у водевілі М. Кро-

пивницького «По ревізії» та Голохвостого в комедії М. Старицького «За двома зайцями».

Позбутися надмірної афектації та, як писали тогочасні критики, «знайти правильний тон», тобто почуватися на сцені природно, Садовському невдовзі, вже наприкінці 1882 року, допомогла його партнерка по сцені Марія Заньковецька, якій жодного разу ніхто не дорікнув за штучність поведінки. Її унікальна органічність не тільки вражала глядача, але й допомагала партнерам оволодівати своїми почуттями, стримуватися від екзальтації, правильно розставляти акценти. Крім того, із появою Марії Заньковецької в трупі Кропивницького, Садовському більше не доводилося награвати любов до партнерки, він її просто відчував, а тому залишаючись самим собою, «купався» в ролях драматичних коханців.

Фактично ж, його перший рік перебування в професійній трупі пішов на те, аби опанувати ази сценічної поведінки та навчитись уміло використовувати свій природний потенціал замріяного романтика, компанійської людини, вправного танцюриста, душевного співака. Етнографічний актор-танцюрист, який більше покладається на пластичну складову ролі, жанровий комік, що акцентує певні риси персонажа, вдається до шаржування і романтичний герой — всі ці амплуа опанував Микола Садовський за перші роки професійних виступів. Але на цьому він не зупинився і, на відміну від багатьох тогочасних артистів, почав динамічно змінювати амплуа, розширювати власний діапазон. А після здобутого досвіду Садовському вже не складно було досягати паритетності в сценічному партнерстві з Кропивницьким і Заньковецькою й стати знаним українським актором.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Ашкаренко Г. Споми́ни про першу українську трупу. — Спогади про Марка Кропивницького. К.: Мистецтво, 1990. С. 28–30.
2. Веселовська Г. ДАЛІ БУДЕ... Український театральний гурток у Бендерах та його учасники в історично-мистецькій перспективі. — Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. Т. 273. Л., 2020. С. 164–174.

3. Заря. 1882. 13.01.
4. Искусство и литература. — Заря. 1882. 15.01.
5. Искусство и литература. — Заря. 1882, 10.02.
6. Киевлянин. 1882. 6.02.
7. Кропивницький М. За тридцять п'ять літ. — Кропивницький М. Твори в 6 тт. Т. 6. К.: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1960. С. 101–119.
8. Литературные заметки. — Труд. 1882. 28.01. Приложение 10.
9. Малорусский спектакль. — Заря 1882. 28.01.
10. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття. К.: ІМФЕ НАН України, 2016. 280 с.
11. Н. С-ій. Маленький фельетон. — Южный край. 1882. 18.04.
12. О'Коннор-Вілінська В. Лисенки й Старицькі — Микола Лисенко у спогадах сучасників. У 2 томах. Том 1 / Упоряд., передм. і комент. Ростислава Пилипчака. — К.: Музична Україна, 2003. С. 249–298.
13. Садовський М. Мої театральні згадки. 1881–1917. — К.–Х.: Держ. вид-во України, 1930. 121 с.
14. Садовський М. Мої театральні згадки. 1881–1917. — К.: Держ. вид-во образотвор. мист-ва і муз. літ-ри, 1956. 293 с.
15. Садовський М. Шибка. Рада. Український альманах. 1883. Ч. 1. — С. 191–198.
16. Старицька-Черняхівська Л. Відгуки життя (М.П. Старицький). — Театр. 1940. №11. С. 18–24.
17. Старицька-Черняхівська, Людмила. Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки). — Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори. К. : Наукова думка, 2000. С. 630–740.
18. Театральная заметка. — Киевлянин. 1882. 15.01.
19. Театральная заметка — Южный край. 1882. 28.07.
20. Труд. 1882. 12.01. Приложение 3.
21. Южный край. 1882. 6.04.
22. Н. Малорусский спектакль — Заря. 1882. 12.01.

ВОЛОДИМИР СУРАЙ,
старший науковий співробітник
відділу історії театру
МТМК України

ПІСЕННИЙ РЕПЕРТУАР МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

*«Де чув хто такий чудовий голос,
що передавав всі найтонші відтінки
почуття людського?!»
Софія Тобілевич*

У численних статтях та інших відкритих джерелах інформації, представляючи Миколу Садовського, пишуть про нього як про режисера, актора та співака. Коли ж мова заходить про пісенний репертуар Миколи Карповича, то вживаються загальні фрази, на кшталт «широкий», майже завжди без конкретики. Звісно, це не стосується музичних творів, співаних актором зі сцени у виставах, оскільки цей список можна легко згенерувати, виходячи зі списку зіграних актором ролей на професійній сцені від бурлаки Миколи з «Наталки Полтавки» І. Котляревського і до оперних партій. У тій же «Наталці Полтавці», але в оперному варіанті, створеному Миколою Лисенком, Садовський співає партію Виборного, а також приміряє до себе арію Зевса в «Енеїді».

Тож метою нашого пошуку є спроба реконструювати частину пісенного репертуару Миколи Садовського, яка не має прямого стосунку до виконаних актором ролей. Тобто пісні, котрі співав Садовський поза великою сценою.

Улюблена пісня

Про що нам можуть сказати пісні, які співає людина у різних життєвих ситуаціях? По суті це більше, ніж сократівське «заговори, щоб я тебе побачив», адже людина через свої улюблені пісенні твори мимоволі відкриває для слухачів доступ до власного егрегору. Передусім для нас це засіб,

щоб краще зрозуміти Миколу Садовського як особистість з притаманними кожній людині переживаннями, болями, поглядами та переконаннями.

Виходячи зі спогадів сучасників та самого актора, нам вдалося сформуванати чіткіші уявлення про пісенний репертуар Садовського на основі описаних у спогадах життєвих ситуацій. Задачею цього дослідження є отримати назви конкретних творів, хоча зі спогадів сучасників стає зрозумілим, що знав і співав Садовський величезну кількість народних пісень та дум, романсів (як українських, так і російських), народні пісні в обробці, зокрема Лисенка, хорові твори, оперні партії та арії.

Яка ж була улюблена пісня Садовського? У своїх спогадах Максим Рильський описує, як наприкінці 20-х років, тобто після свого повернення з еміграції, на прохання наполегливої молоді заспівати одну зі своїх улюблених пісень, вже немолодий актор виконав народну пісню «Ой мала я два садочки...»

Ось як відгукується про те виконання автор спогадів: *«Це був не спів у точному розумінні слова, це був і не той „говорок“, яким іноді заміняють спів драматичні актори. Це був — іншого слова не знайду — повів, повів величезного ліричного почуття, для вияву якого головним знаряддям було до краю шире слово...Пісня справила потрясаюче враження на слухачів. Микола Карпович це відчув — і розвеселився...»* [1].

Ця пісня існує в кількох варіантах тексту, що притаманно більшості народних пісень, а також в обробці М. В. Лисенка.

Нижче наведено народний варіант тексту пісні з Наддністрянщини в записях Євгенії Ярошинської, що виконується від чоловічого імені:

*Ой маю я два садочки — лиш їх межі виджу,
Ой маю я ворожечки, межі ними сиджу.
Ой ви, мої ворожечки, та не ворогуйте,
Коли мене не любите, то мене зчаруйте.
Гей, от того мій садочок, що зацвів біленько,
Розстелився барвіночок по нім зелененько.
По тім саді проходжаю та думку думаю,
На стороні милу маю, ніц за ню не знаю.*

*Писав би я на папері, паперу не маю,
Пішов би я сам до неї, дороги не знаю.
Ой знаю я дорожечку до самого Львова,
Та випала з-під коника золота підкова.
Та не жаль ми за підковов, що золота була.
Але жаль ми за дівчинов, що молода була.
Підкова си загубила, та підкова буде,
Дівчина си заручила, другої не буде [2].*

Микола Лисенко класифікує пісню як «Про горе, любов та зраду». Входить вона до четвертого випуску «Обробок Українських народних пісень для голосу і фортепіано», виданого в Києві у 1887 році. Яку саме версію пісні полюбляв Садовський, важко сказати, але знав він її у кількох варіантах. Ми можемо лише здогадуватися, що підкладав Садовський у своєму авторському виконанні під зміст цієї пісні, проте можна припустити, що болючість цього тексту розкривалася для актора не лише через зовнішній, ніби любовний сюжет. Він повернувся до Києва з еміграції, що почалася після подій Української революції, повернувся не до Української держави, за становлення культури якої боровся усе своє життя, а до радянської соціалістичної республіки, де дивом зміг уникнути арешту, проте лишився фактично без засобів до існування. Розуміючи ці життєві обставини, рядки пісні «*Ой маю я два садочки — лиш їх межі виджу, Ой маю я ворожечки, межі ними сиджу*» набувають соціально-політичного змісту. Двоє ворожечків, що сидять довкола, та садочки, яких видно «лиш межі» нагадують тут країну, розділену навпіл та поділену між Польщею та Москвою.

Якщо говорити про пісню в обробці Лисенка, то останній безумовно мав величезний вплив на розвиток музичного світогляду Садовського. Адже Лисенко — це не лише людина, яка фанатично присвятила себе дослідженню української пісенної, кобзарської та лірницької традиції, а й композитор, який прагнув до написання модернової музики зокрема для театру. Українського театру у європейському контексті. Про це можуть свідчити, наприклад, написані композитором «Пісні Офелії» —

музика до трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у перекладі М. Старицького. І це бажання композитора було абсолютно співзвучним з бажаннями корифеїв українського театру, які хотіли ставити на сцені не лише власний драматургічний матеріал, а й найвищу світову класику.

Хор

Другим напрямком у ідентифікації пісенного репертуару є дослідження хору трупи Миколи Садовського. Хори труп, керованих корифеями українського театру, виконували пісенні твори не лише у виставах. Вони мали свої окремі, як офіційні, так і імпровізовані виступи. Через цей репертуар можна сформулювати чіткіше уявлення про, власне, музичний, пісенний світогляд самого керівника.

Ось два приклади з імпровізованих, ситуативних виступів хору Садовського, які він описує у своїх «Театральних згадках».

Перший курйозний випадок трапився, коли трупа Садовського, а було це 1907 року, прямувала пароплавом до Києва. Наближаючись до Канева, хор трупи заспівав пісню на вірш Тараса Шевченка «Як умру, то поховайте», яку пізніше, за часів СРСР назвуть «Заповітом». (Автором музики до Шевченкового вірша є Микола Лисенко). У Каневі на пароплав сіла виїзна сесія окружного суду, і на прохання голови суду хор заспівав ще кілька пісень [3, С. 92]. А пізніше, уночі, коли всі полягали спати, пароплав зупинила і обшукала жандармерія, запідозривши наявність на судні революціонерів (минуло всього два роки від подій революції 1905-го). Серед заспіваних хором того вечора пісень, як згадує Садовський, була пісня «Про Максима Залізняка» [3, С. 93].

Ще один епізод, на якому хочеться зупинитися, стався під час гастролей на Кубані, в Катеринодарі. Після вдалих півторамісячних гастролей проводити українську трупу під орудою Миколи Садовського на вокзалі зібралось чимало народу. Коли поїзд вже рушив, у відповідь на такий акт пошани, хор заспівав «Пісню про руйнування Січі» [3, С. 61].

Пісня «Про руйнування Січі» — старовинна козацька дума XVIII століття, що дійшла до нас у виконанні кобзаря Ігоря Рачка. Вона має наступний текст:

*Ой з-за гори, з-за лиману вітер повіває
Кругом Січі Запорізької москаль облягає
Облягає москаль Січу табором стали
Вони свого генерала три дні ожидали
Метнулися по куренях запасу шукати
А московська вся старшина церкви оббирати
Та й беруть срібло, беруть злото ще й воскові свічі
Зостається Пан Кошовий з Писарьом в Січі
Ой встань, Петре, ой встань, батьку, просять же нас люди
Як станемо на гряниці по прежньому буде
Як станемо на гряниці та впросим царицю
Щоб віддала степи вільні по прежню гряницю
Не на те ж я вражий син москаля зібрала
Щоб степ добрий, край веселий назад повертала
Ой встань, Петре, ой встань, батьку, що ж ми наробили
Що степ добрий, край веселий та й занастали
Одна хмара з-за лиману, а другая з поля
Заплакала Україна, така її доля
Та й заплакала Україна, така її доля [4].*

Є варіант цієї пісні за текстом Аполлона Скальковського (українською мовою латинським шрифтом та в перекладі на польську) в книзі Михайла Гліщинського «Значення і внутрішнє життя Запоріжжя...», виданій 1852 року у Варшаві.

*Ой із-за зеленого гаю
Червоноє сонечко зішло ,
Ой із руского краю
Велике військо стоїть .
Червоне сонечко,
Вже високо стоїть,
Дивився Батько в оконечко,
Тай каже: дітки ,що будем робить?... [5, С. 286–289].*

Зв'язок теми козацтва з Кубанню, а також з театром корифеїв, ми можемо прослідкувати ще й в тому, що кубанський письменник, історик, етнограф і наказний отаман Азовського і Чорноморського козацьких військ Яків Кухаренко є автором п'єси «Чорноморський побут на Кубані», а вже на її основі Михайло Старицький та Микола Лисенко створили оперу «Чорноморці».

З усіх перелічених згадок можна виявити інтерес Садовського як до пісень на тексти Тараса Шевченка, так і до української епічної традиції, тобто дум. Ще одним доказом того, що Садовський добре орієнтувався в українській епічній кобзарській традиції, є написана акторами дума про розпад трупи на мотив народної думи про Ганджу Андибера [3, С. 49]. Саме ця обізнаність і дала можливість такого точного відтворення на сцені таких ролей, як Степан-невольник з драми Кропивницького.

Ми можемо мати уявлення про епічну традицію завдяки тому ж таки Миколі Лисенку, який зберіг для нас не лише велику кількість пісенного матеріалу, але й уявлення про автентичні народні інструменти лірників та бандуристів. Він детально описав будову та стрій бандури Остапа Вересая, що вже в кінці 20 століття була відтворена майстрами-реставраторами, зокрема Миколою Будником. Тож тепер ми маємо змогу чути українські думи у вигляді, максимально наближеному до тих, якими їх чув і Микола Садовський, який виконував думи і на сцені, і поза нею.

Романс

Ще один напрямок пісенного репертуару Садовського — романси. Український романс почав активно розвиватися у другій половині 19 століття завдяки Лисенку, який чи не першим з української композиторської школи вжив термін «пісня-романс» в праці «Народні музичні інструменти на Україні», а також композиторам П. Сокальському, О. Рубцю, які одними з перших звертаються до поетичної творчості Т.Шевченка, а також пишуть романси на вірші тогочасних російський поетів.

У цьому контексті хочеться навести спогад Софії Тобілевич, яка у своїй книзі «Корифеї українського театру» згадує: *«Передо мною його*

театральні мемуари, в яких він згадує про колосальний успіх українського театру в обох столицях Росії і ті принадні обіцянки, якими редактор „Нового времени“ Суворін переманював його і всіх корифеїв на казенну імператорську сцену, на широке, мовляв, море артистичної діяльності.

Безліч матеріальних вигод було їм пропоновано, аби лиш дали згоду покинути убогу селянську хату і перейти в пишний палац офіційного імператорського театру. І як здивований був той пан, коли переконався, що чесної людської душі не купиш і за гори золота! А одночасно любов до російської поезії, до демократичного російського мистецтва була близька серцю Миколи Садовського. У мене в пам'яті, обік українських дум і пісень, які він любив співати і вдома, і на сцені, залишились, як живі, деякі російські, в яких змальовується велич природи або страждання людського серця. Ось ці пісні:

...Нелюдимо наше море:
День и ночь шумит оно,
В роковом его просторе
Много бед погребено!..
Погасло дневное светило,
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...

...Порою я, мрачен, печален, угрюм,
По тайгах Сибири брожу...

Я і через п'ятдесят років не можу забути, з яким почуттям артист Садовський співав цю пісню Рилєєва (останню), в якій відбилися страждання вигнанця за рідним краєм, смуток його і туга.

У цій пісні відбилась уся душа поета-страдника, пам'ять якого була близька і рідна серцю українського артиста» [6, С. 14].

Перший із наведених у спогадах Софії Тобілевич романс на вірш Миколи Язикова був покладений на музику багатьма композиторами, а також виконувався на народну мелодію і був популярним у студентському середовищі в середині дев'ятнадцятого століття. Другий з романсів, якому авторка спогадів приписує авторство Кіндрата Рилєєва, на жаль, не вдалося ідентифікувати.

Через ці спогади і пісні ми можемо краще уявити собі не лише Садовського-актора, але й Садовського-людину зі своїми стійкими переконаннями, поглядами, емоціями. Адже його доля була багато в чому суголосна герою наведеного романсу. Усе своє творче життя він поклав на становлення української національної культури і це була справжня боротьба — становлення українського професійного театру в умовах заборон і цензури в Російській імперії, просування на сцену не лише ліричного, мелодраматичного матеріалу, але й історичних драм, вкраплення у вистави елементів української епічної традиції.

Тож, як підсумок даного дослідження, виходячи з оброблених спогадів, можемо визначити наступні назви, що, безумовно, становлять лише маленьку частину пісенного репертуару Миколи Садовського:

- Романс «Нелюдимо наше море...», слова Миколи Язикова, музика Костянтина Вільбоа (або народна);
- Пісня «Про зруйнування Січі», слова Аполлона Скальковського, музика народна, або ж народний текст думи у виконанні кобзаря Ігоря Рачка;
- Пісня «Як умру, то поховайте», слова Тараса Шевченка, музика Миколи Лисенка;
- Пісня «Про Максима Залізняка», слова та музика народні;
- Пісня «Ой мала я два садочки», слова та музика народні або в обробці Миколи Лисенка.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Муштенко С. Микола Карпович Садовський та його театр. [Електронний ресурс]. — URL : <http://www.tmf-museum.kiev.ua>
2. Народні пісні з-над Дністра в записах Євгенії Ярошинської. — Київ: Музична Україна, 1972. [Електронний ресурс]. — URL : <https://nashe.com.ua>
3. Садовський М.К. Мої театральні згадки. — Харків, Київ, Державне видавництво України, 1930. — 122 с. [Електронний ресурс]. — URL : <https://old.library.kr.ua>
4. [Електронний ресурс]. — URL : <https://nashe.com.ua>
5. Znaczenie i wewnętrzne życie Zaporozża podług Skalkowskiego, von Michał Gliszczyński, Apollon Aleksandrowicz Skalkovskii, Warszawa 1852. [Електронний ресурс]. — URL : <https://nashe.com.ua>
6. Софія Тобілевич. Спогади про Миколу Садовського. Збірник. Київ, Мистецтво, 1981. 182 с.

БОГДАН КОЗАК,
народний артист України,
лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка,
академік Національної академії мистецтв України,
професор, завідувач кафедри театрознавства та
акторської майстерності факультету культури
і мистецтв Львівського національного
університету ім. І. Франка

РЕЦЕПЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО НА ПОСАДІ ДИРЕКТОРА НАРОДНОГО ТЕАТРУ ТОВАРИСТВА «РУСЬКА БЕСІДА» (1905–1906)

Про свою театральну діяльність в Галичині М. Садовський написав у спогадах, які вийшли окремою книжкою 1930 р. під назвою «Мої театральні згадки. 1881–1917 рр.» і під цією ж назвою перевидані 1956 р. З тих пір їх часто цитували у різних театрознавчих статтях та наукових виданнях.

Однак поглянемо більш детально на діяльність М. Садовського у Руському народному театрі крізь призму архівних документів, рецензій, уточнимо деякі факти, дати, події.

Комітет товариства «Руської Бесіди» надіслав свого представника до Миколи Садовського з пропозицією очолити Руський народний театр, коли той із своєю трупю гастролював у Житомирі. *«Весною 1905 р., — згадував актор Северин Паньківський, який тоді працював у трупі М. Садовського, — ми грали в Житомирі у театрі Фельденкрайґа. Наближався кінець сезону. Саме в цей час приїхав до Житомира делегат «Руської Бесіди» у Львові, доктор Станіслав Дністрянський, і запропонував Садовському обійняти дирекцію галицького театру. Садовський погодився...»* [1]. У черговому звіті до Виділу Товариства «Бесіди» його голова Тит Риваківч зазначив, що: *«<...> справував дирекцію театру*

п. Микола Садовський, славнозвісний артист український, котрого Виділ «Бесіди» спровадив ще в маю 1905» [2]. Отож, у травні 1905 р. М. Садовський приїхав до Львова, підписав контракт на один рік і обійняв посаду директора Руського народного театру.

Разом із М. Садовським до Галичини як його помічник приїхав і С. Паньківський, за походженням — галичанин. «Познайомившись з трупю, попросив мене Садовський зостати на його місце „низовим“, — зазначає у своїх спогадах С. Паньківський, — а сам вернувся додому, до Києва, трохи спочить, забрати театральне майно та запросити Заньковецьку» [3]. Згодом М. Садовський повернувся і застав театр у Чорткові.

Ось як він згадує початок своєї роботи з трупю театру: «<...> як Мойсей, що вивів євреїв з Єгипту, водив їх по пустині 40 літ, перш ніж привести в землю обітовану, так і я, взявши з нього зразок, вирішив, що тільки після праці над трупю можна буде показати її суспільству в землі обітованій, сиріч у Львові» [4, С. 138–139]. Керуючи театром, переїжджав з містечка до містечка, вивчав трупу і її можливості. З Чорткова переїхав до Городенки, звідтіль до Заліщик, а потім до Тлустого, відтак знову повернувся до Городенки. М. Садовський, немов генерал «на марші», граючи вистави, працював над підняттям професійного рівня трупи Руського театру.

З огляду на музичні вистави в репертуарі театру, М. Садовський насамперед посилив музичну частину — звільнив капельмейстера Михайла Коссака, запросивши на цю посаду диригента з України Петра Бойченка, випускника Петербурзької консерваторії, а оркестру і хору підняв заробітну платню. Відтак, розпочав копітку працю з трупю над нормативною вимовою української мови, якою не всі галичани добре володіли. Рівно ж зосереджував увагу акторів на умінні перебувати у безперервній дії під час гри на сцені в зонах мовчання. Таким чином, за короткий час М. Садовський зумів, об'єднавши окремі яскраві особистості, створити з них зіграний акторський ансамбль. Саме ансамблевість акторської гри згодом відзначатиме українська та польська критика.

Театр 14 вересня 1905 р. переїхав до Коломиї. Там він затримався майже на два місяці, і тут М. Садовський приступив до постанов

нових п'єс, що мали стати основою репертуару, а також його та М. Заньковецької акторських виступів.

Однак як директор театру він мав отримати дозвіл на їх постанову. В Австро-Угорській імперії, як і в Російській, існувала обов'язкова цензура. Її вимоги однаковою мірою стосувалися як польського, так і українського та єврейського театрів.

На початку жовтня він звернувся до коломийського староства про дозвіл на постанову нових п'єс І. Карпенка-Карого («Суєта», «Безталанна», «Сто тисяч», «Гріх і покаяння»). Одержавши дозвіл 23 жовтня 1905 р., приступив до роботи.

Можемо стверджувати, що після отримання цього дозволу М. Садовський, готуючи нові вистави, повідомив М. Заньковецьку, згідно з попередньою домовленістю, про необхідність її приїзду до Станіслава, куди театр планував з Коломиї переїхати 6 листопада 1905 р.

У Коломиї підготовано і вперше показано 31 жовтня 1905 р. «Суєту», 2 листопада — «Сто тисяч», а 5 листопада — «Гріх і покаяння». Ролі, які мала виконувати М. Заньковецька, у вищезгаданих прем'єрах грала молода талановита артистка Катерина Рубчакова. Показавши в Коломиї 20 вистав, театр переїхав до Станіслава, де 7 листопада розпочав гастролі. Сюди ж до Станіслава з Києва 9 листопада приїхала М. Заньковецька.

Треба також зазначити, що від моменту приїзду на терени Галичини М. Садовський потрапив в атмосферу напруги у стосунках поміж поляками та українцями. У 1906 р. наближалися вибори до Крайового сейму й Австрійського парламенту, тож українці по всьому краю проводили народні віча, вимагаючи рівних виборчих прав щодо українського представництва у вищих органах влади. З огляду на цю політичну боротьбу поляки бойкотували виступи українського театру, але траплялося, вистави бойкотували й українські «патріоти», що суттєво позначалося на його фінансовому становищі.

Показавши у Станіславі від 7 листопада до 4 грудня 17 вистав, театр 5 грудня переїхав до Стрия. Здавалося б, у Стрию театр чекатиме така ж проблема з глядачем. Але ні!. Ось що писала щоденна україн-

ська газета «Діло» під кінець гастролей театру у Стрию: *«Гостина руського театру в Стрию дає руській публіці сим разом високе артистичне вдоволення. Се рішучо не той самий театр і не ті самі люди, яких знаєм з літ попередних. Все змінилось до самого коріння, ми бачимо на сцені не артистів, а живих дійових людей, дійсне правдиве жите, а супротив того й наші народні штуки представляються зовсім инакше і зовсім инакший будять інтерес. Минули ті часи, де можна було в нашім театрі бачити артистів з невивченими ролями, протягуючих поодинокі квестії, карикатуруючих селянина. Нині все те уступило — на сцені панує артизм і реалізм, театр наш змінився до непізнання. А серед того вишколеного артистичного окруження сяють ясним сьвітлом дві першорядні зьвізди українського театру: Мария Заньковецька і Микола Садовський. Їх креациї — се недорівнана артистична роскіш для руських видців, любуючихся їх кождим словом і кождим рухом»* [5].

Так ще ніколи критика не відгукувалася про гру акторів Руського театру. Можемо впевнено ствердити, що як режисер і педагог М. Садовський підняв професійність трупі справді на високий рівень, — і публіка це оцінила. Глядачі приїжджали на вистави, як зазначає рецензент, з навколишніх міст і околиць. У Стрию від 6 грудня до 29 театр показав 14 вистав і 30 грудня 1905 р. переїхав до Перемишля, де перебував до 9 лютого 1906 р. *«Тут я впевнився, — пише у спогадах М.Садовський, — що трупа вже так вистигла, що її можна показати у Львові»* [6, С. 142].

Театр з успіхом зіграв у Перемишлі 26 вистав і 11 лютого 1906 р. виїхав до Львова, де його з нетерпінням чекали. Але ще під час перебування театру в Перемишлі газета «Słowo Polskie» (Слово Польське), що виходила у Львові, 31 січня 1906 р. помістила невеличку замітку-інформацію під назвою «3 Перемишля» з метою вплинути на польську публіку не лише в Перемишлі, а й підготувати львівську до бойкоту театру: *«Руський народний театр під дирекцією Миколи Садовського перебуває в нас уже три тижні, граючи в Народному Домі <...> переважно оперетки. Раніше афіші цього театру друкувалися руською і польською мовами з огляду на поляків, які досить чисельно відвідували ті вистави. Сьогодні не тільки ці афіші друкуються руською мовою, але й усі вза-*

еморозрахунки між сторонами дирекція здійснює лише руською мовою. Польські громадяни повинні звернути на це увагу і зробити певні висновки» [7]. Як бачимо, у політичній боротьбі мистецтво театру теж є вагомим аргументом.

У Львові театр розпочав свої гастролі 12 лютого у приміщенні єврейського ремісничого товариства «Яд Харузім». Львівський театральний сезон театр відкрив виставою «Бурлака»: *«Велика саля тов.-а Jad Charuzim була битком заповнена, — інформувала громадськість газета «Діло», — а дуже багато людей відійшло від каси, не діставши білетів. П.[ана] Садовського повитано густими невмовкаючими оплесками, а Руська Бесіда ушанувала його лавровим вінцем»* [8]. На кожну виставу Руського театру в газеті «Діло» з'являлися рецензії. Більші за розміром — на виступи М. Садовського і М. Заньковецької, і коротші, критичніші, — на діючий від літ репертуар.

А як же оцінювала виступи Руського театру польська преса? Головна газета Львова «Słowo Polskie» жодного разу — ні добрим, ні лихим словом — не згадала про них, так, наче у Львові український театр і не виступав. Натомість газети «Kurjer Lwowski» («Кур'єр Львівський») та «Gazeta Lwowska» (Газета Львівська), як це не дивно, не тільки анонсували репертуар Руського народного театру, але й публікували рецензії на його вистави.

Першу рецензію у польській пресі опублікував «Kurjer Lwowski» 18 лютого 1906 р. Її автором був публіцист, перекладач Альфред Висоцький. Наведемо невеликий фрагмент з його рецензії. Ось як Висоцький відгукнувся про діяльність М. Садовського як режисера: *«Походячи з такої артистичної родини, сам першорядний актор, п. Садовський узяв на себе прекрасний обов'язок піднести тутешній український театр на такий рівень, якого сягнула трупа його брата, що яскраво вирізняється чи не серед сорока інших театральних товариств в Україні. Починаючи від травня ц. р., український театр працює під його керівництвом, і кожний крок театру — це успіх і поліпшення. До репертуару добирались п'єси лише народні, ілюстровані співом і танцями, а в тому українцям немає рівних»* [9].

Чи не найкращу рецензію на виступи Руського народного театру, — за глибиною аналізу і за обсягом, подав Вацлав Морачевський — доктор медицини та філософії, шанувальник мистецтв, великий приятель письменника Василя Стефаника. Рецензія, яку В. Морачевський написав ще у березні, з'явилася у Першому томі краківського журналу «Крутка» (Критика) у квітні 1906 р. під назвою «Руський театр у Львові». Наведемо з великої на 5 сторінок рецензії Вацлава Морачевського невеликий фрагмент, що стосується діяльності Садовського як актора і режисера: *«Пан Садовський, режисер і актор, постає справжнім втіленням ідеалу. Коли він уперше з'явився на сцені в ролі Бурлаки, глядачі відчули, що це є той образ селянина, який живе в серці кожної чулої людини. Обдарований бездоганною постановою, чудовим голосом, пан Садовський має всі можливості грати будь-яку роль, і в кожному з тих, в якій я його бачив, він вносить свій винятковий характер. Український театр працює в скрутних умовах. Тим більше потрібно його шанувати. Так, храм дуже скромний, але це храм, то навіщо ж у нім поводитись так, як у цирку чи на перегонах? Вимога розпочинати виставу оплесками не вважається добрим тоном, тим більше не дозволена така вимога в театрі. Я б радив публіці на виставах в українському театрі дотримуватися тих самих звичаїв, що й у Миському театрі. Будь-яке порушення є тим більшою негречністю, що стосується вона театру, змушеного працювати у важких умовах»* [10].

Вершиною апофеозу Руського народного театру у Львові були два виступи у новозбудованому 1901 р. польському Миському театрі, тепер він носить назву «Національний театр опери та балету імені С. Крушельницької». Другого квітня грали «Гріх і покаяння» І. Карпенка-Карого, а третього квітня — оперету «Чорноморці» (музика М. Лисенка, лібрето — М. Старицького за п'єсою Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані»).

Що ж писала українська критика про виступ Руського театру на польській міській сцені? Можна було очікувати від критиків глибокого аналізу акторської гри та похвали директорові театру М. Садовському. Однак читаємо у газеті «Діло» цілковито сухий, з відтінком якогось незадоволення редакційний відгук на перший виступ у Миському театрі. Рецензента значно більше цікавили не гра акторів і режисерське рішення

вистави, а недостатня кількість глядачів у залі: *«Публики — як на виїмковий виступ нашої групи на великій сцені — явилися рішучо за мало. Польської публіки було також мало, що в часах розпаношення польського гакатизму є появою легко зрозумілою»* [11].

Політична боротьба між поляками й українцями, як бачимо, перенеслася і в приміщення Міського театру. Те, що було мало поляків, зрозуміло. Але українці не прийшли на виставу в протест проти того, що вона відбувається на сцені польського театру.

Натомість польська преса відгукнулася на перший виступ українського театру на міській сцені одразу двома рецензіями — цілковито іншого стилю. Одну з них, Альфреда Висоцького, опублікувала «Gazeta Lwowska», а другу — прозаїка, поета і перекладача Фелікса Гвізджа, видрукував «Kurjer Lwowski».

Рецензія Висоцького містила високу оцінку зіграності акторського ансамблю та грі головних виконавців — М. Заньковецької в ролі Марини та М. Садовського в ролі Никодима, а також як режисера та керівника театру. Висоцький закінчує рецензію такими словами: *«Виконання «Гріха і покаяння» було добре, в головних ролях навіть дуже добре. У цьому виключна заслуга п. М. Садовського, митця, який володіє щирим драматичним талантом і великим сценічним досвідом, а також п. Заньковецької»* [12].

Друга рецензія, що належить перу письменника і перекладача Фелікса Гвізджа, присвячена в основному аналізу гри М.Заньковецької. Наведемо невеликий уривок з неї: *«Пані Заньковецька — акторка непересічна... Гра її дуже природна, без вражаючих ефектів, м'яка. Задуманого враження досягає іншими, незначними, та надзвичайно делікатними засобами. <...> Талант її колосальний, і глибоке розуміння свого завдання — вона просто дивувала у надто частих і ялових монологах п'єси «Гріх і покаяння». Кожне бліде слівце, кожна зайву фразу вона оживляла доречним жестом, відповідно забарвленим голосом — словом, давала життя Марині — і мети своєї повністю досягла»* [13].

У Центральному державному історичному архіві України у Львові зберігається лист голови Товариства «Руська Бесіда» Тита Реваковича

до керівництва. Автор листа 2 квітня повідомляв Виділ Товариства: «<...> Вчорай казав мені Дир.[ектор] Сад.[овський] [...], що з днем 1/4 [1 квітня] має за 1 ½ [півтора] місяця побуту у Львові 1500 кор.[он] дефіциту і що він з днем 1/5 [1 травня] вертає в Україну і не може довше Театру нашого вести» [14].

Жодні вмовляння керівництва товариства залишитися на посаді та підняття річної субвенції для театру не змінили рішення, прийнятого Садовським. Інформація про касовий фінансовий дефіцит театру і від'їзд Садовського потрапила на сторінки преси. Українська газета «Діло» писала про співчуття театрові, натомість польська зазначила про від'їзд Садовського з певним єхидством: «Руський театр ошукався на своїй публіці, яка рідко повністю заповнювала зал, результатом чого витворила в театральній касі значний дефіцит. За час побуту у Львові тобто за 6 тижнів доклав директор Садовський 1500 кор.[он], через що подібно має скористатися з того, що закінчується йому контракт і дня першого травня виїхати з Галичини» [15].

Німецькомовна австрійська преса стримано по-державницьки писала: «Львів. 22 квітня [1906] український театр показав останню виставу, яка водночас стала прощальним виступом артиста Миколи Садовського, який упродовж року працював у Галичині директором цього театру, та артистки Заньковецької, яка тут гастролювала. Заслуги пана Садовського для піднесення українського театру в Галичині дуже великі, і тому відхід пана Садовського, який повертається до російської України, є незамінною втратою» [16].

З вищесказаного можемо зробити наступний висновок, цитувавши уривок зі Звіту Тита Реваковича до товариства «Руська Бесіда»: «За часів директора Садовського, сцена нашого театру станула на вишині, якої ще доси не було, бо не тільки впровадив він нові, у нас ще не знані штуки, не тільки сам вивчав він молодших артистів, як грати повинні, і розбудив у них замилованіє до штуки, але надто приєднав він до дружини одну з найславетніших артисток театрів українських п. Заньковецьку, яка почавши від Станіслава виступала у всіх містах побуту нашого театру» [17].

Але чи не найкраще сформулював значення М. Садовського для розвитку Руського театру в Галичині поет-модерніст, театральний критик, режисер Степан Чарнецький: *«Як режисер, Садовський мав загально обґрунтовану славу. Говорив залюбки, що режисер у театрі те саме, що в державі влада. На сцені він вимагав безоглядного послуху, без якого не вірив в успіх праці. Це високе теоретичне розуміння місії й обов'язків режисера підтвердив він практично й на Наддніпрянщині, і в Галичині. Там кермував він довгі роки одною з найкращих труп і виховав цілі покоління першорядних акторів, а тут у нас, в Галичині, за однорічний свій побут, прогнав зі сцени старий вичовганий шаблон, традицію наслідування давніх своїх і чужих виконавців та вказав нашому акторові шлях і способи наблизити театр до життєвої правди, природности та краси... Садовський виявив великий хист у тому, що вмів відкривати «іскру божу» в акторах. Люди, що їх досі старше покоління акторів не допускало до більших роль, нараз, після приїзду Садовського, заяснили повним блиском природного таланту»* [18, С.117–118].

Приїзд М. Садовського в Галичину і його керівництво театром товариства «Руська Бесіда» мали справді для розвитку українського театрального мистецтва велике значення. Рівно ж і для його особистої подальшої творчості.

Театр Товариства «Руська Бесіда» у сезоні 1905–06 рр. під дирекцією М. Садовського грав також вистави «На дні», «Міщани» М. Горького, «Влада темряви» Л. Толстого, «Діти Ванюшина» С. Найдьонова, «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Честь» Г. Зудермана, а також ставив опери, зокрема «Продану наречену» Б. Сметани, «Корневільські дзвони» Р. Планкетта. Одне слово, це був європейський репертуар, який до 1907 р. українські трупи на Великій Україні не могли ставити. Очевидно, що мистецький рівень (оркестр, сценографія) цих вистав не був таким високим, як у австрійському та польському театрах, але право їх виставляти й акторське виконання безумовно вказало М. Садовському шляхи подальшого розвитку українського театру на Великій Україні, що він і зреалізував у Києві 1907 р., створивши Перший стаціонарний український театр у приміщенні Троїцького Народного Дому.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Паньківський С. Слідами завіяними. За синьою пташкою. Спомин старого актора. ЦДІА України у Львові. Фонд 514. Опис 1. Один. зберіг. 102. Арк. 173.
2. Ривакович Т. Sprawozdane Vidilu Towaristwa «Ruska Besida» z vedenia sprav ruskiego teatru za час від 1 листопада 1905 до 30 цвітня 1906. ЦДІА у Львові. Ф. 514. Опис 1. Спр. 19. Арк. 1.
3. Паньківський С. Слідами завіяними. За синьою пташкою. Спомин старого актора. ДЦІА України у Львові. Фонд 514. Опис 1. Один. зберіг. 102. Арк. 173.
4. Садовський М.К. Мої театральні згадки. 1881–1917 рр. / Микола Карпович Садовський; ред. Іван Пісун. Державне видавництво «Образотворче мистецтво і література». Київ. 1956. 202 с.
5. Про гостину руського театру... Діло. 1905. № 277. 14 (27) грудня. С. 3.
6. Садовський М.К. Мої театральні згадки. 1881–1917 рр. / Микола Карпович Садовський; ред. Іван Пісун. Державне видавництво «Образотворче мистецтво і література». Київ. 1956. 202 с.
7. Teatr narodowy ruski . Słowo Polskie. Lwów, 1906. № 51. 31 stycznia. S.7 (Переклад автора статті).
8. З руського театру. Діло. 1906. № 24. 31 січня (13 лютого). С. 3.
9. W. [Alfred Wysocki]. Z ruskiego teatru / W. [Alfred Wysocki]. Kurjer Lwowski. 1906. № 49. 18, lutego. S.5. (Переклад з польської Н. Бічуї).
10. Moraczewski W. Teatr ruski we Lwowie. Wacław Moraczewski. Krytyka. Kraków, 1906. T. I. S. 354–357. (Переклад з польської Н. Бічуї).
11. З руського театру. Діло. 1906. № 56. 21 марця (3 цвітня). С. 3.
12. A. W. [Alfred Wysocki]. „Grzech i Pokuta” — Dramat w 5 aktach Karpenka Karego. I. Przedstawienie Ruskiego narodowego teatru. Gazeta Lwowska. 1906. 4 kwietnia. № 77. Z teatru. S. 4. (Переклад з польської Ніни Бічуї).
13. Fel. Gw. [Feliks Gwiżdż]. Pani Zańkowska. Kurjer Lwowski. 1906. 4 kwietnia. №89. S. 5. (Переклад з польської Ніни Бічуї).
14. ЦДІА України у Львові. Фонд 514. Опис 1. Один. зберігання 87. Арк. 31. (Переклад з польської автора статті)
15. Ruski teatr. Kurjer Lwowski. 1906. 4 kwiecień. S. 4. (Переклад з польської автора статті).

16. Українська сцена у полікультурному просторі Австро-Угорщини (друга пол. XIX — поч. XX ст.). Хрестоматія. За матеріалами австрійської німецькомовної преси; упорядкування та науковий коментар Романа Лаврентія; переклад з німецької Володимира Кам'янця. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2017. С. 67–68.
17. Ревакович Т. Виділу товариства «Руська Бесіда» у Львові з ведення справ Руського народного театру за час від 1 листопада 1905 р. до 30 квітня 1906 р. ЦДІА України у Львові. Фонд 514. Опис 1. Один. зберігання 86. Арк. 1.
18. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 584 с.

МАРИНА ГРИНИШИНА,

доктор мистецтвознавства,
ст. н. с., завідувачка кафедри
режисури та майстерності актора

ІРИНА ІВАЩЕНКО,

заслужений діяч мистецтв України,
доцент, декан факультету театру, кіно та естради.
Київський національний університет
культури та мистецтв

МІФОПОЕТИЧНА ДРАМА В ТЕАТРІ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

У різноманітному репертуарі першого стаціонарного українського театру під орудою Миколи Садовського значне місце посідала міфопоетична драма. Її зразки виставлялися впродовж майже всієї історії театру, презентуючи розмаїтість національних варіантів, жанрів і стилів цього виду драматургії.

Основою міфопоетичної драми є міфологізм як метод авторського освоєння дійсності та провідний структуроутворюючий принцип поетики драматурга. Його сутність полягає у виявленні специфічних рис культурного міфу, створеного автором, обраних ним засобів власного тлумачення та коментування різноманітних моментів людського буття, історії та культури [20].

Звернення драматурга до міфу у найширшому трактуванні цього поняття радше за все пояснюється його власною орієнтацією на архаїчні форми світогляду та світовідчуття; проте причиною може бути усвідомлене спрямування до художнього синтезу, що дозволить подолати історичні та просторово-часові межі власної епохи. Тож зазвичай міфопоетична драма не лише містить міфологічні структури (образи й мотиви), а й представляє певні результати поетичних трансформацій їхніх першоелементів, смислоутворюючих для власне авторського міфу [13].

Міфопоетичний авторський метод полягає у драматизації традиційних міфологічних образів, активній психологізації та моральній моти-

вації їхніх дій, в оригінальному розвитку традиційного сюжету завдяки орієнтації автора на сучасні йому загальнокультурні зразки, національній побутовій реалії [8]. Ця система естетико-художніх координат унаочнюється в епоху модерну, — тогочасні драматурги демонструють суто індивідуальний, неординарний підхід до загальновідомого міфологічного матеріалу, намагаються індивідуалізувати образи, надати їм глибоких морально-психологічних характеристик. Персонажі їхніх творів орієнтовані на актуальні філософські теорії та доведені природничими науками уявлення про оточуючий світ і природу людини [14].

Особливості цієї драматургії визначені розробкою міфологічних сюжетів та образів, актуалізацією першоджерел відповідно до сучасної суспільної та духовно-особистісної проблематики, створенням авторської моделі міфу. Остання доводить, що міфопоетична орієнтація була частиною світогляду драматурга, смислоутворюючим, моделюючим принципом його поетики. Відповідно до цих передумов сучасне літературознавство та мистецтвознавство трактує міфологізм в якості способу художнього мислення, відображеного у створюваній автором художній реальності, або в якості мистецького прийому, де використано міфологічні образи, сюжети і мотиви [7].

Аналіз європейської та української міфопоетичної драми дає науковцям підстави накреслити три основні вектори авторського міфологізму: 1) використання, інтерпретація й помірні трансформації традиційних міфологічних сюжетів і образів, коли міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору (в репертуарі Театру М. Садовського ця риса визначала «Енеїду» І. Котляревського /1910/ та «Суламіф» А. Гольдфадена /1910/);

2) міфологічна стилізація, тобто авторська імітація стилю міфу, що має значення своєрідного декоративного офарблення сюжету (певною мірою цей прийом характеризує «Зачароване коло» Л. Риделя /1912/, «Мазепу» Ю. Словацького /1914/ і «Камінного господаря» Лесі Українки /1914/);

3) створення авторського міфу: організація художнього тексту за законами поетики міфу, коли міф використовується не лише як матері-

ал, а й як модель побудови твору (такий художній спосіб був типовим для драм з української історичної минувшини — «Гетьмана Дорошенка» /1911/ та «Останнього снопа» Л. Старицької-Черняхівської й «Боярині» Лесі Українки /обидва — 1920/).

Варто наголосити, що у Театрі М. Садовського зазначені тексти ставали приводом для жанрових новацій, а в окремих випадках — для освоєння національною сценою нових стилістичних територій. Так, «Енеїда» І. Котляревського (1910) — це перший зразок опери-бурлеску в українському музично-драматичному театрі. Насамперед звернімо увагу на майстерне лібрето майбутньої опери, для якого М. Садовський відібрав найдієвіші епізоди поеми І. Котляревського [11, С. 96]. Разом із Л. Старицькою-Черняхівською вони наситили загалом комічний сюжет елементами сентименталізму та лірики, зберігши у лібрето жанровий та мовний симфонізм поеми І. Котляревського, а також її історичну стереофонію.

Музика М. Лисенка вирізнялася яскравими характеристиками персонажів, партитура містила симфонічний вступ, розгорнуті ансамблі, ліричні дуети, сольні арії, кортеж богів, гопак та інші танки, чия мелодика була насичена інтонаціями українських народних пісень [11, С. 100].

М. Садовський створив варіативні та динамічні мізансцени, певною мірою завдяки рухливим декораційним модулям П. Дяківа. Щоправда, на думку В. Василька, просторовому рішенню вистави дещо бракувало «поетичності і комедійності» [3, С. 68].

Проте найбільше вразив публіку акторський ансамбль «Енеїди» на чолі з М. Садовським (Зевс), в якому виконавці продемонстрували естетичні принади літературної основи та професійні навички і у драматичному переживанні, і у співі й танцях.

«Суламіф» А. Гольдфадена (1910) надала театрові М. Садовського можливість опанувати жанр єврейської музичної мелодрами за біблійною тематикою. Це була перша вистава, «в якій український театр звертався до єврейської фольклорної традиції, до єврейської народної музики і танців, сценічно відтворював прадавній архетип єврея» [4, С. 144]. Ф. Левицький виступив перекладачем п'єси й постановником

вистави, для якої створили нові декорації та обстановку, пошили дорогі костюми. Якнайкраще враження справляли виконавці великих і малих ролей, насамперед це стосувалося О. Петляш, чия гра і спів у заголовній ролі давали публіці й критикам відчуття «високе естетичне задоволення» [Цит. 4, С. 145].

Між тим, «Суламіф» стала ледь не першим випадком, коли враження глядацької зали та думки рецензентів були мало не діаметрально протилежні. Постійні відвідувачі театру вподобали єврейську музичну мелодраму, що дозволило М. Садовському тривалий час залишати її у репертуарі. Натомість, українська критика не сприйняла нехитрий мелодраматичний сюжет біблійної тематики та його постановку «як своєрідного видовища з великою дозою феєричності», якому водночас бракувало «правдоподібності та ефектності виразу» [3, С. 63]. Цитований вище дописувач газети «Рада» зневажливо назвав «Суламіф» «єврейською „Вампукою“, тим самим ставлячи під сумнів художню якість спектаклю.

Із п'єсою-казкою «Зачароване коло» Л. Риделя (1912) театр знову ступав на мистецьку територію модернізму, а саме — польського варіанту неоромантизму. Щоправда, судячи з рецензентських відгуків, М. Садовський майже не взяв до уваги «феєричний компонент» п'єси, її, натомість, грали як психологічно-побутову драму з етнографічно-фольклорними вкрапленнями й низкою сценічних ефектів (зокрема поява та зникнення чорта Борути), без яких неможливо повноцінно втілити казку [5, С. 257]. Тогочасна критика таке рішення постановника схвалила, зосібно на В. Короліва «Зачароване коло» справило «дуже добре <...> загальне вражіння»: «багата постановка, прекрасні декорації Бурячка, характерні костюми декого, навіть пишні <...> мелодична і досить інтересна музика Кошиця до танку русалок у першій дії» [18].

У стилістиці окремих образів елементи «казкової фантастики» рядували з «реалістичністю побутової драми» [19]. Рецензенти гідно оцінили роботу Є. Рибчинського у ролі Лісовика: актор, взявши «спочатку вірний символічний тон», «з успіхом додержав його до останнього моменту» [1]; Я. Доля «оточила» образ пастушка Мацюся «поетичним серпанком», Є. Хурторна створила «милий» образ Басі [18]. Насамперед критики схвалили

образ Марини: «Окремо стоїть постать Марини, детально продумана й прекрасно виконана Малиш-Федорець». Рецензентові «Сяйва» особливо припала до душі сцена з першого акту, де Марина — М. Малиш-Федорець «з глибоким почуттям виливає свої скарги на життя перед лісовим дідом» [1]. Йому вторив дописувач «Киевской мысли»: «у грі цієї талановитої артистки немає місця трафарету, підробці: навіть у дрібницях вона дає власне — захоплююче, сповнене глибокого творчого підйому» [16].

Втілюючи «Мазепу» Ю. Словацького (1914), М. Садовський вбачав у п'єсі драму сильних почуттів і не мав на меті створювати на кону свого театру «псевдоготичне» видовище. Тож, постановник «не захопився зовнішніми ефектами романтичної трагедії, а всю увагу звернув на зміст п'єси, на внутрішню дію, на переживання та думки дійових осіб, на їхні характери, які показувалися у рухові, в боротьбі» [3, С. 83]. Однак про відповідний антураж дії він все-таки потурбувався: «звичай старої Польщі, її аристократичні традиції <...> похмуре життя магнатського палацу» відтворювалися у виставі «історично правильно» [Там само]. Крім того, вільне перетрактування стилістики поеми Ю. Словацького дозволило М. Садовському та решті виконавців уникнути труднощів з презентацією на кону віршованого тексту, — бо очільник труп поставив «Мазепу» прозою.

М. Садовський сформував конфліктну колізію вистави насамперед як опозицію образів Мазепи і Збігнева. Мазепа Є. Захарчука — це «золотий вітрогон», легковажний і хитрий, зухвалий і спритний, гідний паж свого сюзерена короля Казимира (С. Паньківський) — інтригана та ловеласа, який вправно ховав недостойні наміри під маскою благочестивого святенника. Збігнев І. Мар'яненко — це мрійник, вірний кодексу лицарства, в чийй душі палке почуття до молодої мачухи не породжувало пристрасть, але налаштовувало на служіння прекрасній дамі, гідний син свого батька — Воєводи (М. Садовський) — «гордого і романтичного», «аристократа з голови до ніг» [5, С. 254]. Вбраний у польський історичний костюм, він ніби зійшов у виставу з прямо з полотна Яна Матейка [9, С. 80].

Виставі, на жаль, не поталанило з образом Амелії, створеним М. Малиш-Федорець. Дружина Воєводи була чарівливою, благородною та невинною жертвою ревнощів і непорозумінь.

«Камінний господар» Лесі Українки (1914) у театрі М. Садовського істориками цього колективу поцінований як наступна, «після славно-звісного „Ревізора“, «знаменна, етапна вистава» [3, С. 76]. По-перше, вона довела, що трупа «здатна грати не лише сцени в шинку з горілкою і гопаком» [6, С. 98]; по-друге, стала втіленням «прекрасної п'єси Лесі Українки, глибоко задуманої і художньо виконаної, яка так оригінально трактує світову тему Дон-Жуана, що скрасила б кожен європейський театр» [10, С. 285]; по-третє, ця «доволі грамотна постановка» продемонструвала, що М. Садовський «уже почав виводити український театр з натуралістичних заулків селянського побуту, ідеалізованого й омріяного сентиментальними паничами, до художньо-реалістичного перетворення і відбиття на сцені життя інтелігенції і буржуазії і до трактування навіть нелюдських проблем» [15, С. 76].

За словами Л. Старицької-Черняхівської, вистава мала «чудові декорації, костюми і деталі, вірні до найменших дрібниць тої епохи» [10, С. 285]. В. Василько особливо «вдалим і цікавим за планівкою» вважав в оформленні І. Бурячка «внутрішній дворик з фонтаном посередині» з другої дії, а також «печеру над морем і кладовище у Мадриді» [3, С. 86–87]. Попри ретельну розробку і підготовку, малоцікавими виявилися масові сцени вистави, в яких брали участь студенти М. Старицької з Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка. До того ж, досвідчений режисер російського театру Г. Матковський не зміг утворити акторський ансамбль вистави, де центральною, попри авторський задум, виявилася постать Командора (М. Садовський). Якщо досвідчений І. Мар'яненко у ролі Дон Жуана зміг стати йому до пари, то обидва провідні жіночі характери (Донна Анна — М. Малиш-Федорець і Долорес — Є. Хуторна) були відсунуті на маргінес.

Тогочасна критика сприйняла виставу більш позитивно, ніж глядацька зала. Чутливий до її настроїв, М. Садовський після кількох показів зняв «Камінного господаря» Лесі Українки з репертуару.

Драматична поема «Гетьман Дорошенко» (1911) та етюд «Останній сніп» (1920) Л. Старицької-Черняхівської, а також «Боярина» Лесі Українки (1920) є прикладами створення авторського міфу на ґрунті на-

ціональної історії. Проте поеми «Гетьман Дорошенко» не судилося залишити помітного сліду в історії театру, оскільки виставу М. Садовського через обвинувачення «чорною сотнею» твору Л. Старицької-Черняхівської у «крамольності» і «мазепинстві» після трьох показів заборонили [17, С. 184]. Натомість, етюд «Останній сніп» і поема «Боярина», представлені 1920 р., коли театр М. Садовського разом із проводом УНР перебували у Кам'янці-Подільському, справляли позитивне враження виключно завдяки актуальності їхньої проблематики, а провідні образи (М. Садовський — Нещадима, Н. Горленко — Оксана) цінували за їхню «символічну силу» [12, С. 7] або навіть за можливість «долучитися до сторінок рідної історії» [2, С. 141].

Обмежений рамками статті, короткий огляд вистав за міфопоетичною драмою у театрі М. Садовського дає підстави стверджувати, що вона була представлена тут в її типологічній розмаїтості. Проте поява того чи іншого твору у репертуарі здебільшого спричинена не особливостями його міфопоетичної природи, натомість, актуальністю проблематики та відповідністю стилістики романтичній традиції українського театру, вподобаної його публікою. Однак ретельна обробка і художньо повноцінна презентація зразків української, польської та єврейської міфопоетичної драми на кону театру М. Садовського у 1900–1910х рр. беззаперечно сприяла ідейно-естетичному поступу національного сценічного мистецтва загалом.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Mortalis. Вистава «Зачарованого кола» в театрі М. Садовського. Сяйво. 1913. № 1. С. 131–135.
2. Барабан Л. Микола Садовський і його театр періоду УНР. Мистецтвознавство України. 2005. Вип. 5. С. 135–144.
3. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ: Мистецтво, 1962. 195 с.
4. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. Київ: Гнозис, 2007. 327 с.

5. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс. Київ: Фенікс, 2013. 343 с.
6. Дейч А. По ступеням времени: воспоминания и статьи. Киев: Мистецтво, 1988. 232 с.
7. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва: Академический проспект, 2005. 224 с.
8. Ишук-Фадеева Н. Типология драмы в историческом развитии: учебное пособие. Тверь: Изд-во ТВУ, 1993. 62 с.
9. Лесь Курбас: Спогади сучасників / ред. В. Василько. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
10. Леся Українка: публікації, статті, дослідження: у 3 вип. Київ: Наукова думка, 1971. Вип. 3. 431 с.
11. Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського. Спогади про Миколу Садовського: збірка статей. Київ: Мистецтво, 1981. С. 95–108.
12. Маланюк Є. Літературна перлина: передмова. Старицька-Черняхівська Л. Останній сніп. Народна драма. Нью-Йорк: Український народний університет, 1958. С. 3–5.
13. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва: Восточная литература, 2006. 407 с.
14. Мелетинский Е. Миф и XX век. Выбранные статьи. Воспоминания. Москва: РГГУ, 1998. С. 420–427.
15. Молодий театр. Генеза, завдання, шляхи: статті, спомини, матеріали / упоряд. М. Лабінський. Київ: Мистецтво, 1991. 320 с.
16. Новый. «Зачароване коло». Киевская мысль. 1912. 19 листоп.
17. Садовський М. Мої театральні згадки. Київ: Мистецтво, 1956. 187 с.
18. Старий В. «Зачароване коло», драматична казка Л. Риделя. Рада. 1912. 15. листоп.
19. Ча-ць Вс. Театр Садовского. «Заколдованный круг». Драматическая сказка Люциана Риделя. Киевская мысль. 1912. 15 листоп.
20. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы. Современная западная культурология: самоубийство дискурса. Москва: Ad Marginem, 1993. С. 462–518.

НАТАЛІЯ ВЛАДИМИРОВА,
доктор мистецтвознавства,
професор
ORCID 0000-0001-8882-3957

ВАСИЛЬ КРИЧЕВСЬКИЙ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ ПЛАТФОРМИ ТЕАТРУ М. САДОВСЬКОГО

Однією з яскравих сторінок творчої біографії Василя Кричевського — художника, архітектора, майстра декоративно-прикладного мистецтва, колекціонера-музейника, історика мистецтва була сторінка, осяяна театральним світлом. А одним із найяскравіших орієнтирів у цьому просторі — простір першого українського стаціонарного театру Миколи Садовського.

Вельми показовим є той факт, що тільки-но почавши заробляти власні гроші (навчаючись у Харківському технічному залізничному училищі, юнак виконував невеликі креслення міщанських будинків), Василь став часто відвідувати театр, «особливо під час літніх гастролей української трупи Кропивницького з Садовським та Саксаганським, яка грала в Харківськiм літнiм театрі 1888 р. і пізніше. Відтоді, — як стверджує у своїх спогадах племінник митця Вадим Павловський, — він не пропускав жодної нової вистави українських труп, що приїздили до Харкова. Український театр дуже багато спричинився до вироблення національної свідомості Василя Кричевського» [1, С. 19].

Згодом, відомий харківський архітектор, академік Олексій Бекетов уводить В. Кричевського до кола друзів родини Алчевських. І саме тоді, у 1890-ті роки відбувається особисте знайомство юнака з багатьма корифеями українського театру: Марією Заньковецькою, Марком Кропивницьким, Іваном Карпенком-Карим, Миколою Садовським, Панасом Саксаганським. «Молодь у домі Алчевських влаштовувала маскаради, костюмовані бали, ставила популярні в ті часи „живі картини“, а часом і театральні вистави, — згадує В. Павловський. Василь Кричевський часто проектував для своєї дружини та іншим костюми для цих за-

бав, аранжував „живі картини“, а часом і театральні вистави. Ці роботи його були настільки вдалі, що вони стали відомі в ширших колах Харкова і зробили з часом ім'я Кричевському і в українських артистичних колах» [2, С. 167].

Коли 1907 року Микола Садовський відкриває у Києві перший стаціонарний український театр, дбаючи про належний мистецький рівень вистав свого колективу і знаючи вже про хист Василя Кричевського. — знавця театру, архітектури, українського побуту, костюмів, він одразу запрошує митця на посаду головного художника. В обов'язки В. Кричевського входив нагляд за усіма постановками, оформлення нових історичних п'єс, опер та перекладних драматичних творів. Потрібно підкреслити, що вже сам факт запрошення художника-фахівця до співпраці з театром був безпрецедентним в контексті української театральної культури. Таким чином Садовський намагався підняти художнє оформлення вистав за допомогою видатних представників образотворчого мистецтва.

Працюючи в театрі Садовського, В. Кричевський, крім оформлення драматичних вистав («Тарас Бульба», «Маруся Богуславка»), створює декорації до багатьох оперних постановок: «Продана Наречена» Б. Сметани, «Галька» С. Монюшка, «Сільська честь» П. Масканьї. До речі, один з ескізів до «Сільської честі» зберігся до наших днів і сьогодні його можна побачити в експозиції Музею театального, музичного та кіномистецтва України. На наш погляд, можна твердити, що саме ця робота митця презентує його як справжнього майстра образотворчої режисури. Чітко вималювані два плани: перший — невеличка площа сицилійського селища, обриси непоказної будівлі немовби скрадає палаюче сонце; другий план — силует дерев та гірський краєвид на тлі неба. Єдиний композиційний задум об'єднує обидва плани в монолітний зоровий образ.

Одним з найголовніших творчих кредо В. Кричевського було максимальне підкреслення усіх типових обставин п'єс відповідними виразними декоративними деталями. Саме на вимогу художника М. Садовський також почав звертати особливу увагу на такі деталі у своїх постановках. «Якщо п'єса відбувалася на Полтавщині („Суєта“), то дійові

особи одягалися як полтавчани і рушники в хаті висіли саме полтавські. Коли роль вимагала латаної свитки (Микола — „Наталка Полтавка“, Іван Непокритий — „Дай серцю волю...“), то це була справді старенька, зношена, латана свитка, але без кумедних латок та дірок. Правдоподібності домагалися і в гримі», — згадував актор театру Садовського В. Василько [3, С. 25].

Показовим є й те, що В. Кричевський намагався завжди сам працювати над декораціями для нових постановок. Незмінний помічник М. Садовського у театрі М. Миленко у своїй серії статей-спогадів, виданих у газеті «Свобода» 1960 року у Нью-Джерсі, пише так: «Декорації, зроблені мистецькою рукою В. Кричевського, на сцені буквально оживали. Декоративне оформлення другої дії „Тараса Бульби“ — задня частина фортеці і замок — не були мертвою темною плямою, як то часто виходить у інших декораторів, а це була таки справжня фортеця, із замком, у вікнах якого хвильками появлялись ознаки життя. Перспективу обложеної військом фортеці В. Кричевський утворював світлом розпалених вогнищ, що то спалахували, то пригасали, освітлюючи з різних боків фортецю». І далі у цих саме спогадах ми знаходимо й такі надзвичайно показові свідчення: «Надзвичайно цікаво оформлював Кричевський внутрішній вигляд хати в історичних п'єсах. Тут можна було бачити намальовані ним самим в стилі українського орнаменту килими, рушники, які можна було навіть прати, тарілки, куманці, золоті й срібні дзбани, вироблені з картону за зразками, які давав він нашому бутафорові К. Домбровському. Весь посуд розмальовував він сам і розставляв на полицях. На стінах у хаті висіли рушники, шаблі, списи, великий килим, також килимами були вкриті і лави. Тож, коли завіса підіймалась, глядач бачив перед собою ніби правдиву історичну хату, яка давала повну ілюзію старовини» [4, С. 169–170].

Тут слід підкреслити, що з не меншою увагою до дрібних історично-побутових типових деталей оформлював В. Кричевський твори і не з українського життя. Так, наприклад, про його оформлення опери «Продана наречена» Б. Сметани відомий київський рецензент Вс. Чаговець писав, що «...декорації, намальовані Кричевським, переносять глядача

в чеське село з черепичними дахами, спрощеною готикою костьолоу і чеською акуратністю» [5].

Наведемо також вельми показовий уривок з допису цього ж автора щодо постановки гоголівського «Ревізора»: «Виставу виконано в суворо витриманому стилі, чому можуть позаздрити російські режисери. Одяг, мундири, перуки, фраки, глечикопідбні циліндри, — усе це зроблено відповідно до моди того часу, аж до умеблювання тьмяними овальними дзеркалами над диванами і т.п.» [6]. Декорації до вистави «Надія» («Загибель „Надії“ Г. Гейєрманса) відбивало відповідно життя й побут голандських рибалок, а оформлення до опери «Сільська честь» П. Масканьї було настільки типовим і забарвленим сонячним промінням, що багато хто неодноразово перепитував В. Кричевського, чи не їздив він до Сицилії.

Однією з останніх робіт В. Кричевського в театрі була опера «Галька» С. Монюшка, яка вважається однією з найкращих оперних постановок у режисурі М. Садовського і де В. Кричевський так само дбав про те, щоб передати всі типові деталі одягу й побуту гуралів і поляків. Для театру Садовського ця постановка з естетичної точки зору була однією з найбільш принципових. Адже саме тут чи не найбільш вдало поєдналися романтичний задум режисера та реалістичність, притаманна сценічним творам в оформленні В. Кричевського. На жаль, саме ця вистава спричинила й певний розлад у стосунках режисера і художника. Річ у тім, що примадонна театру Марія Малиш-Федорець, до якої, як відомо, був небайдужим М. Садовський і яка виступала в ролі бідної дівчини-наймички, не хотіла виходити на сцену в убогій одязині, наполягаючи на більш розкішному, пишному вбранні. Звичайно, воно руйнувало всю зорову картину, продуману В. Кричевським. І невдовзі після цього прикрого випадку художник залишив театр Миколи Садовського.

Вважаємо важливим нагадати й той факт, що діяльність В. Кричевського в театрі Садовського не обмежувалася оформленням вистав і мистецьким наглядом за іншими постановками. Саме з ініціативи художника невеличкі пересувні малоросійські трупи після кожної вистави у театрі почали виставляти оригінальні або перекладні водевілі та живі картини. Однією з перших картин в оформленні В. Кричевського була

картина під назвою «Чумаки», у якій перед глядачами на сцені відтворювався зокрема й образ літньої ночі: «Біля шляху стоять вози, біля них лежать, ремігаючи, воли. У великому казані на тринозі вариться вечеря, а навколо нього, потягуючи люльки, розташувалась група чумаків. Зі сцени долітає притишений спів... Тиша — ані шелесне. Лагідні тони пісні потроху розлітаються в залі і десь в кутках завмирають. Завіса помалу спадає. На залі так тихо, ніби нікого немає. В. Кричевський і я стоїмо в тривозі, не знаючи чи міняти картину на другу позицію. Ще хвилину стоїть тиша — і нараз вибух оплесків і виклики» [7, С. 171].

Загалом у театрі Садовського В. Кричевський поставив більше десятка живих картин, що з величезним успіхом демонструвалися протягом кількох сезонів — на теми веснянок, купальських ігор, вечорниць, колядування, заручин, весілля з піснями та стилізованими народними танцями у постановці Василя Верховинця. А у квітні 1909 року, до століття з дня народження Миколи Гоголя була здійснена постановка живої картини «Гоголь слухає українських пісень». Вона мала такий успіх, що не сходила з афіші театру протягом усього сезону.

Пропрацювавши в театрі неповні три роки, у 1910 році В. Кричевський йде звідати за доволі прикрих обставин — під час розробки оформлення до п'єси К. Гуцкова «Уріель Акоста», яку М. Садовський взяв до постановки.

Обидва митці — М. Садовський та В. Кричевський мали ще одну важливу творчу зустріч, що відбулася у травні 1915 року під час оформлення добродійного ярмарку у Києві під назвою «Народне гуляння» (до речі, театралізовану основу цього дійства склав текст Л. Старицької-Черняхівської, написаний на зразок бурсацьких інтермедій XVIII століття). Цю роботу художник здійснював разом зі своїми помічниками — Анатолем Петрицьким та Костем Єлевою. Наведемо уривок зі спогадів професора Вадима Щербаківського, який ділиться такою цікавою інформацією про елементи театралізації цього дійства: «...Садовський предложив свої послуги... Кричевський зі свого боку видвигнув ідею, що треба побудувати такий балаган, у якому були б поставлені старі інтермедії, які могли б бути 200 літ тому в Сорочинцях. Тут вийшли у нього суперечності

з Садовським, який не знав як це зробити і ставив все на звичайний спосіб. Кричевський запропонував змінити це і радив зробити в дуже примітивному стилі, причім він узявся сам за розмальовування декорацій. Зовні було намальовано різні образи і підписано, напр., „Брут убиває Цезаря“ та подібні інші малюнки в комічній формі... Сама одежа і розмальовка лиць і т. п. стояли в зв'язку з декораціями і знову видно було комічну форму, все в стилі приблизно 17–18 віку. Садовський, який спочатку не погоджувався з Кричевським, коли побачив усе закінчене, то й сам з великим захопленням приступив до виконання». І далі: «Цей театр-балаган був нашвидку збудований з дошок, фанери й полотна: за ідеєю Василя Кричевського, стіна навколо сцени (ззаду) навмисне не доходила до землі, щоб знадвору було видно ноги артистів за сценою, а це розпалювало цікавість; лавки були просто вкопані в землю. Завісу Кричевський розмалював у гротесково-примітивній манері, із зображенням персонажів з інтермедії, яку ставили там» [8, С. 173].

Наприкінці підкреслимо, що, на наш погляд, період співпраці В. Кричевського з М. Садовським не лише виявляє конкретні естетико-художні підвалини першого стаціонарного українського театру, а й засвідчує ті принципи зрушення, що знаменують процес становлення національного мистецтва початку ХХ століття загалом.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість // В. Павловський. Нью-Йорк.: Видавництво Української Вільної Академії у США, 1974. 313 с.
2. Там само.
3. Василько В. Микола Садовський та його театр // В. Василько. — Київ: Мистецтво, 1962. 194 с.
4. Цит. за: Павловський В. «Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість». Нью-Йорк.: Видавництво Української Вільної Академії у США, 1974. — 313 с.
5. Всеволод Чаговец // Киевская мысль — 20 октября 1907, № 291.

6. Всеволод Чаховец. «„Ревизор“ на сцене украинского театра», Киевская мысль, – 10 ноября, 1907, ч. 288.
7. Павловський В.. «Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість» //В. Павловський. Нью-Йорк.: Видавництво Української Вільної Академії у США, 1974. 313 с.
8. Цит. за: Павловський В. «Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість». Нью-Йорк.: Видавництво Української Вільної Академії у США, 1974. 313 с.

ЛІЛІЯ ВОЛОШИНА,

кандидат мистецтвознавства,
завідувачка відділу МТМК України
Музей М. Заньковецької,

ОЛЕКСАНДРА ДЕРЕВ'ЯНКО,

старший науковий співробітник
відділу МТМК України
Музей М. Заньковецької,
драматург

**РОЗЧАРУВАННЯ М. САДОВСЬКОГО У РЕВОЛЮЦІЙНОМУ РУСІ
ТА ПОШУК НОВОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ГЕРОЯ.
П'ЄСА М. САДОВСЬКОГО «КРАЄВИД З НАШОГО ВІКОНЦЯ»**

Ми поставили собі за мету проаналізувати художні властивості єдиної самостійної п'єси Миколи Садовського «Краєвид з нашого віконця», написаної під час перебування за кордоном у 1924 році. Утім, зрозуміли, що для повноцінного аналізу необхідно спочатку розповісти про обставини, в яких перебував автор. Дослідивши його життєві перипетії, ми дійшли вельми цікавих висновків. В часи Української революції Садовський займав свідому громадянську позицію, про що часто мовчали радянські дослідники його творчості. Лише певні статті останніх років відкривають завісу його громадянської позиції.

Що ж відбулося з Садовським перед написанням цієї п'єси? В 1917 році він захопився перспективою «вільної України» з пануванням Центральної ради. Насправді М. Садовський завжди мав уподобання бачити Україну вільною і незалежною, тому, це дуже природньо, що як тільки з'явилася така перспектива, він її підтримав.

Отже, 1917–1920 рр. — трупа М. Садовського вже не винаймала приміщення Троїцького народного дому в Києві, де працювала як Перший стаціонарний театр М. Садовського з 1907 по 1917 рр. Закриваючи останній сезон в Троїцькому народному домі 7 травня 1917 року,

Садовський виставив прем'єру «**Про що тирса шелестіла**» С. Черкасенка, історичну трагедію про отамана Івана Сірка (Садовський — режисер та виконавець головної ролі, художник — І. Бурячок).

Сезон 1917/1918 рр. відкрився вже у приміщенні **Другого міського театру**. Цей сезон демонстрував український репертуар: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сава Чалий», «Гандзя» І. Карпенка-Карого, «Маруся Богуславка» М. Старицького. Це були своєрідні вистави-лекції з історії України.

Варто згадати, що ще в приміщенні Троїцького народного дому відбувся Всеукраїнський з'їзд акторів, на якому організували Українське театральне товариство (пізніше НСТДУ), почали видавати тижневик «Театральні вісті». 25 березня створено Комітет Українського національного театру, перший голова — В. Винниченко, далі — Д. Антонович.

В цей же час М. Садовський брав активну участь в діяльності «Українського Клубу» (інша назва — «Родина») на Золотих воротах. У березні 1917 року саме тут було утворено Українську Центральну Раду, яка тільки згодом перемістилася в приміщення Педагогічного музею.

У березні 1917 року свою діяльність відновлює Товариство «Просвіта», що було закрито 1910 р. російським урядом, відновлено видання газети «Рада», яку видавав Є. Чикаленко.

Далі часи були досить важкі, під час революційних подій М. Садовський перебував за містом. Про що дізнаємось зі спогадів Є. Чикаленка. Цитуємо запис, зроблений 8 квітня 1918 р., який описує, що відбулося на хуторі у Миколи Карповича під час тих подій: *«Цими днями я був з Садовським на його хуторі по житомирському шосе <...>. Хутір Садовського чисто розграбували большевики та чехи, як одступали на лівий берег, а місцеві дядьки розібрали все, що було в домі: посуду, білизну і т. п. Тепер, коли прийшли німці і пішла чутка, що будуть карать за грабування, люде зносять все, кажучи, що вони поховали у себе, щоб хтось не порозтягав, а поки німців не було, то вони мовчали»* [1, С. 51].

У травні 1918 р., із приходом до влади гетьмана М. Скоропадського, театр Садовського відновив роботу, а Микола Карпович продовжив виконання громадських обов'язків. Зокрема, 19 травня брав

участь у відкритті нового приміщення «Українського клубу», а якось був запрошений до гетьмана на нараду з приводу театральних справ. Був також дописувачем критико-бібліографічного часопису «Книгарь» у рубриці «Театр і п'єса». В період літнього театального міжсезоння готував до видання переклади творів М. Гоголя на замовлення видавничого товариства «Час». Тоді само вийшли друком його «Спомини з російсько-турецької війни 1877–1878 р.».

У грудні 1918 р. гетьманську владу змінила Директорія УНР. Очевидці згадували, що Садовський на білому коні зустрічав в'їзд С. Петлюри та інших керівників Директорії до Києва [2, С. 200].

Від'їзду Садовського з Києва передували так звані зачистки: вбили І. Стешенка, художника О. Мурашка, помолога Л. Симиренка, історика О. Єфименка, композиторів М. Леонтовича і К. Стеценка.

Разом з Урядом Директорії Садовський виїхав у лютому 1919 року до Кам'янця-Подільського, який тимчасово став столицею Української Народної Республіки. З ним поїхала частина його трупи. Спочатку колектив приїхав до Вінниці, де отримав допомогу, далі — до Кам'янця-Подільського.

В. Василько називав цей від'їзд помилкою: *«Націоналістичні кола української буржуазії всіляко залякували Миколу Карповича тим, що, мовляв, більшовики ліквідують його антрепризу, націоналізують його хутір. Вони намовляли Садовського виїхати разом з ними, обіцяючи йому матеріальну підтримку. І Микола Карпович погодився. Це був фатальний крок артиста <...>. Цей від'їзд фактично вже був початком кінця славнозвісного театру»* [3, С. 16].

Театр Садовського в цей час називався просто Товариство акторів. А вже в Кам'янці-Подільському отримав від уряду статус **Державного театру УНР**. Садовський був головним уповноваженим у справах народних театрів, а з 1919 року його призначено головним уповноваженим з питань організації народних театрів для фронту і тилу на території УНР.

Також є ще один факт, пов'язаний з від'їздом. Сина Миколу Садовський віддав до кавалерійського училища. Далі син служив в армії УНР. Були навіть такі припущення, що Садовський подався в «еміграцію» за сином.

Отже, у січні 1920 року Садовський був у Кам'янці-Подільському. Варто сказати про репертуар театру у Кам'янці-Подільському. Тут була поставлена «**Боярня**» Лесі Українки (1920 р.) — історія про епоху Руїни (XVII ст.), яка перегукувалася з 1920 р. Нині так само велися державні змагання. З одного боку, тут українська активна творча інтелігенція, яка боролася за суверенітет України, з другого боку, — продажна інтелігенція, яка зрадила заради панського лакоства.

Ішли також вистави «**Останній сніп**» Л. Старицької-Черняхівської, «**Про що тирса шелестіла**» С. Черкасенка. Про останню виставу в своїх спогадах «Зустрічі і прощання» писав літературознавець Григорій Костюк (1902–2002): *«Ми були залюблені в театр. Особливо я. Бо для мене це було зовсім нове диво. Я до 17 років ніколи не бачив театру. А тут, раптом — такі широкі можливості. Кам'янець став ніби столицею. Тут перебував уряд УНР. До Кам'янця почали приїжджати різні театральні трупи. Ми старалися не пропустити ні одної вистави. І раптом — сенсація: до Кам'янця приїжджає театр Садовського. Я про нього багато наслухався, а тут — нагода побачити. Афіші оголосили: прем'єра «Про що тирса шелестіла». Автор Спиридон Черкасенко. Це ім'я ми знали, бо його пісню «Вкраїно, мати, кат сконав» виконував постійно як національний гімн наш міський хор. Купую найдешевший квиток, десь на гальорці. Але мені видається, що це найкраще місце. Все бачу і чую. Декорація хапає за душу. Такий відчутно реальний, гарний український хутір у степу. Такі гойні дерева, квіти, а далі — безмежний степ і блакитне південне небо. Із програми бачу: Івана Сірка грає сам Садовський, а Оксану, таку, мені видавалось, божественно-вродливу — грає Марія Малиш-Федорець. Це прізвище я вперше чую. Але яка ілюзія великих людських пристрастей у грі їх обох! Яка вояцька відданість і відвага, які характери, які тяжкі душевні конфлікти вояка і людини, кохання і патріотичного обов'язку! Переповнена зала шаленіла. Вже після першого акту вибухли довготривалі овації. Я все це сприймав, як у сні. Але я був схвилюваний до глибини долею людей, яких бачив на сцені. Коли в останньому акті Сірко вбиває Оксану, як злого духа свого роздвоєння, і сам умирає, а причинна Килина, замріяна в потойбічній свідомості, кладе*

Сіркову голову собі на коліна й задушевно тихо співає: «А-а, люлі, люлі! Як засвищуть кулі, — й заірже твій кінь...» — зала, як заворожена, заціплена. Коли ж заслона почала опускатися, враз зірвалась велика буря оплесків. На сцену полетіли квіти. Актори кількаразово виходили на кін. Садовський і Малиш-Федорець, як величні казкові скульптури, особливо прикрашували й так мальовничу сцену. Це був їхній триумф. Мені ця вистава, як чарівне видиво, надовго засіла в свідомості. Але лише ген пізніше, вже в Києві, в університеті, простудіювавши драму Черкасенка, я збагнув, як великі актори, справжні чарівники людських образів і характерів, можуть із посередньої, літературно недосконалої речі зробити велике, хвилююче душу видовище. Справжній творчий мистець-актор уміє доповнити, удосконалити й надати мистецької правди тим ситуаціям, психологічним колізіям, драматичним пуантам, які були не під силу авторові. Це чудо зумів зробити Садовський із своїм талановитим колективом у супроводі найвидатнішої з них Марії Малиш-Федорець» [4].

Згодом актори остаточно розбіглися і театр розвалився. Звіди митець поїхав у Станіслав (нині — Івано-Франківськ). У червні невелика трупа переїхала до Тернополя, там були суперечки з Бенцалем, Косаком та Рубчаком за першість у глядачів. Після виїзду до Львова актори залишили Садовського. У Львові митець входив до секції допомоги емігрантам при «Українському горожанському комітеті у Львові».

Деякий час Садовський був у Польщі, деякий час — у Чехословаччині. Після чого написав сатиричний нарис «Сміх крізь сльози» про «моральний маразм» української петлюрівської еміграції.

У липні 1921 року Садовський переїхав до Ужгорода, де до 1923 року керував театром. Тоді ужгородське товариство «Просвіта» видало 250 тис. крон на перетворення аматорського театру «Руський театр» на професійний. Відомо також, що у грудні 1922 р. театр збирав гроші на 40-літній ювілей творчої діяльності М. Заньковецької. 833 крон передали до Києва.

В цей період акторам видали візи на виїзд до Чехословаччини. Після закінчення строку контракту з товариством «Просвіта» літом 1923 року М. Садовський поїхав до Праги. В Чехословаччині допомагав сту-

дентам ставити «Тараса Бульбу» М. Гоголя, знімався в кіно. У 1924 році захопився створенням театру, але актори М. Малиш-Федорець та С. Панківський не отримали візи, тому ця ідея не була втілена. З ним у Празі жив його син Микола, боєць армії УНР.

Частково Садовський жив у с. Горні Мокропси під Прагою. У цьому селі у 1924 р. митець пише п'єсу **«Краєвид з нашого віконця»** (рукопис датується 10 вересня 1924 р.), яку вперше надрукувала науковиця Аліна Марченко (Старчік) в книзі **«Спадщина. Літературне джерелознавство. Текстологія. Том X»** [5, С. 410–439]. Рукопис зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

В один з найбільш критичних періодів свого життя Микола Садовський вперше пише власний драматургічний твір. Так, до цього він також працював з текстом — але це були не автономні п'єси, а скоріше коректура і адаптації вже існуючих творів. Підштовхнули його до цього, як ми можемо здогадуватися, ті події, які змінили його життя кардинально. Написання драматургічного твору — це спроба рефлексії, осмислення подій останніх років його життя. Звичайно, мова йде про прихід Радянського союзу та тимчасове проживання Садовського у Празі, де він і пише свою першу і останню п'єсу «Краєвид з нашого віконця».

Автор вирішує звернутися до всім відомого біблійного сюжету про гріхопадіння, що не було оригінальним рішенням для того часу. Елементи біблійних сюжетів були доволі популярними для драматургії першої половини двадцятого століття (до прикладу, більш пізні п'єси відомих драматургів, таких як Жан-Поль Сартр, Торнтон Вайлдер, Фрідріх Дюрренматт та інші).

Однак не просто так п'єса називається «Краєвид з нашого віконця», — Садовський алегорично і з гумором описує зріз суспільства, який бачить в еміграції, де також відчувається і атмосфера того радянського союзу, про який Садовський продовжував дізнаватися з листувань з друзями, які лишилися в Україні.

Апатичні Адам і Єва у так званому Раю вбивають свій час, абсолютно не розуміючи, що робити з даною їм свободою. *«Добре їм казати! Сказати легко. А як воно це робиця!»* [5, С. 415]. Адам і Єва в «Краєвиді

з нашого віконця» і центр, і фон розповіді водночас — всю дію беруть на себе янголи та чорти (так, в цьому дивному Раю мешкають всі, Раю, який є нічим іншим, як віддзеркаленням еміграції того часу). Саме вони паралельно ведуть бесіди, будують кар'єри і вирішують підштовхнути людей до першого гріха, аби оживити своє існування.

Вся п'єса переповнена доволі простим, але характерним гумором Садовського. Чим є «Краєвид з нашого віконця» для українського суспільства 20-тих років? Апатія та втрата орієнтирів, пошук когось свого для того, щоб боротися за українську державність, — це дуже перегукується зі становищем України і сьогодні. Пошук Адама, який присутній і відсутній водночас, — це художнє висловлення Садовським власного відчаю у кризовий момент свого життя.

Як щодо можливості адаптації? Чи є сенс ставити виставу за єдиною оригінальною п'єсою Садовського сьогодні? Про що вона може бути? Чи можливо адаптувати цей матеріал, як це прийнято в театральній тенденції нашого часу? Слід зауважити, що «Краєвид з нашого віконця» — доволі нетиповий матеріал для свого часу, особливо у порівнянні з більш класичними драматичними п'єсами Старицького, Карпенка-Карого та інших відомих українських драматургів. Цензуру того часу вона однозначно не пройшла б.

«Краєвид з нашого віконця» відходить від канонів класичної побудови сюжету і дещо схожий на філософське есе, вкладене у драматургічну форму. Тут немає яскраво вираженої кульмінації, забагато роздумів і замало дії, однак це вважається абсолютно типовим явищем для сучасної драматургії. Адаптації у даному випадку підлягає виключно мова твору, яку можна осучаснити, але сюжетно змінювати вже видозмінений біблійний сюжет немає сенсу.

Варто зауважити, що сьогодні ця п'єса на сцені була б про те саме, про що писав Садовський, — про кризу суспільства і пошук національного героя, який завжди десь «на периферії», але ніколи не в нашому „Раю“. Янголи і демони тут перебувають в одному місці і максимально подібні до людей, — головною їхньою проблемою є нудьга і стан речей, який не змінюється вже багато тисячоліть. Янголи тут вчаться і

будують кар'єри, а також серйозно замислюються над тим, чи не перейти їм до професії демонів.

«Сельдріан: Рафаїл отримав архангела.

Хамолох: Не може стаця! Оце так кар'єра! Оце так щастя. Чого доброго, на той рік в начальство вискочить.

Сельдріан: Що ж тут дивного! Производства страшенно швидко йдуть по санітарній часті.»

«Хамолох: Зовсім не смішно і не солідно, коли от вже двадцятий вік лишать тебе в ангелах. На бісового батька міні це небожительство, коли нема тобі ніякого руху вперед. По моему вже краще дияволом бути.

Сельдріан: Звичайно. Вільна професія тепер — все» [5, с. 418].

Демони тут заграють з людьми, янголами та з собі подібними, дуже по-людськи жартують і міркують, що може вийти з людини. Насправді ж їх, як і янголів, вже давно заїла нудьга і саме через це вони (не без участі янголів) вирішують спокусити Еву, що виходить не одразу.

«Ева: В таких разі я не хочу цих яблук. Адам каже, що бути царем — це саме найгірше становище у світі.

Сатанаїл: Дурень твій Адам і нічого більше. Він думає, що влада у тім, щоб наказувать. Дурниця, заборонять все — ось в чім сила влади» [5, с. 433].

У своєму дослідженні «Микола Садовський: одна незіграна роль» Аліна Марченко припускає, що у персонажі Дідька Садовський вбачав себе. Але так само він не міг не асоціювати себе з вищезгаданими Адамом і Євою, — дещо апатична розгубленість була характерною рисою для людей, які емігрували в той час.

«Сатанаїл: То навіщо ж живеш на світі?

Адам: А я знаю? Ні для чого і ні навіщо. А так би сказати просто по звичці» [5, с. 415].

І хоча це жарт, в ньому десь відчувається тодішнє ставлення Садовського до життя — що робити далі і куди йти? Неможливість повноцінно скористатися даною за кордоном свободою зазвичай закінчувалася глибокою кризою для всіх українців, хто спостерігав за подіями на території України, перебуваючи поза нею.

Отже, бачимо в п'єсі настрої розчарування революційним рухом, втрату надії на незалежну Україну і на бажання пошуку нового героя: **«Адаме, де ти?»** Звісно, шукати такого героя в Чехословаччині було б безглуздо. У березні 1926 р. М. Садовський отримав дозвіл на повернення в Україну. Повернувся в Україну, вже радянську. Чи хотів він жити у радянській країні? Навряд, скоріше він просто прагнув повернутися на свої землі. «Чужий на Чужині» — ці слова він не раз повторював у листах до Софії Тобілевич. Він не мав права на власний театр, наприкінці 20-х років тихо жив на Видубичах. Г. Григор'єв у спогадах пише: *«Саксаганський справді не був вередливим у питанні, де грати. Бував він у районних центрах, у великих селах, де траплялось більш-менш пристойне приміщення. Важко підрахувати, скільки раз після 1917 року Саксаганський виступав у робітничих клубах. А от Садовський жодного разу не завітав у якесь інше приміщення, крім великої сцени, ознайомився вперше з клубною аудиторією тільки в 1926 році»* [6, С. 197].

Втім, у 1929 р. у сфабрикованій чекістами справі СВУ були заарештовані майже всі, з ким М. Садовський підтримував дружні та професійні зв'язки у дореволюційний, дорадянський час. Миколу Карповича не чіпали, він помер власною смертю 7 лютого 1933 р. у Києві. А от чи знайшов він національного героя? Зараз п'єса «Краєвид з нашого віконця» багато дає зрозуміти не лише про останні роки М. Садовського, а й про становище української інтелігенції, коли були розчарування та демотивація, коли багато хто з митців постарів, а багато кого вбили, або ж перемололи системою. Навіщо нам це сьогодні? Давайте просто задамося питанням: **«Адаме, де ти?»** або ж **«Камо грядеши?»** І виявиться, що ми і досі шукаємо свого національного героя.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Чикаленко Є. Щоденник (1918–1919) [Текст] / Є. Чикаленко. Київ: «Темпора», 2011. 423 с.
2. Пазюра Н. До листування Миколи Стороженка з Дмитром Антоновичем [Текст] / Н. Пазюра // Український історичний збірник. – Вип. 13. – Київ : Ін-т історії України НАН України, 2010. – Ч. 2. С. 193–206.
3. Василько В. Микола Садовський та його театр [Текст] / В. Василько. – Київ : «ДВОМЛМ УРСР», 1962. 234 с.
4. Будзей О. Чарівник Садовський / Подолянин. 09.12.2016. / [Електронний ресурс]. URL : <http://podolyanin.com.ua/history/10826/>
5. Марченко А. «Микола Садовський: одна незіграна роль» / «Спадщина. Літературне джерелознавство. Текстологія. Том Х». 2015. С. 410–439
6. Григор'єв Г. У Старому Києві. Спогади./ Радянський письменник. Київ. 1961. 355 с.
7. Марченко А. «Микола Садовський та його театр у період революційних подій 1917–1919 років у Києві» / Українська біографістика. – № 15. 2017. С. 181–197
8. Барабан Л. «Микола Садовський і його театр періоду УНР» / Мистецтвознавство України. 2005. С. 135–144.
9. Садовський М. Мої театральні згадки. «Мистецтво», К., 1956. – 203с. : з іл. Пилипчук Р. Невідомі сторінки «Театральних згадок» Миколи Садовського / Кур'єр Кривбасу. – № 290–292. 2014. С. 221–227.
10. Садовський М. Підкарпатщина/ Коментарі Пилипчук Р./ Кур'єр Кривбасу. – № 290–292. 2014. С. 228–261.

АНДРІЙ ЛЯГУЩЕНКО,
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри хореографії та
мистецьких дисциплін КХМ
«Київська муніципальна академія
танцю імені Сержа Лифаря»

МИКОЛА САДОВСЬКИЙ — ТВОРЕЦЬ СУЧАСНОЇ ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧОЇ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

« Перебуваючи в еміграції, Микола Садовський у вересні 1925 року захоплено ділився із Софією Тобілевич одержаною звісткою про стан театральної справи в радянській Україні. Зокрема він писав: «Юра розказував, що там вже театральний курс пішов в напрямку мого колишнього театру і [взяв] навіть ту систему театральну, що колись я виробив, про те що в кожному губерніальнім місті повинен бути державний театр»[1, С. 444]. Ці слова нашого корифея та видатного театрального менеджера не є звичайною ностальгією людини, вирваної зі справи, якій було присвячене життя, а абсолютно об'єктивним визначенням власного внеску у розвиток вітчизняної театральної справи.

Тому варто з'ясувати, що це за курс та система театральна, про які говорить Садовський. В даному випадку йдеться про виникнення, формування та функціонування певної організаційно-творчої моделі сценічного колективу. До її різновидів можна віднести: недержавний репертуарний театр; недержавний репертуарний стаціонарний театр; державний репертуарний театр; державний або комунальний репертуарний стаціонарний театр. А також те, що зараз об'єднано загальним, дуже розлогим за своїм тлумаченням визначенням — театральний проєкт. Спробуємо знайти історичне коріння кожної з цих моделей у вітчизняному театральному мистецтві.

І почнемо з останньої моделі — театрального проєкту. Головною її особливістю є часова обмеженість тривалості самої події, а також

принципи її неповторності та новизни. Також дуже важливою ознакою театального проєкту є його аудиторія, яка є цільовою та статичною на відміну від будь-якого репертуарного театру, глядач якого є диференційованим за різними виставами і відповідно динамічним. Коріння цієї, на перший погляд, найсучаснішої організаційно-творчої моделі знаходиться у давньому минулому нашої сцени. Наприклад, ознаки проєкту мало театральне дійство «На здобуття першої фортеці Сиберії», виставлене у Львові 1611 р. та й сакральна вистава 1619 р., мабуть, була поставлена Якубом Гаватовичем саме для ярмарку в Кам'янці-Струмиловій та його людності. Так само відноситься до цієї моделі діяльність кріпацьких маєткових театрів хоч у чернігівського поміщика Ширая, хоч на Курщині у князя Мещерського, гра якого просто потрясла молодого Михайла Щепкіна.

І от саме з постаттю Щепкіна пов'язано зародження в нашому театральному мистецтві принципово нової організаційно-творчої моделі, що нею є недержавний репертуарний сценічний колектив. Паростки такого театру все активніше пробивалися тоді на теренах українських земель в діяльності мандрівних професіональних труп під орудою Яна Камінського, Антіна Змієвського, Йосипа Калиновського і, звичайно Івана Штейна. На базі останнього колективу у 1818 р. повстав знаменитий Полтавський вільний театр, де художнім керівником був Іван Котляревський, а прем'єром трупи — Михайло Щепкін. Саме там, власне, народилося у 1819 р. сучасне українське сценічне мистецтво і там воно вперше здійснило спробу набути форму комунального репертуарного стаціонарного закладу.

Після цього знадобилося ще майже сторіччя до того, як Микола Садовський у 1907 р. вивів наш театр, за своїм влучним висловом, з «положення кочового цигана» [2, С. 84] і зробив його повноцінним недержавним репертуарним стаціонарним сценічним колективом. Там він узагальнив і творчо перетравив попередній чвертьвіковий досвід старших корифеїв. Софія Тобілевич проникливо зазначала, що «Садовський у своїй роботі в новому театрі керувався тими самими принципами, котрими керувався і Старицький — перший організатор художньої української трупи» [1, С. 429].

Саме організаційно-творчу структуру репертуарного музично-драматичного сценічного колективу, що її вперше запровадив у свій трупі 1893–1895 рр. Михайло Старицький, взяв за основу та розвинув Микола Садовський. Він увів інститут творчих керівників за напрямками: головний режисер, художник, диригент, хормейстер, балетмейстер. Їм були підпорядковані актори драми, хору, оркестру, вокалісти, танцюристи. Загалом чисельність творчого персоналу сягала 70 осіб. В тогочасних київських російських антрепризах, де вже відбувся процес жанрового розподілу на драму та оперу, не було такої кількості творчого складу. Проте, якщо взяти штатні розписи сучасних обласних українських театрів, вони будуть дуже схожі зі структурою київського колективу Садовського.

Стаціонарна діяльність дозволила Миколі Садовському створити театр з повноцінною художньо-постановочною частиною, яка мала практично всі виробничі та обслуговуючі цехи, а не тільки нечисленні костюмерні, гримувальні та бутафорські частини або просто окремих фахівців, як попередні українські трупи. І знову Садовський утворив зразок, який працює у сьогоденному українському театрі, хіба, що в Троїцькому народному домі не було завідувача постановочної частини і ці функції виконували начальники цехів вкупі з головним художником. А актори активно залучалися до суміщення професій і часто виконували ще й обов'язки технічних працівників сцени. Мабуть, що тут позначилася ощадливість приватного власника Миколи Садовського. До речі, коли у 80-х роках ХХ сторіччя наші театри активно впроваджували так званий «бригадний підряд» у роботі постановочної частини, також задля економії коштів, мабуть ніхто не згадав, що подібні принципи організації праці існували ще у колективі Садовського.

Стаціонарний репертуарний театр Миколи Садовського вирізнявся виваженими принципами експлуатаційної діяльності та намаганнями вести в умовах повної залежності від каси більш-менш концептуальну репертуарну політику. Вельми гнучкою, розрахованою на різні верстви свого глядача була й цінова політика колективу. Завдяки цьому театр виховав у тодішньому русифікованому Києві свого глядача і не тільки з нечисленних свідомих українців, а, як відмічав сам Садовський,

«з околишнього міщанства» [2, С. 163] — з юрби тих самих Голохвастих та Пронь Прокопівних, у яких ще залишався, хотіли вони того чи ні, генетичний зв'язок через попередні покоління із національною культурою. І саме Микола Садовський створив у нашому місті постійну, живу й динамічну аудиторію українського сценічного мистецтва взагалі.

Отже, пореволюційні перші державні українські театри — Національний, Державний Драматичний, Державний Народний багато в чому пожинали ниву, яку засіяв Садовський. Зокрема новостворений Український національний театр було побудовано за апробованою організаційно-творчою моделлю стаціонарного колективу Миколи Садовського. Відповідно колектив мав у своєму складі артистів драми, хор, оркестр, адміністративну частину, бухгалтерію та всі виробничі й обслуговуючі цехи художньо-постановочної частини. Останні, як і артіль капельдинерів з буфетом, дісталися йому у спадщину від Троїцького народного дому, де їх залишив Садовський. З деякими незначними змінами це була така ж сама структура, що її зараз має будь-який обласний музично-драматичний театр. Формування та реалізацію організаційно-творчої моделі українського державного репертуарного стаціонарного сценічного колективу було завершено. На часі було її поширення Україною.

Єдине, що в перші два сезони розбудови мережі українських державних театрів саме колективу Миколи Садовського в ній не знайшлося місця. Як не дивно, нова, вже українська влада, яку Садовський зустрів з величезним захопленням та ентузіазмом, не оцінила, принаймні спочатку, той величезний внесок, що був зроблений ним у розвиток вітчизняного сценічного мистецтва. Для національно свідомих інтелектуалів, які взялися створювати нову європейську Україну, естетика Миколи Садовського здавалася обмеженою та застарілою, а організаційні принципи ведення театральної справи на приватних засадах розходилися з їх соціалістичними політичними поглядами.

Лише після довгих мандрів військовими шляхами, нетривалого перебування у Вінниці, театр Садовського, який вже не був його одноособною власністю, у березні 1919 р. отаборився в тодішній столиці Директорії — Кам'янці-Подільському, де одержав назву «Державний театр

УНР». Садовський був призначений його директором та уповноваженим уряду в усій театральній справі. А у листопаді 1919 р. цей статус нарешті одержав і відповідне матеріальне забезпечення, коли Директорія затвердила тимчасові штати колективу та виділила на його утримання близько трьох мільйонів карбованців, що мали йти через Міністерство преси та пропаганди [3]. Але це був фактично останній епізод славного шляху колективу, який став зразком та моделлю сучасних українських державних репертуарних стаціонарних театрів.

Повертаючись до зустрічі Садовського і Юри у 1925 р. зазначимо, що керівник франківців дійсно привіз у Чехословаччину, де перебував тоді славний корифей, найсвіжішу та вельми актуальну інформацію із вже радянської України. Зокрема у серпні 1925 р. столичний харківський журнал «Червоний шлях», повідомляв: «Наркомосвіта остаточно затвердила сітку українських державних театрів. Вони постійно існуватимуть у Харкові, Києві, Полтаві, Катеринославі, Одесі, Артемівську, Чернігові, Вінниці й Житомирі. В Харкові по-старому залишаються франківці, в Києві „Березіль“, в Катеринославі — театр імені Заньковецької, в Полтаві — шевченківці»[4, С. 216].

Зазначені зміни почалися на початку сезону 1925–1926 рр. Критик Йона Шевченко зауважував: «З осені 1925 року на Україні починається планове театральне будівництво. Цей сезон був переломним на шляху розвитку нашого театру. Коли до цього часу кожен театр працював самотужки, без значної матеріальної допомоги з боку державних організацій, то з цього часу державні й профспілкові органи починають допомагати театрам не лише ідейним керівництвом, а також і матеріальними коштами» [5, С. 26–29]. А театральний чиновник та критик-оглядач Юрій Смолич уточнював, що з «цього року розпочалося планове будівництво українського театру по всій УСРР, як державної системи» [6, С. 7].

Власне, це була перша адміністративна спроба створити за вказівкою згори нові державні українські театри в різних регіонах України. Здається, що ті, хто взявся за цю справу, повісили мапу тодішньої УСРР і, тикаючи пальцем або шаблею, стали визначати місця, де ще немає українського театру. Між іншим, як згадував Юрій Смолич, саме тоді у

Відділі мистецтв Управління Політосвіти Наркомосу України помічником інспектора театрів служив колишній червоноармієць-кавалерист, який у вирішенні складних питань одразу намагався вихопити з віртуальних піхов клинок [7, С. 83]. В результаті такого напруженого аналізу Відділ мистецтв виявив, що в усіх частинах соціалістичної радянської республіки під назвою Україна з національним сценічним мистецтвом вельми сутужно. Тому було вирішено терміново розширити мережу державних українських театрів, але в основу цієї благородної справи поклали географічний, а не творчий принцип.

Відповідно до вищенаведеної інформації, за великими культурними та індустріальними центрами закріплювалися добре відомі нам сценічні колективи. Значно складніше було з іншими географічними точками, визначеними у планах Відділу мистецтв Управління Політосвіти Наркомосу України, адже там мали виникнути абсолютно нові театри. Почнемо з кінця переліку, що був надрукований у журналі «Червоний шлях». Західна частина тодішньої України отримала Подільський державний драматичний театр, але базуватися він став не у Житомирі чи Вінниці, що мали давні театральні традиції, а в Проскуріві (сучасний Хмельницький). До нього відправили частину акторів із Одеського першого робітничо-селянського театру імені Івана Франка, серед яких була відома українська актриса Поліна Самійленко [8, С. 77]. На півночі, — у Чернігові, з різних київських акторів було сформовано місцевий державний драматичний театр. Тоді нарешті здійснилася мрія багатьох поколінь чернігівських театралів про міський стаціонарний театр, що своїм корінням сягала аж початку XIX ст., коли генерал-губернатор Олексій Куракін хотів стаціонувати у місті кріпацьку трупу поміщика Дмитра Ширая.

Згідно з позицією Відділу мистецтв Управління Політосвіти Наркомосу України схід і південь України потребували особливої уваги у справі створення українських державних театрів. Тому Донбас одержав національний сценічний колектив майже столичного розливу, бо його творчий склад було «виділено зі складу трупи імені Франка в Харкові» [4, С. 216]. Правда, відомо, що жоден справжній керівник театру, а Гнат Юра був саме таким, навряд чи відпустить із трупи театру талановитих

акторів, «тому як самім треба». Новостворений колектив мав працювати в Артемівську (сучасний Бахмут). Що ж стосується Одеси, то преса сповістила, що там «формує театр режисер Марк Терещенко» [4, С. 216].

Таким чином, підсумувати цю блискучу операцію, можна, перепрафазувавши відоме радянське гасло: партія сказала «треба» і поставлені на облік театральні працівники відповіли — «слухаємося!». Але в той же час вони ще не були закріпачені радянською системою безальтернативного державного репертуарного стаціонарного театру з трудовими книжками та наглядачами з відділу кадрів, і з першими труднощами почали шукати більш затишні театральні гавані. А проблеми почали виникати буквально відразу, адже, як зазначав Йона Шевченко, «система перекидної режисури і зв'язаний з цим брак у театрі власного міцного художнього ядра, неминуче тягне за собою перебільшене адміністрування й заохочує до нього органи, покликані до справжнього керівництва» [9, С. 122].

Наслідки такого підходу не забарилися проявитися в діяльності всіх нових театрів у вигляді численних та різноманітних конфліктів. Їхні учасники іноді навіть доводили ситуацію до судових позовів. Зокрема Василь Василько 5 вересня 1926 року занотував у щоденнику, що тодішній директор Чернігівської української Держдрами Андрій Ратмиров «судом здобув гроші і мандат і знов репетирує „Вій“ на Чернігівщині» [10, С. 172]. В тому ж записі він зазначав, що Подільський державний драматичний театр помер, а на його місце зі сходу на захід переводилася Артемівська Донбас-філія Театру імені Івана Франка [10, С. 172]. А влітку 1927 р. газета «Культура і побут» повідомляла: «Щодо Чернігівського театру, то його ліквідовано, а про Волинсько-Подільську філію питання ще не розв'язане, а проте всі дані кажуть за те, що філія теж не функціонуватиме» [11, С. 5].

Найбільш точно виявив і сформулював причини невдачі засновницьких ініціатив Відділу мистецтв Управління Політосвіти Наркомосу України Йона Шевченко. Зокрема він писав: «Коли робили це, не зважили на особливості внутрішньої структури театального організму, забули за те, що театри, щоб бути життєздатними, мусять „родитися“ й

„виростати“, а не „виготовлятися“ за певними рецептами, — спочатку якась здорова життєва ідея мусить згуртувати круг себе адептів, а потім вона вже оформлюється в театральну чи якусь іншу організацію, а не навпаки. Тому більшість згаданих підприємств були метеликами-одноденками — не довго проіснувавши, вони гинули» [12, С. 226].

Таким чином, було змінено існуючий ще з часів корифеїв та студійних пошуків Леся Курбаса порядок речей, коли театри народжувалися й виростали під проводом визнаних творчо-організаційних лідерів. Це було перше випробування конвеєра зі створення українських державних репертуарних стаціонарних театрів, який невдовзі запрацює на повну потужність. І зразком тут став Театр імені Івана Франка, творець і керманіч якого Гнат Юра фактично першим зреалізував у радянських умовах, «ту систему театральну» [1, С. 444], що її колись виробив Микола Садовський. Тобто була створена, апробована й розповсюджена Україною організаційно-творча модель державного або комунального сценічного колективу, яка по сьогодні превалює у нашій країні.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / Софія Тобілевич. Київ : Держ. вид-во образотворчого мис-ва і муз. літ-ри УРСР, 1957. 471 с.
2. Садовський М.К. Мої театральні згадки. 1881–1917 / Микола Садовський. Харків ; Київ : Держ. Вид-во України, 1930. 120 с.
3. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Фонд 2582. Опис 1. Справа 13. Аркуш 66.
4. Хроніка // Червоний шлях (Харків). 1925, № 8.
5. Шевченко Й. Десять років українському театру // Сільський театр (Харків). 1927, № 10.
6. Смолич Ю. Український театр за десять років Жовтня // Нове мистецтво (Харків). 1927, № 23.
7. Смолич Ю. Розповідь про неспокій. Частина перша. Дещо з книги про двадцять і тридцять років в українському літературному побуті / Юрій Смолич. Київ : Радянський письменник, 1968. 284 с.

8. Самійленко П. Незабутні дні горінь / Поліна Самійленко. Київ : Мистецтво, 1970. 84 с.
9. Шевченко Й. Чекаючи сезону // Критика (Харків). 1928, № 8.
10. Василько В. Щоденник. Том 7. [Рукопис] / Василь Василько. Музей театраль-ного музичного та кіномистецтв, Фонд рукописів: архів В. Василька, од. зб. 10342.
11. Театральний сезон на Україні // Культура і побут (Харків). 1927, № 32.

ОПОВІДАННЯ «СМІХ КРІЗЬ СЛЬОЗИ» МИКОЛИ САДОВСЬКОГО, АБО ПИТАННЯ, ПОВ'ЯЗАНІ З ІНТЕРНУВАННЯМ

« Вперше публікується оповідання з таборового життя під час інтернації поляками у 1921 році «Сміх крізь сльози» М. Садовського, яке було написане у 1925 р. під час перебування митця в еміграції.

У статті розглянуто передісторію, що спонукала М. К. Садовського до написання оповідання в мінорно-сатиричному ключі, де підняті проблеми деморалізації інтернованих до Польщі 1920 року, що лягли в основу його оповідання.

Аби зрозуміти, що спонукало М. К. Садовського до написання, за його власним визначенням, «оповідання з таборового життя під час інтервенції поляками у 1921 році» (за словами В. Василька — «сатиричного нарис»), варто згадати деякі попередні обставини.

1921 року Ужгородське товариство «Просвіта» отримало від президента Чехословацької республіки одноразову субсидію. Ці кошти «Просвіта» використала для того, щоб перетворити аматорський «Руський театр» на професійний. Керувати ним запросили Миколу Садовського. Того самого року він приїхав до Ужгорода й був вражений непрофесійністю колективу. Про це відомо з його листів до С. Тобілевич. Зокрема, 23 січня 1923 року він писав з Ужгорода в Погребище: «... запросили мене директувати в Ужгороді, і ось другий рік я бовтаюсь у цій калюжі, не бачачи вдалині ніякого просенця. Роботи до чорта, а толку мало. З неуків треба було зробити акторів і сформувати театр. Тепер він вже є. Правда, прийшлося додати декого з фахівців актерів, що були розсипані по горах

і долинах Польщі та Галичини. Але розгорнути свої крила нема де, тісно – літати не могу.» [8].

Отже, прийнявши під своє керівництво «Руський театр», Микола Карпович листується з різними таборами, в спогадах «Підкарпатщина» він зазначав, що «написав по лагерьях» [4], розшукуючи потрібних йому акторів. Садовський передусім намагався зібрати до своєї трупи провідних акторів очолюваного ним у 1920 році Державного театру УНР, який працював у Кам'янці-Подільському й розпався через конфлікт щодо репертуарної політики та з інших питань між акторами та режисером. Одні актори повернулися до Києва, інші до Ромен, а дехто приєднався до військових частин УНР, з якими переїхали на утримання в таборах для інтернованих вояків у Польщі та Чехословаччині.

М. Садовський дізнається, що дехто з них перебуває в «Цивіль-банд-таборі» в Честохові, і, за даними В. Василька, 1921 року вирушає до Польщі.

Також можна стверджувати, що у 1922 році М. Садовський був у Варшаві, про це він повідомляє у тому ж листі від 23 січня 1923 року до С. Тобілевич.

Крім того, театрознавець Олена Боньковська констатує факти перебування у Калішському таборовому театрі групи акторів колишнього Державного театру УНР, що прибули до Каліша з Кам'янця-Подільського восени 1920 року. Серед них – Микола Певний, Павло Чугай, Олексій Левицький. Влітку-восени 1921 року вони переїхали до Руського театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді під керівництвом М. Садовського [1, С. 35–44].

Треба також зазначити, що Садовський планував оповідь і про цей табір, про що зазначив в кінці свого оповідання: «Друга частина буде «Табір Каліш».

Виходячи із попередньої інформації, можна припустити, що Микола Карпович був не в одному таборі, а в кількох, розшукуючи своїх акторів.

Що ж то були за табори. Ось як про це писав Голова Директорії і Головний Отаман військ УНР Симон Петлюра: «Українська еміграція опи-

нилась після переходу українського війська через р. Збруч 21 листопада 1920 року у великому числі поза межами своєї Батьківщини. В одній тільки Польщі нашої еміграції з Великої України не менше, ніж 35 тисяч...

З певного погляду всю еміграцію з України поділити можна на дві основні групи. До перших належать військові — старшини і козаки, що перебувають тепер згідно з законами та міжнародною практикою в умовах інтернування в спеціальних таборах чи обозах...

До другої групи належать різні цивільні елементи української еміграції: бувші урядовці та співробітники українських державних установ — звільнені тимчасово в довготерміновий відпуск, взагалі громадяни Української Народної Республіки, що разом з військом її залишили Батьківщину, не бажаючи наражати життя своє на небезпеку під московською окупанською владою, робітники, купці, промисловці тощо...» [2, С. 231–233].

На території Польщі українські війська були інтерновані у кількох таборах, а саме: Стшалков, Вадовіц, Ланьцут, Пікулич біля Перемишля, Щипйорн, Каліш, Піонтрков та Домб біля Кракова й Александров Куявськ. Нижчий офіцерський склад було вислано до табору Ченстохов-Страдом («Цивіль-банд-табір»). Всі ці табори не були готові прийняти так багато людей: бракувало харчів, не було дров, людей косили хвороби. Грошей, наданих польською владою, не вистачало, тому їх брали із врятованих фондів УНР.

Серед досліджень, присвячених перебуванню українських вояків на території Польщі, є свідчення про моральний і матеріальний стан інтернованих. У багатьох свідченнях та пізніших матеріалах підкреслювалося, що серед інтернованих панувала деморалізація, особливо у перший період інтернування [5, С. 16]. Генерал-хорунжий Юрій Тютюнник згадував випадки і божевілья та навіть самогубств [7, С. 104]. Причиною цього, очевидно, була нещодавня поразка. Окрім того, у таборах опинились люди різних політичних орієнтацій, різної національної свідомості. Не останню роль відігравали більшовицькі та польські агенти. Важким випробуванням для інтернованих були умови життя, ставлення до них польської адміністрації [6, С. 135–139].

Від весни 1921 року становище інтернованих дещо поліпшилося. В таборах створювалися різні культурні установи: читальні, бібліотеки; широко розгорнувся видавничий рух; з'явилося багато таборових шкіл трьох рівнів — початкового, середнього й вищого. Про це дбав еміграційний уряд УНР [5, С. 16]. Зокрема, С. Петлюра писав військовому міністру УНР 15 листопада 1922 року з приводу розподілу 300 тисяч марок: «меншу частину — на організаційні цілі... а більшу частину на культурно-освітні потреби» [3] .

Але питання, пов'язані з інтернуванням Армії УНР у Польщі, ще потребують окремого дослідження.

Повернемось до самого оповідання «Сміх крізь сльози», написаного М. Садовським 05 серпня 1925 року в селі Горні-Черношиці (Чехія). Власне, поїздка до одного із таких таборів і спонукала Миколу Карповича на оповідання в мінорно-сатиричному ключі, та саме проблеми деморалізації інтернованих лягли в його основу.

«Сміх крізь сльози»¹

*Оповідання з таборового життя
під час інтернації поляками у 1921 році.
Частина перша*

Прийшло мені на думку описати таборове життя, куди доля занесла під час еміграції в Польщу, де жили, голодували, замерзали, женились та умирали тисячі людей, яких так як і мене зла недоля вигнала із своєї вітчизни. Пишу я ці строки для того, щоб той, хто прочитає їх, згадав про тих людей, про яких вже забули і які вже одійшли з нашого обрію.

Коли хто запитав вас що таке табір, то ви сміло можете сказати, що це велика життєва школа. Не дурно кажуть, що коли одного добродія, який прибув з табору, запитали, яку він має вищу освіту, він з повагою відповів «2 роки табору». Може вам стане смішно, але дійсно це була школа, хоч і сувора, але в ній чоловік навчився тому, чому ніяка друга школа не навчить.

¹ МТМК України. Фонд рукописів, архів М. Садовського, №1230. Літературна редакція А. Сальолкіної.

Може вже хто писав про табори, я не знаю, але думаю, що та-кож маю право написати що-небудь з цього життя, бо просидів в них 3 роки з гаком.

Перший раз я потрапив до «цивільного» табору в Ченстохові² вже в кінці 20-го року, в 19 році я був з армією в запіллі ворогів і через те Бог спас мене від Домб'я, Тухолі, Поможа та Ланьцуту. В цих таборах вимирало від тифу, голоду та холоду по 50–60 чоловік денно в кожному таборі, а бували дні, що і переходило зо сотню. Свідками цьому, коли б хто не повірив, є напіврозвалені невеличкі могилки, більшістю без хрестів, в районах цих таборів. Я був на декількох таких цвинтарях, хотів полічити могилки, але їх так було багато, а часу у мене було мало, що нічого не вийшло і я покинув це діло. Не стану описувати життя в цих таборах, бо я його не бачив, а тільки чув про нього, а почну з тих, в яких перебував сам. Такими були Цивільний табір в Ченстохові, або Цевіль-Банд-Табір, як звали поляки, і військовий Калішській, де я просидів 2 роки і 5 місяців.

Так от я спинюся на Ченстоховському таборі, який офіційно носив назву «Страдом»³. Це невеликий табір, збудований ще німцями за час їхньої окупації. Ще й до цього часу там красуються німецькі написи, незважаючи на те, що поляки їх замазували, але після кожного дощу вони знов вилазили на світ Божий. Табір цей містився за містом (близько 2-х кілометрів), мав двоє дверей офіційних і багато неофіційних, як казали козаки, «Українських» себто попід дротами, або через дроти, це як кому способніше лазить. Я власне не знаю навіщо були ті ворота і дріт, що оточував табір, якого ніхто не стеріг (власне тих, хто сидів в таборі), хіба тільки для того, щоб доривати останню одежу у тих, кому далеко було йти до воріт. В таборі була електрика, але вона горіла тільки до 9-ї години. Після неї ніхто вогню не світив, щоб не накликати гостей, якими була поліція, що стежила за нашою моральністю. Вона тільки було побачить світло, так і лізе шукати гравців у карти, і цим бідолахам, щоб спастись від материнського догляду місцевої поліції, приходилось залазити далеко під нари, завісившись сінниками та деками, або чекати ранку, лягаючи

² Місто у Польщі

³ Страдом (польск. Stradom) — міський район у Ченстохові, Польща

в 9 годин спати. Цивільний табір був ніщо інше, як «убежище для беженцев», як кажуть руси, а через те я і не стану описувати його детально.

Для того, щоб бути на довольствії, ви мусили мати багато мороки. Поки діставали червоненьку картку, не їли. Картки ці частенько міняли, боялися, мабуть, щоб їх не підроблювали, але їх таки умудрялися підроблювати. Денне «меню» була таке (не приблизно, а точно): ранком, коли був хліб (його давали одну восьму кілового хліба на душу) давали каву, це скоріше був сам цикорій, який випадково лежав коло поганой кави, без цукру, який ми повинні були мати свій (про цукор я навіть боюся розкрити рота. Його ми могли тільки бачити в склепах (крамницях — А.С.) на вікнах). В обід «аля капуста», увечері «аля фасоль чорна». Одначе, нігде правди діти, однорідністю меню начальство «Страдому» нам не надочуало. Так іноді замість «кави» давалася добра столова ложка рису (правдивого хінського (китайського — А.С.), а обід вмісто «аля капуста» давали «аля фасоль біла», ну там хоч увечері була постійна «фасоль чорна», на це вже ми не звертали великої уваги. Населення «Страдому» нараховувало до 500 чоловік. Головний осередок цього самостійного князівства знаходився в самому центрі міста (інакше і не могло бути) у великому будинку на Ясногурській улиці. День страдомця був одноманітним щодня. Вранці одержання сніданку. Обід (іноді велика, іноді мала) бійка за неточний розділ порції хліба. Увечері напруження голови про одержання двох вечерь на одну картку. Що ж до того чим взагалі займалися страдомці, так це було дуже і дуже різноманітно:

1. Ловля риби (обов'язково карасів, приїжих).
2. Радіознавство (розповсюдження чуток про привезення грошей з Тарнова⁴
3. Агрномознавство (обкрадання чужих городів та садків).
4. Ресторанознавство (заглядання через вікно як їдять в ресторації).

⁴ У 1920–1923 Тарнів був осідком частини уряду УНР і Головного Отамана С. Петлюри. Тут Директорія УНР ухвалила закон про Тимчасове Верховне Управління і про Державну Народну Раду (12 листопада 1920), на підставі якого Директорія діяла на еміграції в одноособовому складі, а в лютому 1921 скликано Раду Республіки. Будівля уряду УНР в екзилі знаходилася по вулиці Краківській, 9. Нині на цьому будинку стоїть меморіальна дошка. З переїздом уряду УНР до Варшави 1923 український осередок в Тарнові перестав існувати.

5. Одхожий промисел, він дуже був поширений (відвідання тих, які чим-небудь могли пригостити).

6. Антикварний (продаж чобіт, шинелей, плащів і та іншого, це був найрозповсюдженіший промисел).

7. Нумізматика (позичання грошей до післязавтра).

8. Туристично-промисловий (тільки вночі, вдень, правда, соромилися. Добування вугля і дров в околицях міста).

9. Белетрично-політично-науковий (читання даремних газет, що були розклеєні на стінках табачних лавок).

Це я назвав головні заняття, що ж стосується дрібніших, їх не перелічиш, та я всіх і не знав. Покінчивши з їжею, страдомці вмивалися і, трошки причепурившись, ішли юрбою до міста, де заповняли всі вікна великих склепів та ресторанів, сперечаючись про те хто скільки з'їв би того чи іншого. Мала кількість їжі не давала змоги бігати швидко, і всі лізли, як обварені мухи. Один мені страдомець казав, що він вже три дні не їсть вечері, зливає її в окрему миску і що завтра все з'ївши та набравшись сили, піде «ухажувать», а то не наївшись добре, ніяк не вгониться за місцевими панночками. В любий день і час можна було вийти на головну вулицю Ченстохова і побачити декількох «цивілізованих» уенерів⁵, цивілізацію вони виявляли в тому, що до військової шинелі, з якої звичайно вже зрізані погони, і до чобіт була припасована цивільна шляпа. Такими «цивілістами» були обсажені всі лавочки на бульварі і купи їх (ми завжди ходили купами) заглядали до вікон склепів та ресторацій. Що вони робили цілий день і ніч на вулиці мені невідомо, але ж вигляд у нас всіх був надзвичайно «діловитим». Ідем далі, заходимо до осередку нашої влади на Ясногурській улиці. Це величезний триповерховий будинок бувшої школи, яку поляки віддали нам під нашу владу. Цей будинок, колись зайнятий тільки в навчальний час, зараз був набитий догори і згори до низу людьми різних статей і зросту. «Людей, людей, як комашні», — хтось казав, не пом'ятаю вже. Щоб дістати місце на східцях драбини, що веде всередину будинку, це недосяжна річ, бо вони займаються ще з ночі. Через двір же, який оточував цей будинок, що носив назву «Комендату-

⁵ Від абревіатури УНР (Українська Народна Республіка)

ри», теж нелегко було пройти. Треба було бути добрим акробатом, щоб плигаючи через купи тіл, які валялися тут, і не наступити кому-небудь на руку або на голову. Незважаючи на все це, «наївна» влада цього «Палацу Каракали» повивішувала тут сотні плакатів, як то:

«Проситесь на східцях не сідат і не спиняця»

«Лижати в дворі і варить що небед гостро заборонено»

«Проситесь являтись в комендатуру тільки в справах і то в урядові години»

«Голосно лаятись в помешканню суворо забороняється» і т.д.

Але незважаючи на ці «декрети», уенер заповняв «Комендатуру», сидів, лежав на сходах, варив чай у дворі, бився, лаявся, мінявся оджею, малював, «сочиняв», вимагав, а звичайно при цьому всьому ще й співав.

Ось біжить бувший поштовий «міністр», в руках у нього здоровенний хліб і чайник з молоком, він кусає хліб без ножа од цілого і запиває молоком. Підходить, спершу набирає грізний тон, вимагаючи пропустити його, через лави скупчених перед дверима, всередину, але бачучи, що жодний не звертає на нього уваги, починає просити по одному вже ласкаво, нічого, як до стінки. Мабуть у «міністра» пильна справа, бо він, позичивши в сусідньому будинку величезну драбину, припер її на своїх плечах, приставив її ззаду будинку до вікна і вже хотів лізти. Але як його бути з продуктами? Лазить по драбині він то вмів, бо ноги ще не забули того часу, як колись в молоді роки, коли ще не був міністром, лазив по стовпах, наводячи телеграфну мережу, але там тоді був у нього ремінний пас, який прив'язував від себе до стовпа, щоб не впасти, і не було чайника і буханця хліба. А тут і пасу чорт ма, і чайник з хлібом заважають. Що його робить? Думав він, залишити тут кому-небудь, щоб догледів, небезпечно, бо поки він справиться з ділами на другому поверсі, продукти щезнуть і того, хто наглядав, не найдеш. І він рішив покінчити спершу з продуктами. Сів на щаблі, ум'яв весь хліб, випив молоко, прив'язав паском від штанів чайник до шиї і сміливо поліз по драбині. Правда, йому трошки прийшлося постраждати при штурмі вікна, і не так йому, а його шляпі-тірольці, яка необережно впала у нього з голови на землю, де

зараз же й була розтоптана ногами невдячних рабів, які скупчилися біля драбини і стежили очима знавців за «атакою» міністра. Нарешті підвіконня взяте і «міністр» пірнув всередину. Горе тому, хто має пильну справу до «Комендатури» і не звик до місцевих порядків, бо на еміграції строїв було обмаль.

В цьому «Палаці Дожів» скупчилося все, що тільки було потрібне емігранту, це був свого роду «Мюр і Мерліз». Тут видавалися і оселедці, і можна було добути «сінник» і одержати цивільний одяг. Тут правили службу Божу, вінчали, хрестили і робили гроби для померлих, лікарі давали поради, артисти і письменники влаштовували вистави та концерти, І.М. К.А. відкрила спеціальну кухню для вагітних жінок (до речі, скільки я з цікавості туди не заглядав, завжди там їли чогось чоловіки харч вагітних жінок. Я не знаю може і чоловіки бувають вагітні, в цьому не свідомий, але що бачив, то бачив) та ще ж тут засідала Рада у справах про розлучення і був союз «Молодих письменників», з яких наймолодшому було 45 років. Крім цього тут засідала «Комендатура», то де ж можна було отримати свіжі відомості й інформацію, як не тут. Натовп такий «уенерів» був звичайним явищем, а надзвичайним був він тоді, коли з'являвся добродій з Тарнова з чемоданчиком і розповсюжувалася скрізь вістка, що будуть давати гроші (часто бувало, що це був тільки добродій з чемоданчиком, але без грошей). Тоді рух на вулиці, де була «Комендатура», і на всіх, що до неї прилягали, зовсім припинявся, бо тоді все, що належало до еміграції і не належало до неї плило, як весняна вода в ставок. Тут можна було зустріти всіх. І малого хлопця, і діда, і квартирну хазяйку, і крамаря, в якого бралось в борг, який неотлучно тримався біля свого кредитора. З цього натовпу рідкому щасливцеві доводилося вийти цілим і нічого не втратить, більшість же верталася або з підбитим оком, або розбитим носом, або втративши шапку. Місцева поліція дивилася на це досить спокійно і не втручалась, мабуть, через те, що довідалася про той «Меморандум» пана Коменданта, який ніколи нікому не посилався, що вся влада військова і цивільна в Ченстохові «Мусить підлягати нам».

Тепер зазирнемо всередину «Палаца Дожів», де билосся серце і працювала голова Ченстоховської еміграції.

Всі класи колишньої школи являли собою осередки різних «департаментів» і на кожних дверях були відповідні написи.

2 кляса. Внизу «Канцелярія», 5 кляса. Внизу «Союз жінок українок», Комітет по допомозі вагітним жінкам. Внизу приписка: Урядові години від 10 до 4 чоловіків просять не заходити. 4 кляса. «Червоний Хрест», внизу припис: «Сухотнім можна одержувати оселедці поза чергою». Ламповня. Внизу: «Кабінет пана Коменданта. Без доклада просять не входити». Уборна «Союз молодих Українських письменників і драматургів», внизу припис: «Заяви про вступ в члени приймає пан Плюгавка, в комітеті Вагітних жінок від 8–6 год.» Далі йшли — церква. Управа по бракоразводним ділам, «Бюро підшукування праці», «Пресове бюро», «Інформації та адресат» і т.і. На всіх вивісках великими літерами було приписано: «Прийом тільки в урядові години» від 8–14, але можна було сміло приходити в будь-які, хоч би і вночі. В кожній хаті і на сходах скрізь висіли написи «Курити суворо забороняється». «Плювають і кидать окурки на підлогу гостро забороняється». В середині ж хати, коло кожного столу урядовця напис великими літерами: «Прошу не відбирати дорогого часу дурницями». Незважаючи на всі ці написи, і плювали, і курили. Дим від цигарок стояв стовпом, і тяжко було навіть дихати. І от ще що цікаво, що на всі ці «Накази, Прикази, Загрози, Об'яви», ніхто не тільки не звертав уваги, а навіть і не читав. А всеж таки «Комендатура» невсипуще працювала над «Декретами» і вивішувала їх сотнями. Цікаво було подивитися на цих канцеляристів, які з потом на чолі і купую паперів під пахвою бігали з одної хати в другу, збиваючи один одного з ніг. От так працю.

Ось горда постать Коменданта в чорному френчі і в такому ж галіфе для більшої важності на досить порядному пузі, військове спорядження. Кашкет здоровенний, порфель під пахвою аля Керенський. Він поважно курить сигару і сидить, розвалившись на кріслі, вигляд його такий, який сам за себе каже: «От захочу і переверну все догори ногами, все на світі». Він цілком задоволений, бо і влада є, і хоч вона, правду кажучи, нічого не варта, бо ніхто не слуха, зате гроші є. Живе він в найкращому готелі. Харчується в ресторації, жінка ходить в каракулях і лорнетка висит на ланцюжку, чого ж йому ще? Дай Бог всякому! Продовжи Господи еміграцію!

Довелось мені раз бути на літературно-вокальному вечорі. Зібралась сюди майже вся еміграція в найкращих своїх строях. Тут можна було побачити і військовий френч, заштопаний на спині кольоровими нитками, і синій жупан з жовтими чобітьми, стару студентську «тужурку», віцмундир Кам'янецького прокурора, довоєнний сюртук старого пристава з Проскурова, тужурки поштових, казначейних, акцизних і тюремних відомств, декілька ряс духовних. Не думайте, що тут не було візиток і смокінгів. Все було включно до фракa. От бувший поштовий міністр, що так добре лазить по драбині, на ньому візитка, правда, трішки величенька, немовби з чужого плеча, але всеж таки візитка, як не як візитка. А ось міністр забезпечення, фігура досит презентабельна. На ньому навіть фрак і рукавички. Або от секретар союзу письменників, чудовий смокінг, правда, трохи не припасований і рукава трошки короткі, так що руку видко, майже, по лікоть, то нічого! то пусте! А все ж таки одягнутий по формі. Ось «Комендант» в чорному френчі і для параду пришив навіть погони, чого ж вам ще? На кожному з них черевики, хоч в більшості і без підметок, і давно вже втратили закаблуки, але зате випуцвані як слід і блищать, як блях в соцького. Взагалі все чин чином.

Що стосується до дам, то тут все було без догани, правда, трошки там строкато, зате в кольорових барвах, а одна чи дві були, здається, в одних тільки «комбіне», але то пусте, може й така мода, за жіночою ж модою не вгонисься.

Зібрались, скоріше набились, в невеличку залю, яку, звичайно, декорували, як то подобає в таких святкових випадках. На перших місцях засіла «знать», далі бувші люди, а на самому заді вже на лавках розташувалась «кобилка», додержуючи все-таки того принципу, що в першій ряді стояли нижчі, а потім вищі (спробував би хто не дотримати). Коли глянути зі сцени в зал, то було навіть поетично, бо являло собою шабlistий театральний зал.

Нарешті всі зайняли свої місця. На сцену виліз якийсь добродій у фракці в здоровенних військових черевиках і громоголосно заявив: «Концерт починається!» І щез. Все ушухло. За хвилину той же таки са-

мий добродій в здоровенних черевиках виліз на «сцену» тільки вже не з пустими руками, а з нотами, і почав співать. Після нього вилізла якась маленька голосом і фігурою співачка. Потім вийшов поет і став деклямувати свої вірші, але, мабуть, так перелякався, що промовивши підряд кілька разів «Нас ждуть, нас ждуть, нас ждуть», замовк і, постоявши трохи, хутко вибіг за лаштунки під гучні оплески вдячної «кобилки». Потім виліз скрипач і почав пиляти на скрипці щось таке на кшталт «Їхав козак за Дунай» з варіаціями. Потім вийшов ще хтось, й ще хтось, дуже багато виходило і вилазило і всі з нотами в руках, як належить в таких випадках. Правда, коли після концерту я роздивився на ті «Ноти», з якими «артисти» виходили, то побачив, що то було ніщо інше, як старі журнали «Ніва»⁶. Диви! А далеко зовсім скидалися на ноти!? Що то наука!

Об 11-й годині «Концерт» скінчився і приступили до влаштування зали під танці. Треба признитися, що публіка наша, хоч і мало їла і від голоду насилу ноги волочила, але танцювать любила. Нарешті стільці порозсовували попід стінки. Міністр пошт-телеграфів (він же вважався першорядним танцором), чоловік з освітою, школу він мав, кажуть, більшу, ніж Соломона Пляра на Подолі, почав збирати коло себе танцюристів. Замаєчили телеграфні та студентські тужурки, старий пропотілий «кітель» бывшего російського офіцера, поліцейський сюртук станового пристава, які взялися витягати лавки з залі через вікно, бо до дверей добитися вже було неможливо. Нарешті зала готова. Офіцерський «кітель» побіг по музику. Музика у нас теж своя і не абияка, а фізгармонія, гітара, дві мандоліни, а до них ще приєднався український «Кубелик»⁷, який тільки-но виступав в концерті, чого ж вам ще? Керівництво балом і диригентство танців ласкаво прийняв на себе поштовий міністр. Він гучно закричав щось чи то по-французьки, чи то по-італійськи, здалеку важко було розібрати. Музика гримнула вальс, і бал почався. Глядячи

⁶ Популярний російський щотижневий журнал середини XIX — початку XX століття з додатками. Видавався 48 років, з кінця 1869 року по вересень 1918 року у видавництві А. Ф. Маркса в Петербурзі. В журналі друкувалися літературні твори, історичні, науково-популярні і різні ювілейні нариси, репродукції та гравюри картин сучасних художників.

⁷ Ян Кубелик (Jan Kubelik; 5 липня 1880 — 5 грудня 1940) — чеський скрипаль і композитор.

все густіше і густіше насовувалися і оточували танцюристів, так що міністру і тужуркам весь час доводилось осаджувати натовп. В цій роботі дуже помагали сюртук станового пристава і начальника тюрми. Але їм прийшлося зробити для цього цілу диверсію. Так спершу пренесли лавку і з поміччю тужурок, піджаків та мундирів, налягаючи лавкою, відсунули натовп глядачів у сусідню кімнату, з якої було відчинено двері в «Гранд-залу» і ставали на лавку, якою загородили вхід. Ці дві виконавчі інституції, — поліція і тюрма, сперлись на неї ногами, здержували натовп, даючи цим змогу вільно танцювати. Офіцерський «Китель» витягав з натовпу попід лавою за руки бажаних танцювать. Швидко спокій налагодився і все в порядку, тільки іноді десь із сіней лунали оплески помордасників і долітала смачна лайка. В залі пара за парою крутились танцюристи, але героєм цього вечора був міністр, він носився по залі, як легкий птах, наказуючи оркестру що слід грати. Музика розлягалася. Лунав вальс «Осенний сон» і бал кипів. Декілька тужурок і піджаків напружувалися одбити першість в танцях у міністра, але куди там їм. Хіба хто з них виб'є так гучно закаблук об закаблук, як він? Або хто ж може так повернутися на носку, пристукнувши в такт закаблуком? Ніхто, і де воно навчиться так ловко танцювать? Його вчено, мабуть, не близько! Куди там вам всі тужурки і піджаки далеко ходять! Міністр, почувавши своє первенство в танцях, елегантно посадив свою даму на крісло, величним махом руки зупинив музику, крикнучи на всю залу: «Кавалери, а вот пляц». Потім, одкинувши свою шевелюру назад рукою, люб'язно став розмовляти зі своєю дамою. Трохи відпочивши, музика знов загриміла, знов почулась команда міністра, і знов бал закіпів.

Рожевий промінь ранку заграв вже на вікнах Комендатури, більшість глядачів розійшлася вже по домівках, але міністр, утираючи піт з лица, продовжував командувати: «Месі а гош мадам адруат», і в залі то розкручувалося, то закручувалося коло. В сінях на столі спала Кам'янецька тюрма, підклавши кулак під голову, дожидаючи покі відтанцюють його дочки. А при вході в «Тацювальний зал» на лаві, склавши руки на животі, дрімала Проскурівська поліція, ждучи жінку.

Не подумайте, що вся еміграція в Ченстохові була в однакових умовах життя, сиріч сиділа в таборі, їла смердючу капусту, валялася по дворі, і на драбинах комендатури, то була б велика помилка. Не скажу щоб багато, але добра четвертина жила добре. Вона ніколи не заглядала до «Страдома» та «Комендатури», хіба тільки тоді, коли видавали щось цікаве, або гроші. Весь час же їх можна було бачити в кращих ресторанах і кав'ярнях. І жили вони собі тихо, спокійно, як то слід порядним людям в своїм титулі, але були й такі, що жили досить широко, розгульно і неспокійно. Так був один постачатель, який напивався щодня і в такому веселому настрої, обов'язково ліз до Акваріума, одної з найкращих ресторацій і пробував ловить ротом рибу. Увечері можна було побачити гарно одягнутих жінок і чоловіків, які розпивали вино і каву в рестораціях, в той час, коли десятки страдомців сновигали коло ресторації, або задовольнялись тим, що заглядали у вікна крамниць з припасами, ковтаючи слину та сперечаючись між собою скільки б хто з них всього цього зараз з'їв би. Смішно і гірко, як згадаєш, а все то було, було!...

Так жили і розважались в таборі на чужій чужині вигнанці з своєї Батьківщини.

Горні-Черношіце. Чехія⁸.

05.08.1925

КОНЕЦ

Друга частина буде «Табір Каліш»

⁸ Село Горні Черношіце поряд з містом Прага (Чехія).

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Боньковська О. Театральне життя в українських таборах інтернованих. Польща// Студії мистецтвознавчі. — 2006. Ч.2. С. 35–44.
2. Петлюра С. В. Статті/Упоряд. та авт. Перед. О. Климчук/ — К.:Дніпро, 1993. С. 231–233
3. Петлюра Симон. Статті, листи, документи. Центр українознавства КНУ ім. Т. Г. Шевченка, К., 2006, Том IV. 548 с.
4. Садовський М. К. Підкарпатщина //підгот. тексту Р. Я. Пилипчук, О. О. Кононова/ Коментарі Р. Я. Пилипчук// Кур'єр Кривбасу; № 290–291–292.— К: ТОВ Друкарня «Бізнесполіграф», 2014. — Січень-Лютий-Березень. 233 стор.
5. Сирник Я. До питання інтегрування армії УНР у Польщі 1920–1923 рр.: Б. Т. — Торонто, 1997. С. 16
6. Скорич Л. В. Українська військова еміграція у Польщі (1921–1924 рр.) /Л. В Скорич//Держава та армія: [збірник наукових праць], присвячено 85-річчю професора Л. Є. Дещинського/відповідальний редактор С. В. Терський. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2013. С. 136–139 — (Вісник/Національний університет «Львівська політехніка» ; № 752.)
7. Тютюнник Ю. З поляками проти України. Харків, 1924. С. 104
8. Див.: Лист М.Садовського до С.Тобілевич від 23 січня 1923 р. МТМК України, Ф. Р: архів М.Садовського, № 3943.

S U M M A R Y

The collection contains articles by participants of the XXVIII Scientific Readings „Maria Zankovetska and her time“, which are held at the Museum of M. Zankovetska, department of the Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine, every year.

In 2021, the reading was dedicated to Mykola Sadovsky, outstanding actor, director, entrepreneur of the Ukrainian theater in connection with his 165th anniversary.

The event took place online on the ZOOM platform. Museum scientists, leading theater historians took part.

The publication is intended for theater historians, teachers and students of relevant fields of education.

Наукове видання

**Науковий збірник
за матеріалами XXVIII Наукових читань**

**«Марія Заньковецька та її доба»,
присвячених 165-річчю від дня народження
Миколи Садовського**

Комп'ютерна верстка
А. Приходько

За зміст статей і достовірність інформації відповідальність несуть автори.