

В. Рєвуцький



**П'ЯТЬ
ВЕЛИКИХ
АКТОРІВ
УКРАЇНСЬКОЇ
СЦЕНИ**

В. РЕВУЦЬКИЙ

П'ЯТЬ ВЕЛИКИХ АКТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ



Видання
Першої Української Друкарні у Франції
Париж 1955

**П'ЯТЬ ВЕЛИКИХ АКТОРІВ
УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ**

Всі права застережені

**Накладом
Української Національної Єдності у Франції**

В. РЕВУЦЬКИЙ

П'ЯТЬ ВЕЛИКИХ АКТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ



Видання
Першої Української Друкарні у Франції
Париж 1955

А В Т О Р

Валеріян Ревуцький, нар. 14. червня 1911 р. в с. Іржавець на Полтавщині в родині професора-науковця Скінчив Шевченківську семирічну школу, керовану Вол. Дурдуківським. Вищу театрознавчу освіту одержав у м. Москві, скінчивши Державний Інститут Театрального Мистецтва й проходивши курс у відомих театрознавців А. Дживелегова, С. Ігнатова та В. Всеволодського-Гернгросса. Працював, як викладач історії українського театру в Києві (вкупі з відомим театрознавцем — доц. Вол. Гесевським) та як викладач історії світового театру у Львові. Друкуватися почав з театрознавства від 1938 р. в численних часописах та журналах. Співробітник ЕУ І. та ЕУ ІІ., звичайний член НТШ. Від 1951 р. в Канаді. Зараз на студіях при Торонтському Університеті на одержання ступеня Майстра Мистецтва.

ВІД АВТОРА

Ті з читачів, що хотіли б в цій книжці знайти вичерпне джерело про добу корифеїв українського театру, не знайдуть цього. Я лише концентрував свою увагу, щоб дати **характеристики — образи** п'яти найвизначніших акторів доби побутово-етнографічного театру. Для цього свідомо деякі моменти опускалися, як, наприклад, особа найвизначнішого корифея М. Старицького, що не був актором, а лише драматургом, антрепренером та громадським діячем. З цього приводу не приділено місця драматургії М. Кропивницького. Не говориться детально й про І. Карпенка-Карого, якого акторська діяльність має друге місце після його праці, як драматурга. Натомість я вважав за потрібне дати дуже стислий обрис історії світового театру в XIX ст. (зокрема акторської творчості) для встановлення в ньому місця нашим п'яти великим акторам.

Книжка свідомо своїх недоліків. Головним чином перешкодою цьому є неможливість доступу до джерельних матеріалів з історії доби побутово-етнографічного театру. Доводилося збирати всі «розгублені зернята», що малися.

Випуск у світ цієї книжки особливо **актуальний** тепер, хочби з тієї причини, що «по тому боці» дедалі з'являється солідна кількість спогадів про добу побутово-етнографічного театру, що мають тенденційне висвітлення фактів, навіть ідучи в розріз зі своїми попередніми спогадами (для прикладу — випущені нещодавно

давно друком спогади Ів. Мар'яненка, де замовчується чимало фактів з його колишніх споминів на цю ж тему, тільки друкованих в 20-х рр. у «Червоному Шляху»).

Ця книжка не ставить собі завданням бути вичерпною відповіддю на праці І. Мар'яненка чи інших. Вона тільки частково робить намагання подати матеріал так, як на це заслужили в історії п'ять найвизначніших акторів побутово-етнографічного театру.

Вважаю за свій обов'язок висловити тут подяку всім особам, що сприяли появі у світ цієї книжки і в першу чергу Українській Національній Єдності у Франції, як видавцеві та малярам-мистцям — п. М. Дмитренкові, що виготовив окладинку та п-ні І. Винників, яка зробила портрети театральних діячів, що про них мова у книжці.

Торонто, 15. жовтня 1954.

Автор

I. СВІТЛА СТОРІНКА МИНУЛОГО

«Жоден поет, жоден мистець будь-якої ділянки мистецтва сам по собі не має значення. Значення його, оцінка йому — оцінка його з спорідненими вже померлими поетами й митцями. Оцінювати вам його самого неможливо; для контрасту і порівняння ви мусите його помістити поміж померлими. Я маю на увазі це як принцип естетичного, не лише історичного критицизму»... *

Усе XIX ст. проходить під знаком висунення в світовому театрі постаті актора, ряду талановитих індивідумів. Всі найкращі сторінки театру цього віку овіяні творчістю великих акторів-одиначок, що захоплювали глядачів показом чуттів людини в найбільш наповнені емоційно хвилини їх творчого життя на кону.

Джерела такого виконання слід шукати ще перед XIX ст. Вже 1787 р. з легкої руки знаменитого французького актора Франсуа Тальма (1763 - 1826), що сміливо виступив на суші паризького чоловічого театру «Comédie Française» у невеличкій ролі римлянина, одягненого в просту тогу, як те відповідало історичній правді, а не в пишні шати традиційного костюму з французького королівського двору, було зроблено рішучий поворот у бік звернення до людини. Перед актором відкривалися широченні можливості перевтілюватися в різні образи з різних епох.

* (T. S. Eliot «Selected essays», стор. 15, стаття «Tradition and the individual talent», 1919)

Але ця «революція костюму» Франсуа Тальма (згодом і його «революція слова» знову у бік спрощення, зменшення патосу), були лише частиною справи, що породила велетенську постать актора — домінуючий чинник на сцені XIX ст. Не пов'язаний вимогами відносно штучного слова й штучного костюму, актор міг вільніше рухатися на сцені й зосередити свою увагу на виявленні емоційної сторони виконання. Тут до його послуг з'явився новий репертуар — водевіль і мелодрама. І той, і другий жанр зверталися знову до людини. Водевіль висміював **хиби її**, а друга (мелодрама) виступала в своїй засаді на захист **добродіянь людських**, картуючи зло. Крім того, вони (і водевіль, і мелодрама) для піднесення емоцій вдавалися до музичного супроводу. Додатково ще мелодрама вживала декорацій з різними фантастично-казковими краєвидами, що хоч були тільки намальовані, але справляли враження на глядача.

Так згодом утворилися форми романтичної вистави, початок якій офіційно дав знаменитий французький письменник Віктор Гюго, висловивши свої думки в передмові до своєї першої драми «Олівер Кромвель» (1827 р.). Він уводить мелодраму до поважного театру, що перед тим була лише матеріалом в руках видатних акторів-одиночок, текст якої кожний змінював до надмірних розмірів, аби тільки блиснути ширше своїм темпераментом.

Цей темперамент, ці емоції акторів, скажімо, першого покоління, що вирвалися з обіймів канонів класицистичного театру XVIII ст., були дивовижні саме в мелодрамі. Едмонд Кін в Англії, Людвіг Деврієнт в Німеччині, Юній Б. Бут в Америці та інші надзвичайно охоче виступали в ній.

Другою ознакою цих великих трагіків було звернення до Шекспіра. Ромео, Гамлет, Отелло у Е. Кіна, Лір, Яго або Едгар з «Короля Ліра» у Ю. Бута, Ричард III у Л. Деврієнта. Всі троє з успіхом грали роль Шейлока.

Головною рисою їх творчости є чинник емоційний. Колосальні вибухи чуттів, що мали у них неймовірний, понадлюдський характер, чергувалися з моментами повної байдужости. Слову приділялося мало уваги й часті імпровізації в тексті — була звичайна річ. Проте вплив цих акторів на глядача був величезний. Лишалося тільки цьому акторському мистецтву, що так яскраво позначилося своїм глибоким напрямком, дати певні форми. Початок їм дав щойно згадуваний Віктор Гюго, ідейний творець нового романтичного театру. Найголовніші його принципи визначилися в т. зв. **теорії контрасту** (чергування трагічного й комічного в будові драми, високого й низького в почуттях людини, білого й чорного в сценічному образі) і в типізації сценічного образу («сцена є люстро життя, але люстро не просте, а концентруюче»).

З акторів, що безпосередньо сприйняли ці творчі настанови В. Гюго, в першу чергу треба згадати Фредеріка Леметра, якому судилося грати 1838 р. головну роль на прем'єрі його драми «Рюї Бляз». Його сучасницею була Елізабет Рашель, що роком раніше розпочала своє сценічне життя, та її суперниця — італійка Аделяїда Рісторі. До акторів-романтиків цього періоду слід зачислити також англійця Віліяма Мекреді, славних американських акторів — Едвіна Форреста, Чарльза Фехтера, Шарльотту Кушман, Едвіна Бута молодшого.

Безперечно, близько до цих акторів стоять і відомі італійські трагіки: Ернесто Россі та Томасо Сальвіні.

Гра цих акторів, що творили в найкращі роки свого життя, під час домінування на сцені романтичної драми, робить намагання увійти в певні форми. В їх творчості ще змагається тип актора-попередника величезної інтуїції та тип актора-раціоналіста. Актори наполегливо шукають доброї форми для виявлення своїх чуттів. Їх зусилля спрямовується у двох напрямках:

1) детальна праця над текстом і намагання розкрити його; деталі костюму; 2) звернення до старого класицистичного репертуару (напр. Корнель Расін) або до модерного, створеного не без впливу тверджень В. Гюго (Дюма - син, Жіякометті, Літтон і інші), з заглибленням в історію.

В першому випадку, напр., Віліяму Мекреді сучасна критика закидала, що він надто багато уваги приділяє виправленню Шекспірівського тексту. Другий, щойно згадуваний актор Форрест на протязі багатьох років своєї сценічної кар'єри обвинувачувався в нахилі до пишномовної деклямації. Критик Й. Найт захоплювався способом подачі тексту Чарльзом Фехтером, а другий критик — Лювс зазначає про нього, що «його Гамлет був найкращий, а Отелло найгірший.» Цебто, дано ясну картину, що в творчості Фехтера переважав актор-раціоналіст, а не актор інтуїції, бо тяжко собі уявити образ Отелло, позбавленого емоцій.

Нарешті, творчість видатного італійського трагіка Томасо Сальвіні теж не позбавлена моментів, що характеризували його відхід від акторів інтуїтивного чуття. Слову й жесту Сальвіні надавав вичерпного значення навіть знову в тій же ролі Отелло, де він одночасно «проймав» усіх глядачів своїм темпераментом.

Другою рисою акторів-романтиків було звернення до старого класицистичного репертуару. Е. Рашель в цьому відношенні зробила найбільше, давши емоційне тлумачення творам провідних драматургів класицистичного театру як Корнель і Расін. В модерному репертуарі йде намагання продовжити історично-правдиву традицію Тальма в костюмі й постанові. Найбільшим досягненням тут може бути зазначена (в постанові В. Мекреді) п'єса сучасного йому англійського драматурга Едварда Літтона «Рішельє».

На ґрунті творчості акторів-романтиків підносяться в ХІХ ст. третє покоління великих акторів-одиночок, що розвинули техніку свого виконання до максимуму людської спроможности. Ці актори, схоронюю-

чи повну емоційну насагу у виконанні, **міцно пов'язують свої чуття з власними засобами вияву їх** (за допомогою жесту, міміки, рухів корпусу тощо). Прикладом таких акторів у світовому театрі були: славна італійка Елеонора Дузе, французи Сара Бернард та Бенуа Коклен-старший, німецький актор Йосип Кайнц, відомий американський комік Джон Дрю і, нарешті, знаменитий англійський актор Генрі Ірвінг *. Ї 1874 р. цей останній грає ролю Гамлета, якого представляє як шляхетного принца, що не спроможний зробити великих речей, покладених на нього не стільки з-за слабкої волі, скільки з-за **надмірної ніжності**.

В цьому такому **надзвичайно людяному** тлумаченні Гамлета Ірвінгом є апотеоза діяльності актора протягом майже всього XIX ст. Розпочавши це звернення до людини, до її чуттів, актор мусів пройти складний і тяжкий шлях. Від Е. Кіна, що знаходив силою таланту в своєму Гамлеті надлюдські чуття, що часом проймали глядача мов блискавки з-під темного ліхтаря, **через Гамлета Чарльза Фехтера, що чудово розкривав думки свого героя через текст його, до Гамлета Генрі Ірвінга — звичайної людини. Романтичного актора з силою велетенських чуттів заступив актор-реаліст, що все ж таки ще стоїть на першому пляні у виставі.**

Але в цей час в театрі сталися зміни не тільки з основним чинником — акторським виконанням.

Короткочасне піднесення романтичного театру, проклямоване В. Гюго, тривало недовго і після «провалу» його п'єси «Бурграфи» 1843 р., театр знову шукає нових шляхів. Сцену знову заповнює мелодрама нового гатунку, скерована у бік показування **правдиво-історичного відображення**. Цьому допомагали й великі актори-одиначки. Зі старої передромантичної мелодрами у виставу міцно входить **музичний елемент**. Від водевіля з успіхом переходять **хореографічні сцени**. В. Мекреді сумісно з відомим англійським декоратором

*Всі ці актори були вже й сучасниками наших п'яти великих театральних мистців.

Стенфільдом сильно розвиває **мистецько-малярську сторону оформлення вистари**, а вигідність цього швидко оцінили послідовники. Прогрес зробило й театральне освітлення. Освітлювач Ф. Гай застосовує **рампове освітлення**.

Усі ці нововведені елементи театральної вистави змушували мати у виставі спеціального організатора, першообраз сучасного режисера. В середині XIX ст. такими часто робилися актори. Цей шлях пройшов і Чарльз Кін (1811 - 1868), син згадуваного тут великого трагіка, що колись сам теж був актором. В 1856 році у виставі «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, йому вдалося поєднати в одне ціле елементи декоративні, музичні й хореографічні. Присутній на виставі німецький критик Еіденштедт повідомив Майнінгенського герцога Георга II про своє колосальне враження від баченого.

Це не залишилося без наслідків. Під впливом діяльності Чарльза Кіна, що прагнув у своїх виставах шляхом поєднання всіх компонентів у виставі досягти **найбільшої історичної точності**, під впливом віденського режисера Гайнріха Ляубе, почали значно ближче займатися справами акторського ансамблю. Початок зробив Майнінгенський герцог Георг II, що 1874 р. організував приватно театральну групу, сумісно з акторкою Елен Франц та режисером Людвігом Кронекком. За своє 16-річне існування (1874-1890) майнінгенці відвідали дев'ять країн, зробивши буквально революцію в театрі.

Нововведення майнінгенців * зводилися в основному до складання рівного акторського ансамблю (без чоловічих акторів прем'єрів - одиночок), до історичної правдоподібності оформлення вистави (декорації, костюми, звукове оформлення), а найголовніше вони підняли постать **режисера**, вивели його на перше місце, як головного організатора вистави. Колосальний вплив майнінгенців позначився скрізь по тих країнах, де вони давали свої вистави. Їх не можна оминати, говоря-

* див. нижче розділ про М. Кропивницького.

чи про початок режисерської діяльності таких мистців, як Давід Беяско в Америці (вистави в театрі «The Madison Square» Нью Йорк, 1880), як Андре Антуан у Франції (Théâtre Libre», Париж, 1887), як Отто Брам в Німеччині (Freie Bühne», Берлін, 1889 р.), як Ж. Грейн в Англії («Independent Theatre», Лондон, 1891 р.). В Україні (яку теж відвідали майнінгенці), таким виявився Марко Кропивницький. Значно пізніше, без сильного впливу майнінгенців не обійшлося при утворенні Московського Мистецького Театру П. Станіславського й Вол. Немировича-Данченко (1898).

Коли Кропивницький організував свою трупу 1881 р майнінгенці були в zenіті своєї слави. Вона номінально скінчилася 30. березня 1887 р., коли наступний режисер - новатор Андре Антуан відкрив свій «Theatre Libre» в Парижі виставою «Жак Дамур» Леона Генніке, сюжет якої був запозичений з новелі Еміля Золя. Це сталося не випадково, що ім'я великого французького письменника було учасником першої вистави Андре Антуана. В театр вливався широким струмом натуралізм, теоретичні обґрунтування якому дав Е. Золя, зазначаючи, що дія в драмі повинна виростати з характерів, **конфлікт і сюжет** з життя без штучних збудників з-зовні, логіка — з почуттів і настроїв. Як рецепт, як відтворення своїх театральних висловів він написав 1873 р. п'єсу «Тереза Ракюн», що виявилася абсолютно несценічною. З великою театральністю теоретичні твердження Е. Золя були відображені пізніше в драмі Анрі Бека «Ворони» («Les Corbeaux» — 1882), що знайшла потім місце в репертуарі Антуана.

Проте, Анрі Бек не вийшов поза межі місцевого паризького кольориту. На світову сцену вийшли п'єси «частини з життя» (за висловом Е. Золя), обґрунтовані на соціальному підложжі, між ним в першу чергу п'єси Генріка Ібсена в середньому періоді його творчості, а згодом, в кінці 80-тих рр., драми Стрінберга, раннього Гавптмана та Г. Зудермана. Всі вони знайшли місце

в репертуарі театрів А. Антуана та О. Брами *.

Так XIX ст. в світовому театрі, розпочавшись повною владою актора на сцені, прийшло до режисерського театру. Актор прем'єр-одиначка передав місце режисерові, до розпорядження якого ставали професійні актори, широкий репертуар драматургії, просторові — декорації, музичні й хореографічні компоненти вистави, сильно розвинене освітлення і звукове оформлення.

Цей процес не минув і українського театру. Більш того, факти показують, що український театр намагався йти в «одну ногу» з подіями в світовому театрі й тільки цензурні обмеження з боку російсько-царських урядовців не дали йому розгорнутися повною силою. Але навіть в таких обставинах український театр перший жадібно сприймав кращі сторінки світового театру, **випереджуючи** часом театральні явища що поставали в російському театрі.

1881 р., коли М. Кропивницькому з Ашкаренком довелося організувати професійний театр, то його довелося творити на голому місці. Не було ані власної драматургії (за окремими випадками), ані власних професійних акторів. Світову драматургію було заборонено виставляти. На постійне театральне приміщення розраховувати не доводилося. Крім того виникла потреба думати про те, щоб кращим театральним ансамблем перемогти численні російські трупи, що робили вистави в Україні.

Тут на щастя обставини склалися так, що царський уряд мало цікавився в той час російськими трупами, що працювали в Україні. Численні дрібні російські антрепренери не дбали про якість своїх театральних вистав. Найцікавіші явища російського театру, (що проходив шлях рівнобіжний до світового театру, хоч часом з сильними запізненнями), лишалися поза межами України. Її терен ніколи не бачив, хоч би ані найвизна-

* В числі їх навіть натуралістична п'єса Л. Толстого — «Влада темряви» (написана 1887 р.).

чнішого російського романтичного актора П. Мочалова (1800 - 1848), ані таких талановитих російських акторів, як Ол. Мартинов (1816 - 1860) або Пров Садовський (1818 - 1872). Що ж до власних сил, то вони (за прикладом Михайла Щепкіна (1788 - 1863) чи С. Гулака-Артемовського (1813 - 1874), «витягувалися» з України, а ті, що твердо вирішали залишитися в своєму середовищі, гинули від сухіт у непосильній праці (за прикладом Карпа Соленика (1811 --1851).

Найвизначнішими явищами були актори-одиначки (європейські і російські), що спорадично з'являлися в Україні у виставах нашвидку зроблених з напів аматорів, що оточували «прем'єра», в жалюгідних декораціях, граючи старомодні мелодрами й водевілі, хоч би й світового театру, але ще передромантичного періоду. Властиво таким репертуаром і «жили» численні російські антрепренери (а то й польські) в Україні, нехтуючи навіть такими найвизначнішими своїми драматургами, як Ол. Островський, що його вони дуже неохоче виставляли.

В таких обставинах новому професійному українському театрові довелося робити буквально «революцію» в театрі, щоб не відстати від тих шляхів, що їх проходив світовий театр.

Щодо театральної частини (праця з акторами, декоративна, музична, й хореографічна частина), то це зробив своїм режисерським талантом Марко Кропивницький, творчо застосовувавши дуже багато від майнінгенців, що гастролювали в Україні.

Щодо репертуару, то тут велетенську роль відіграв **Михайло Старицький** (1840 - 1904), значно більшу від самого Кропивницького (як драматурга). В той час, коли об'єктом драми у М. Кропивницького було створити барвисте **етнографічно - побутове видовище**, Мих. Старицький обрав собі за улюблений жанр романтичну драму. В багатьох моментах він відштовхнувся від найголовніших принципів Віктора Гюґо в чергуванні трагічного й комічного, низького й високого, застосу-

вання ефектної пози й гучного патетичного слова. Крім того Старицький широко використовував у своїх драмах та інсценізаціях засоби мелодрами: плутанина, підслуховування, численні вбивства, отрути й божевілля. Ця романтична драма, підмальована ще додатково етнографічно - побутовими сценами, особливо вабила глядача і професійні акторські трупи М. Кропивницького та М. Старицького завжди мали величезний успіх. Протягом 10-ти років свого існування (1881 - 1891) власні драматичні твори керівників труп домінували в репертуарі.

Третій драматург — І. Тобілевич (1845 - 1907), якого завжди причислювали до романтично - побутового театру, виходив далеко поза межі його, а його власні драматичні твори найменше виставлялися в трупах М. Кропивницького чи М. Старицького. Причина цього — чим даліше заглиблення І. Тобілевича в п'єси соціально - побутового репертуару, де вже в нього (як в театральнотеоретичних висловах Е. Золя), дія виходила з характерів, а сюжети й конфлікти бралися з нічим неприкрашеного життя. Тут І. Тобілевич проходив шлях подібний до знаменитого норвезького драматурга Генріка Ібсена або італійця Джузеппе Жіякоза, що були його сучасниками.

Романтично побутовий театр вимагав яскравих театральних ефектів, численних етнографічних сцен, а в більшості п'єс І. Тобілевича — не знаходив його. Мусів статися великий внутрішній перелом у бік відходу від романтизованої мелодрами й побутового натуралізму й це сталося 1890 р. утворенням **акторського товариства братів Тобілевичів** (Ів. Тобілевича — Карпенка - Карого та П. Саксаганського). Крім цього це сталося й не без зовнішнього впливу. Одже саме в цей час вже сформувалися театри А. Антуана та О. Брами.

Велика популярність романтично - побутового українського театру вже давно стала болячкою в очах російсько-царської влади в Україні: утворення акторського товариства братів Тобілевичів, що в майбутньому

прямувало до створення українського театру з включенням до репертуару нової світової драматургії і в першу чергу соціально-реалістичної драми, було викликом для російського уряду. Перший раз звертається колосальну увагу на провінційні російські трупи в Україні, щоб їх якісно підкріпити, як протидію зростаючому українському театрові. Кращим російським антрепренерам надається сталі театральні приміщення й можливість комплектувати групи кращими акторами з периферії. Так у Києві 1891 р. постає антреприза Миколи Соловцова, а в південно-східній Україні (Харків і інші міста, — М. Сінельнікова *, в особах яких об'єднувались якості здібних режисерів-організаторів і акторів.

Одержуючи цілковиту підтримку російських урядових чинників, вони набирають великі акторські трупи й швидко розгортають працю. Як це провадилося, свідчить приклад театральної діяльності М. Соловцова в Києві. Він швидко одержує стале приміщення (цілковито нову будову), а до репертуару вводить найкращі нові п'єси світової й російської драматургії. В той час, коли в театрі М. Соловцова з'являються на кону пишню виставлені драми Г. Ібсена, Г. Гавптмана, В. Сарду, на український театр сипляться цензурні утиски про заборону перекладати на українську мову п'єси чужих авторів. Записки І. Тобілевича й П. Саксаганського до З'їзду театральних діячів 1897 р., являє собою документ повного цькування українського театру. Але не дивлячись на це, він витерпів усі рани, нанесені йому другим ** російським наступом 90-х рр. і після

* Ім'я Сінельнікова двічі пов'язане з періодами нищення українського театру росіянами. Перший раз це сталося у 90-тих рр., а другий раз у 30-тих рр. ХХ. ст., коли його, тоді вже цілком стару людину, знову витягнуто на поверхню й поставлено з наказу большевицької Москви мистецьким керівником першого російського театру в Харкові, після розгрому театру «Березіль» і арешту Л. Курбаса.

** Перший стався 1876 р., коли було заборонено всі сценічні вистави українською мовою, а третій в 1933 - 34 рр., коли большевики розгромили «Березіль».

великих втрат дожив до дати заснування першого українського стаціонарного театру 1907 р. (театр Садовського).

Головними особами, що врятували театр в часи негоди 90-х рр., судилося стати **українським акторам**. П'ять з них стали підставою для цих характеристик.

Творчість «п'яти великих» вкладається в рамки останньої чверти ХІХ ст. і майже першої чверти ХХ ст. Вони творять тоді, коли вже світовий театр передав першу скрипку режисерові.

В силу згадуваних російських цензурних утисків, український театр пізно увійшов у вир життя світового театру та й ще з штучно підрізаними крилами, щоб не вилетів з побутової «клітки». Але навіть і це тяжке положення не спинило росту, молодий український театр вже в перші 10 років свого існування відбив на своїх головних постатях всі процеси театрального життя в світовому театрі попередніх років ХІХ ст. і сучасних йому, пройшовши шлях від світанку романтичної доби, від романтичного актора величезної інтуїції, через актора, що шукав форми для виявлення своїх чуттів, до актора, що вже знайшов ту форму й міцно пов'язав її емоційність свого виконання з засобами вияву своїх чуттів; від особи неопанованого інтуїтивно актора-одиначки до раціонального організатора вистави — режисера.

П'ять великих театральних мистців охоплюють собою і постать режисера-новатора (М. Кропивницького) і постаті акторів, що вміщують в собі і акторів величезної інтуїції (М. Садовський), і акторів, що свою емоційність виконання пов'язували й виявляли за допомогою всіх зовнішніх засобів вияву свого чуття (П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська).

І в тому, і в другому випадку їх сценічна поведінка лишалася глибоко-людною. Це були дійсно видатні таланти, визнані не тільки в національному середовищі, а й далеко поза ним. Тут не випадково прирівнювалося акторське дарування П. Саксаганського до Коклена-старшого, а Марії Заньковецької до Елеонори

Дуже, Сари Бернард, чи найвидатнішої російської артистки В. Комісаржевської. Було що порівнювати й було чим захоплюватися.

Це тільки до загальної оцінки їх творчості в світовому театрі. В національному театрі — їх положення знаменне.

Згадавши напочатку слова сучасного англійського драматурга Томаса Еліота, що «оцінка кожного митця є оцінкою його зі спорідненими йому вже померлими митцями», можна зробити короткі висновки:

В числі найвизначніших попередників п'яти великих театральних митців були постаті Мих. Щепкіна та Карпа Соленика. Гру обох ніколи не довелося бачити навіть і найстаршому з п'яти — М. Кропивницькому. Тому відпадала усяка можливість в баченні найкращих зразків національного театального мистецтва. Чи могло в загальному дати приклад акторського наслідування середовище російського провінційного театру в Україні? Відомо, що — зі слів самого ж М. Кропивницького — дуже мало. Лишалися тільки окремі великі актори — гастролери світового театру, а вже пізніше ансамблі (майнінгенці). Тут, що було цінне, — було використане.

Але це тільки велика частка справи. «П'ятці» й іншим довелося будувати національний театр на голому місці. Ні власної драматургії, ні власних професійних акторів. Вічне «підрізання крил» російської цензури в репертуарі, вічна тяганина з нею, щоб дістати дозвіл на кожну п'єсу. Вічне мандрування без сталого приміщення, вічні конкуренції з російськими театрами, репертуар яких було оздоблено кращими новинами світового театру, а українським — заборона це робити.

В таких обставинах оцінка чоловічих п'яти театральних митців у сумісництві з іншими — дійсно виняткова в національному театрі перед їх попередниками, а в світовому — цілковито рівна й гідна їхніх театральних партнерів.

В загальному ж, оглядаючись на всю їх творчу діяльність, чесно можна казати, що вона є одною з найбільш світлих сторінок в давно минулому. Дякуючи їй вставлено нове й солідне підложжя для дальшого і послідовного розвитку українського театру.

♦♦

II. МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ

Історія театру завжди зберігає постаті більш значні й менш значні, більш творчо широкі й менше широкі, великі моря й малі річки.

Коли говорити про наш театр в останню чверть XIX ст. цей велетенський мистецький чинник виявлення душі кожного народу, то таким театральним «морем» була колосальна постать Марка Кропивницького, що своєю багатогранною вдачею виховав ціле покоління українських акторів-професіоналів. Недаремно тому й за Кропивницьким залишилася назва «батька українського театру».

Праця його на театральній ниві носила надзвичайно різноманітний характер: **драматург**, що написав для свого театру понад 40 різних п'єс (оригінальні й на сюжети інших авторів — Т. Шевченко, М. Гоголь та інші), **актор**, **режисер**, **громадський діяч**. Оминаючи його діяльність, як драматурга, хочу коротко розглянути саме ці останні ділянки його праці.

Перед тим, коли Марко Кропивницький розпочав своє життя професійного актора на 32-му році життя, а саме 13. листопада 1871 р. в Одесі, йому вже довелося зазнати багато прикрощів від незavidного життя.

Марко Кропивницький народився 1840 р. на Херсонщині, в селі Байшибараках. Батько служив по поміщицьких маєтках економом. Коли Маркові було п'ять літ, його покинула мати й почалося для нього злиденне життя. «Мені було 13 з гаком років» — писав він у ли-

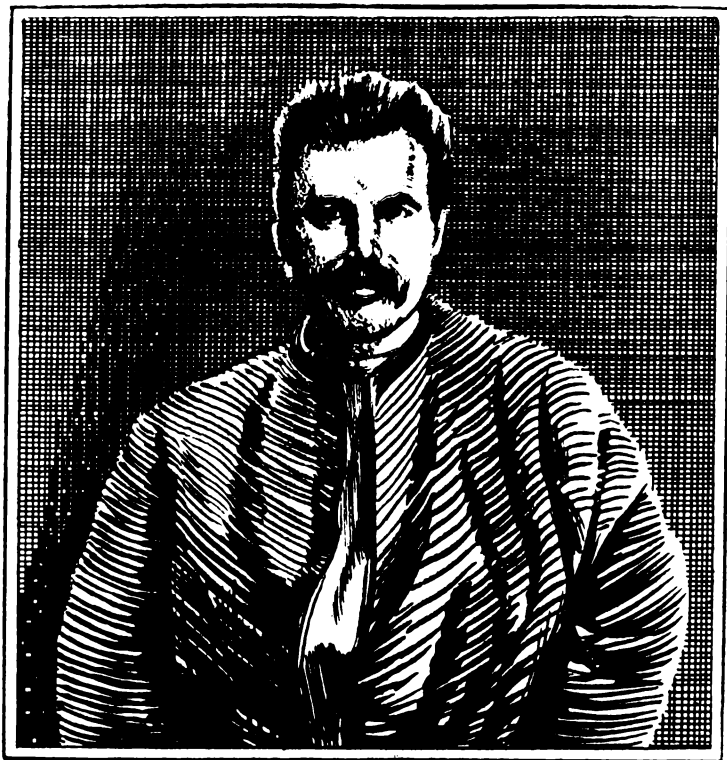
сті до Л. Маркович 1885 р. — «а я знав уже й розумів, що таке достаток, довілля й навіть розкіш... Ні ситий, ні вкритий від впливу стихій, а отживий і здоровий...»

Звичайно, при таких обставинах Кропивницькому тяжко було діставати велику освіту. Все ж таки, скінчивши в Бобринці повітову школу, він вчився потім у другій київській гімназії і в київському університеті (вільним слухачем на юридичному факультеті). Але ні гімназії, ні університету не вдалося йому закінчити тому, що не подав документів про своє походження. Закінчивши освіту, вступив на працю службовцем і біля 9-ти років працював у Бобринці на посадах секретарів і діловодів, а потім у Єлизаветграді. Тоді вже почав брати участь у аматорських виставах, але остаточно вдалося «вирватися від чиновництва» лише після смерті батька. Кропивницький подав у відставку, продав за безцін своє майно й поїхав до Одеси. Там він уперше виступив у ролі Стецька («Сватання на Гончарівці» — Г. Квітки-Основ'яненка).

Становище українського театру в той час було жалюгідне. «Український театр» — пише у своїх спогадах Кропивницький, — «тоді був при «последнім іздыханні», тільки ще де-не-де аматори інколи грали раз на рік «Наталку Полтавку» або «Назара Стодолю», як от і в Олександрії, в Єлисаветі, в Херсоні. Справжні ж трупи нехтували ним і самі актори з українськими прізвищами поховалися за псевдонімами, то за «ових» та за «євих». Михайловський, колись український актор, перелущився в Базарова, Лашко в Лашкова, Петренко — в Петренкова... Мені навіть не довелося бачити ні жодного артиста з видатних українських акторів, як напр. Щепкіна, Соленика.

«Одним з останніх могиканів-акторів був якийсь Нечай. Бачив я його в 60-тих рр. на кону в Єлисаветі, в ролі Самійла у водевілі Ващенко-Захарченка: «Іди, жінко, в салдати!» Комізм цього артиста був у патяканні. В житті, звичайно, трапляються «дурноляпи», тільки не такі, яких удавав Нечай. Великого сміху на-

робила його довжелезна, завдовжки з аршина шапка, вся з шкурятяних шматків різної краски: білої, сивої, чорної, рудої, червоної... Там були клаптики заячої шкурки. лисячої, вовчої, телячої, козиної, овечої, вер-



Марко Кропивницький (1840 - 1910)

блюжої, свинячої, кошачої, собачої... Нечай звав її «писанкою в сорок клинців». Оце і вся вбога усна історія завмерлого українського театру ото ж і всіх українських артистів, яких мені доводилося бачити і про яких доводилося чути».

Такі були невідрадні обставини загального існування українського театру тоді, але не ліпшими вони й були в одеському театрі 1871 р., де зі слів самого Кропивницького «його дебют був обставлений «безсловесними персонажами» російського репертуару, з помічником декоратора та машиністом». Ніхто з виконавців не знав української мови, а тому вони «не грали, а партачили»...

Не кращі обставини театрального життя були тоді й у Галичині, куди Кропивницького запросила директорка театру «Руської Бесіди», Т. Романович, в 1875 р.

«Костюми вбогі» — оповідає Кропивницький, «декорації неподібні, оркестра з шістьох музик, хор з чотирьох дівчат і п'ятьох хлопців... У дирекції був заведений звичай, щоб кожен бенефіціант виставляв у бенефіс нову п'єсу, через що всі артисти мусіли бути авторами. Здебільшого брали польські твори й переробляли на свою мову, що під впливом польської зовсім далека була від української»...

1876 р. становище ще погіршилося в наслідок цілковитої заборони українських вистав і Кропивницькому цілковито довелося перейти на російську мову. За п'ять років (1876 - 1881) Кропивницький переграв біля 500 роль різного репертуару, як сам зазначає «від губернатора, в «Птичках певчих» до Отелло В. Шекспіра».

Лише з дозволом українських вистав у 1881 р. обставини цілковито змінилися і від цього часу аж по 1902 р. Кропивницький лишається провідною постаттю в професійному українському театрі. В ці роки поруч з працею письменника-драматурга розвивається й його режисерська та акторська діяльність. Почавши глухнути на старість років, він 1902 р. відходить від сталої праці в театрі й виступає спорадично у трупах Л. Сабініна, Д. Гайдамаки та інших. Так він продовжував працювати, аж поки нагла смерть 22 квітня 1910 р. не перервала його життя. Помер він раптово у вагоні заліз-

ниці повертаючися додому з Одеси, де відбулися його останні гастролі.

Коли б аналізувати всі драматичні твори Кропивницького, де надibuємо такі перлини, як етюд-водевіль «По ревізії», мелодраму «Дай серцю волю — заведе в неволю», а з комедій «Пошилися в дурні», написану в стилі великого французького драматурга Мольєра, та інші, акторська й режисерська діяльність складають все ж головну частину театральної діяльності його.

21 рік (від 1881-1902) Кропивницький заслужено віддав українській сцені. Можна з певністю сказати, що з найбільшою силою його акторський талант виявився в комедійних ролях простаків і резонерів.

Для багатьох акторів Кропивницький лишився незрівняним зразком. Саме так про нього говорить видатний український актор Іван Мар'яненко, якому довелося в молоді роки працювати разом з Кропивницьким.

«Це був виключно чарівний актор. Коли зараз я намагаюся дати пояснення його чарам, то бачу, як у нього в кожній ролі через вінця лилася особиста привабливість його характеру, його мистецької вдачі. При блискучих зовнішніх даних — імпозантна постать, виразне обличчя, оксамитний і дужий голос, — Марко Лукич умів надзвичайно економичними жестами й рухами, мімікою й інтонацією тонко виявити переходи з одного стану до другого (підкреслення — автора). Як кожний великий актор, Марко Лукич володів секретом сполучення простоти й тонкості. Його вплив на глядачів був колосальний. Я пам'ятаю, як при першій його появі на кону — на початку сезону або гастролів — всі глядачі вставали і протягом добрих п'яти хвилин вітали оплесками й вигуками. Ми, актори, часто в таких випадках плакали від зворушення і любови до свого керівника»...

Причину найбільшу такого успіху Кропивницького у глядача найперше треба б шукати саме в майстерних переходах з одного стану до другого. Особливо яскраво такі переходи можна було прослідити на виконанні

Кропивницьким ролі Івана в «Безталанній» І. Карпенка-Карого. Іван К., що сидить біля хати, ладить чоботи і весело співає солдатську пісню, чергувався з Іваном К., коли він сповнений трагізму говорить кілька ласкавих слів своїй загинулій донці.

Відомий російський критик і автор праці «Хохли й хохлушки» (видана в Петербурзі 1907 р.) — О. Суворін зазначає, що в цій ролі «Кропивницький створив шедевр з відставного солдата. Цей артист» — продовжує Суворін — «з натяків творить типи і створює їх символічністю і розумінням надзвичайним. Перед вами зовсім живе обличчя, голос, хода, жести, манера зображувати відчуття — все це чудово. Солдат сидить біля хати, лагодить чоботи й співає солдатську пісню. Він увесь у своїй праці і співає для себе. Він жодного разу не гляне на публіку, він не підкреслить жодного слова. Для артиста публіка не існує, існує тільки та особа, в якій він живе на сцені. Ось це саме й справжня творчість. У цьому старому тілі сидить добра душа, сидить вироблене на службі терпіння, в цій голові проходять самі собою спогади про солдатське життя, що ввійшло в його плоть і кров, але не знищило основних рис українця. * Сама по собі ця особа незначна в драмі, але вона залишає у вас незабутнє враження...»

Взагалі О. Суворін приділяє надзвичайно багато місця аналізу гри Кропивницького і деякі описує з величезним захопленням. Всі позитивні нариси про нашого видатного актора, написані рукою видатного російського критика, тим більше говорять на користь Кропивницького. Марко Кропивницький виступає в них, як актор винятково широкого акторського амплуа, що дійсно міг впливати на глядачів, як то раніше вказувалося у вислові І. Мар'яненка, і в моменти найбільшого трагічного піднесення і в моменти комічні, переповнені величезним почуттям міри чаруючої простоти.

Театрознавець О. Кисіль пригадує, як поведився Кропивницький в ролі Шпоньки («Як ковбаса та чар-

* У О. Суворіна вжито слово «малорос».

ка» — М. Старицького), коли він приходить задубілий від морозу до хати... «Те, як він тоді передавав чуття людини, що наскрізь промерзла від холоду варт було сфотографувати на кінофільм для повчання нащадкам про цього майстра сцени».

Секрет майстерности окремих моментів акторського виконання так і зійшов з Кропивницьким у могилу. Проф. М. Сагарда пригадує, як один з таких моментів, вихід Виборного в «Наталці Полтавці» І. Котляревського.

«Кропивницький за сценою починав співати народню пісню «Дід рудий баба руда», і далі з нею виходив на сцену... Але дивовижне враження справляли в той момент руки актора. В той час, коли Кропивницький чітко дотримував голосом ритм пісні, його ноги виробляли теревені, що йшли зовсім не в такт пісні. Цієї натуральної деталі вистачало, щоб глядач був опанований актором і далі зацікавлення не ослаблювалося аж до кінця вистави».

Така була сила впливу акторського таланту Кропивницького. Його чудові акторські дані підсилювалися добрим голосом — високим басом, надзвичайно широкого діапазону. Крім цього ще Кропивницький: 1. мав **знайомство з музикою й сам писав мелодії до п'єс**; 2) **добре розбирався на образотворчому мистецтві й сам часто давав завдання декораторам** 3) **був чудовим режисером**.

Саме ця остання сторінка його творчости заслуговує на найбільше висвітлення. Хоч Кропивницький не мав вищої освіти, ні загальної, ні спеціальної, але був дуже культурною, а також передовою людиною свого часу, що особливо цінно для режисера.

В 70-тих рр. XIX ст., коли Кропивницький ще працював на російській сцені, Україну відвідала відома на весь світ німецька театральна труппа Майнінгенців, що своєю сценічною-революційною діяльністю сколихнула весь світ. Відвідала вона й Одесу, де тоді найбільше працював Кропивницький. Не без корисного

впливу її виявився й Кропивницький і не даремно, коли трупа українських акторів під його керівництвом з'явилася в Петербурзі, її названо «українськими Майнінгенцями».

Чому саме так названо трупу Кропивницького, варт трохи зупинитися. Тут, звичайно, не була тільки зовнішня причина, нещодавній шум, знятий успіхом Майнінгенців у Петербурзі. Справа стояла значно глибше, і з неї, як то видно, Кропивницький вийшов з честю.

Театральні нововведення Майнінгенців зводилися до таких основних: 1) відродження ідеї акторського ансамблю; 2) писані декорації замінялися обсяговими; 3) масові сцени відтворювалися у всіх побутових деталях, костюми, зброя й меблі відповідали історичній дійсності (отже — наявне тяжіння до натуралістичної вистави).

Звичайно, жодної мови не може бути, що Кропивницький намагався копіювати в чомусь Майнінгенців (бо ж він мав репертуар цілковито відмінний від німецької трупи), але він був театральний новатор і цінне у виставах Майнінгенців пристосовував до вистав своєї трупи. Оповідання І. Мар'яненка про режисерську працю Кропивницького яскраво відтворює ці здогадки.

«... Як режисер, Марко Лукич уже будував на акторському ансамблі і акторській техніці (підкреслення автора). Він добре знав умови сцени і володів засобами, якими можна тримати глядача в постійному напруженні. З п'єс, досить наївних і слабеньких в драматургічному розумінні, Марко Лукич умів зробити яскраве видовище. В його поставах п'єси, особливо мелодрами, подавалися як барвисте, етнографічне видовище, в піднесеному романтичному тоні: пристрасі героїв бурхали в яскравих контрастах від горя, розпачу і гніву до мрійності, байдужности, веселощів, що виливалися в українській народній пісні і танках.

«... Кожна дія і навіть ціла п'єса у нього будувалася так, щоб тримати глядачів у поступовому емоційальному наростанні, роблячи де потрібно розрядки через ко-

медійні персонажі, через співи й танці, якими здебільшого пересипався драматичний процес. Ганяючись за життєвою правдою, Марко Лукич часом із пляну романтичного впадав у натуралістичний і тоді на кону фігурували коні, воли, гуси, тощо, не кажучи вже про жаб та соловейків.

«Оформлення сцени і з боку декоративного і з боку музичного в театрі Кропивницького було дуже примітивне, але надзвичайно театральне (підкреслення автора), цебто розраховане на зоровий та слуховий ефект. Можна дивуватися, як за допомогою найпримітивніших засобів Марко Лукич умів чарувати своїх глядачів українськими краєвидами, з вербами та вітряками, темними ночами з вогниками у маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора і т. ін.»...

З цієї частини свідчень І. Мар'яненка можна встановити, що дійсно театральними принципами Кропивницького з'являлися акторський ансамбль та театральність оформлення. Отже, тут дано наочне підтвердження безсумнівного творчого впливу Майнінгенців на нашого режисера, може мимоволі й захоплення натуралістичними стилями їх вистав, що врешті був тоді новим в театральному мистецтві людства.

Як режисерська творча натура, Кропивницький ніколи не заспокоювався і завжди намагався найбільш відшліфувати п'єсу в акторському відношенні. Він є перший з українських режисерів, що детально зайнявся працею над самою п'єсою.

Той же І. Мар'яненко свідчить, що праця над п'єсою у Кропивницького складалася з таких частин: 1) читання п'єси й вишукування в ній сторін, що борються між собою й рухають дію; 2) устійнення характерів дієвих осіб; 3) розподіл роль і 4) розпровадження по мізансценах.

Всі ці етапи праці режисера суворо дотримував Кропивницький. В праці з актором Кропивницький-режисер був прихильником цілковитого перевтілення актора в сценічний образ і на цьому виховував своїх акто-

рів. Кожному акторові він давав повну можливість виявити своє вміння в трактуванні образу.

Коли ж актор був нездатний до цього, або робив не те, що хотілося Кропивницькому, то тоді він, як згадують учасники, переходив до **методи показування** і часом окремі місця «начитував» з величезною настирливістю, доводячи показ до найдрібніших деталей.

«Так, працюючи з акторкою Б. Козловською, оповідає І. Мар'яненко, якій довго не вдавалася сцена з писанкою (грала роллю Хведоськи в п'есі Кропивницького «Дві сім'ї») — «Марко Лукич, показуючи роллю, цілковито перетворювався в молоденьку дівчину, якій і хочеться взяти писанку від хлопця, і соромно, і після настирливої упертої роботи таки добився потрібного виконання.»

Ця деталь у режисерській праці Кропивницького цінна тим, що вона допомагає встановити **наполегливість і сильну режисерську волю** Кропивницького. Безперечно, всі наші славні корифеї та інші актори, починаючи від Заньковецької, М. Садовського, Г. Затиркевич-Карпинської, — своїми швидкими успіхами на сцені, окрім Богом даних їм талантів, у великій мірі зобов'язані Кропивницькому, а саме його **наполегливій праці з кожним актором.**

Великі успіхи Кропивницького, як режисера, признав і згадуваний вже тут раніше найповажніший російський театральний критик того часу — О. Суворін, назвавши його «незрівняним режисером». Пишучи про нього, як про режисера, О. Суворін зазначає, що «його руку видно в постановці кожної п'еси, в найменшій деталі й загальній картині її... Подивіться в «Назарі Стодолі», як поставлені вечорниці, особливо жіноча половина. Як добре розміщуються дівчата коло кобзаря, як кожна з них, сидячи на підлозі, крім уваги до розповіді кобзаря, зайнята й собою, зайнята яким небудь хлопцем, як вони переглядаються поміж собою, перемовляються очима й жестами... І в деталях, і в загальній картині, — яка естетична мірка, що не допускає нічого різкого й грубого...»

Окресливши цей момент у виставах Кропивницького, що режисер «не допускає нічого різкого й грубого», О. Суворін зазначає, що «в російських побутових п'єсах ми часто-густо натрапляємо на грубість»..., яка зводила акторське виконання «до справжньої копії дійсності місцевої, вузької, взятої в якомусь кутку Росії, при чому акторам і на думку не спадало освітлювати російський тип авреолею поетичної правди (підкреслення моє В. Р.), яка одна тільки має право на існування на сцені...»

Ця поетична правда на російській сцені з'явилася значно пізніше, коли постав у 1898 р. т. зв. Московський Мистецький Театр (МХАТ).

Тут зовсім не місце говорити про історію цього театру, але зараз зазначаю тільки факт, що український режисер Кропивницький зі своєю трупю спромігся це зробити майже на 17 років раніше — 1881 р., використавши найновіші досягнення світового театру Майнінгенців, на ґрунті своєї власної драматургії, бездоганного знання українського побуту та необмеженої любови до свого рідного театру. Особливо варто зазначити останнє, бо зовнішні обставини творення театру у Кропивницького були значно тяжчі, ані ж для керівників Московського Мистецького Театру.

Лишається сказати два слова про Кропивницького, як громадського діяча. Після того, як було дозволено виставляти 1881 р. українські вистави, царський уряд Росії не раз намагався новими спеціальними наказами дуже обмежити їх. Такі обмеження трапилися пізніше 1884, 1892, 1895 рр. Вони дошкульно били по українському театрі й зокрема Кропивницькому доводилося переборювати силу цензурних утисків відносно його п'єс. Чи не найяскравіший приклад того, скільки різних перешкод доводилося переборювати йому, становить історія дозволу на виставу його п'єси «Глитай, або ж павук». Ця п'єса, що була написана в 1882 р. того ж року була подана до цензури. Пролежавши там майже рік, її було дозволено до вистави 1883 р. Через рік, 1884

р., були спроби її заборонити, але остаточно її не дозволили виставляти 1894 р. Після цього Кропивницький переробив п'єсу під назвою «Добродій» і знову подав до цензури, але в цій переробці цензура знову заборонила п'єсу. Тільки 1900 р. «Глітай» дістав дозвіл. Згодом ще Кропивницький намагався добути дозвіл на «Глітая» в новій переробці, наближеній до початкового вигляду п'єси, але цензура рішуче так і не дозволила його. Цей приклад з «Глітаєм» можна назвати майже типовим для того шляху, який довелося проходити кожній українській п'єсі у 80-тих та 90-тих роках, щоб побачити світло рампи. Тут Кропивницький стратив багато зусиль, що спрямовувалися на **формування власного театрального репертуару**. Тут саме треба вбачати першу величезну заслугу Кропивницького на громадській ниві.

Друге — це **віднаходження** молодих театральних сил, а потім (як те зазначалося вище) величезна праця з ними. Так Кропивницький виховав ціле нове покоління українських акторів. Не всі його учні виявилися на мистецькому рівні свого вчителя, але кращі понесли далі у віки реалістично-побутове акторське й режисерське мистецтво Кропивницького, що виявився справжнім новатором його в свій час, поставили фахову сторону театрального мистецтва на рівень світового театру значно раніше російського.

Насьогодні саме цей момент ще залишається зовсім не висвітленим. Багато сучасних підручників з історії світового театру, включно до найновіших (напр. Фрідлея й Рівса, Нью Йорк, 1947), вбачають шляхетний вплив Майнінгенців на постанови щойно згадуваного Московського Мистецького Театру. Про вплив же М. Кропивницького на цей театр жодна література ще не порушила, хоч він був не менший. Театральна українська вдача була пречудовим алмазом на майбутній дорозі театрального мистецтва, щоб бути непоміченим. Акторський ансамбль Кропивницького промінював свіжістю вистав і гроном чудових акторських талантів,

народжених в народнім «морі» і це помітили далеко поза межами України. Між ними, найперше, й самого М. Кропивницького.



ІІІ. МИКОЛА САДОВСЬКИЙ

З усіх корифеїв українського театру Миколі Садовському советська театральна критика приділила найменше місця і це сталося не випадково. Перед офіційним урядом України Садовський лишився «пасинком» поміж іншими великими акторами. Відомий театральний критик О. Борщагівський, * складаючи свої примітки до книжки Софії Тобілевич «Корифеї українського театру» в 1947 р. (вид. «Мистецтво») писав про нього:

«... Садовський зрадив демократичні традиції корифеїв, давши місце в своєму репертуарі (репертуар театру Садовського — В. Р.) націоналістичній романтиці (в історичних виставах), творам Винниченка, а також антиреалістичним течіям»...

Отже вже в даному випадку підкреслюється «зрада» цього велетня-актора на героїчні ролі, доброго режисера й співака і громадського діяча національного значення.

Але й це не було головним. «Злочин» Садовського перед советським урядом полягав у семирічному перебуванні на еміграції, а перед тим два роки (1917 - 1919) широченної громадської праці поза театром по боці національно-українському, а не комуністичному.

Встановлення незаперечности цього факту породжує друге запитання, що багато людей ставить собі. Чому ж тоді Садовський повернувся 1926 р. до Києва? Може

* Засуджений 1949 р. як «космополіт».

це було зрадою своїх принципових ідеалів?

В жодній мірі — ні. Садовський став жертвою власної надзвичайно довірливої вдачі. Він надто повірив у советські обіцянки, що йому в Києві складуть усі можливості для творчої праці. Цих можливостей він не мав на еміграції. Не за браком людей, що хотіли б працювати в театрі, а за браком людей, що любили б театр так, як його любив він. Отже він не мав нічого, а йому пропонували **все**. **Перспективи** — там, **розчарування** — тут. Там творча праця з акторами-професіоналами, тут — нудьгування без улюбленої праці, вештання, як звір в клітці, поміж рестораном «Українська Хата» та готелем «Моюнополь», перебування в середовищі в ліпшому випадку театральних аматорів, а в гіршому — людей дуже далеких до поважної театральної справи, що навіть оцінити не могли акторського призвання, вже не говорячи про таку визначну постать, якою була акторська індивідуальність Садовського. Дрібні образи йому тим болячіше було зносити, що він був певний своїх сил і вірив, що там його акторський авторитет буде шануватися і належно цінитися.

В такому становищі «вага» надто похилилася в бік повернення до Києва і з найкращими надіями 70-літній великий майстер сцени кидає еміграцію і їде додому, щоб ще послужити своєму театрові.

Родина батька Садовського — Карпа Тобілевича дала українському суспільству шість громадян, з яких чотири вславили навіки ім'я українського театру. Миколі Садовському випала честь бути третім таким театральним діячем в родині Тобілевича і п'ятою дитиною в родині.

Він народився в с. Костоватій на Херсонщині 1856 р. Свою першу шкільну освіту проходив у м. Бобринці. Це дало можливість молодому учневі бачити ті вистави, які влаштовував його старший брат Іван разом з Марком Кропивницьким, багато про них чути, захоплюватися успіхами й грою акторів. Це також збудило в душі хлопця щирі прихильність до справи, яка теж

цікавила і хвилювала брата Івана, що був йому учителем і другом. А коли через два роки брата Івана перевели до Херсону секретарем міської управи, а ще через два роки до Єлисаветграду, то Микола був теж переведений до реальної школи того міста. На той час там оселився й батько Тобілевич з усією родиною, купивши собі дімок з садком на краю міста.

Перебування в школі й життя під опікою старшого брата Івана дало змогу Садовському познайомитися з культурними українськими діячами: композитором Петром Пішинським, доктором Панасом Михалевичем, учителем Дмитром Пильчиковим та іншими.

Останній етап національного освідомлення Садовського доконали військові події. В 1877 р. він пішов добровольцем до царсько-російського війська, що воювало тоді з Туреччиною. В 1878 р. приймав участь в аматорських виставах своєї військової частини в м. Бендері разом з М. Заньковецькою.

Звільнившись з війська й шукаючи забуття від примар війни, він приїхав до батьків, але в швидкому часі на листовне запрошення Кропивницького — виїхав у Кременчук до російської трупи Ашкаренка, де мав великий успіх на сцені. Коли спільними зусиллями було одержано дозвіл царського уряду на українські вистави 1881 р., залишився з М. Кропивницьким у трупі.

Потім грав у трупах М. Старицького, знову М. Кропивницького, аж до 1888 р., коли zorganizував власну трупу.

90-ті рр. проходять у мандрівках. В 1905 р. М. С. стає керівником театру «Львівської Бесіди», де пропрацювавши рік, організовує нову трупу в Полтаві, аж поки 1907 р. не влаштовується на стало зі своєю трупою у Київському Народньому Домі. Це був перший постійний (стаціонарний) український театр, (коли не рахувати театрального становища у Львові). Треба зазначити, що 10 років існування цього театру залишили після себе величезний слід в нашому театрі й по сьогоднішній день.

1917 - 1919 рр. застають М. Садовського у вирі організаційно театрального життя для молодії держави. В



Микола Садовський (1856. — 1933.)

1919 р. в Кам'янці Подільському з доручення українського уряду він організовує театр для Українського Війська. З дальшим наступом большевиків виїхав на Захід, де провів 7 років, переважно на терені кол. Чехословаччини, в Карпатській Україні.

В 1926 р. він повернувся знову до Києва, повний надій ще багато зробити для театру.

Але не так сталося. Виступи йому обмежили, а мати свій театр не дозволили.

В останні роки свого життя, крім акторської діяльності, працював як перекладач та мемуарист.

В 1929 р. вийшла його праця «Мої театральні згадки». Помер М. Садовський 6. лютого 1933 р. в голодний рік, розділивши участь жертв народньої трагедії...

Так виглядає в житті Садовського кілька найважливіших дат в праці його, як великого актора, режисера, громадського діяча й людини, що вела понад 50 років свій нарід, за словами Франка, до «світлих висот свободи і чести».

Як актор М. Садовський найбільше вславився в героїчних ролях. Такі ролі, як Богдан Хмельницький, Сава Чалий, Назар Стодоля і ін.

І. Мар'яненко в праці «Мое життя — моя праця» говорячи саме про героїчного актора, зазначає: «Я ніколи не забуду його, уже літнього чоловіка, в ролі молодого хлопця Дмитра, в п'єсі М. Старицького «Не судилось». Сцена, де він довідується про те, що його кохана дівчина Катря (М. Заньковецька) любить панича, слова, що в цій сцені ринули з глибини душі Заньковецької: «не судилась я тобі», — ці слова повторював Дмитро Садовський: «не судилась... така моя доля»... повторював голосом, в якому було стільки любови й безнадійности, що здавалося, ніби дивною музикою забрили найніжніші струни людської душі. І в залі, й за кулісами — все завмирало, наступав катарзис... Таких творчих вершин досягають лише геніальні майстри...

«Це був дійсно талант з Божої ласки, бо як відомо, жодної професійної школи він не проходив. Чудові

зовнішні дані, музичність, гарний голос (бас-баритон), що, правда, на старість став сиплуватим й глуховатим, величезна інтуїція й здібність швидко, без детального аналізу, схоплювати словесну ідею драматурга й чудово перетворювати її в мистецький образ...

Особливо яскраво це давав відчутти М. Садовський в історичних п'єсах українського репертуару. І тому недаремно багато критиків зазначали, що «його гетьмани та воєводи були шедеврами, про які можна було писати цілі розвідки». В цих рамах Садовський умів потрясати глядачів величчю, чітко дотримуючись піднятого патетичного слова. Можна сказати певно, що такі історично-романтичні драми, як «Богдан Хмельницький» М. Старицького чи «Сава Чалий» — І. Тобілевича знайшли в особі Садовського величавого актора-романтика на провідні ролі.

Проте в самому естві своєї творчості М. Садовського треба зачислити до т. зв. «акторів нутра». Під цим визначенням розуміють акторів, що дуже покладаються на своє акторське надхнення. Гра таких акторів нерівна. Характеристичними ознаками її з'являються часті зміни коротких моментів, повних емоційного напруження з цілими сценами самого звичайного виконання. В моїй пам'яті образ Мартина Борулі, створений М. Садовським. Всі попередні сцени, аж до вістки про втечу жениха, він проводив рівно, просто і може надто навіть байдуже. І ось аж в кінці 4-ої дії піднісся до висот надзвичайного емоційного напруження, що виявилось востократ сильнішим, за все попереднє виконання. Тут виявилася геніяльність акторського дарування М. Садовського, що була причиною прощення усіх нерівностей його гри у попередньому. Такі «вершини» були у М. Садовського і в інших ролях, що й дозволяє його залічити до акторів «нутра». Звичайно, цей факт не зменшував його ваги, як актора. *

Окремо можна говорити про М. Садовського, як ви-

* Детальніше про цих акторів сказано у «Вступі». Такі актори «нутра», як Едмонд Кін, чи Людвіг Деврієнт можуть бути яскравими зразками.

конавця народньої пісні, як про **актора-співака**. Часом співаки з добре вишкolenеними голосами не можуть утворити відповідного настрою своїм виконанням народніх пісень. М. Садовський володів цим секретом й глибоко відчував **кольорит народньої пісні**. Музичної освіти М. Садовський не мав і не міг нічого записати на ноти, але мав **добру слухову пам'ять та слух**. Народні думи, він більше оповідав, як співав (**речитативом**). Крізь таке епічне оповідання почувалася не штучна сльозливість, а **дійсна трагедія героїв**. Так він знаменито співав Думу з «Невольника», пісні «Та воли мої половії», «Ой, у полі криниченька», «Та Самара річка не глибока» та інші.

В акторське виконання М. Садовський органічно вплітав народню пісню в мережу ролі. Напр. у «Зимовому вечорі» М. Старицького, де він грав Подорожнього, в той момент, коли він починав заспівувати другий куплет пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе», а саме «Вона чеше», то по тому, як саме він **вступав** у партію його голосу, жінка пізнавала в Подорожньому свого чоловіка.

Переходячи до праці М. Садовського, **як режисера**, спершу треба зазначити, що багато акторів знайшли в ньому **доброго вчителя**. Свої вистави він **будував на акторові**. Після розподілу ролей та характеристики їх акторові давалася повна воля творити образ на кону. Увесь процес готування п'єси відбувався тільки на кону, шляхом **показування під час проб**. Інтенації й рухів М. Садовський **не нав'язував** акторам. Лише, коли щось не вдавалося акторові чи акторці, тоді М. Садовський **схоплювався й показував**, як саме ту чи іншу фразу треба виголошувати. Тоді перед акторами відбувалося чудо: мертві слова (до того, як це показав М. Садовський) оживали й набували змісту, якого вони й не уявляли. Ця властивість виинятково здібного інтерпретатора розкрити текст змушувала, навіть провідних акторів звертатися до М. Садовського, коли вони відчували, що якась фраза їм не вдається.

Але як режисер М. Садовський пляну п'єси не мав і на його праці позначався талант актора «нутра». Деякі сцени він, запалившись, обробляв особливо глибоко, а поруч лишав сцени необроблені, на волю актора. Тому, що М. Садовський не мав раніше продуманого пляну т. зв. мізансцен, вони теж утворювалися й розроблялися виключно під час проб.

Хочу зазначити, що М. Садовський у великій мірі допоміг зростові молодих режисерів (оперові С. Каргальський, Бутовський). Нарешті у Садовського працював і молодий Л. Курбас.

Переходячи до особи М. Садовського, як **громадського діяча**, тут треба перш за все говорити про нього, як **основоположника першого українського постійного театру**. Як зазначалося, такий театр почав свою діяльність у Києві 1907 р., хоч організація трупи ще почалася 1906 р. у Полтаві.

Обставини, у яких було закладено театр, були дуже невідрадним. Поза Товариством братів Тобілевичів (П. Саксаганський та І. Тобілевич), що припинило остаточно свою діяльність після смерті Карпенка-Карого, — нічого не лишилося. На провінції окремі таланти губилися у невідрадних обставинах. Часті заборони грати українським трупам лишали їх на призволяще.

В самому Києві моск. генерал-губернатор заборонив виставляти українські вистави, а натомість дозволено було виступати по каварнях і відкритих сценах «оповідачам малоросійського побуту» й дискредитувати перед глядачем увесь український народ і все українське. Це найкраще описав сам М. Садовський у своїй книзі: «Мої театральні згадки». Неграмотні колишні театральні машиністи або просто розсильні робилися українськими письменниками і один поперед другого писали всяке паскудство й пасквілі на український народ і з ідіотськими мигами та натяками виступали на сцені перед п'яним міщухом, що надривав від сміху живіт, а після вистави напували паяців горілкою до нестями й обмазували гірчицею їхні п'яні морди.

«Отак, один з них, Лучицький, — оповідає М. Садовський — зібрав усі перли своєї геніяльної літературної творчості й видав під заголовком: «Торбина реготу й лантух сміху».

«Треба було подивитися, що робив цей канібал на сцені. Коли наставав час його виходу, публіка вже починала гудіти, мов бджоли в вулику, знаючи з програм, що от-от зараз з'явиться цей «розбійник святого мистецтва»... Нарешті, оркестра починала прелюдію. Публіка на хвилину вщухала і за лаштунками хтось хрипучим, мов немазана татарська арба, голосом затягав: «Оце я Ярема-а-а-а, отсе я Ярема»... Після цього оркестра замовкала і з-за лаштунків являлась якась поява. На голові сива шапка не менш як півтора аришин заввишки, а то може й більше. Свита наопашки, вся цвяхована якоюсь невиданою орнаментикою. Сорочка вишита майже не тільки на грудях і рукавах, а навіть на спині, і з такими широкими рукавами, що в кожний можна було заховати ще по одному Лучицькому. А що вже говорити про штани? Це просто навмисне зшиті два величезні пістряві рядна й зібрані на очкур, які волочилися аж по землі. Оця його поява вже викликала рев сміху і загальні бурхливі оплески та витуки «браво». Поява тихо підходила до авансцени під невгаваючий регіт і, знявши з голови свій улик, (бо шапкою назвати її не можна), здоровкалася з публікою: »Доброго здоров'я! З понеділком!» і знов дикий регіт безглуздої публіки. Після привітання поява почала оповідати про те, яка з ним пригода трапилася на Печерському в Києві, як він приїхав з кумом Гаврилом до Києва і як вони поснідали і що на сніданок їли. Тут і четвертину сала з'їли, два кільця ковбаси, а нарешті мірку гниличок і мірку кисличок, та ще й запили квасом. Після такого сніданку почали оглядати Київ і десь на Печерському (не знаю, як то вже можливо було, хіба тільки в дурній голові оповідача така подія могла зродитися), — вартовий солдат поставив його замість себе на варту, — і тут його всі муки від тяжкого сні-

данку, а особливо після **грушок гниличок...** Так вивітрував з київської публіки національний вплив, зроблений крамольною українською трупкою, генерал Дрентельн десять літ! Камінцем йому земля й царство німецьке!»

Не легка то була річ, організувати новий театр, розпочати рішучу війну з авторами «Торбин реготу й лантухів сміху». Насамперед треба було **оновити репертуар**, поповнити його **новими українськими авторами та перекладними п'єсами**. Крім того стало питання про створення повновартісної української **музичної драми та опери**. Виникла потреба дбайливого **добору акторів**, що змогли б утримувати складний музично-драматичний репертуар.

Це все розпочав енергійно М. Садовський. По-перше було залишено в репертуарі кращі п'єси Марка Кропивницького, М. Старицького та І. Тобілевича. В цих п'єсах було зроблено наголос на правдиве зображення життя. Наставлення у бік зображення правильних психологічних образів, зменшення кількості пісень та танців (етнографічного моменту) і органічного вплетення їх до дії п'єси.

Другу групу становили п'єси нового українського репертуару: Л. Українки («Камінний господар»), І. Франка («Украдене щастя», «Учитель»), В. Винниченка («Брехня», «Натусь»), С. Черкасенка («Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла»), С. Васильченка та інші.

З них були більше вдалі постанови («Про що тирса шелестіла», «Учитель» та ін.) й менш вдалі («Камінний господар»), де акторам ще не вдалося повністю опанувати тлумачення ролей після побутового театру.

Третю групу становили п'єси перекладні. Серед тих назв подибуємо «Зачароване коло» — Ріделя, «Надію» — Геермайса, «Вогні Іванової ночі» — Зудермана, «Мазепу» — Словацького, «Бог помсти» — Шолом - Аша, «Тепленьке місце» — Островського та ін.

Цілком окреме місце тут належить поставам пере-

кладної опери: «Продана наречена» — Сметани, «Кавалерія рустікана» (Сільська честь) — Масканьї, «Галька» — Монюшка та національної «Енеїда», «Утоплена», «Різдвяна ніч» — М. Лисенка, «Катерина» — Аркаса.

Переходячи до акторів, треба сказати, що М. Садовський, чудово оцінюючи значення молоді, орієнтувався на них. Це не означало того, що в трупі не було досвідчених старих акторів. Туди входили крім самого М. Садовського, славна Марія Заньковецька, Г. Борисоглібська, С. Паньківський, частково Полянська, І. Загорський та Ф. Левицький.

З молодших тут у різний час розпочинали свій сценічний шлях такі актори: М. Малиш-Федорець, Доля. Хуторна, Герцик, Якубовська, Вільшанський, Ковалевський, Милович, Корольчук; визначні оперові сили: М. Литвиненко (Литвиненко-Вольгемут), Петляш, Петрова, Ліброва, Гребінецька, М. Микиша, Внуковський, Івалів, Карлаш, Мироненко, Павловський; майбутні режисери: Л. Курбас, С. Бутовський, І. Мар'яненко та інші, знаний на весь світ диригент О. Кошиць, диригент і балетмайстер Верховинець (Костів), відомі декоратори М. Бурачек та В. Кричевський і нарешті такий машиніст сцени, як К. Домбровський.

Коли говорити про саме виконання вистав, то воно було реалістичне, максимально наближене до життя. В цьому сенсі звичайно втрачали сильно вистави, що за своїми властивостями вимагали умовного оформлення (напр. символічні етюди О. Олеса). Реалістичне оформлення шкодило й таким виставам, як напр. «Камінний господар» Л. Українки.

Взагалі театр Садовського притримувався живописної декорації з застосуванням обсягових частин так, як це було раніше в театрі Кропивницького. Завданням декоративного оформлення було допомогти акторові відтворити на сцені справжню дійсність. Іноді це театрові вийняткову добре вдавалося.

В спогадах відомого українського письменника Спи-

ридоні Черкасенка є епізод, коли славний композитор Микола Лисенко відвідав театр під час вистави його п'єси «Жарт життя» і був вражений оформленням вистави. По ходу другої дії на сцені було відтворено мистцем Василем Кричевським поміщицький будинок Гоголя в Василівці під Миргородом настільки реально, що самому Лисенкові здавалося, ніби він знаходиться перед своїм дідицьким будинком, де жив у дитинстві. Він навіть попросив режисерів вистави посидіти кілька хвилин на східцях веранди будинку, бо так добре відчув вплив оформлення на настрій.

Безперечно таке оформлення допомагало і акторам відтворювати дійсність.

Часом це не зовсім вдавалося. «Трохи треба було напружувати фантазію» — оповідав О. Кошиць про постанову опери М. Лисенка «Утоплена» в театрі Садовського, — «щоб наших хористок в білих балахонах прийняти за русалок. Вони більше нагадували, як сказав тоді критик Королів, — «больничних дам» (шпитальних сестер). До цих нещасних русалок ніхто не хотів рук прикладати, і ті балахони просто стали театральною формулою: балахон з рослинами — русалка, з листями — мавка, балахон просто — привид, з крилами — янгол, з сяйвом — померла душа. І це без огляду, скільки в тому балахоні поміститься м'яса — чи вісім пудів, чи шість, чи п'ять... Коли ж додати до цього ще й голоси «Напиймося родинко», то картина була цілком фантастична. Згодом склад хору змінився»...

Звичайно, оцінювати такі недоліки лише неуважністю до вистав звичками старого антрепренерства Садовського було б неправильно. Найголовнішу роль все ж відігравала непристосованість акторського складу до репертуару, що виходив поза межі етнографічно-побутового.

Те, що знижувало вистави п'єс Олесея, чи Л. Українки, те саме поставало і в оперовому репертуарі. Цього раптово усунути було неможливо.

Але загальне враження від акторської й декоративної сторони вистав продовжувало залишатися на висо-

чині дійсного професійного театрального мистецтва. О. Кошиць робить зауваження відносно невисоко поставленої музичної сторони театру. Хоч тут він мав слухність, але скромність цього майстра не дозволила сказати йому, що він сам непомітно для себе був тим головним чинником, що музичну частину в театрі Садовського поставив на належну висоту.

У всякому разі десять років (1907 - 1917) праці театру Садовського тяжко переоцінити.

По-перше, театр був тим ланом, що дало потім дорогу численним театрам, які створилися після 1917 р., зокрема Державному Драм. Театрові під керівництвом Саксаганського, («Молодий театр» Л. Курбаса займає лівіше становище.).

2. Театр виховав чимало акторів-професіоналів, а також режисерів і декораторів; 3. Театр Садовського у великій мірі полегшив справу створення української опери, через наявність достатньої кількості співаків, хормайстрів та балетмайстрів.

Серед зовнішніх чинників, що спричинилися до успіху й значення театру Садовського були: 1) полегшення утисків російської цензури, що дало змогу поширити театральний репертуар і 2) **всеукраїнський склад творчого персоналу**, де були зібрані найздібніші сили з усіх частин України. Не бракувало ні місцевих талантів, ні з Галичини. *

Крім того театр Садовського відіграв ще велику громадську роль, гуртуючи навколо себе українську інтелігенцію в Києві, будучи в умовах російського царату оазою національної культури. Часом, в окремі дні, ставлення театру проти офіційних царсько-російських чинників носило протестаційний характер в обороні власної культури (напр. під час похорону М. Лисенка в 1912 р.)...

В 1917 р. почала творитися власна Держава і Садовський знову поринає в громадське життя, аж доки 1919

* Як відомо, у Садовського від 1905 р. встановився постійний зв'язок зі Львовом та тамешньою театральною периферією.

р не довелося виїхати з України перед большевиками.

Лишається кілька слів сказати про Садовського, як людину. На початку цього нарису вже дещо говорилося про нього, як людину надзвичайно довірливу й безмежно щирю. Садовський часом щиро говорив зі співбесідником, не знаючи навіть прізвища його. Взагалі радо говорив з кожним і прямо «різав» правду в очі тим, що на його думку висловлювали неправильно свої думки. Цим він наживав собі людей, що прикро ставилися до нього. Спалахував гнівом, але короткотривалим. Довірливість і щирість Садовського поєднувалася з його широченною гостинністю. Вона дійсно не знала меж.

Відомий театральний критик А. Яблоновський і колишній співробітник часопису «Кіевская Мысль», навіть намагався витлумачити щирю гостинність Садовського, як «шляхетний націоналізм, що нікому не нав'язувався, але й свого не цурався» (!?)

Тлумачення цього «малоросса до мозга костей», про «шляхетний націоналізм» Садовського настільки цікаве в своїй фантазії, що варт тут навести короткий уривок, що мав би підкреслити «кредо» театального критика.

...« Яюсь то великим гуртом» — пише Яблоновський — «були ми на хуторі у М. К. (Садовського — В. Р.) біля Києва і мене вразила цілість цієї людини. І не те що, а навіть собаки брехали, навіть коні ржали, яюсь по-українському. Навіть карасі в ставку були, без сумніву, українського походження. А сам хазяїн у виштитій сорочці, в українській однорядці, в синіх штанах широчиною в Чорне море, на надзвичайно чистій українській мові просив нас до хати. Але тільки за столом, коли почалося українське частування, можна було належно оцінити увесь цей національний кольорит. Горілку подавали десяти гатунків і тільки українську: тут і «сливяночка» і «тернівочка», і «нечуй-трава» і якийсь столітній мед, що його пив ще Мазепа і другий мед від малоросійського гетьмана Дем'яна Многогріш-

ного і якісь пампушки і галушечки, і вареники трьох гатунків і книші, і ковбаса, що «огризається» на сковороді. І все це гості їли та пили під звуки старовинних застільних українських пісень...

Це був «шляхетний націоналізм, який нікому не на-в'язувався, але й свого не цурався» — закінчує А. Яблоновський.

Як би тільки ці наведені слова критика можна було б залишити для самого Яблоновського — справа одна. Але коли знайшлися серед української громадськості «численні малороси», що за вдало станцьованим на кону Садовським гопаком чи добре одягнутим ним жупаном або смушевою шапкою нічого більше не побачили — справа друга. Значно далекозорішою виявилася со-ветська влада, що за всяку ціну вирішила заманити Садовського до своєї пастки, ізолювати й знищити. Цього вона добилася. Останні роки земного життя Са-довського — найсумніша сторінка з його життєвого шляху.

«Всі засоби добрі, коли ведуть до мети» — така відо-ма советська засада. На безмежно довірливу і щирю людину було зроблено сильний натиск... 1926 р. Садов-ський з чистим серцем повертається до Києва. А далі... А далі йому ніколи не простили перебування в емігра-ції, зробили своїм «пасинком», присудивши йому шлях поступового вмирання, майже заборонивши виступати на кону, що морально остаточно зломило його.

Шість років поневіряння, матеріяльних злиднів, ост-аточно підкосили його кремезне здоров'я. Запрошен-ня виступати йому у виставі «Наталки Полтавки» з на-годи святкування 50-ліття українського театру, заста-ло його вже хворим. Він не вставав з ліжка.

6. лютого 1933 р. Садовського не стало. Мертвий, він уже не був страшний. Для зовнішнього показу уряд УРСР приймав похорон на державний рахунок, а офі-ційні часописи гучно розписалися про його заслуги. Серед населення ж тихо ширилися слова: «Дали Са-довському вмерти з голоду, а тепер роблять гучну ко-медію над покійним».

Кияни дійсно виявили велику пошану до свого великого діяча. До залі спілки робітників освіти (РОБОС), де стояла труна, приходили все нові й нові прихильники таланту Садовського. Державна Українська Музична Капеля («Думка») під орудою Нестора Городовенка співала з особливим піднесенням. Спеціально з Харкова приїхав славний режисер Лесь Курбас, і попрощався з покійним, міцно поцілувавши його в уста. На вулиці труну супроводила величезна юрба киян, аж до Ново-Байкового цвинтаря, де Садовського поховали недалеко від могили Миколи Лисенка...

Великий патріот відійшов назавжди, залишивши після себе світлу пам'ять, бо спромігся своїм талантом та енергією підняти обмежені можливості побутового театру до висоти дійсного рівня професійного мистецтва.

Цього не могли забути його наступники, що ввели український театр до світової родини народів.

IV. МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА

4. жовтня 1934 року... Заля київського оперного театру вщерть заповнена глядачами: незабаром має розпочатися вистава опери Россіні «Севільський цирульник», що дасть деякий перепочинок від досить марної дійсности.

Раптом на просценіюмі з'являється постать відомого українського оперового актора — Михайла Донця...

— Сьогодні, — говорить він, — після тяжкої недуги померла наша відома акторка Марія Заньковецька. Ім'я її протягом багатьох років було відоме не тільки в Україні, але далеко поза межами її, закордоном. Пам'ять її прошу вшанувати вставанням...

Зойк несподіванки миттю переноситься через залю і всі глядачі мовчки піднімаються...

Ім'я Заньковецької дійсно було відоме далеко поза межами її батьківщини. Її порівнювали з відомими акторами світу — Е. Дузе, Сари Бернар, Джеми Белянчіоні, а своєю творчістю вона доводила трагічне положення жінки-українки, більш того, — все трагічне положення України в пастках царсько-російського режиму.

В спогадах подруги Заньковецької, акторки Богомолець-Лазурської, наведена її коротенька розмова з великим актором Панасом Саксаганським.

— Знаєте, що — говорив він до Заньковецької, — дуже добре було б zorganizувати наступного літа драматичну трупу, посадити її на пароплав і поїхати вниз

Дніпром, зупиняючись і даючи вистави.

— Все це мрії, — відповіла Заньковецька. — Нічого з цього не вийде, але які поневіряння нас далі чекають, мені не жалко...

Так, нічого не пожаліла Заньковецька для рідного театру: свідомо відмовившись від розкошів царської імператорської сцени, вона лишилась на своїй українській сцені, віддавши їй до кінця своє чудове мистецтво свій чудовий талант, примушуючи тремтіти не одне серце і будячи в не одному з них почуття любови до Рідного Краю.

Часом по виставах з її участю, численна українська молодь, випрягши коней від її візника, сама впрягалася й відвозила її додому, або садовила на крісло й несла кварталами міста, співаючи пісні. Це був тимчасовий екстаз молоді, це була патріотична демонстрація, де в образі Заньковецької персоніфікувалася Україна й її барвисте мистецтво.

Симон Петлюра, що був і театральним критиком, вміщуючи статтю про Заньковецьку з нагоди святкування її 25-літнього ювілею, епіграфом поставив слова російського письменника Антона Чехова: «Для генія не існує смерть і лише сама смерть наполовину». Ці слова вповні відносяться до Заньковецької — вона живе, вона буде жити у вічній юності, не маючи жодної «духової старости»...

Саме про таку вічну юність Заньковецької говорить Симон Петлюра, вказуючи на те, що бурхливі вітри над Україною, не занесли на північ це цінне зернятко з рідної землі і ми кинули його на битий шлях, а воно не пропало даремно, зросло, налилося колосом і визріло...



Життєвий шлях Заньковецької починається на Чернігівщині, в селі Заньках, біля Ніжина, (звідсіля й прізвище нашої акторки) — 22. травня 1860 р. Батьки її — дрібні дідачі Адасовські. Оповідання старої бабусі Сухондики, її пісні, приказки глибоко запали в душу

вразливої дівчинки, а старовинної архітектури дідицький будинок, що заднім фасадом виходив до широкої алеї, обсадженої стрункими тополями, уявлявся реальним здійсненням тих оповідань. Алея вела до ставка, подекуди зарослою осокою. Так і видавалось дівчинці після оповідань бабусі, що десь у місячну ніч виходять зграї русалок і грають «у ворона».

Училася Заньковецька в Чернігові, в пансіоні Осовської. Ще в дитячі роки виявила здібності до мистецтва, а в пансіоні захоплювалася театральними виставами. Зокрема на одній з таких вистав вона з величезним захопленням читала монолог з «Антигони» Софокля.

Заньковецька рано одружується. 1878 р. вона виходить заміж за військового Хлистова. Як згодом вона писала, погляди її чоловіка дуже мало відрізнялися від поглядів її батьків, що нічого й чути не хотіли, щоб їх донька цілковито присвятила себе театральному мистецтву. Довелося тим часом залишити думати про це і задовольнятися аматорськими виставами. До цього трапилась щаслива нагода. У фортеці Бендери, на Молдавії, куди перевели її чоловіка, вона зустрічається з Миколою Садовським і вони вкупі організовують театральні вистави. Останній бере від неї обіцянку, що в разі, коли буде зорганізована в найближчому часі професійна трупа, то вона вступить до неї.

Згодом її чоловіка переводять до міста Гельсінки у Фінляндії. Тут вже обставини для вистав складаються інакше. Але й там знаходить Заньковецька для себе творчу працю. В столиці Фінляндії відкрито філію петербурзької консерваторії і вона вчиться співу, продовжує вдосконалювати свій голос — чудове драматичне сопрано.

Зимою 1881 р. М. Кропивницькому й Ашкарєнкові вдається дістати дозвіл і зорганізувати професійну трупу. До трупи вступає й Микола Садовський. Він негайно нагадує Заньковецькій її обіцянку вступити до трупи.

Переборовши врешті опір чоловіка й батьків і укривши своє шляхетське походження під ім'ям Заньковецької, вона приїздить до трупи Кропивницького і з успіхом дебютує в 1882 р. в Єлисаветграді в ролі Наталки



Марія Заньковецька (1860 — 1934)

Полтавки. Присутня на виставі Софія Русова оповідає, що спочатку дебютантка цілком не володіла собою, але

починаючи з другої дії, вона відчувала себе вже певніше і закінчила виставу з великим успіхом.

Від цього часу починається тріумфальний творчий шлях Заньковецької, спочатку в трупі М. Кропивницького, потім Михайла Старицького, Миколи Садовського.

Наприкінці 1886 р. вона виступала з трупкою Марка Кропивницького в Петербурзі. Критика в захопленні вітала наших акторів, а зокрема Заньковецьку порівнювали, як я говорив вище, з світовими акторками, як Е. Дузе, та С. Бернар, а також відомими російськими: пізніше Вірою Комісаржевською та Поліною Стрепетовою.

1887 р. з не меншим успіхом пройшли її виступи в Москві. Раніше вже було зазначено, що в цей час український театр довів на ділі, що він може стати як рівний з російським, а в дечому перевищити його. Справа в тому, що на той час ще не існував московський Художній Театр (постав 1888 р.), що склав собою перший акторський ансамбль психологічно-натурального напрямку, а такий вже був складений у нас М. Кропивницьким. * Тому недармо трупу назвали українськими «Майнінгенцями», бо там ансамблеві принципи стояли дуже високо.

Після цього майже 20 років працює Заньковецька в різних трупах. Серед них треба зазначити імена антрепренерів Ф. Волика, П. Сулова та Найди. В році 1905 - 06 вона з трупкою Миколи Садовського виступає в Галичині і знову з величезним успіхом.

В 1907 р. Микола Садовський засновує в Києві перший український постійний театр, і Заньковецька вступає до трупи, працюючи там до 1911 р. 1908 р. святкує свій ювілей (25 років на сцені), що за означенням Сергія Єфремова обернувся на свято єднання свідомої України з народом.

Відійшовши від театру Садовського, робить кілька невдалих спроб організувати власну трупу, що вдається

* Див. розділ про М. Кропивницького.

ся аж 1916 р., коли вона вкупі з Панасом Саксаганським та Іваном Мар'яненком організовує театральне товариство, що виступало в приміщенні Купецького Зібрання в Києві. Товариство проіснувало рік і розпалося. Надійшла українська національна революція і як тільки розпочалося українське театральне життя, Заньковецька працює в Державному Драматичному Театрі, під керівництвом Олександра Загарова.

Як зазначає сама в своїй автобіографії, з 1918 р. переходить на ролі літніх жінок, що ніяк не позначилося на її творчому успіху.

З кінця 1919 р. працює в театрі, який в 1922 р., під час святкування 40-річного ювілею її сценічної творчости, названо ім. Заньковецької (Зараз цей театр працює у Львові — В. Р.). Виступ її на ювілейному святі був майже останній. Ще в 1923 р. вона виступає в кінофільмі «Остап Бандура» й остаточно кидає сцену.

Останні роки свого життя проводить в рідному Ніжині. Дедалі тяжка хвороба (туберкульоза кісток) дає себе більш відчувати і остаточно приковує її до ліжка... Але вона ввесь час цікавиться театральним життям і очевидно переконується в тому, що нова епоха працює вже не на неї...

Її прогнози збулися... Смерть її 4. жовтня 1934 р. офіційні чинники обійшли майже повною мовчанкою. Провідні часописи обмежилися формальними повідомленнями про факт смерті. Їм не потрібна була «клясово ворожа» людина, один з творців старого «буржуазного націоналістичного» українського театру...

Але ж чому за три роки після її смерті, Заньковецьку згадують і досить популяризують?...

Початок 1935 р. приніс народження стилю т. зв. «соціалістичного реалізму», що визнаний за єдиний, що «зрозумілий для трудящих мас». В українському театрі офіційний уряд покінчив з розгромом «Березіля» й усіх змушено повернутися назад виконувати знову згори нав'язане малоросійське призначення в ньому. Щоб прикрасити чимсь нове «твориво» офіційного сти-

лю «соціалістичного реалізму», витягають з театральної скарбниці минулого талант Заньковецької... Вона з'являється в плащі «правдивого демократа, хоч і не революціонера». Виходячи з таких настанов, у 1937 р. виходить окрема збірка її пам'яті у виданні «Мистецтво», що дає і досить фахового матеріалу про творчість акторки.



Коли доводиться чути про Заньковецьку, як акторку, то її часом, так само як і Миколу Садовського, прирівнювали до акторів «нутра». Про це вже згадувалося, коли йшла мова про М. Садовського. Заньковецька, звичайно, до них не належить.

Щоправда, вона вся віддавалась ролі жила нею, але навіть в найбільше патетичних місцях, найбільш драматичних, вона ніколи не втрачала акторської контролю. Її учень, Борис Романицький, пригадує один цікавий випадок з його власної праці з Заньковецькою.

«Це було 1915 р. Мені довелось грати разом з Заньковецькою в п'єсі Старицького «Не судилось». Вона грала Катрю, а я грав Дмитра. За ходом п'єси, в останній дії, Дмитро вбігає до хати й застає непритомну Катрю, що лежить долі. Він її підводить і лише згодом Катря приходить до свідомості й починає говорити. І от іде остання дія, я стою за лаштунками й готуюся до виходу. Заньковецька грає на сцені сама. Нарешті Катря падає непритомна, треба виходити Дмитрові. Я вбігаю, підбігаю до Катрі — Заньковецької, нахиляюся, щоб узяти й підняти її, беру за руку, рука якась одубіла, глянув на обличчя, на всю постать непритомної Катрі і... буквально злякався. Я вже забув, що передо мною Заньковецька, я бачив, що Катря по-справжньому непритомна, тобто знепритомніла не Катря, а сама акторка, що ж робити, як далі провадити сцену, адже Катря мусить зараз говорити... Чи якось дати знати помічникові режисера, щоб завісу дав? Ну, словом усе це блиском майнуло в голові, а я стояв розгублений і не знав, що діяти.

— Чого ти стоїш, дурний, бери — почулося досить зловісне шепотіння неприємної Катрі.

Ну, далі все зрозуміло. Сцена наша пішла як слід, а я на все життя переконався, що найбурхливіший темперамент актора ніколи не втрачає самоконтролі. Заньковецької — у всякому разі. (О. Білецький — «Хрестоматія українського театру»).

Дані підтверджують, що її самоконтроля дійсно під час акторської праці була величезна. Більш того, у неї була надзвичайна взаємодія під час гри акторської самоконтролі за виконанням і самого виконання. Дуже часто траплялося, що актори мають не взаємодію, а розбіжності і тоді самоконтроля мучить актора, позбавляє його певности. На це колись Ф. Шіллер у своїх «Листах з естетики» казав, що тоді актор стається схожим на люнатика.

Від такої взаємодії виходить і те положення, що Заньковецька ніколи не перегравала ролі, почуття міри було в неї вийняткове. Цьому звичайно, допомагало й те, що в неї була цілковита гармонія поміж її духом і тілом, цебто гармонія і взаємодія між силою самого відчуття і силою зовнішніх засобів вияву цього почуття. Взаємодія поміж духом актора і його акторським апаратом, цебто очі, голос, рухи тіла. Її руки, її обличчя, очі, її постать були так правдиво наповнені відповідним змістом і так переконливо доносили цей зміст до глядача, що слово тільки завершувало все. Вона ніколи не «натискала» на голос, не намагалась ним милуватись, він для неї не був самоціллю, а тільки допоміжним засобом донести зміст. Вона не боялась поганого звуку й тембру голосу, але цей звук завжди передавав чуття й думку.

Романицький згадує, як вона говорила фразу Софії з останньої дії «Безталанної»: «Присько, ти сама бачила?» — голос був безбарвний і хрипко зривався, але за ним відчувався відчай страждаючої істоти.

Надзвичайно цікаво проходив у Заньковецької процес шукання образу. Сучасники зазначають, що на

пробах вона вишукувала засоби вияву того чи іншого почуття. Цікаво, що вона ніколи не заспокоювалась на тому, що знайшла, а старанно відбирала тільки найкраще.

Вона безліч разів запитувала режисера — так чи не так у тому чи іншому місці. Запитувала не тільки режисера, а кожного актора, навіть звичайну людину, якій вона довіряла. І завжди раділа, коли хтонебудь похвалив її за гру.

Той же Б. Романицький робить заувагу: складалося враження, що вона якось внутрішньо прислухається, «прицілюється» до ролі. Складалося враження, що вона ніби «поступово наповнює себе ролею» і лише передостанні проби Заньковецька провадила з повним емоційним напруженням. Тоді вона дійсно вражала всіх своєю грою і навіть найближчих партнерів.

З таких моментів П. Саксаганський оповів один випадок з 1915 р.

«Ставили п'єсу «Понад Дніпром». Заньковецька провадила роль матері, а я грав її сина Мирона і ставив п'єсу. Через два дні має бути вистава: на попередніх пробах Заньковецька провадила свою роль як звичайно. Аж ось сьогодні йде кінець другої дії, де приходить сцена прощання матері з своєю оселею, садибою та сином Мироном: на сцені майже вся трупа, бо перед тим відбулася гуртова сцена і от перші слова матері — Заньковецької ударили всіх по нервах: «Ха-атко-аж мо-я-а» не проговорила, а проспівуючи на спосіб народного голосіння проридала ці слова Заньковецька. Ми всі немов скаменіли, а акторка дійсно ридала, лила свої сльози, заливаючи ними своє обличчя. Кінчає монолог, дає репліку мені, я хотів щось сказати, очі повні сліз: павза. Знову силкувався щось сказати, знову павза. Я махнув рукою й мовчки вийшов у садок. Проба перервалася...»

Репертуар Заньковецької налічує понад тридцять роль найрізноманітнішого жанру від драматичних героїнь до комедійних характерів. Поруч з найбільш

драматизованими ролями Харитини («Наймичка» Тобілевича), Ази («Циганка Аза» — Старицького), Олени («Глитай або павук» — Кропивницького), яскраві комедійні характери (Цвіркунка — «Чорноморці» — Старицького), Горпина («Як ковбаса та чарка» — Старицького), Приська («По ревізії» — Кропивницького). За часів 1912 — 1919 рр. до її роль мав приєднатися й європейський репертуар (Фру Альвінг в «Привидах» — Ібсена та Іо, в «Загибель надій» — Геерманса — праці режисера О. Загарова), але дальші бурхливі події не дали можливості це зреалізувати.

Заньковецька відчувала роль у цілому.

— Як я отут почую роль, — показувала на груди вона, — то тоді я її зіграю, а як ні, то й братися не хочу...

Проте, хоч їй і вдавалися комічні ролі, але головне місце в її репертуарі посідали героїчно-драматичні ролі. До них в першу чергу треба віднести роль Харитини в «Наймичці» Тобілевича. Похвальна рецензія відомого російського критика О. Суворіна, можливо, чи не найкраща згадка про її виконання цієї ролі. Ця стаття критика тим більше важлива, що автор був російський великодержавник і рішуче недолюбливав нічого українського.

«Почався перший акт. Жалюгідна, обтріпана, вкрита хустиною так, що майже обличчя не видно, наймичка пробігла по сцені з відрами; потім знову вибігла і з'явилась з оберемком соломи на спині. Через деякий час чути брязкіт побитого посуду. Вся втілення жаху й безпорадного відчаю, вибігає з шинку наймичка, а за нею женеться господиня жидівка з палицею. Дух мій піднісся. Талант, талант, великий талант! Так зобразити жах на своєму обличчі, з таким відчаєм зіщулитися, що жаль бере нещасну, це тільки талант може. А ця зворушлива щирість в наріканнях на свою долю. Так, це справді страждання бідної сироти. Я не бачив на російській сцені наївність дівчини так чудово передану, як це робить Заньковецька. Я бачив інженю, роблену

на її місці, що перейшла до нас з французької сцени. Але наївність простої дівчини, щось миле й дитяче, я побачив тільки тепер. І як просто вона сказала Панасові, що кохає його і як заплакала, коли він брутально відштовхнув її! Це був дитячий плач, хлипаючий що раз-у-раз проривався під час розмови. Інакше ця не-смілива душа і не могла плакати, так по-дитячому зворушливо і жалісно. Жодного фальшивого звуку, жодного жесту, що суперечили б сильно наміченому типові.

«Затуркана, ображувана, з жадобою любови й життя, вона тільки один раз не стримує себе, коли Цокуль говорить їй, що чесноти її вже не повернеш. Від жахливого усвідомлення цього дівчина падає в такий нестерпний відчай, що можна бачити тільки в житті і то в виключних випадках. І ридання, і гнів за себе і за весь світ, і якісь стогони відчаю і муки примусили глядачів абсолютно закам'яніти. Ніколи нічого подібного я не бачив на сцені. Це вище від усього, що можна написати, вище від враження, що підказують оплески і вигуки «браво». Ви не будете бити в долоні, коли перед вами людина знемагає в жахливих муках. Так було й тут. Це була правда, і глядачі переживали її зі слізьми в горлі і з палким співчуттям до нещасної. Це був той відчай, ті муки, коли жінка забуває про все, про свої пози, про свої рухи, про свою зачіску, коли пам'ятає тільки своє страждання, пам'ятає тільки, що життя її скінчилось, загублене назавжди. Кам'яна людина не відмовить їй тоді у співчутті. Це співчуття не зменшилось, коли наймичка перейшла раптом від відчаю до люті і кинулася на свого спокусника. Тигриця це була, в якій відібрали тигрення, стільки виразу в її високо підведеному обличчі, в блисків очей, у гнівному голосі і рвучкості рухів.

«У 5-му акті вона знову тиха і вдумлива. Вона вирішила скінчити самогубством. Їй хочеться жити, але не можна жити. Вона згадує свою бідну матір, що загинула десь у шинку, така ж нещасна, як і вона. Вона стає

на коліна, нагинається обличчям до землі (негарна поза) і починає говорити своїй матері в землю, бо вірить в те, що вона тут краще почує її, що вона тут ближче до неї. Надзвичайною ніжністю й щирістю звучить її голос, що переходить в ридання. Панас її знаходить тут. Він говорить їй, що готовий одружитися з нею, але її правдива природа не може мовчати. Вона говорить йому, все, просить простити їй, бачить з його обличчя, що він раптом збайдужнів до неї і кидається у воду. Всі ті відтінки почуття, що звучать то ніжністю, то горем, то благанням, то відчаєм, то дитячою наївністю, передаються її чудовим голосом з такою досконалістю, що не знаєш, чи є ще якінебудь вади в її грі.

«Я просто кажу, іншої такої акторки, я ніколи не бачив.»

Звичайно, у Заньковецької були й невдалі ролі. Такою слід уважати ролю Проні в п'есі Старицького «За двома зайцями». Сучасники зазначають, що там вона дуже засуджувала свою героїню.

З роками Заньковецька переходить на ролі старших жінок, але лишається чудовим майстром, талант якого не старіється. В пам'яті автора цих рядків залишився виступ Заньковецької під час святкування її ювілею в 1922 р. Після вистави, він, тоді дуже молодий хлопець незадоволено звернувся до батька:

— Адже, тату, ти говорив неправду. Заньковецька зовсім молода, а не стара.

На це батько, посміхнувшись, промовив:

— Ні, синку, вона стара, тільки так добре удає з себе молоду.

Так добре вона передавала молодість. Сама вона теж любила молодь і завжди була нею оточена. Охоче допомагала своїми порадами. Борис Романицький, пригадує, коли в нього не йшла роля поважного професора в одній п'есі Л. Яновської, він сів у кутку за лаштунками й зажурився. Надумався кидати сцену.

«Раптом чую голос:

— Чого це ти?

Дивлюсь — Заньковецька. Я їй розповів про все.

— Ану давай, почитаємо ролю...

Вона почала читати своїм лагідним, ніжним голосом... І раптом мені уявився образ професора... Коли надійшла вистава, то всі мене хвалили».

На жаль, багато молоді, особливо молоді акторки, не засвоювали критично її вказівок, а намагалися по-рабськи копіювати її і звичайно тим тільки собі шкодили.

Систематично вчити молодь Заньковецька не вміла й її погляди на організацію театральної студії були досить невиразні. Вона передбачала набирати молодь (2 — 3 групи), відразу готувати п'єсу, а потім кращих відразу відбирати і на тому справа кінчалася.



Уявлення про Заньковецьку було б неповне, як би хоч двома словами не згадати її громадську діяльність. Ця тема настільки широка, що може бути окремо висвітлена. Зокрема слід згадати виступ Заньковецької 1897 р. на з'їзді сценічних діячів у Москві. Головні думки її зводилися до наступного:

1. Театр це — велика виховна школа, а таке його значення зросте тільки тоді, коли будуть усунені загальні цензурні обмеження. Турботи цензури повинні бути звернені до охорони сцени лише від творів, що явно зневажають мораль.

2. Український театр терпить від різних заборон. Тому необхідно: а) перекладати на українську мову твори з інших мов, б) ставити п'єси з життя української інтелігенції, в) ставити п'єси з героїчного минулого України, г) скасувати вимогу ставити крім українських п'єс ще й рівну кількість російських.

3. Мова п'єс повинна бути близька й доступна народові.

4. Народний театр мусить бути приступний з матеріального боку для найширших мас народу.

Вже тут не говорить про величезну кількість українських п'єс, що перейшли цензуру й побачили світло рампи тільки дякуючи особі Заньковецької.

Свої думки про виховні завдання театру Заньковецька намагалася провести й практично. В цьому завжди відчувався щирий патріот, що ставив собі за завдання виховувати свідомість народу. Цікава з цього погляду перерібка Заньковецької кінця п'єси Панаса Мирного «Лимерівна» і відповідь автора.

Як відомо, у П. Мирного героїня п'єси, Наталя, божеволіє й далі кінчає самогубством. Заньковецька зробила інакше, з приводу чого автор в листі до неї зазначав, що така кінцівка п'єси його зовсім задовольняє. «Самогубство в несвідомому стані» — писав Мирний, — може викликати тільки безнадійну тугу в глядача, а свідоме самогубство примусить його здригнутися всім еством і глибоко задуматися над тяжкою долею героїні».

**

В театральному житті Заньковецька могла стати за зразок акторської етики та дисципліни. Якось П. Саксаганський для свого бенефісу попросив її зіграти малесеньку роль графині в п'єсі Тобілевича «Паливода 18-го століття». Роль мала лише один вихід і вона творче абсолютно не задовольняла Заньковецьку, але вона грала цю роль протягом цілого сезону, бо вважала за святий обов'язок не порушити розпорядження режисера п'єси, яким був П. Саксаганський.

Як людина, вона увіходить в нашу пам'ять як безмежно щира, доброта якої не мала меж, особливо за часів першої світової війни, коли допомагала втікачам.

У відношенні до людей півчуттів не мала: або вже кохала людину всім серцем, або вже не довіряла і тоді цуралася її.

~

Варт на закінчення цього огляду зупинитися на одному питанні й з'ясувати його. Чи є справедливі зауваження, що рівняють її до кращих світових акторок: С. Бернар, Е. Дузе, Джеми Белянчіоні?

Звичайно, це має підставу. Щодо порівняння її з відомою французькою акторкою С. Бернар, то треба

ствердити, що це порівняння носить цілком випадковий характер і очевидно викликане лише одночасним виступом обох акторок. С. Бернар ніколи не хвилювала серце, а тільки вражала своєю величною акторською технікою. Що ж до порівняння Заньковецької з Д. Белянціні, то тут питання зводиться лише до цілком подібних голосів за своїм тембром.

Інакше справа стоїть, коли Заньковецьку рівняють з італійською акторкою Дузе. В репертуарі цих двох акторок ми не маємо спільних п'єс, але два моменти дають право говорити про їх внутрішню схожість. Це: 1) поведінка акторок в однаково поставлених ситуаційних обставинах вражає своєю подібністю і 2) метода праці над ролею.

Коли б ми взяли такі пропоновані обставини: чоловік зраджує жінку і має коханку. Жінку повідомили про це й вона сама хоче пересвідчитись про вірність чоловіка. Для цього вона зустрічається з коханкою і від неї дізнається правду. М'яка Сильвія, що її грає Дузе в «Джіоконді» Габріельо Д'Анунціо, в однакових обставинах зустрічається зі своєю суперницею, так само як безталанна Софія зводить свою розмову з Варкою...

Другі ситуаційні обставини: розпач жінки, а далі прокляття на голову свого коханця, що кинув її назавжди й пішов до другої. Однаково прикликають його мстива Кльотильда з однойменної п'єси Вікторієна Сарду, і темпераментна Аза — Старицького.

Нарешті третє: жінці потрібно зачарувати чоловіка, що ненавидить жінок. З однаковим успіхом це робить Мірандоліна у виконанні Дузе і весела Цвіркунка — Заньковецька в «Чорноморцях» Старицького.

Щодо методи праці над ролею, то з цього приводу ніби й одне й те ж умовились писати: чи то одна з кращих знавців творчості Дузе — Еліза Райнгардт, чи то Ваграм Папазян у своїй книзі «По театрах світу», чи то оповідає подруга Заньковецької Богомолець-Лазурська в своїх споминах.

Скрізь одне: доки праця виносилася на проби з партнерами, всі образи склалися й «жили» разом з їх творцями в зовсім нетеатральній обстанові. Чи десь в італійській віллі, чи в ніжинському овочевому садку.

Часом Заньковецьку звуть «українською Дузе». Навіть в українському театральному музею схоронилися вінки з написом «Українській Дузе — Марії Заньковецькій». Таке порівняння тільки знизило б нашу славетну акторку, хоч вона внутрішньо і дуже подібна до відомої італійки. Е. Дузе належить всьому світові, так само, як і Марія Заньковецька. Бо вона в своїй творчості втілила жіночу долю взагалі, з усіма її особливостями — скорботами і радостями, надіями й розчаруваннями. Тому її мистецтво розумів і фаховий російський критик — Суворін, і німець — барон Дризен, і чех Е. Направник.

Її геній переріс рамки національного й тому ім'я Заньковецької було далеко відоме поза межами її рідного краю. Сама вона, як зазначав Микола Садовський «будила напів-заснулі свідомі українські сили» й багато розбудила, не будучи ані «напів-свідомим революціонером», ані якимсь вісником-предтечею, що вірила «в ідеали жовтневої революції», як говорила про неї советська критика.

Вона була лише великим мистцем і щирим патріотом, що була певна в майбутнім, окремій житті свого народу.

Відповідаючи на численні привітання до неї в день її 25-літнього ювілею творчої діяльності в 1908 р., вона просто й щиро сказала:

«Я вірю в краще майбутнє рідного народу; я вірю, ні, я певна, що вільний геній цього народу створить нову вільну національну штуку. Ця штука буде стояти в глибокому органічному розвитку в прагненні за краще майбутнє, за красу духа і сили людини».

V. П. САКСАГАНСЬКИЙ

Якось письменник Максим Рильський в екстазі надхнення написав три слова: «Маріє, сонце, Саксаганський», намагаючись в цих словах передати всю силу світла, надії й любови людської.

Не можна було не відчувти світлу істоту Саксаганського, що приносила з собою на кін стільки надії. Не можна було не любити талановитого актора, найздібнішого зі славної родини Тобілевичів...

Той же М. Рильський продовжує... «Ви сидите в глядній залі й дивитесь п'єсу «Суєту» Тобілевича. Раптом голос з-за дверей: «Можна до вас на постій?» І входить він, Іван Саксаганський, Іван — майбутній великий актор, а тепер писар в запасі...**І з того часу, коли він увійшов, ви в його полоні** (підкр. автора). Чи слухає він оповідання брата про те, як його вигнали з театру за те, що в глядній залі кричав цвіркуном, чи виголошує знаменитий монолог про театр, чи заспіває пісню «Ой, що ж бо то тай за ворон», чи підштуркує сковорідку з варениками, щоб їх добре проиняло масло і так підтрушує, що вам хочеться узяти одного вареника й з'їсти»...

Так сильно полонив талант Саксаганського. І не тільки полонив, але й піднімав духово. Протягом цього часу, доки Саксаганський перебував на кону у глядачів настрій усе піднімався... Коли востаннє падала завіса й глядачі починали виходити з театру, обличчя усіх сяяли бадьорістю й величною радістю. І це тра-

плялося навіть тоді, коли актор був уже на схилі свого творчого шляху.

Проте вік Саксаганського тут не відіграє жодної ролі. До старости він схоронив надзвичайну свіжість голосу, що дозволяло йому бездоганно доносити кожне слово до глядача, кожний звук...

Доля судила Саксаганському прожити довгий вік в служінні рідному театральному мистецтву — 50 років. Це ціла епоха в житті українського театру. Увесь свій творчий шлях за винятком лише останніх років свого життя, Саксаганський добре окреслив у власній книжці «По шляху життя» (видає Державним Літературним Видавництвом 1935 р.).

Як оповідає сам Саксаганський, в шнуровій метричній книзі церкви с. Костоватої на Херсонщині під Ч. І. за травень місяць 1859 р. (четвертого дня) занотований акт хрищення сина Панаса від міщанина Карпа Тобілевича та його законної дружини Анастасії.

Як вже зазначалося, Панас Саксаганський був наймолодшою дитиною в цій славній родині і безпосередньо на його формування в дитинстві вплинув, крім батьків, і його старший брат Іван (нар. 1845 р.), що так само вплинув і на середнього славного брата — Миколу Садовського.

Своє дитинство Саксаганський провів в оточенні села, серед широких херсонських степів. Сам він так описує картину оточення в своєму дитинстві:

«На кінець 50-тих рр. ще тоді стояв стіною дикий степ. Заорано було зовсім мало... На широких просторах шелестіла тирса та ріс у людський ріст будяк — чортополох. Лише обабіч трактового шляху в середині літа косилися луки і тоді виростали численні сіро-зелені копиці, що вартували шлях, доки його було видно й зникали вкупі з ним ген-ген за обрієм»...

На усіх великих луках знаходилися невеличкі озера і восени по них подорожували малі хлопці, Панас і Микола, часом вкупі з гостем їх дому — Марком Кропивницьким, що тоді вже був визначним професійним ак-

тором і безсумнівно прищеплював їм почуття любови до рідного театру.

Крім Марка Кропивницького родину Тобілевичів часто відвідував і композитор Петро Ніщинський, що сам часом виступав і як актор в аматорських виставах вкупі зі старшим братом Саксаганського — Іваном. У цих виставах, що нераз завдавали величезну шкоду російським трупам в Єлисаветі, часом виступав і молодий Саксаганський на дозвіллі від місцевої реальної школи, де він тоді вчився.

Ці аматорські вистави припинилися після 1876 р., а через деякий час Саксаганський попрощався з братом Миколою, якого забрано до російського війська, що тоді воювало з Туреччиною. Перед працанням брати умовилися, що у випадку смерти Миколи, Панас помститься за нього... І одного разу, коли довший час від брата Миколи не було жодних вісток, Панас, не сказавши нічого батькам, вступив жовніром до російського - царського війська. Цей рішучий вчинок Саксаганського не скрасив його долі. З братом Миколою він не зустрівся, а самоуправство московських унтерів і фельдфеблів ще більше гнітило. З закінченням війни його становище стало ще більш тяжке. Особливо після того, коли він довідався, що брат його Микола живий і вже вступив актором до трупи Кропивницького. Незламна воля присвятити себе сцені зробилася змістом його життя. Випадок допоміг йому.

Одного дня на початку 1883 р. Саксаганський надібав на вулиці Одеси (тоді там стояв його батальйон) афішу, де повідомлялося, що трупа Старицького дає в цей день виставу п'єси Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть». Серед складу трупи було й ім'я М. Садовського.

Як оповідає Саксаганський, «за пів години я був в театрі й обнімав брата». Йому довірив свої вагання й думки спробувати сили на сцені. Садовський це негайно оповів Кропивницькому...

— Добре — сказав той — я зараз напишу декілька

реплік для ролі приятеля Гордія, з якими він вийде на сцену.



Панас Саксаганський (1859 — 1940)

Це виконання ролі Саксаганського сподобалося керівникові трупи М. Старицькому і він запропонував йому лишитися в трупі...

Від того часу Саксаганський лишився на сцені, звільнившись з війська, як писар в запасі... На початках становище його було не легке. Але, де б він не виступав, чи то в трупі Кропивницького, чи Старицького, він наполегливо працює над собою, шукаючи правильної сценічної поведінки... І коли через 7 років (1890 р.), він організував разом зі своїм старшим братом Іваном власне товариство українських акторів на паях, він вже є відомий актор по всій Україні.

Історія цього Товариства українських акторів знаменна для нашого театру. Перше, найважливіше, що воно поставило собі за мету, — створити реалістично-побутовий театр, відійшовши від романтично-побутового з його мелодраматизмом та етнографізмом. Інакше в центр уваги вистави поставлено людину - актора, а барвистість оформлення й костюмів з піснею й танцями посунено на друге місце. Для цієї справи репертуаром Товариства з'являлися нові драми І. Карпенка-Какого.

Друге, що зараз цікаве для характеристики Саксаганського, це те, що саме в Товаристві він проявив себе, як режисер.

Праця Товариства передбачала ще більше поновлення репертуару. Саксаганський з братом Іваном оголошують конкурс на кращу драму... Але, цим шляхетним плянам не судилося бути здійсненими. В 1907 р. помирає Іван Тобілевич і Товариство припинило свою діяльність, бо не знайшлася особа, щоб заступила діяльність покійного. Але праця Товариства дала добрі наслідки і вперше в українській історії театру довела плідність сумлінної праці актора, драматурга й режисера за зразком таких найкращих прикладів зі світової історії, як творча співпраця Гете й Шіллера або Гері Ірвінга й Елен Террі, що, до речі, проходила в ті ж часи в Англії, коли й працювало Товариство в Україні! *

* Окремо про Товариство, див. «Вступ». — В. Р.

Щодо самого Саксаганського, то його праця після закінчення Товариства спрямувалася і на режисерську дорогу поруч з акторською діяльністю.

Біля десяти років (1907 - 1917 рр.) Саксаганський працює в різних гастрольях по всій Україні. В 1916 р. він робить другу короточасну спробу організувати нове акторське товариство вкупі з І. Мар'яненком та М. Заньковецькою.

Нарешті 1918 р., вже в часах існування Української Держави, він стає на чолі Державного Народного Театру, як директор і режисер. Коли в 1922 р. Державний Народний Театр припинив своє існування, то Саксаганський в цьому ж році засновує новий театр, якому надається ім. М. Заньковецької. В цьому театрі він продовжує ще деякий час працювати як актор і режисер.

1920 р. вийшло перше видання праці Саксаганського «Як я працюю над ролею». Висловлені в книжці думки він перевів потім практично у педагогічній праці з молоддю в театральному гуртку «Дніпросоюзу», виявивши себе чудовим педагогом. Друге видання книжки вийшло 1939 р. зі значними, непотрібними, поправками.

Роблячи парафразу з праці відомого мистецтвознавця Іполіта Тена, Саксаганський перше видання своєї книги закінчує словами до молоді:

«... Для того, щоб бути акторами, потрібно дві умови: по-перше, бути талановитим, а по-друге — працювати. Перше від вас не залежить, треба народитися талановитим, а це справа ваших батьків. А друге — праця. є цілком у ваших руках... Працуйте, працуйте й працюйте, бо навіть праця сама по собі щось є...»

У другому виданні вже в советських часах (крім додатків усередині) змінено кінець праці: «... Працуйте, працюйте й працюйте, а головне, не спускайте пильного ока з того, що вас оточує, і любіть свою соціалістичну батьківщину»...

Початок 20-тих рр. — сумні роки в біографії Сакса-

ганського. «Пляма» творця «буржуазно - націоналістичного» театру тяжить над ним і як велику «ласку» йому дозволяють тільки спорадично виступати, але кожний такий виступ викликає нечувані овації. Це єдине, що підтримує його тяжкий моральний стан, а матеріально зводячи кінці з кінцями, він вимушений йти... пиляти дрова по червоноармійських казармах.

Спорадичні вистави продовжувалися до 1930 р. В 1932 р. Саксаганський грає ролю Возного в «Наталці Полтавці» на святі 50-річного ювілею існування українського професійного театру разом з Михайлом Донцем, Марією Литвиненко-Вольгемут та Галиною Борисоглібською.

Останній раз Саксаганський виступає в театрі 12 травня 1935 р., коли в офіційно-урочистій обстанові було відсвятковано 75-ліття його життя й 50-ліття сценічної діяльності. Після розгрому українсько-європейського театру на чолі з Л. Курбасом цього року вже йшла хвиля пропагування офіційними чинниками вивчення народньої творчості в рамках «соціалістичного реалізму» і тут Саксаганський міг виявитися дуже потрібною постаттю в пропаганді. В стилі «унісону» з офіційними чинниками, тому й негайно була складена відповідь Саксаганського на численні привітання йому, написані якимсь советським писакою, оскільки напів-спаралізований старий актор не міг вже сам написати, а тільки в ліпшому випадку підписатися під написаним.

Від цього часу починається «реагування» Саксаганського на кожну подію в житті підсоветської України, включно до «виборів» у Верховну Раду України. Остання така стаття Саксаганського з'явилася на смерть Оксани Петрусенко, оперової співачки й вихованки Панаса Саксаганського.

Це було влітку 1940 р., а 17 вересня 1940 р. великий актор відійшов від нас назавжди в інше життя...

Пристаючи зараз до характеристики його творчості, треба відразу наголосити, що Саксаганський є яскравовиявлений **характерний актор** широкого діяпа-

зону, що міг вільно виконувати як ролі резонерів, так і ролі простаків. Що правда, він виконував і героїчні ролі (напр. Юліян в «Лихій іскрі» Тобілевича або Гнат Голий в «Саві Чалому» того ж автора), але героїчним актором не був (див. тут протилежне твердження О. Білецького та Я. Мамонтова в хрестоматії «Український театр»).

Вірно зазначає І. Мар'яненко, що «в героїчних ролях Саксаганський грав подекуди зовнішньо й надумано, відчувалася поза, милування собою і особливо своїм голосом. У цих ролях йому бракувало простоти й щирости Садовського...

Комізм Саксаганського у виконанні ним характерних ролей був не зовнішній, а глибоко-психологічний, людський. Він супроводжувався мімікою обличчя, філігранно обробленим жестом та витонченими голосовими інтонаціями. Переходи в голосі з одного регістру до другого відбувалися легко і грайливо.

Саксаганський найменше покладався на надхнення, любив точно фіксувати розробку сценічного образу і мав те, що зветься «школою актора». Так постав його цілий ряд образів, які він доніс до старости витонченими, жвавими (Голохвостий — «За двома зайцями», Копач Бонаventura — «Сто тисяч», Протасій Пенъонжка «Мартин Боруля», Харько Ледачий — «Паливода», Феноген — «Хазяїн», Гарасим — «По ревізії», та інші. І, нарешті, — Іван Барильченко — «Суєта» та Франц Моор — «Розбійники» Шіллера.).

Тут перелічено лише основні образи, створені талантом Саксаганського, його «школою актора», тільки тієї «школи» не мали багато послідовників Саксаганського, що цілковито переймали знайдені ним жести або мізансцени й застосовували у себе. З того нічого не виходило, їх копіювання ставало нежиттєвим і штучним. Звичайно ці послідовники не доходили до такої крайности, як вже згадуваний в нарисі про Микола Садовського п. Лучицький, що просто глузував над українським театральним мистецтвом, але все ж

таки вони собі ставили за мету, скориставшись талановитими жестами й мізансценами Саксаганського, **розважати глядача.**

Ця риса цілковито була відсутня в творчості Саксаганського. Навіть коли б узяти його ролі свідка Гарасима в «По ревізії» М. Кропивницького, цю таку «горілчану ролі», де так легко перейти мірку у **цілковите розважання** (як то робили в цій ролі багато й багато акторів), то у Саксаганського тут не було й тіні намагання, щоб посмішити глядача. Свідок Гарасим має лише декілька реплік, а Саксаганський робив з нього образ першого значення у водевілі, що надовго увиходив у пам'ять. Не смішний його Гарасим, а **викликав велике співчуття**. Перед глядачем проходила постать, що характеризувала собою остаточне моральне падіння людини... В Гарасимові Саксаганського вбила всю волю й мислення проведена над ним протягом багатьох років муштра в царській російській армії, горілка ж доконала його здоров'я. Хрипкий, алкоголічний кашель, що ніби вивертає все його нутро й віщує його близький фізичний кінець... Останній вихід Гарасима — Саксаганського, коли він замість дверей йде на шафу, вже не викликає сміху, як на перших часах його перебування на кону. Талановитий актор підготував нас... На протязі свого перебування на сцені він з напруженням декілька разів придивляється до різних речей і при цьому щулить очі, як дуже короткозора людина. І для глядача ясно, що алкоголь зробив своє страшне діло: він починає сліпнути. І не тільки сліпнути, але й глухнути, і навіть німіти, що теж підкреслив Саксаганський.

Для того, щоб передати так чітко образ, актор мусить мати велику акторську техніку. Тут Саксаганського не зрадила його **«акторська школа»**. Нелегко досягнув він її, це коштувало йому чимало часу, розуму, нервів і волі. Він сам зазначає, що в перших роках своєї акторської праці він дуже переживав, бо його не задовольняло власне виконання ролей... І, нарешті, Сак-

саганський знайшов ту «відвертість» (власний вираз Саксаганського — В.Р.), що її він шукав, граючи Протасія в «Мартині Борулі» Тобілевича.

«Перший раз» — оповідає він — «ми виставляли п'єсу в Новочеркаську в присутності автора. Тип Пенньонжка автор уявляв з нашого херсонського поміщика, такого ж настирливого-говіркового з тією різницею, що розмову свою пересипав він латинськими цитатами. Я переніс його на кін цілком, навіть з його ходом, припадаючи на праву ногу. Авторіві дуже подобалось, а я був незадоволений: виходило нудно, нецікаво, докучливо, і я шукав на дні душі моєї чогось іншого — шукав і мучився. У мене не було тону старого чоловіка; виробляючи його, я трохи не зірвав голосу, поки знайшов засіб робити це легко, не напружуючи голосові м'язи. Я придивлявся до старих людей, переймав їхні характерні риси, голос і з усього того, нарешті, утворив зовсім нового типа. Коли на другий рік ми знову грали «Борулю», в присутності автора, то він сказав мені: «Чудово! Ти знаєш, я ніколи не думав і не уявляв собі нічого подібного». Ці слова навели мене на нові думки... Автор, пишучи п'єсу не думав і не уявляв такого типу. Виходить, комічну роль можна виконати в багатьох відмінних типах і додати типові такі риси, про котрі автор зовсім і не думав...

«Як автор переймає життя, так само й актор повинен його переймати. І чим довше письменник стежить за життям, тим довше він буде цікавий, самотутній. Так само й актор кону.

«Коли ж і той і другий шляхом досвіду почують себе закінченими, виробивши собі певні рецепти для своєї праці, то хоч вони й будуть кращі серед свого оточення але, в усякім разі, стануть нижчі від самих себе. Все це я пережив, передумав і переконався, що акторові треба з'єднати — школу, чулість, темперамент і спостереження над життям. Але я мав приклад, що переносити цілком життєвий тип, як то я зробив граючи Пенньонжку, — не слід, а треба, процідивши його в собі по кап-

лі, знайти такі риси, які найбільш яскраві, найбільш потрібні для кону — передати не зовнішність, а логіку типа. Життєвий тип для актора — це те саме, що фотографія для маляра: вона лише допомагає маляреві, але ніколи не зрівняється з живописом»...

Ці свої основні засади Саксаганський підтвердив методою праці над ролею, що була в нього надзвичайно цікава й повчаюча.

«Одібравши роль, я читав разів десять п'єсу. Потім сам переписував роль, зоставляючи великі береги для уваг. Репліка в 2 - 3 слова, як то звичайно звикли робити переписувачі, не годиться: треба не тільки відповісти на репліку, але й необхідно вислухати все те, що тобі говорять, а для цього актор повинен знати зміст усього, що йому говорять дієві особи, щоб підготувати себе до відповіді. Переписану роль я вивчав і коли знав так, що міг всю прочитати на пам'ять підряд з репліками дієвих осіб — тоді на берегах зшитка писав докладно, що я роблю, де стою, коли й куди переходжу й де сяду. Над словами, коли їх треба підкреслити, ставив значки і розмічав павзи. Після цього починав творчу працю. Малював собі типа, як умів. У ліжку, коли усе кругом спало, я викликав типа, читаючи роль в розумі, вигадував тон, рухи, а ранком знову записував те, що був вигидав. На пробах я шукав знов тону, виповнюючи усе, що занотував на полях ролі. Чим більше проб, тим краще. Після п'ятої - шостої проби я починав працювати перед люстром. Тут з'ясовувалися усі хиби в рухах, а також видно було, чи відповідає жест міміці та інтонації голосу. Перед зеркалом читав роль голосно в тонах, що потрібні для кону і кожного разу знаходив щось нове. Уночі знову йшла творча праця... і так до самої вистави. У день її я уникав всяких сторонніх розмов, не обідав і до часу прочитував з пам'яті трудні місця ролі. За 2 1/2 години до початку і захарактеризувавшись, намагався «всяке нині життєське отложить попеченіє» і крок за кроком одрішався від себе. Нерви завжди були напружені, я ніколи не

був певен того, що виконаю добре ролю. Перед виходом я забував усе й переносився в інше, чуже життя. Як мені це вдавалося, судити не мені. Боронь, Боже, на кону одну хвилинку прийти до себе, згадати щось з життєвої справи. Актор повинен тільки думати — з ким йому говорити й що йому робити. Творчість з'являється також на кону несподівано, під час дії...

Звичайно, праця Саксаганського над ролею на цьому не обмежувалася. Коли це було потрібно до ролі, то вивчалися додатково різні історичні джерела. Так, напр., працюючи над ролею Возного, Саксаганський почав вивчати історичну літературу про значення цієї посади на селі й коло його обов'язків й довідався, що до Катерини II на селі існували такі посади, а потім були скасовані і т. ін.

В праці над ролями він прочитав й силу книжок з театральної естетики. Так відбулося знайомство Саксаганського з «Гамбурзькою драматургією» Лессінга, з «Правником для акторів» Гете і б. ін. Це давало можливість пізнати саме ество комічного. Що це досконало знав Саксаганський — не підлягає жодному сумніву.

Невідомо, чи Саксаганський знав вислів Е. Канта про сміх, що його німецький філософ визначив, що **«це є те, чого ми напружено чекаємо і що раптом кінчається нічим»**, але наведений Л. Старицькою-Черняхівською приклад його виконання ролі Голохвостого в п'єсі М. Старицького «За двома зайцями», стверджує це позитивно.

Як оповідає Л. Старицька-Черняхівська, на сцені «вчений» перукар Голохвостий (Саксаганський) намагається пояснити наївним батькам Проні різницю поміж людиною освіченою й людиною простою. Серйозність питання він підкреслив жестом і мімікою... Його брови насупилися, тон зробився надзвичайно поважний. Глядачі всі напружено чекають, що ось зараз дійсно цей перукар скаже якусь поважну річ... Раптом в очах Голохвостого - Саксаганського — переляк, він

нервово починає совгатися на стільці, очі бігають... Насправді він забув, що хотів сказати і чи знайде, хоч щось сказати. Але це тільки момент. І прибираючи знову упевнений тон і попередню пиху, він виголошує: «І тому подібное»... Заля здригається сміхом. Довірливі батьки Проні схиляють голови, а обличчя Голохвостого (Саксаганського) сяє радістю перемоги... Глядач же сміється, бо його напружене чекання раптом скінчилося нічим...

Такий самий засіб Саксаганський застосовував не раз. Напр. в ролі Кабиці («Чорноморці» — Кухаренка) жест рукою на фразі «Кабиця це вам не аби-що, а он що (павза)... О...» Жест догори рукою нічого не виявив, а слово «О».. теж нічого не сказало... Напруження скінчилося нічим.

Саксаганський чудово володів майстерністю сценічної деталі. Наведемо тут два приклади.

У першому Саксаганський грає старенького Шпоньку в театрі М. Старицького «Як ковбаса та чарка». На голові лиса перука, а по ній декілька волосин. Роздягнувшись, він вийняв з кишені гребінець і старанно почав зачісувати останні волосини. Далі брав гребінь на світло, висмикував звідтіля волосини (очевидно, яких там не було! — автор) й обережно ховав гребінець до кишені. Ця деталь викликала бурю сміху, бо зворушувала своєю правдивістю. Одночасно говорила про те, як дійсно глибоко Саксаганський знав секрет викликання доброго й щирого сміху.

Або другий приклад зі застосуванням та одігранням деталі для підкреслення комізму. На цей раз Саксаганський виступає в ролі Печериці («Крути, та не перекручай» М. Старицького), що саме виходить з-за лаштунків на побачення з дівчиною. В руках у Печериці (Саксаганського) бадьоро крутиться палочка й показує, що настрої у Печериці — відмінний. Але раптом він бачить, що дівчина пішла з якимсь чоловіком і настрої його відразу змінився. Це видно й по палочці. Вона повернулася в протилежному напрямі, далі опустила й

якось безсило звісилася додолу. Одна - дві секунди згодом і палочка починає злісно копирсати землю. Аж раптом бачить на землі маленьку цурку. Зручним ударом Печериця підкидає цурку, підсікає на леті й вона летить геть далеко за лаштунки. Супротивник не тільки побитий, і переможений але й викинутий далеко геть. І знову крутиться в руках бадьоро палочка, а сам Печериця простує в напрямі, де зникла його дівчина з невідомим.

Майстерно Саксаганський працював і з уявними речами. Копач Бонавентура («Сто тисяч» — І. Тобілевича) оповідає про те, як він, шукаючи скарб, знайшов ожовороду, молоток, копило... Як саме це робив Саксаганський, — оповісти не можливо, але своїми жестами він робив цілковите враження, що ніби ці речі опинилися в його руках.

Характеризувався Саксаганський чудово. Його кругловиде обличчя робилося цілком інше. В кожній своїй іншій ролі, він характеризувався різно і залюбки робив, як сам висловлювався, «залізниці на морді».

Цілковито окреме місце займає Саксаганський як співак. Як і його старший брат Садовський, Саксаганський мав надзвичайно приємний баритон. Особливо досконало він виконував народні пісні. Доводилося слухати його виконання різних народніх пісень і тяжко сказати, де був він кращий, чи співаючи героїчну пісню про Байду, чи сумом сповиту козацьку («Ой, запив козак»), чи жартівливу («Тепер я турок») з опери «Запорожець за Дунаєм» — С. Гулака-Артемовського. Найголовнішою ознакою виконання Саксаганським народньої пісні — це **багатство різнобічного** тлумачення, що робило кожний куплет пісні цілком іншим, малювало іншу картину. В цьому відношенні Саксаганський може служити чудовим прикладом як треба співати народню пісню, не роблячи її **монотонною**, як це роблять її сучасні співаки в підсоветській Україні.

50-річне сценічне життя Саксаганського, як актора й співака, залишило велетенський слід в театрі наступ-

них поколінь. Можна собі уявити що, міг би зробити цей яскравий талант (безперечно, як актор, найталановитіший з трьох братів) у вільних умовах розвитку українського театрального мистецтва. Деякі мрії цього актора-велетня так і залишилися нездійсненими. Він мріяв зіграти Шекспірового Фальстафа. З світового репертуару йому вдалося зіграти ролю Франца Моора в «Розбійниках» Шіллера. В національному репертуарі деякі ролі його вийшли глибоко узагальненими типами. До таких ролей належать Іван Барильченко в «Суєті» Тобілевича. Як зазначають сучасники, в тій ролі виступав Іван Саксаганський — як **філософ української життєвої правди**, від якої пащило духом Григорія Сковороди.

Але, що не вдалося Саксаганському, як акторові, те вдалося йому більше зробити, як **режисерові**. Знаменною датою тут став 1918 р., коли Саксаганський став на чолі Державного Народнього Театру як директор і режисер.

З приводу режисерської діяльності Саксаганського вже кілька років тому була видрукувана стаття відомого театрознавця В. Гаєвського. Цей автор основні засади Саксаганського, що мали б реформувати український театр в майбутньому, виставляє так:

1) У галузі репертуару вводить поруч з українськими драмами твори світової класики;

2) Серед акторів вести працю не тільки біжучу, що стосувалася б вистав, а й педагогічну. Дати акторам старшого покоління початки психологічної акторської школи;

3) Вести окрему педагогічно-виховавчу працю з молодими талантами;

4) Режисерську частину поставити на рівень режисерської праці.

Вся дальша праця Саксаганського в Державному Народньому Театрі скеровується в це річище. Так з'являється його перша режисерська праця з світової класики — «Розбійники» Ф. Шіллера, де він, Саксагансь-

кий, грав роль Франца Моора. 1919 р. з'являється його друга солідна режисерська праця «Уріель Акоста» — К. Гуцкова. В дальших творчих планах «Отелло» Шекспіра та «Вільгельм Тель» Ф. Шіллера. Першу з них Саксаганському вдалося поставити лише 1925 р. в театрі ім. Заньковецької (мист. керівник театру — Б. Романицький). Це була його остання режисерська праця. Поставити «Вільгельма Теля» Саксаганському не вдалося. Що ж до його решти режисерських праць, то поставлені ним «Отелло» і «Уріель Акоста» трималися в репертуарі театру ім. Заньковецької до останніх часів з великим успіхом.

Щодо самої особи Саксаганського, як режисера, то І. Мар'яненко зазначає, що це «був зразок дисципліни й чіткості в праці». Перед тим, як зачитати акторам п'єсу, він вивчав її напам'ять і кожную роль проробляв до найменших деталей. Він знав не тільки п'єсу в цілому — сюжетний розвиток, тематичні шматки, відносини персонажів тощо, він заздалегідь обробляв найменші інтонаційні та плястичні нюанси. Тобто, мав, що зветься на світовій мові режисера, — «режисерський примірник вистави».

Отже, зараз без сумніву можна зробити висновок, що в особі Саксаганського наш театр мав виключно працюючого режисера, цілковито **достойного зрівнятися з фахової сторони з іншими режисерами світового значення.**

Як актор, Саксаганський, — **найсвітліше і найрадісніше** явище в історії нашого театру на межі 19 - 20 ст., бо ніхто стільки як він не приніс на кін **широкого сміху** й любови до своїх типів своїм талантом. Талантом людини, що так міцно сполучала в собі Богом дані сили з невпинною працею над своїм вдосконаленням.

VI. ГАННА ЗАТИРКЕВИЧ-КАРПИНСЬКА

Один з сучасників і великих прихильників таланту Затиркевич-Карпинської оповідає такий факт. Одного разу йшла вистава з участю Ганни Затиркевич - Карпинської і, скориставшись цим, він вирішив повести до театру свою близьку знайому, бабу Салійку, що випадково приїхала до міста зі свого села. Стара баба Салійка за своє довге життя ніколи не була в театрі і тому всім вона була вражена... Але, коли вийшла на кін Ганна Затиркевич-Карпинська в ролі старої Риндички, старенька навіть обурилась. Бабин добродій ласкаво запитав її, що сталося?

— Як же це, — гомоніла старенька, — баба Антиповичка з нашого села прийшла сюди і тут робить порядки...

Таких фактів з сценічного життя Ганни Затиркевич-Карпинської оповідають безліч. І всі вони промовляють в один голос, що **життя, яскравий поїут українського села був на кону неперестанним струмом, як цілюще джерело...** І. Мар'яненко у своїх спогадах пише про Затиркевич-Карпинську, що «... на сцені вона заповнювала і нас акторів і глядачів чарами своєї творчої індивідуальності. Постать кремезної селянської молодиці, надзвичайно гарне обличчя, виключно дзвінкий голос, з якимсь особливим інтонуванням, **властивим українській селянській жінці** (підкреслення автора), усмішка рота, — повного блискучих, як перлини, зубів, срібlistий сміх, надзвичайно виразна міміка, ча-

сто робили цю актрису центром уваги цілої вистави. Успіх вона мала у публіки винятковий і цілком заслужений».

Не дивлячись на таку високу оцінку визначного майстра української сцени і багатьох інших (напр. О. Кониський), про З.-Карпинську лишилося надзвичайно мало згадок. Крім деяких фактів з біографії та творчості Карпинської, видрукованих в анонімній книжці «Корифей українського театру» (1901 р.) та пізнішого нарису актора В. Яременка у «Віснику театрального музею» (Київ — 1929 р.), чогось поважнішого про неї не лишилося. Причини цьому треба шукати не в недостатній популярності таланту З.-Карпинської, а в тому, що переважно своє сценічне життя Карпинська пропрацювала на периферіях, у віддаленні від великих міст України, ближче до сіл, де вона брала насагу для своїх образів, чому вони й виходили повними життя — щирого і непідробленого.

65-літнє життя Карпинської поділяється на два періоди: 1883 — 1898 і 1904 — 1921. Характерною ознакою першого періоду є **сумісна праця з корифеями українського театру та їх колегами**. В другому періоді, (що тривав до самої смерті З.-Карпинської), у трупах різних антрепренерів, майже виключно **гастролі на периферії**, переважно в середовищі акторів молодшого покоління.

Затиркевич-Карпинська народилася 11. січня 1856 року в містечку Срібному на Полтавщині, в родині українського поміщика. Першу любов до театру Карпинській прищепили батьки, що часто відвідували театр, беручи зі собою дівчину. Театральні аматорські вистави були досить часті в найближчому повітовому місті від З.-Карпинських — Ромнах. Так тривало до 1882 р. В тому році сталася подія, що мала для Ганни вирішальне значення.

В Ромнах місцева громадськість вирішила організувати аматорську виставу. Вибір впав на відому п'єсу Квітки Основ'яненка «Сватання на Гончарівці». На ро-

лю молоді Уляни знайшлося багато бажаючих виступити на кону, але роля старої Одарки лишилася без виконавців. Ніхто не погоджувався взяти цю непоказну і «нецікаву» ролю. Згадали про З.-Карпинську і запропонували їй ролю Одарки. Вона погодилася і 9 грудня 1882 р. виступила в аматорській виставі. Своїм виконанням вона просто вразила глядачів. Всі відчували велике обдарування і радили їй вступити на сцену.

Підбадьорена цим успіхом, З.-Карпинська наважилася спробувати щастя в професійному театрі. Не зважаючи на протидіяння родини, вона написала листа Маркові Кропивницькому про своє бажання виступити на кону. Кропивницький погодився на дебют, що й відбувся 20-го травня 1883 р. в Полтаві. Затиркевич-Карпинська виступила тоді в ролі Горпини у водевілі М. Старицького «Як ковбаса та чарка», під псевдонімом Прилуцької.

Затиркевич-Карпинська з честю провела дебют і залишилася далі грати в трупі М. Кропивницького. Вже в першому зимовому сезоні в Одесі завоювала симпатії глядачів. З Карпинської вийшла клясична виконавиця на амплуа комічних стареньких та молодих. Від 1885 р. вона міцно закріпилася в трупі, як незамітна акторка на **характерних ролях**. На амплуа «жартівливих молодих» З.-Карпинська не мала суперниць і в цій сфері створила свою власну школу, яку потім багато талановитих акторок наслідували. Чи не найталановитішою серед них себе виявила Ганна Борисоглібська, що дебютувала 1888 р.

Після Кропивницького, Карпинська грала в трупах Садовського й Сулова. В 1898 р. 42-літня акторка відходить від артистичної діяльності, щоб «не догратися до старости», як то вона сама сказала. Цією подією в її житті закінчується перший період її творчого шляху, міцно пов'язаний з першими сторінками професійного побутового театру.

До театрального життя Затиркевич-Карпинська повертається знову 1904 р. На цей раз знову при допомозі акторів-аматорів.

Гурток міських та сільських учителів у відпустці, аматорів театрального мистецтва в Іваницькому районі (Прилуччина на Полтавщині) вирішив поставити комедію М. Старицького «За двома зайцями». Вистава мала піти в хуторі Загон біля Іваниці. Підібрався здібний



Марія Садовська (Барілотті) (1855 — 1891)

склад виконавців, але з ролею Секлети справа не склалася. Вирішили прохати Затиркевич-Карпинську, що жила недалеко, зайнявшись виключно справами господарства дома, після відходу від театральної діяльності в 1898 р. Після першої розмови з аматорами Карпинська категорично відмовилася брати участь у

виставі. Тоді вирішено запросити Затиркевич-Карпинську на пробу, щоб вона дала свої вказівки. На це акторка погодилася і побачивши гру деяких аматорів під час проби, не стерпіла і зі словами — «буду грати Секлету з такими партнерами-молодцями!», дала свою згоду заграти у виставі.

Вистава пройшла з винятковим успіхом і це було початком нового періоду в творчому житті Затиркевич-Карпинської. Згодом вона сама оповідала, що ці учителі-аматори в хурті Загоні **зрушили** (підкреслення — В. Р.) знову її з місця і що вона знову увиходить у театральне життя й не кине його.

На цей раз вона твердо додержала свого слова і до самої смерті не кинула рідної сцени.

Від цього часу (1904 р.) вона постійно гастролує по Україні в різних трупах, переважно вже на характерних ролях, але завжди з величезним успіхом. Деякий час вона співпрацювала з відомим українським режисером І. П. Кавалерідзе (потім кінорежисером), що крім того був і близьким її земляком.

Смерть акторки, що сталася 1921 р., застала її, не дивлячись на 65 років, ще повну **невгамованого** життя, що так характеризує її творчість.

Як відомо, голод в роки т. зв. «горожанської війни» може найдошкульніше від усієї людности відчували актори. Для Карпинської він кінчився трагічно. Після того, як старенька перенесла на своїх плечах за 12 кілометрів від свого дому поважної ваги мішок з борошном («найбільша» цінність, одержана як оплата за виставу), вона підірвалася й дістала грижву. Сталося запалення, що звело її в могилу в дуже короткий час...

Багато образів, створених талантом Карпинської, увійшли в історію театру, як неперевершені сценічні шедеври. з цих кращими вважаються: баба Риндичка («По ревізії»), Ганна («Безталанна»), Мелашка («Наймичка»), Гапка («Зайдиголова»), Стеха («Глитай»), Одарка («Сватання на Гончарівці»), Лимериха («Лимерівна»), Секлета («За двома зайцями») і б. ін.

Що ж до ролей драматичних або т. зв. «сальонових» ролей, то там вона була значно нижча. Головними ж особливостями таланту З.-Карпинської залишається надзвичайна **простота**, що особливо приваблювала всіх глядачів і **ширість**, що справляли майже повну ілюзію **дійсного життя**. Але в той же час в грі Карпинської не було жодного **шаржування**, **брутальности**, до чого частенько вдаються численні акторки, намагаючись подати ніби реальне зображення життя.

«Досягнути таку досконалість в зображенні дійсности» — пише про Затиркевич-Карпинську анонімний автор «Корифеїв українського театру» — «яку вона проявила в своїх художніх образах, допомогло їй крім природного артистичного таланту, дійсне, а не книжне тільки, як у багатьох наших молодих артистів, ознайомлення з особливостями народного побуту і прототипами тих персонажів, яких артистці доводилося зображати на сцені. Безперечно, вона бачила їх у житті, спостерігала їх, уважно придивляючись і відзначаючи в своїй вразливій душі всі особливості їх мови, міміки, жестів. Але при цьому артистка **не копіює тільки** з (підкр. — автора) знайомих образів; дає не копію своїх спостережень — хоч би й найдосконалішу... сильне, оригінальне обдарування акторки допомагає їй піднятися до створення живих художніх образів, що цілком відповідають дійсності (під. — авт.), але **не є простим копіюванням**, відблиском її, вона переробляє далі свої ролі, надає їм закінченности, типовости і створює надзвичайно поетичний живий образ»...

Для прикладу цього, автор «Корифеїв українського театру» наводить кілька слів про виконання Карпинською ролі Лимерихи в п'есі Панаса Мирного «Лимерівна».

«... Постановка цієї п'еси була завжди суцільним тріумфом артистки. Перехід від грубого, сварливого тону до ніжної ласки, кожний відтинок цього переходу передавався з такою досконалістю і щирістю, так правдиво й яскраво, що приковував усю увагу гляда-

чів до боротьби, що відбувається в її серці, — боротьби поміж любов'ю до дочки й бажанням бачити її одруженою з багатим нелюбом. У виконанні Ганни Петрівни Лимериха була не тільки п'яною бабою, що продає свою дочку «ради лакомства нещасного», (за висловом українських дум), але й мати, що глибоко любить свою доньку, що дбає про щастя її, хоч і розуміє це щастя по своєму. Створюється отже яскраве загальнолюдське обличчя, горем і радощами якого живуть глядачі...

Глядачі дійсно жили, їх всіх захоплював той **бурхливий потік життя**, що вривався на сцену з виходом Карпинської. Це відчували абсолютно усі. Серед багатьох прикладів залишився спомин, що його оповідав проф. Дмитро Ревуцький. Він особливо любив і шанував талант Карпинської й залюбки часто згадував, як акторка виконувала роль перекупки Секлети Лимарихи в п'єсі М. Старицького «За двома зайцями»...

«В ролі Секлети» — оповідав Д. Ревуцький — мені доводилося багато разів бачити Ганну Петрівну і кожного разу я знаходив у її виконанні, все нові й нові сторони, що так полонили всіх. Хто б не грав на кону, але з появою Ганни Затиркевич темп ведення вистави відразу підіймався. На сцену вливалось життя, що ментально захоплювало й інших виконавців. На сцену увіходила типова перекупка-міщанка, цей дійсний «страх Київського Подолу», повна несамовитої енергії й певности в собі. Слова Секлети до Голохвостого: «Ти думаєш, що я перекупка, то мене можна й зневажати? Я на шаг обдурю, а на карбованця вам, сибірним, правди скажу! От що! Хай збереться хоч уся вулиця, а Секлета за себе й за свою дочку встоїть. Стріляй на мене, а я таки на своєму стану, за правду стану».

Тут Ганна Петрівна починала з таким переконанням бити кулаком об кулак, у груди собі і по своєму великому кошикові, що всім було ясно, що ця перекупка себе не дозволить образити. Цю рису — вміння постояти за себе — Карпинська проносила протягом усієї вистави. І не тільки встоятися за саму себе, але й бути гордою

за свою працю перекупки. «Я торгую яблуками і з того хліб їм», говорила вона з величезною упевненістю Сіркам — батькам Проні.

«Створивши протягом 2 дій типовий образ перекупки з Київського Подолу Ганна Петрівна в третій дії знову збагачувала його, додаючи риси величезної гостинності й безмежно-широкої щирости. Слова Лимерихи: «Розступіться, куми мої милі: Секлета Лимериха гуля!» — наповнювалися виром життя, радощів та сили. В сцені запрошення гостей до столу брелили слова ласки й любови до людей...

«Чи мала Ганна Петрівна почуття міри у своєму виконанні Секлети? Безперечно, так. Вона ніколи не переграла, а деякі рухи її говорили про те, що вона заздалегідь мусіла багато попрацювати над ролею. Так у фіналі IV - ої й останньої дії вона якимсь дуже струженим рухом ловила зненацька кінець «френча» Голохвостого, повторюючи точнісінько свій же рух зі сцени першої зустрічі з Голохвостим у I-ій дії, коли ловила кінець його «френча», щойно вийшовши з-за лапштунків. Кілька разів мені доводилося бачити Ганну Затиркевич в цій ролі й кожного разу ці рухи повторювалися. Але дивно, вони ніяк не зменшували вартости створеного типу, а навіть робили його більш закінченим, уводили в певні рамки...»

Свідчення інших сучасників доводять наочно, що переважно ролі свого репертуару Ганна Петрівна десь проробляла в собі, затримуючи найбільше типові у своїй виїзній пам'яті. Переграння, (бо ж як легко тут можна перейти межу в характерних ролях) у Карпинської не було. Це виявилось потім у ролях побутового репертуару, що значно менше місця займає в творчості талановитої акторки, де вона радше стримувала себе, грала скромно, скорше даючи контури образу, але ніколи не граючи відношення до образу, засуджуючи його...

Окрім свого виїзнього таланту, Затиркевич заслуговує всіляко на те, щоб бути згаданою, як людина

й громадська діячка.

Та величезна гостинність, що так давалася в знаки на кону, супроводила її в житті. Двері дому Ганни Петрівни завжди були широко відчинені для всіх. Там завжди перебувала сила гостей, як свідчить актор В. Яременко. Внутрішнє оздоблення дому нагадувало невеличкий український музей, добре оздоблений українськими килимами, посудом та вишивками. Сама Карпинська завжди була оточена молоддю... Всі її дуже любили. Вона теж багато допомагала молоді. Маючи по чоловікові невеличкий маєток, що давав їй можливість утримувати свій дім, Ганна Петрівна нічого більшого не вимагала. Дуже часто траплялися випадки, коли вона після вистави з доброю збіркою грошей віддавала їх усі на хворих чи на допомогу дітям (особливо в часи війни 1914 - 1918 рр.), а потім позичала гроші, щоб доїхати самій додому... Ведучи мандрівне, акторське життя в другому періоді свого творчого життя, Ганна Петрівна не дивлячись на повагу до неї своїх колег, завжди, якщо потрібно було, бралася сама допомагати, радо виконуючи, як і усякі поправки в гардеробі акторів, так і виготовляючи, коли потрібно, речі до реквізиту театральної трупі, тощо.

Підсумовуючи коротко сказане, про Ганну Затиркевич-Карпинську сміливо можна сказати й назвати її **«найбільш побутовою»** серед акторів побутового театру. Широке, своєрідне життя цього побуту на кону. Талант Карпинської з'явився в добі розцвіту побутового театру. **Не пізніше і не раніше.** Сама акторка безперечно усвідомлювала свої творчі здібності найкраще в побутовому репертуарі. Це дещо обмежує її репертуар, особливо коли його прирівняти до списку ролей, що створила її наступниця — велика українська акторка Г. Борисоглібська. Але це не зменшує заслуги Затиркевич-Карпинської. Треба взяти під увагу — коли і де вона працювала.

В часах творення професійного побутового театру Затиркевич-Карпинська лишається одною з основних

талантів, що першою склала в ньому ампліа характерних жіночих ролів, так повними життя, так повними типових загально-людських рис, що захоплювали кожного глядача.



1. Einleitung
 2. Ziele und Zwecksetzung
 3. Methoden und Vorgehensweise
 4. Ergebnisse und Diskussion
 5. Fazit und Schlussfolgerungen
 6. Quellenverzeichnis
 7. Anhang
 8. Index
 9. Abbildung
 10. Tabelle
 11. Formel
 12. Grafik
 13. Diagramm
 14. Skizze
 15. Zeichnung
 16. Plan
 17. Skizzen
 18. Zeichnungen
 19. Pläne
 20. Skizzen
 21. Zeichnungen
 22. Pläne
 23. Skizzen
 24. Zeichnungen
 25. Pläne
 26. Skizzen
 27. Zeichnungen
 28. Pläne
 29. Skizzen
 30. Zeichnungen
 31. Pläne
 32. Skizzen
 33. Zeichnungen
 34. Pläne
 35. Skizzen
 36. Zeichnungen
 37. Pläne
 38. Skizzen
 39. Zeichnungen
 40. Pläne
 41. Skizzen
 42. Zeichnungen
 43. Pläne
 44. Skizzen
 45. Zeichnungen
 46. Pläne
 47. Skizzen
 48. Zeichnungen
 49. Pläne
 50. Skizzen
 51. Zeichnungen
 52. Pläne
 53. Skizzen
 54. Zeichnungen
 55. Pläne
 56. Skizzen
 57. Zeichnungen
 58. Pläne
 59. Skizzen
 60. Zeichnungen
 61. Pläne
 62. Skizzen
 63. Zeichnungen
 64. Pläne
 65. Skizzen
 66. Zeichnungen
 67. Pläne
 68. Skizzen
 69. Zeichnungen
 70. Pläne
 71. Skizzen
 72. Zeichnungen
 73. Pläne
 74. Skizzen
 75. Zeichnungen
 76. Pläne
 77. Skizzen
 78. Zeichnungen
 79. Pläne
 80. Skizzen
 81. Zeichnungen
 82. Pläne
 83. Skizzen
 84. Zeichnungen
 85. Pläne
 86. Skizzen
 87. Zeichnungen
 88. Pläne
 89. Skizzen
 90. Zeichnungen
 91. Pläne
 92. Skizzen
 93. Zeichnungen
 94. Pläne
 95. Skizzen
 96. Zeichnungen
 97. Pläne
 98. Skizzen
 99. Zeichnungen
 100. Pläne

Бібліографія

Антонович Д. — «По поводу 25-летия сценической деятельности М. Л. Кропивницкого».

«Корифей украинской сцены», Київ, 1901.

Кропивницький М. — «К истории украинского театра», «К. Ст.» V. 1905.

Уманів - Каплунівський В. М. — «Кропивницький и южно-русский театр», «Ист. вестник», V. 1906, «Два юбилея (Затиркевич и Заньковецкая)», «Ист. вестник», V. 1907.

Дорошенко Д. — «До 25-літнього ювілею артистичної діяльності Миколи Садовського», «Україна», IX, 1907.

Петлюра С. — «До ювілею М. К. Заньковецької», «Україна», IX, 1907.

Садовський М. — «Мої театральні згадки», Київ, 1907.

Старицька-Черняхівська Л. — «Двадцять п'ять років українського театру», «Україна», X - XII.

Суворін А. — «Хохли и хохлушки», Петербург, 1907.

Стешенко І. — «Заньковецька М.». Л. Н. В., 1908.

Пчілка О. «М. Кропивницький, як артист і актор», Л. Н. В II, 1908.

Саксаганський П. — «Як я працюю над ролею», «Театральний порадник», III, 1920.

Антонович Д. — «Триста років українського театру» — 1619-1919», Прага, 1925

Кисіль О. — «Український театр», Київ, 1925.

Рулін П. — «М. Кропивницький», Харків - Київ, 1929.

«Вісник театального музею», Київ, 1929.

П. С. — «М Садовський», «Самостійна думка», Чернівці, кн. 5 - 6, 6 - 7, 1933.

Саксаганський О. — «По шляху життя», Харків, 1935.

«М. К. Заньковецька». Збірник, Київ, 1937.

«П. К. Саксаганський», Збірник, Київ, 1939.

Білецький О. та Мамонтів Я. — «Український театр», (хрестоматія), т. II., Харків, 1941.

Тобілевич С. — «Корифей українського театру», Київ, 1947.

J.Gregor — «Weltgeschichte des Theaters»,
Wien, 1933.

G. Freedley and I. A. Reeves — «A history of the theatre». New York, 1947.

T. S. Eliot — «Selected essays», London, 1949.

«Actors on acting», New York, 1949.

1. 凡在本市行政区域内从事生产、经营活动的单位和个人，均应当依法缴纳地方教育附加。
 2. 地方教育附加的征收对象为：在本地从事生产、经营活动的企业、事业单位、个体工商户和其他经济组织。
 3. 地方教育附加的征收比例为本市行政区域内企业、事业单位、个体工商户和其他经济组织缴纳增值税、消费税和营业税税额的百分之二。
 4. 地方教育附加的征收机关为：地方税务局。
 5. 地方教育附加的征收期限为：按月征收。
 6. 地方教育附加的征收地点为：纳税人所在地。
 7. 地方教育附加的征收凭证为：地方教育附加征收凭证。
 8. 地方教育附加的征收程序为：纳税人应当按期向地方税务局申报缴纳地方教育附加。
 9. 地方教育附加的征收管理为：地方税务局应当依法征收地方教育附加，并定期向财政部门解缴。
 10. 地方教育附加的征收处罚为：纳税人未按规定缴纳地方教育附加的，将依法予以处罚。

З М І С Т

Від Автора	стор. 5
I. Світла сторінка минулого	7
II. Марко Кропивницький	21
III. Микола Садовський	34
IV. Марія Заньковецька	50
V. Панас Саксаганський	66
VI. Ганна Затиркевич - Карпинська	82
Бібліографія	92

P. I. U. F. 3, rue du Sabot Paris, 6
