

Спогади про Миколау Садовського

ЗБІРНИК



КИЇВ, «МИСТЕЦТВО», 1981

Известные деятели украинской и русской культуры С. Тобилевич, Н. Синельников, И. Мажуляненко, М. Рыльский, В. Василько, Г. Юра, А. Дейч и другие, вспоминая о жизни и деятельности великого украинского артиста и организатора театрального дела — корифея профессионального театра Н. К. Садовского, рассказывают о его творческих принципах, размышляют об актерском и режиссерском мастерстве. Непринужденные рассказы очевидцев составляют коллективный творческий портрет Николая Садовского.

Упорядкування, вступна стаття, примітки
кандидата мистецтвознавства *Р. Я. Пилипчука*

Рецензент доктор філологічних наук *О. К. Бабишкін*

МИКОЛА САДОВСЬКИЙ У СПОГАДАХ СУЧАСНИКІВ

Микола Карпович Садовський (1856—1933) — один з тієї блискучої плеяди майстрів української сцени, які, за словами великого реформатора російського театру К. С. Станіславського, «ввійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва»¹. Доля Миколи Садовського тісно переплелася з долею видатних його вчителів і сподвижників Марка Кропивницького і Михайла Старицького, його високоталановитих рідних братів Тобилевичів — Івана Карпенка-Карого, Панаса Саксаганського — і сестри Марії Садовської, а також славетної Марії Заньковецької. Різноманітні склалися особисті взаємини між цими видатними митцями: вони часто розходились у житті, іноді надовго, щоб потім знову зійтись, але ніколи не розходились у мистецьких принципах. Бо робили вони одну спільну справу — творили реалістичний український театр.

Вихований на традиціях основоположника сценічного реалізму в російському та українському театрах М. Щепкіна, продовжених і утверджених кращими майстрами російсько-українських труп 20—60-х років XIX ст., передусім К. Солеником, Л. Млотковською, І. Дрейсігом, Д. Жураховським та іншими, М. Садовський безпосередньо сприйняв ці традиції від своїх вчителів М. Кропивницького і М. Старицького, від діячів російської сцени 70—90-х років XIX ст., зокрема Малого та Александринського театрів, а згодом і Московського Художнього театру. Як і його вчителі М. Кропивницький та М. Старицький, М. Садовський від початку до кінця своєї тривалої сценічної діяльності міцно стояв на позиціях народності та реалізму, але ці принципи він утверджував власними мистецькими засобами, посівши в колі найвидатніших діячів українського дожовтневого театру своє, тільки йому належне місце.

Як актор М. Садовський був самобутнім майстром, сценічна творчість якого ґрунтувалася на глибокому знанні життя народу, його психології, його історії, народнопоетичної творчості й побуту. Діапазон творчих можливостей М. Садовського був надзвичайно широкий: він володів хистом однаково глибокого перетворення й індивідуалізації в ролях драматичних і трагедійних (Назар Стодоля в однойменній драмі Т. Шевченка, Богдан Хмельницький і Тарас Бульба в однойменних драмах М. Старицького, Дмитро, Подорожній у драмах «Не судилось», «Зимовий вечір» М. Старицького, Гнат, Тарас, Панас у драмах «Безталанна», «Бондарівна», «Бурлака» І. Карпенка-Карого, Сава Чалий у його ж однойменній

¹ Станіславський і сучасність. — К.: Мистецтво, 1963, с. 325.

трагедії, Командор у драмі «Камінний господар» Лесі Українки та ін.), характерних і комедійних (Микола і Виборний у «Наталці Полтавці» І. Котляревського, Карась у «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Мартин Боруля в однойменній комедії І. Карпенка-Карого, Пузир, Іван Бярильченко в його ж комедіях «Хазяїн» і «Суєта», Самрось Жлудь у драмі «Дві сім'ї» М. Кропивницького, городничий у комедії «Ревізор» М. Гоголя, Вишневський у комедії «Тепленьке місце» О. Островського та ін.). Але все ж на вершини акторської майстерності М. Садовського вивели сценічні образи героїко-романтичного і трагедійного плану. Цьому сприяли його зовнішні і внутрішні дані, якими природа щедро обдарувала М. Садовського: велична постать, глибокий темперамент, мужній вираз обличчя, голос, пластичність тіла тощо.

У театральній-критичній і мемуарній літературі багато писалося про те, що порівняно з Саксаганським, який відзначався детальним опрацюванням ролі і ніколи не відходив від тієї «партитури», яку він укладав заздалегідь, М. Садовський нібито був зразком протилежного стилю гри — стихійного, такого, що не гарантував постійного успіху в одній і тій самій ролі. Щодо цього досить переконливо висловився академік М. Рильський: «У цьому протиставленні є велика частка істини, але не вся істина. Річ у тому, що не тільки гра Саксаганського, а й гра Садовського була, розуміється, до кінця й глибоко продуманою, хоч у другого й не так одшліфована до дрібниць, як у першого. І той, і той ніде не зраджували вірності психологічного рисунка, «логіки типу», за улюбленим висловом Саксаганського»². Глибока різниця в трактуванні одних і тих самих ролей, на думку М. Рильського, крилася «в характерах і манерах двох великих артистів»³.

Сценічні образи М. Садовського відзначалися історичною й соціальною конкретністю, психологічною глибиною й ідейною чіткістю.

Ті самі принципи народності й реалізму, які утверджував Садовський-актор, лежали в основі і його режисури. Вирішальне значення для формування Садовського-режисера мали уроки режисерської школи М. Кропивницького, від якого він сприйняв глибоке розуміння поняття ансамблю вистави, новаторський підхід до таких невід'ємних її компонентів, як декорації, реквізит, бутафорія, грим, костюм, підпорядкування цих компонентів мистецькому завданню — правдивому зображенню на сцені життя народу.

Працюючи поруч з М. Кропивницьким і під його режисерською рукою з осені 1881 року до 1888 року, М. Садовський не уникнув мистецького впливу і М. Старицького, який у 1883—1885 роках був директором трупи, створеної М. Кропивницьким. А з 1888 року, коли М. Садовський очолив колишню трупу М. Кропивницького не тільки як антрепренер-адміністратор, а й як режисер, мистецький її керівник, п'єси М. Старицького поруч з драматичними творами М. Кропивницького стають основою репертуару трупи.

Демонструючи вірність принципам режисури М. Кропивницького, М. Садовський не меншою мірою в цей час прислухався й до М. Старицького, особливо

після того, коли останній восени 1892 року увійшов до складу товариства, очолюваного М. Садовським, і був у ньому деякий час, десь до 1895 року, за директора і режисера, а до 1897 року включно продовжував співробітництво з трупю. У 1892—1898 роках у трупі М. Садовського дістали перше сценічне втілення всі п'єси М. Старицького, написані в цей період. М. Старицький впливав на стильове спрямування розвитку трупи М. Садовського як митець, що мав багаторічний досвід режисерської роботи.

Відомо, що в трупі, керованій М. Старицьким у 1885—1891 роках, переважав музичний жанр. М. Старицький увійшов до історії українського дожовтневого театру як неперевершений майстер побудови масових (народних, за тодішньою термінологією) сцен. А це означало, що він надавав особливої уваги індивідуалізації кожного учасника цих сцен, танцювальній майстерності, сценографічній мальовничості. Ці риси режисерського стилю М. Старицького успадкував, творчо засвоїв і розвинув М. Садовський у подальшій своїй сценічній практиці.

Узагальнена характеристика, яку дав В. Василько режисурі М. Садовського пізнішого періоду — періоду діяльності керованого ним стаціонарного театру в Києві, — значною мірою характеризує й режисуру раннього М. Садовського: «Як режисер М. Садовський умів глибоко вникати не лише в ідейну суть п'єси, а й у її стильові особливості. У нього була надзвичайна художня чутливість легко вгадувати у п'єсі те, чого не відчули ще її майбутні виконавці. Характерна ознака творчого методу Садовського-режисера — заглиблення у людську психіку, проникнення у духовний світ образу, правдиве яскраве відтворення сподівань, бажань, думок, побуту народу, національного колориту. Основним законом творчості Миколи Карповича була правда життя на сцені — соціальна і психологічна правда поведінки, вчинків, переживань дійових осіб. Садовський не допускав грубого натуралізму ні в слові, ні в дії, ні в обстановці. За його поглядами, сценічна правда не була натуралістичною копією життя, механічним перенесенням на сцену якогось вчинку чи події, а художнім, узагальненим відтворенням»⁴. І далі: «Микола Карпович вимагав від акторів та інших співтворців спектаклю глибокого, органічного ансамблю, однієї манери гри, єдності тону і ритму вистави. У його театрі не було прем'єрства, а у постановках ніколи один актор, хай і видатний, не домінував над іншими. Вистави українського театру відзначалися цілковитою гармонією. Кожна з них мала свій стиль, який об'єднував усі компоненти постановки, починаючи від п'єси, гри акторів і кінчаючи бутафорією та костюмами. Не було розриву між змістом і формою»⁵.

На жаль, театрознавство знає ще зовсім небагато про ранній період діяльності М. Садовського: і про його акторську роботу в трупах під керівництвом М. Кропивницького та М. Старицького в 1881—1888 рр., і про керовану ним трупу (1888—1898 рр.)⁶, і про участь його в «З'єднаному товаристві П. К. Саксаганського і М. К. Садовського» (1898—1900 рр.), в «Малоросійській трупі

⁴ Василько В. Микола Садовський та його театр. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури УРСР, 1962, с. 24.

⁵ Там же, с. 25.

⁶ Найповнішу характеристику трупи М. К. Садовського (1888—1898 рр.) дала Є. С. Хлібцевич у кн.: Український драматичний театр. — К.: Наукова думка, 1967, т. 1, с. 221—236.

² Рильський М. Про «Театральні згадки» М. Садовського. — У кн.: Садовський М. Мої театральні згадки. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури УРСР, 1956, с. 4.

³ Там же.

М. Л. Кропивницького під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю М. К. Заньковецької» (1900—1903 рр.) та «Малоросійський трупі під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого» (1903—1905 рр.), і як про директора українського театру товариства «Руська бесіда» у Львові (1905—1906 рр.).

Другий, найяскравіший, період діяльності М. Садовського, що починається з 1906 року, коли ним було створено нову трупу, стаціонавану 1907 року в Києві, знайшов своє відображення у вже згадуваній тут талановитій книжці В. Василька. Ґрунтовно дослідивши історію Київського театру М. Садовського за матеріалами періодичної преси, спогадами сучасників та власними спостереженнями, В. Василько зробив переконливі висновки, до яких важко щось додати. Сформульовані вони так: театр Садовського був передусім народним театром, бо глибоко розумів інтереси народу, його боротьбу проти соціального й національного гноблення; це був реалістичний театр, що використовував і розвивав далі традиції класичного мистецтва Щепкіна—Кропивницького; це був за своїм типом музично-драматичний театр, що цілком відповідало історично сформованим сценічним традиціям українського народу; спектаклі театру М. Садовського відзначались своєю ансамблевістю; цей театр не знав поділу на амплуа; це був театр переживання.

Новаторство М. Садовського як режисера й організатора театральної справи В. Василько вбачає в тому, що видатний митець порівняно зі своїми попередниками значно розширив тематику репертуару українського театру в нових умовах, які склалися після революції 1905—1907 років у Росії, розширив жанрову палітру українського театру, виховав цілу плеяду акторів, навчивши їх нової психотехніки, піднісши їхню майстерність на вищий рівень, так само підніс справу матеріального оформлення, нарешті—став творцем першого і єдиного в дожовтневі часи стаціонарного українського театру.

Монографія В. Василька, крім загальної характеристики біографії М. Садовського, включно з останнім періодом його життя (1920—1933 рр.) і його діяльності як актора, режисера, організатора театральної справи і літератора, містить найбільший розділ—літопис керованого М. Садовським театру за чотирнадцять років (1906—1920 рр.), в якому характеризується репертуар, персональний склад трупи, громадський резонанс її діяльності, дається опис вистав з елементами їх реконструкції. Цінність праці В. Василька полягає не тільки в тому, що він спирався на конкретний матеріал із тогочасної преси і деякі архівні документи, на свідчення сучасників, зафіксовані у їх пізніших спогадах і статтях, а й у тому, що автор в багатьох випадках сам був свідком подій, які висвітлює. Це надає його праці першоджерельного значення.

Загальновідомо, які труднощі постають перед істориком скороминущого і специфічного мистецтва сцени, твори якого не зберігаються і не повторюються, а залишаються тільки в різних письмових свідченнях, іконографічних матеріалах, а що стосується театру ХХ століття, то й у кінознімках і звукозаписах. Мистецтво актора і режисера найкраще фіксує кіноплівка, на яку останніми десятиліттями знімають вистави, але й вона не забезпечує повного уявлення про виставу як явище мистецтва, бо не дає нам інформації про процес створення вистави, про сприймання її тодішнім глядачем. Щодо вистав Київського театру

М. Садовського, то фіксації їх на кіно- чи фотоплівку не було. Тут залишаються для дослідника тільки письмові свідчення й іконографія.

Історики театру порівняно з істориками інших видів мистецтва (літератури, музики, образотворчого мистецтва, кіно) перебувають в невідному становищі. Не раз доводиться нарікати їм на труднощі, які постають на шляху до відтворення загального образу вистави, її літературної реконструкції. Свідчення очевидців, зафіксовані у рецензіях, листах, щоденниках і спогадах, мають, отже, першорядне пізнавальне значення.

Спогади про діячів театру відрізняються від спогадів про письменників, художників, скульпторів і композиторів тим, що саме в них іноді тільки й міститься та інформація, яка дає нам уявлення про сценічну творчість того чи іншого діяча або цілого колективу. Давноминулі явища театрального процесу нащадки сприймають в переломленні через психологію, ідейно-політичні погляди, естетичну культуру мемуариста. Тому треба знати особу автора спогадів, його індивідуальні особливості для визначення достовірності змісту. Слід також мати на увазі, що людська пам'ять недосконала, що в мемуарах можливі мимовільні часові зміщення подій, окремих фактів і дат, що іноді автори спогадів пишуть про те, свідком чого самі не були, видаючи чужі письмові або усні розповіді за власні враження, що трапляються випадки, коли факти групуються тенденційно, з метою приховати правду чи свідомо посіяти неправду. Оскільки мемуари, як правило, розраховуються на найширші кола читачів, але являють першорядний інтерес для дослідників, то завдання останніх, озброєних якомога повнішим знанням джерел, що стосуються того чи іншого факту, критично оцінити свідчення мемуаристів. Трапляється, однак, що суперечливі оцінки одного й того самого явища чи факту не дають підстав для нехтування або відкинення тих чи інших думок, а допомагають проникнути в складність суті явища, факту.

Спогади про М. Садовського, що увійшли до цього збірника, належать перу різних авторів, серед яких є такі видатні театральні діячі, як М. Синельников, С. Тобілевич, І. Мар'яненко, Г. Юра, В. Василько, поет і вчений М. Рильський, історик літератури і театру О. Дейч, письменник Є. Кротевич.

Високий авторитет цих авторів виключає будь-який елемент недовіри до їх свідчень, тим більше, що в багатьох випадках вони спираються на документальні факти. Твердження цих авторів не суперечать одні одним, з них постає правдивий образ такої складної постаті, якою був М. Садовський у житті і творчості. Цей образ гармонійно доповнюють спогади інших авторів, представлених у збірнику.

В. Василько у передмові до своєї монографії про М. Садовського, мотивуючи свій задум, відзначав: «У цій книзі я намагався розкрити саме те, що нового зробив Микола Садовський в українському театрі порівняно зі своїми великими вчителями і попередниками, і тому пишу головним чином про другу половину його діяльності, на мою думку, найбільш новаторську і плідотворну»⁷.

Очевидно, саме такими міркуваннями керувалися й інші сучасники М. Садовського, які у своїх спогадах основну увагу приділили цій другій половині його діяльності. Однак недостатню висвітленість у мемуарах раннього періоду

⁷ Василько В. Микола Садовський та його театр, с. 5.

життя і творчості М. Садовського слід пояснити ще й тим, що їх авторами здебільшого виступають молодші за нього люди, які особисто пізнали видатного майстра сцени саме у період діяльності київського стаціонарного театру. У дожовтневий час мемуарна література на Україні тільки зароджувалась. М. Кропивницький устиг довести свої незакінчені мемуари під назвою «Автобіографія» тільки до 1881 року, тобто до дебюту М. Садовського на професійній сцені. Та й навряд чи може йти мова про якісь широкі спогади про М. Садовського за його життя.

Цим, зокрема, пояснюється й те, що значних оцінок, які легко можна було б виділити з контексту цілого, не дано М. Садовському і в мемуарах П. Саксаганського «Театр і життя», вперше опублікованих 1932 року (перевиданих під назвою «По шляху життя» 1935 року). Тільки видатний російський режисер М. Синельников у своїх «Спогадах», опублікованих 1935 року, дав високу оцінку Садовському-акторові, якого він бачив у ролі Миколи в «Наталці Полтавці» на початку 80-х років XIX ст. Цей уривок наводиться в збірнику.

Софія Тобілевич, відома українська драматична актриса, дружина І. Карпенка-Карого, познайомилася з М. Садовським у 1883 році, під час виступів у Києві трупи М. Кропивницького, і протягом року спостерігала його гру як хористка «Російсько-малоросійської трупи М. П. Старицького на чолі з М. Л. Кропивницьким, М. К. Заньковецькою і М. К. Садовським». Про цей період знайомства з М. Садовським є кілька згадок у різних місцях тексту початкових розділів її книги «Мої стежки і зустрічі» (К., 1957). В даному збірнику наводяться найцінніші щодо змісту уривки із цієї книги, особливо що стосується гри М. Садовського в ролі Миколи в «Наталці Полтавці» (1883). Характеристика цієї ролі М. Садовського перегукується з тією, що її дав М. Синельников.

С. Тобілевич добре знала життя і творчість М. Садовського, оскільки, як дружина І. Карпенка-Карого, перебувала з ним у родинних стосунках. Але основну увагу вона приділила Київському театрові М. Садовського, в якому працювала актрисою в 1908—1914 роках. У своїй книзі цьому періодові С. Тобілевич відвела великий розділ, який цінний не тільки тим, що в ньому всебічно охарактеризовано другу частину життя М. Садовського, а й тим, що тут дано тонкі характеристики творчому складові колективу, яким керував М. Садовський. Володіючи неабияким літературним хистом, С. Тобілевич образно намалювала широку панораму обставин, в яких довелося працювати першому українському стаціонарному театрові, і, головне, відтворила цілу галерею сценічних образів, створених як самим М. Садовським, так і його учнями та сподвижниками.

Те саме можна сказати й про мемуари видатного діяча українського дожовтневого і радянського театру І. Мар'яненка, який знав М. Садовського з 1900 року, але зупинив свою увагу на Київському театрі М. Садовського, присвятивши йому окремий розділ у своїй книжці «Минуле українського театру», виданій хронологічно раніш (К., 1953) за книжку мемуарів С. Тобілевич. І. Мар'яненко працював у Київському театрі М. Садовського з часу створення трупи (Полтава, 1906 р.) до 1915 року, коли у взаєминах між обома майстрами сцени дійшло до розриву.

Обидва спогади — І. Мар'яненка і С. Тобілевич — деякий час, до виходу монографії В. Василька, правили за найповніші джерела інформації сучасників про

театр М. Садовського, але й після виходу книжки В. Василька вони не втратили свого пізнавального значення й естетичної цінності.

Спогади В. Василька — це компактний фрагмент із того, що взагалі написав цей автор про М. Садовського. Мемуарний елемент, як уже відзначалося, наявний і в монографії пера цього автора «Микола Садовський та його театр», але вилучення окремих уривків з контексту книжки мало принесло б користі для читача. Тому доводиться обмежитись тим уривком спогадів, який опублікований посмертно в журналі «Вітчизна».

Дуже конкретну тему для висвітлення взаємин М. Садовського і великого українського композитора М. Лисенка обрав син останнього Остап Лисенко, зупинившись детально на найяскравішому періоді цих взаємин — співпраці над постановкою опери-сатири М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського. О. Лисенко виклав факти, які до того не були так широко відомі.

На початку 60-х років палким пропагандистом творчості М. Садовського виступив один з його учнів, колишній актор, а згодом, у радянський час, — театральний педагог Прохор Коваленко. У двох своїх книжках — «Незабутнє. Спогади старого актора» (К., 1962), «Шляхи на сцену» (К., 1964) — він подав різні фрагменти спогадів, які взаємодоповнюються. Спогади П. Коваленка цінні своїми подробицями з життя М. Садовського, його взаємин з членами трупи, крім того, автор дає ряд влучних характеристик, створених видатним майстром сценічних образів. У цьому збірнику подано уривок із першої книжки театральних спогадів П. Коваленка.

Леся Кривичка висвітлила невеликий період своїх взаємин із М. Садовським у 1918—1920 роках, тобто в останні роки діяльності керованого ним театру.

Перелічена вище група спогадів належить перу театральних діячів, яким довелося працювати поруч з М. Садовським, спостерігати його в процесі творчості, — і цим вони цінні насамперед.

Гнат Юра, який був зачарований акторською грою М. Садовського ще в юнацькі роки, на зорі своєї сценічної творчості, висвітлює, однак, не ці ранні враження, а останні роки життя майстра.

Окрему невеличку групу становлять спогади, що вийшли з-під пера письменників М. Рильського, О. Дейча, Г. Григор'єва, Є. Кротевича. Тільки у Г. Григор'єва помітні ремінісценції зі спогадів його попередників, хоч і він подає конкретні і цінні факти, не описані іншими. Щоправда, подекуди свідчення Г. Григор'єва відзначаються крайньою категоричністю, яка суперечить загальній думці інших авторитетних мемуаристів.

Що ж до спогадів М. Рильського і О. Дейча, то це скоріш своєрідні есе з елементами спогадів: у М. Рильського короткі за обсягом, у О. Дейча — розгорнуті. Позначена оригінальністю погляду, як усе, що писав видатний поет сучасності і вчений М. Рильський, його стаття, спогад, есе, чи як би назвати цей твір, не тільки збагачує багаж наших знань про М. Садовського, а й додає принципові штрихи до історії українського театру в широкому плані.

О. Дейч виступив зі своїм розгорнутим нарисом про М. Садовського в 60-х роках. Він, безперечно, знав здебільшого те, що написане було його попередниками, однак навіть деякі загальновідомі факти звучали по-новому в контексті оригінальних спостережень і оцінок, даних М. Садовському як людині і як акто-

рові таким проникливим знавцем театрального мистецтва, яким був видатний дослідник і популяризатор української культури Олександр Дейч.

Цикл мемуарної літератури про М. Садовського замикається, бо дедалі менше залишається людей, які близько знали його не тільки в пору найбільшого творчого розквіту, а й в останні роки життя. Десь в архівах, мабуть, лежать ще не виявлені рукописні спогади, десь у книжках, у періодичних виданнях губляться окремі штрихи до характеристики М. Садовського і справи, яку він робив. Їх слід би старанно позбирати дослідникам історії українського театру. Але все найголовніше сказане у спогадах, які свого часу були опубліковані й мали широкий розголос, а тепер вміщені до цього збірника. У сукупності ці спогади дають повне уявлення про високоталановиту, хоч і складну, суперечливу постать Миколи Садовського на тлі непростого театального процесу на Україні переджовтневої доби, а також в останнє сповнене драматизму п'ятнадцятиріччя його життя, поділене гіркою емігрантських поневірянь і щастям від прощення рідною землею, від можливості продовжувати творчу працю в умовах радянського життя.

Збірник спогадів, присвячений 125-річчю з дня народження М. К. Садовського, має сприяти подальшому вивченню одного з найбільших діячів сценічного мистецтва в дожовтневий час і водночас інформувати найширшого читача про його життя і творчість.

Ростислав Пилипчук

Софія Тобілевич

М. К. САДОВСЬКИЙ

Доля України, життя народу, його злидні, неволя і темрява були майже ціле століття невичерпним джерелом тем для творчої праці найкращих українських письменників.

Згодом, унаслідок їх творчої діяльності, розпочав свою працю і український театр.

Якщо наукові і літературні твори були приступні лише для обмеженого гурту свідомих, культурних громадян, театр у живих словах і образах промовляв до кожного слухача, до кожного людського серця, будив у ньому свідомість і приспані буденщиною життя благородні почуття.

Серед тих, хто творив український театр наприкінці минулого століття, не можна оминати мовчанням світлого імені Миколи Садовського. Один з визначних і славних артистів українського театру, Микола Садовський народився в селі Костоватій¹ на степовій Україні, на Херсонщині, в родині Карпа Тобілевича.

Виростаючи на селі в дружніх стосунках з селянами, Микола, як і його брати, мав змогу глибоко відчувати душу селянина, його недолю. Він сам зробився неначе членом великої селянської сім'ї.

Перші роки дитинства Микола Садовський прожив, як у чарівному сні, під опікою любої матері, що співала йому своїм чудовим голосом народні пісні, прожив серед краси природи, гаїв, садів і ланів, серед мелодій пісень і дум українських, в яких обездолений народ виливав свою тугу і шукав розваги. І коли через кільканадцять років доля поставила його на сцені українського театру в ролі бідного бурлаки Миколи, чи ватажка Сави Чалого, чи гетьмана Богдана Хмельницького, чи Степана-невольника, то в його душі й уяві вистачило засобів, щоб характерними рисами відтворити постаті героїв сучасного й минулого.

У цьому допомагали йому зовнішні дані: велична постать, краса обличчя і голос, повний усіх відтінків почуття душі людської. Правду говорив часто Іван Тобілевич, що тільки за винятково сприятливих умов родяться такі таланти на світі.

Свою першу шкільну науку Микола Садовський проходив у місті Бобринці. Це дало можливість молодому учневі школи іноді бачити

ті вистави, які влаштовував його брат Іван разом з Марком Кропивницьким, багато про них чути, захоплюватись успіхами і грою артистів. Це також збудило в душі хлопця щирі прихильність до діла, яке так цікавило і хвилювало брата Івана, який був йому за учителя і друга. А коли через два роки брата Івана перевели до Херсона секретарем міської управи, а ще через два роки — до Єлисаветграда, то Микола теж був переведений туди в гімназію (Херсонську), а потім до реальної школи в Єлисаветграді, де на той час оселився і батько з усією родиною, купивши собі домок з садком на краю міста. Ці переїзди з школи до школи дали змогу юнакові жити під опікою старшого брата і знайомитись з життям міста, з суспільством, поділенням на класи панів і простих людей, дали змогу познайомитись з яскравими представниками народницької інтелігенції: учителем Дмитром Пильчиковим, доктором Панасом Михалевичем та іншими, що були на той час ясним світочем у темряві ночі для молоді, що перші показали їй шлях, яким слід йти серед нетрів життя, щоб служити своєму народові.

Коли вибухнула війна 1877 року проти Туреччини, Микола Садовський пішов добровольцем. Пішов, хоч міг і не йти, пішов, бо чула його душа не могла залишитись у затишку родинного гнізда і не відгукнутися на заклик братів-слов'ян, яким загрожувала загибель і неволя.

Цей рішучий вчинок Миколи Садовського вимагав від нього неабиякої мужності і сили волі, бо йти доводилось на явну згубу в чужий далекий край. Йти тоді, коли вже відкривалось для нього поле праці на сцені українського театру, бо коли час від часу ставились у місті аматорські вистави, то в них брали участь і брати Тобілевичі.

Сцена ж з перших кроків завоювала собі серце юнаків, і вони ще з того часу готові були віддати їй все своє життя. Але обов'язок громадянина поборював голос серця і мрію Миколи Садовського. Він пішов на бойове поле, де смерть косила свої жертви в широких степах півдня, на переправі через Дунай, через балканські висоти, під мурами Царграда. Він бачив гори трупів, занесених снігом, і сам тільки чудом якимсь залишився живим серед того пекла. Тільки чудом! На Україну він повернувся тяжко знесилений тілом і душею.

У мене залишився випадково лист Миколи Садовського, писаний до брата Івана з військового табору. У ньому виявлена сердечна туга за Україною і щире бажання якнайшвидшого повернення. І те щастя, яке він подарував своїй родині і всім друзям своїм поверненням, було і для його серця цілющою водою. Мати плакала з великої радості, батько, реаліст у житті, кричав у нестямі: «Горілки! На сто карбованців горілки!»

Це були незабутні хвилини для всіх рідних і близьких.

Але враження від страшних подій війни були такі тяжкі, такі болючі, що він не любив про них згадувати.

Спочатку він шукав забуття кривавих примар війни у батьківській хаті або на хуторі Надія, серед херсонських степів, а потім, діставши листа від Марка Кропивницького, поїхав до нього в Кременчук, в російську трупу Ашкаренка, і там зіграв одну визначну роль у п'єсі, перекладеній з французької мови, в якій мав великий успіх. Це вирішило його майбутнє, його життєвий шлях.

Здобувши спільними зусиллями дозвіл уряду на постановку українських спектаклів і списавшись з деякими відомими аматорами, серед яких була Марія Заньковецька, і залучившись їхньою згодою, артисти Кропивницький і Садовський розпочали діло українського театру, діяльність якого тривала майже сорок років. Спочатку на чолі стали Кропивницький і Старицький. Вони створили великий артистичний колектив, що чарував своїм художнім ансамблем всю стару Росію. Той колектив розпався згодом на чотири окремі трупи, що під орудою Старицького, Кропивницького, Садовського та Саксаганського мандрували по безмежних просторах країни і знайомили людей з минулим і сучасним життям українського народу.

З часом сценічний талант артиста Садовського так розвинувся, до таких дійшов висот, що найскладніші і найрізнохарактерніші типи драматичних героїв виходили як живі в його виконанні.

Того враження, яке вся творчість корифеїв, а особливо Садовського, справляла на широкі маси публіки, не виявити словами, бо слова надто мізерні. Цілу галерею типів і характерів змалював на подив світові цей великий драматичний артист. Де чув хто такий чудовий голос, що передавав усі найтонші відтінки почуття людського? Хто так передає страдницький монолог Тараса над трупом Тетяни Бондарівни? Або гнівний докір парубка паничеві над трупом нещасної Катрі, жертви панської пихи в драмі «Не так склалося, як жадалося»? Хто заспіває так думу сліпого Степана-невольника з драми Кропивницького? І безліч інших глибоко трагічних арій і монологів. А разом з тим у родинному і товариському оточенні він був завжди душею товариства, живий, веселий співбесідник, який часто своїми гумористичними оповіданнями смішив до сліз слухачів. У цьому він міг змагатись навіть з братом Саксаганським, який був неперевершеним коміком у житті і на сцені. Характерною рисою натури Миколи Садовського була глибока любов до народної творчості, до українських дум і пісень, які він майже всі знав.

Його справжнім щастям був той успіх, що випав на долю українського театру. Ні на які скарги світу не проміняв би артист Садовський свого становища українського актора.

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

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

...Нелюдимо наше море:
День и ночь шумит оно,
В роковом его просторе
Много бед погребено!..

...Погасло дневное светило,
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...

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

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

У цій пісні відбилась уся душа поета-страдника, пам'ять якого була близька і рідна серцю українського артиста.

Відпочинок душі й тіла після повороту з турецької війни, відпочинок серед тиші української природи, серед близьких серцю людей був конче потрібний для майбутнього актора Садовського перед початком його театральної діяльності, яка вимагала багато сили волі, праці, енергії і здоров'я.

Обов'язки артиста, режисера і керівника театального гурту були надзвичайно тяжкі в ті часи немилосердних урядових циркулярів, всіляких утисків і заборон, з якими треба було боротись поводити товариства. Це виявилось особливо тоді, коли заборонено було грати на Україні і увесь гурт мусив мандрувати по ши-

роких просторах країни від Балтики до Каспію і від Варшави за Урал.

А заборона ця тривала десять років!

Від берегів Неви до гір Кавказу, понад берегами Волги й тихого Дону, всі російські міста чули і захоплювались красою української пісні, співчуваючи щиро лихій долі українського трудящого люду, нужденного селянина.

Увесь культурний і робітничий світ великих міст Росії співчував горю «найминок» та «безталанних», добре знаючи на власній долі, як тяжко жити простому людові в умовах царизму.

У своїй діяльності артиста й режисера Микола Садовський далекий був від бажання шукати дешевих лаврів, показуючи селянина в образі циркового блазня, з обов'язковим гопаком і горілкою; його метою було не смішити і бавити веселих паничів, — він хотів зробити театр школою просвітних ідей, де в живих образах змальовано все життя народу і подано критику нерівності, визиску та несправедливого державного і суспільного устрою.

А крім того, він мав на увазі зробити свій театр місцем розваги і відпочинку трудящих класів міст, місцем, доступним для бідніших верств людності. Для цього раз на тиждень давались найкращі загальноприступні вистави (від 5 до 20 копійок), в яких брали участь усі кращі артисти. Ці вистави, що приваблювали маси робітників, школярів, студентів, бідних службовців, хатньої прислуги, солдатів, завоювали театрові щирі симпатії і прихильність пролетарської людності і немало спричинились до слави артистів. Микола Садовський завжди охоче провадив бесіди з робітниками, цікавився їх життям і роботою.

На своєму артистичному шляху Микола Садовський, крім гучного успіху і лаврів, зустрічав часто і терни колючі, що боляче ранили його душу. Це був насамперед арешт і заслання брата Івана, відсутність якого позначилась на деякий час і на художнім ансамблі товариства. Тоді Микола Садовський їздив до Новочеркаська провідати брата в заслання, допомагав йому матеріально й морально, взявся проводити через цензуру п'єси, до вистави не дозволені. І це трудне завдання вдалося йому, дякуючи успіхові, який театр мав у столиці. Навіть термін заслання Івана Карповича завдяки старанням Миколи Садовського був скорочений на три роки, і це дало змогу старшому братові доживати заслання на хуторі і побільшувати репертуар театру.

Другою тяжкою подією був, як я вже згадувала, розділ трупи — лихо, що відчулось однаково всіма братами. Але другого виходу не було.

Справи театру часто викликали суперечки і непорозуміння серед головних його діячів: то репертуар, то маршрут, то обсада, то

заборони і безліч інших причин доводили до суперечок. Краще було розійтись, ніж жити в незгоді. Але скільки це коштувало здоров'я, нервів та душевного спокою всіх спільників! Пишу про це коротко, бо мені й досі серце болить! Зате ж, коли час і події заспокоювали образи й суперечки, головні діячі мирились і працювали разом на користь любимого діла, радість і щастя переповняли їхні душі. Так було разів зо три, і це були великі свята не тільки для колективу, а й для всіх друзів і прихильників українського театру.

Під час останнього передреволюційного десятиріччя своєї творчої праці Микола Садовський збагатив репертуар свого колективу, розширивши його, вперше в історії українського театру. Сюди ввійшли «Енеїда» за Котляревським, «Ревізор» Гоголя, «Продана наречена» Сметани, «Зачароване коло» Риделя, «Огні Іванової ночі» Зудермана, «Мазепа» Словацького, «Загибель «Надії» Гейерманса та багато інших п'єс, які давали змогу артистам всесторонньо розвивати свої таланти. Місцем перебування товариства в зимові сезони був Київ — «Театр грамотності» на Великій Васильківській вулиці.

Життя кожної людини може бути темою для літературної творчості письменника, а з життя такої людини, як Садовський, з тисячами пригод, сильних вражень, пережитих радощів і горя, можна було б не одну написати книгу. У цьому короткому нарисі я мушу і повинна дещо сказати про його близькі стосунки з людьми, про його родинне життя. Ще будучи на військовій службі в Бендерах, Микола Садовський брав участь в аматорських виставах, улаштовуваних драмгуртком його полку. Там познайомився він з талановитою аматоркою Марією Заньковецькою. З нею Микола Садовський грав Петра в «Наталці Полтавці», і вони обоє зробили на присутніх незабутнє враження ширістю гри і красою голосів, обличчя і постатей. З того часу починаються їх сердечні стосунки, взаємоприязнь і симпатія, а потім спільне життя і праця на сцені майже п'ятнадцять років. Хоча кінець кінцем їхні шляхи розійшлися, і це було логічним наслідком їхніх великих талантів, що еднали їм серця поклонників серед інших шляхів — шляхів творчості і праці.

Обдарований так щедро від природи і чудовим голосом, і красою обличчя, і талантом, Микола Садовський і на сцені, і поза сценою привертав до себе серця людей — і чоловіків, і жінок. І була вічна боротьба голосу серця з почуттям обов'язку, і це було трагедією життя їх обох — Садовського і Заньковецької.

Згадуючи про діяльність Миколи Садовського, як талановитого артиста й режисера, несправедливо було б не згадати його твори і переклади, які збільшили репертуар і дали багатий матеріал для історика українського театру. Він переклав «Ревізора» Гоголя укра-

їнською мовою, переробив «Горькую судьбину» Писемського на п'єсу «Никандр Безщасний», переклав «Гальку» Монюшка, зробив інсценівку «Енеїди» Котляревського. Ці твори не сходили з афіш Київського театру М. Садовського аж до революції. Окрім того, його спогади «Мої театральні згадки», що були видані окремою книгою, малюють досить яскраво час і тяжкі обставини, серед яких доводилось жити і працювати діячам української сцени. На великий жаль, уся театральна бібліотека Миколи Карповича розвіялась по всій Україні, і ніхто не знає, де її шукати. Але це не зменшує його заслуг, не зменшує вартості тої праці, яку він виконав на користь свого рідного народу і свого улюбленого діла.

Софія Тобілевич

МОЇ СТЕЖКИ І ЗУСТРІЧІ

[...] 3 серпня 1883 року — славетна дата в історії українського театального мистецтва¹. Публіка того вечора і в дальші дні мала змогу побачити прекрасну роботу акторів у чудесному сценічному оформленні. То були вистави дійсно високої художньої якості, і трупа, яка показувала їх, мала назву: «Російсько-українська трупа Старицького на чолі з Кропивницьким, Заньковецькою й Садовським». Вона вперше довела усьому широкому громадянству Росії й України, наскільки виріс культурно український народ, який уже міг мати і мав зразкову художню театральну одиницю.

Повторюю, що день відкриття театру «Наталкою Полтавкою» — це була історична дата.

Хор нашої трупи складався з 30 співаків, самої лише молоді. Голоси звучали свіжо і гарно: адже ж учителем нашим був геніальний музикант і знавець співів М. В. Лисенко. На чолі акторської молоді стояли незрівнянні таланти — Кропивницький та Заньковецька.

Одеський Маріїнський театр, який тепер уже не існує, — він давно згорів, — був того вечора повний-повнісінький. Публіка наповнювала його з низу до самого верху. З усіх кімнат-убиралень забрано було стільці до зали для глядачів. Але й того було замало. У проходах, по під стінами стояло багато людей, переважно молоді, яка якимсь дивом пробилась до театру, переборюючи різні перепони. До акторів за лаштунки доносився могутній гомін людських голосів. Окремих слів не було чути, і той гомін нагадував собою шум морського прибою. Але раптом усе відразу стихло.

Капельмейстер Черняхівський підняв свою диригентську паличку. Музиканти на те тільки й чекали. У мертвій тиші почувлися незабутні, прекрасні звуки вступу Лисенка до опери «Наталка Полтавка». [...]

Успіх нашої вистави був настільки великий, що забути про нього не можна. І не тільки Заньковецька викликала бурю оплесків, інші актори теж були на висоті. Особливо виділялись серед них М. Л. Кропивницький та М. К. Садовський. Їхні прізвища чулися в бурі викликів: «Браво!» Кропивницький виконував роль виборного, а Садовський — Миколи. Обидва вони неначе були справжніми представниками села, така природна й натуральна була їхня гра. Видно, що як один, так і другий дуже добре знали село. Я не здивувалася, побачивши Кропивницького і Садовського на сцені. Я ще тоді не знала, яке то було високе акторське уміння — так перетілитися в образ, щоб примусити глядачів забути, що перед ними актор. [...]

Наскільки типова була постать Кропивницького в його ролі виборного, настільки ж типовою була постать Садовського в ролі Миколи, наймита. Худорлявий, убого вдягнений, сирота, він сам собі латає одержу і тим показує і своє убожество, і свою самотність, і своє сирітство.

Таким хотів його показати і автор п'єси «Наталка Полтавка». Але хотіти — це не те саме, що зробити. На сцені у той вечір сидів під тином наймит, молодий ще парубок, який, латаючи одержу, співав таким приємним, повним почуття голосом, що не можна було не полюбити того бідолаха. Так би й взяла від нього голку, та ще з такою довгою ниткою, яку невмілі руки широко відводили від себе при кожному окремому стьожку. Не можна було не всміхнутися отим його невдалим рухам, які свідчили, що ця робота трохи захитра для нього, дужого парубка.

А голос його, характерний для виконавця народної пісні, був повний суто народних інтонацій і викликав глибоку симпатію до нього. Я чула вже раніше, на обіді у Старицьких, як співав Садовський, і тепер, слухаючи його в ролі Миколи, все ж таки дивувалася його голосу і тому вмінню співати, яке робило цей голос прекрасним і глибоко зворушуючим душу.

Образ Миколи вийшов у Садовського надзвичайно колоритним і дуже привабливим. Хоч і «обдертий», він не втрачає віри в життя і готовий радіти за свого друга і співчувати йому сердечно. А коли доля кривдить Петра, Микола охоче береться допомогти йому, викликати до нього Наталку, хоч і знає, що його зовнішній вигляд мало пасує до того оточення, яке повинно було бути в хаті, де йшло сватання й заручини. Із зовнішньої поведінки Садовського було помітно, що він розуміє, який у нього вигляд, а тому намагається причепурити і свій одяг, і свою голову. Відчувалося, що Миколі не хотілось осоромити ні Наталку, ні Петра, посланцем від якого він має з'явитись у Терпилихи. Як щиро радів Микола, коли справа із сватанням вогного ламалася! Нічого не кажучи, він впевнено і з почуттям власної гідності знімав рушники, якими були перев'язані свати, і перев'язував себе через плече, а молодому Петрові чіпляв

на руку хусточку молодої, ознаку, що вона погоджується йти за нього заміж.

Вигляд Миколи відразу якось мінявся. Він був повний гордості від того, що до деякої міри спричинився до щастя хорошої Наталки та симпатичного для нього Петра. Разом з тим вся його постать випростовувалася, як у людини, що вже більше не відчуває свого сирітства, свого становища наймита. Він же почесна людина: він сват!

Мені безліч разів доводилося далеко пізніше брати участь у виставі «Наталка Полтавка». Я грала роль Терпилихи. Але такого Миколи, яким показав його в той вечір і на інших виставах М. К. Садовський, я, здається, ніколи не бачила. Справді, життєвий, реальний образ. Статурний і з надзвичайно теплим, щирим голосом наймит, який ще не зігнувся від важкої роботи, не втратив народного веселого гумору та самоповаги. Кожна дрібниця у поведінці артиста на сцені була отим художнім яскравим мазком, яким майстер одним, здається, помахом пензля робить весь свій малюнок живим, переконливим. [...]

Багато ентузіастів, що дивились виставу того вечора, чекали біля службового виходу. В руках у них були квіти. У своєму захопленні вони щедро осипали тими квітами Заньковецьку, Кропивницького, Садовського, Вірину і всіх акторів, які виходили з театру. Я йшла разом із Старицьким, і на нас теж посипались квіти. Кропивницького, Заньковецьку, Садовського молодь понесла на руках до їхніх домівок.

Другою виставою, що мала такий самий успіх, як і перша, був «Назар Стодоля» Т. Г. Шевченка. Кропивницький грав Кичатого, Галю — Заньковецька, Назара — Садовський, Стеху — Садовська-Барілотті, Гната Карого — Максимович. [...]

Після останньої вистави, на якій наша трупа поставила — вдруге, здається, — «Назара Стодолю», ми попрощалися з гостинним містом Одесою й, повні прекрасних вражень від бурхливих овацій, виїхали до Миколаєва. [...]

Там же, у Миколаєві, до нашої трупи вступив Панас Карпович Саксаганський, який пізніше став окрасою українського театру. Він вирішив залишити свою службу у війську і піти на сцену, тим більше, що під час свого перебування в Одесі мав нагоду переконатись, як серйозно ставився до театрального мистецтва керівник нашої трупи Старицький. Ще з юності душа молодого Панаса Карповича кохалася, за словами Маші, в театральному мистецтві. У старшого брата Івана Карповича, в Єлисаветі², Панас Карпович і Микола Карпович ще малими хлопцями були присутні і на репетиціях аматорського гуртка, і на виставах, які давались у великому приміщенні, що звалось «Дворянським зібранням». У Панаса й Миколи тоді тільки й думки було, що про театр. Перше вони із захватом виконували невеличкі доручення, приносили до приміщення

потрібні меблі, речі, посуд. А коли трохи поідростали, то стали виходити на сцену як статисти. Микола навіть виконував часом маленькі, епізодичні ролі. Отже, для обох театр був добре знайомою й дорогою стихією. А тут — справжній український театр, на чолі із знайомим уже здавна, по аматорському гуртку в Єлисаветі, Марком Лукичем Кропивницьким, який і там був режисером. [...] Непомітно для всіх нас пролинув період нашого перебування в Новочеркаську, і наше товариство, попрощавшись з гостинними козаками, переїхало до сусіднього міста — Ростова, де й розпочало свої вистави в літньому театрі.

Приїхав до нас і Микола Віталійович Лисенко, що для мене було великим щастям. Він закінчив свою нову оперу «Утоплена» і почав працювати над нею з хором та оркестром. [...]

Раптом, на одній з таких репетицій, саме тоді, коли Микола Віталійович диригував хором і оркестром, на сцену прийшов якийсь чоловік у формі жандармського поліцейського. Робота відразу припинилася. Він спитав, хто з присутніх Іван Карпович Тобілевич, який криється під театральним прізвиськом Карпенка-Карого. Іван Карпович підійшов до нього і, промовивши, що він є той самий Іван Карпович Тобілевич, запитав, чого треба жандармському поліцейському³. [...]

Не дозволяю собі торкатися словом душі Тобілевича, щоб розповісти, що пережив він у той тяжкий момент. Всі брати, разом з Лисенком, Старицьким, Кропивницьким та іншими провідними акторами, залишились на сцені для наради. Я залишилась теж разом з Машею. На нараді обговорювали питання, яке саме місто треба обрати для проживання Іванові Карповичу. Наприкінці вирішили, що найкраще для нього повернутися до Новочеркаська, де перед тим у нас зав'язалися міцні, приятельські стосунки з козаками. [...]

Попрощавшись з товаришами, Іван Карпович виїхав туди.

— Не журіться, я до вас приїду, — сказала я йому, прощаючись. [...]

Першою п'єсою, яку Іван Карпович старанно переписав і послав на присуд Миколі Карповичу Садовському в Миколаїв, була «Розумний і дурень». Іван Карпович попросив Миколу Садовського одіслати п'єсу до цензури, якщо вона варта доброго слова. Він надавав їй більшого значення, ніж «Бондарівні».

Микола Карпович довго нічого не відповідав. Лист від нього прийшов лише на початку листопада. Він поздоровляв брата Івана з тим, що п'єса «Розумний і дурень» одержала дозвіл цензури від 30 жовтня 1885 року.

П'єсу «Бондарівна» Іван Карпович послав до цензури сам.

Увесь той час, коли ми чекали на лист від Садовського, минув у хвилюванні. Лише робота над новою п'єсою «Наймичка» допомагала Іванові Карповичу зберігати душевну рівновагу і спокій, принаймні зовнішній. Він не любив, коли я починала журитися, що

так довго нема листа. У нас були інші турботи й теми для розмов.

Тієї ж весни, після закінчення сезону в Одесі, артисти трупи Старицького роз'їхалися в піст на відпочинок і більше не зібрались у своєму колишньому складі. Іванові Карповичу і мені трудно було зрозуміти, чому, з яких саме причин Марко Лукич організував свою власну трупу, запросивши до неї Заньковецьку, Садовського, Саксаганського, Затиркевич та Максимовича. Решта трупи залишилася з Михайлом Петровичем, який мусив набрати молодих, недосвідчених акторів. Не могли ми збагнути й того, чому Садовський і Саксаганський не приклали старання, щоб примирити двох таких видатних діячів українського театру, як Кропивницький і Старицький.

— Навіщо було розпорошувати артистичні сили, коли їх і так мало на українській сцені?! — нервував Іван Карпович. [...]

Через деякий час повернулася з театральної цензури п'єса «Бондарівна» з дозволом на її показ на сцені театрів. То був надзвичайно радісний для нашої сім'ї день. Дата дозволу була: 30 листопада 1885 року. [...]

Микола Садовський, одержавши «Бондарівну», негайно відповів нам, що береться до постановки обох п'єс і покаже перше «Розумного», а потім і «Бондарівну» в Одесі, куди трупа збиралась переїздити. Микола Карпович вважав, що такі цікаві п'єси, а особливо «Розумного і дурня» варт показати перше одеситам, бо вони цікавляться українським театром і люблять українських акторів. З тих міст, які дозволено було відвідувати українським трупам, тільки Одеса могла як слід оцінювати щось нове в нашому репертуарі. Адже ж Київ, де публіка досконало розумілася на театральних виставах і на акторській майстерності, був тоді ще відгороджений від українських труп міцними мурами адміністративних заборон. З листом Садовський прислав нам невеличкий грошовий аванс.

Лист брата Миколи підбадьорив Івана Карповича. Нарешті він зможе залишити працю палітурника і взятися виключно до літературної роботи, яка давала простір для вияву його думок і знань. [...]

У піст до нас завітав Микола Карпович і привіз нам авторський гонорар за вистави в Одесі. От коли в нас була змога зняти геть з нашого дому вивіску про палітурне діло. [...]

Микола Карпович дуже щиро й сердечно поставився до нашої невеличкої сім'ї і, побувши в нас кілька днів та придивившись добре до умов нашого життя, назвав нас «справжніми героями». [...]

Під впливом схвальних рецензій та листів від братів з Петербурга Іван Карпович, закінчивши переписувати «Мартину Борулю»*, вирішив якнайшвидше переробити свою п'єсу «Хто винен».

* На постановку «Мартина Борулі» було одержано дозвіл 23 серпня 1886 року. (Примітка автора).

Після капітальної переробки він назвав її «Чарівницею», маючи на увазі присвятити п'єсу Заньковецькій, що здолала зачарувати своїм талантом навіть Петербург.

Творив він свою «Чарівницю» буквально не встаючи з місця, а коли прочитав мені, то я побачила, що новий твір цілком відрізняється від першої своєї версії («Хто винен»). У такій новій редакції він і послав п'єсу Садовському, прохаючи подати її до театральної цензури.

Яке ж було наше здивування й щастя, коли ми отримали в січні місяці 1887 року повідомлення від Садовського, що п'єса, після того як її перше було заборонено, успішно одержала дозвіл цензури. Микола Карпович дуже докладно про все те нам написав.

Насамперед, одержавши «Чарівницю», він назвав її «Безталання» і пошукав, чи немає бува у цензурі якого-небудь чоловічка, який би міг допомогти щасливо просунути п'єсу й одержати дозвіл для показу її в театрі. Такий чоловічок ненавбачено й знайшовся в особі малознайомого земляка Фреймана. Він пообіцяв Садовському успішно влаштувати це діло, а сам нічого нічого не зробив. П'єсу було заборонено.

Повернувшись до готелю, Микола Карпович, в досаді і на цензора, і на Фреймана, жбурнув недозволений примірник під стіл і почав розповідати про неуспіх «Безталання» в цензурі Марії Костянтинівні. Вона теж сприйняла ту сумну подію близько до серця, бо п'єса їй дуже сподобалась, і вона вже бачила себе в ролі бідолашної Софії.

В той час, як Садовський лютував, а Заньковецька журилася, прийшли до них два незнайомі добродії. Один був у військовій формі, другий — у цивільному одязі, але відразу можна було пізнати, що один і другий належали до великопанського товариства. Вони прийшли просити Заньковецьку взяти участь в якійсь благодійній виставі, і обов'язково — в «Наймичці». Марія Костянтинівна, з чарівною, як завжди, посмішкою, погодилась, але попросила їх допомогти, коли це можливо, одержати в цензурі дозвіл на п'єсу, яку автор присвятив їй. Вона пояснила їм, що п'єса дуже хороша, роль героїні в ній саме така, яку артистці цікаво грати, але, на жаль, цензура заборонила її. Ознайомившись із змістом «Безталання», обидва добродії пообіцяли добути дозвіл і, забравши недозволений примірник, хутко вийшли, упевнившись перед тим, що Заньковецька погоджується виступити в ушанованій вже в Петербурзі «Наймичці». Виходячи, сказали, що п'єсу «Безталання» вони повернуть негайно, не більш як за дві години. І дійсно, того ж самого дня Садовський вже розписувався в канцелярії цензора про одержання ним дозволеної до постанови п'єси «Безталання» — канцелярист помилився при переписуванні титульного листа і замість «Безталання» написав «Безталанна». Садовський і тим був задово-

лений. Головне було досягнуто, дозвіл одержано, звичайно, завдяки славі Марії Костянтинівни. Це було 17 січня 1887 року. [...]

Ще 5 грудня [1888 р.] Іван Карпович писав братові Садовському листа, а вже в двадцятих числах того ж таки самого місяця ми були в Одесі. Там ми застали і Садовського, і Заньковецьку, і Машу Садовську. Наша зустріч була дуже сердечна, саме така, на яку сподівався Іван Карпович. Панаса ще не було. Він мав ось-ось приїхати з Севастополя разом з цілим гуртом акторів. Садовський та Заньковецька приїхали трохи раніше, а Саксаганський мусив затриматися в дорозі: натиснули несподівані морози, і товариство змінило свій маршрут, бо водою вже не можна було їхати. [...]

На другий день після приїзду трупи на чолі з Саксаганським у нашому номері було дуже гварно і людно. До нас посходилося дуже багато акторів та актрис. Усім хотілось привітати Івана Карповича з його поверненням до театральної роботи. Звичайно, що радісну оту зустріч з товаришами скропили доброю чаркою того, для чого власне й робляться чарки. До чарки була закуска і традиційний чай з солодкими тістечками та сухарчиками. Не треба бути хитрим чарівником, щоб відразу догадатися, на які головні теми точилась тоді розмова наших гостей. Театр, п'єси, ролі і все те, що було щільно пов'язано з акторською роботою. Піднімали тости за розквіт українського театрального мистецтва. Іван проголосив окремий тост за здоров'я Заньковецької, вихваляючи її талант та його значення для нашої української справи. Різні господарчі діла не дали мені змоги чути все те, що говорилося за столом, та коли Садовський і Саксаганський почали розмову про розподіл ролей, які грав Кропивницький, я навмисне припинила свою господарську роботу, щоб послухати і дізнатися, які саме з них припадуть на долю Івана. Я знала від нього, що йому дуже хотілося грати в нових, написаних ним п'єсах: «Наймичці», «Безталанній» та «Мартині Борулі», — і дуже зраділа, коли почула, що для першого виступу на сцені Іванові призначено було виконати роль Мартина Борулі. Зовсім несподівано до мене звернувся Садовський і запропонував мені роль Палажки, дружини Борулі. Я радісно погодилась, тільки попросила дати мені два тижні на підготовку, пояснюючи, що я ще ж ніколи не грала відповідальних ролей.

— Не дуже там тріться й мніться з тією Палажкою, — відповів мені на це Микола Карпович. — Вам треба буде взятися й за інші ролі. Та про це поговоримо іншим разом. [...]

Хоч в Одесі фінансові справи йшли дуже добре, але настрої у братів був невеселі. Микола весь час ходив, повісивши голову, зажурений. У нього розпочалися родинні непорозуміння з Марією Костянтинівною, і це не могло не впливати на настрої Панаса та Івана. Тим більше, що Марія Костянтинівна теж нервувалась і тільки на спектаклях ставала спокійнішою, нічим не виявляючи

того, що було в неї на серці. На сцені вона була, як і завжди, геніальною артисткою, що вміла чарувати і нас, акторів, і публіку.

На жаль, несподівано для всіх нас вибухнула буря, прихована від людського ока, і Марія Костянтинівна виїхала з Одеси, залишивши товариство. Трудно було дізнатися докладно, з якої саме причини Заньковецька покинула Садовського і трупу. Стосунки між подружжям — така справа, що втручатися в них не слід, звичайно, нікому. Шкода тільки, що непорозуміння між чоловіком та жінкою в колі артистів дуже часто відбивається не тільки на них самих, а й на тій справі, якій вони служать обое. Отже, все товариство було в дуже пригніченому настрої, залишившись без Заньковецької. Кожному було тяжко знати, що Марія Костянтинівна поїхала розгнівана й ображена. Найбільш від усіх потерпав Садовський, але виїхати за нею не міг, хоч і дуже того хотів. Життя часом диктує людям свої закони. Інтереси театрального діла вимагали його присутності в товаристві. Спектаклі української трупи повинні були йти на високому художньому рівні, бо публіка, яка щовечора переповнювала приміщення театру, сподівалася на це. Почуття обов'язку, а може, й прагнення слави переважили в Миколі Карповичу інші почуття.

Коли трупа переїхала до Миколаєва, Садовський знову почав одержувати від своєї дружини Заньковецької листи й телеграми. Вона була запальною вдачі, але запал її був скороминучий. Вона, певно, вже пожалкувала, що так раптово й, може, нерозсудливо виїхала з Одеси. Справа здавалась нам настільки серйозною, що брати порадили Садовському поїхати хоч на два дні до Ніжина й довідатись самому, в якому стані було здоров'я Марії Костянтинівни, бо її мати Марія Василівна сповіщала про те, що дочка її вмирає. Іван та Панас щиро турбувалися станом здоров'я Заньковецької. А про Миколу Карповича зайве й казати. Він так хвилювався, що дуже зрадів змозі поїхати до Ніжина.

Стосунки його з братами були, як і раніше, дуже сердечні. Ми, рідні Садовського, провели його на вокзал, посадили до вагона, втішали, як могли, просили не баритися довго, повертатись якомога швидше і, коли можна, разом з Марусею. Поїзд рушив і зник, а Іван та Панас ще довго стояли на пероні, дивлячись йому вслід. Чогось вони обидва дуже посмутніли, щось недобре віщували їм їхні серця. Повернувшись до готелю й сидючи за столом, вони ще довго говорили між собою і про Заньковецьку, і про Садовського. Обом братам дуже хотілось, щоб родинні справи їхні виправились і щоб Микола був спокійний і щасливий разом із Заньковецькою. [...]

[...] В 1899 році, після кількох років розлуки, діждались ми, нарешті, приїзду брата Миколи Садовського. Бурі житейського моря і його не минули і не раз докучали йому в артистичній мандрівці. Тепер він, зберігши від загибелі тільки свій рідний стяг

і душу, тікав на берег, вертався до братів, як це робив завжди в часи свого дитинства. Влітку того року він жив у нас на хуторі, як я вже писала раніше.

Час відпочинку пролетів для нас напрочуд хутко. Може, тому, що на хуторі тоді було дуже гарно. Поприїздили на канікули не тільки сини й дочки Івана Карповича, а й дві дочки та син Марії Карпівни, котрі взимку проживали в Єлисаветі, в домі Карпа Адамовича, що його він перед смертю заповідав їм, як сиротам. Того домагався Іван Карпович, який вважав своїм обов'язком опікувати їх. Адже вони були дітьми дорогої й любимої сестри. Панас Карпович теж допомагав їм вчитися в гімназії. Збірна молода компанія веселила нас, і час блискавкою промайнув для всіх, неначе перерви в роботі й не було. Довелось збиратися й їхати, здається, до Полтави. Це було ще на початку 1899 року, коли товариство наше ще не розколося, і ми, нічого не чекаючи лихого, покидали хутір з усіма його принадами та любими для серця нашого людьми. [...]

Садовський поїхав разом з нами. Театр непереможно кликав його до себе, і він, не бажаючи вже збирати нову трупу, попросив братів прийняти і його до нашого товариства. Знов повернулись хороші дні, коли панувала дружба між трьома братами. Жили знову якнайближче один від одного, обідали й вечеряли завжди вкупі. Мені було радісно бачити їхні ширі й дружні стосунки між собою і як вони завжди разом вирішували всі театральні справи, а у вільні хвилини читали новинки, які з'являлися на літературному полі. Читали і російських класиків, і твори іноземних письменників. Пам'ятаю, що в той період часу нас усіх дуже хвилювали питання, які торкалися причин французької революції та життя французького народу. Брати добули книжку Еркмана-Шатріана «История одного крестьянина» в російському перекладі і досить довгенько читали її гуртом, коментуючи прочитане. Наш театральний багаж збільшився тоді на цілу в'язку цікавих книжок, серед яких були головним чином твори Л. Толстого — «Крейцера соната», «Смерть Івана Ілліча» та інші, повна збірка творів Віктора Гюго в російському перекладі, твір Рескіна з його філософськими викладами. Дуже важкою для читання здалася нам тоді ота книга Рескіна. Я про неї тут згадую лише для того, щоб сказати, чим цікавились брати і на які теми вони вели тоді різні розмови, а часом і дискусії.

Дорогий то був час. Згадувати про нього ще й тепер приємно. Іван Карпович був завжди в радісному настрої. Ніщо його не хвилювало, не викликало досади. Брат Микола був разом з нами. Мрія Іванова і Панасова працювати з Садовським, та ще в такому тісному душевному єднанні, нарешті справдилась. [...]

Того ж таки самого року в Києві на нас чекала дуже приємна несподіванка. До нас знову повернулась Марія Костянтинівна

Заньковецька. Вона, вдягнувшись надзвичайно елегантно, прийшла до нас на спектакль і сіла в першому ряді партеру. Йшла, як я пам'ятаю, «Циганка Аза», в якій часто доводилось Заньковецькій виступати разом із Садовським. Цього разу, як і завжди, Садовський грав чудесно, і коли піднялась завіса і Садовський та Аза — Ліницька вийшли відповісти поклоном на визови публіки, Заньковецька кинула йому прекрасну білу-троянду на ознаку миру. Марія Костянтинівна так привабливо тоді усміхнулась йому, що серце Садовського відразу пішло їй назустріч, він підняв троянду і, низенько вклоняючись Заньковецькій, підніс квітку до своїх уст.

З того вечора між ними запанувала згода. Марія Костянтинівна почала грати в нашій трупі. Трошки згодом повернувся до нас і Марко Лукич. Захотілось йому знову грати вкупі з найближчими своїми друзями. Це була також одна з найблискушіх сторінок в історії українського театрального мистецтва. На українському театральному небі засяяло блискуче сузір'я сценічних талантів, серед яких були й інші зорі, як Любов Павлівна Ліницька та дехто з артистів нашої трупи, у яких не було, може, геніальності, але був великий досвід й уміння наслідувати високі сценічні зразки, які були перед їхніми очима. [...]

Ну, ось я вже й у Києві, на Тарасівській вулиці, № 30. Приїхала я до сестри своєї Юлії Віталіївни Бродецької, яка давно вже залишилась удовою і, поставивши на ноги своїх дітей, вже жила в маленькому флігельку з дочкою Манею, років 15—16, що вчилась у гімназії. Цей флігельок мав дві невеличкі кімнати, вхід до яких був через маленькі сінечки, та таку ж невеличку кухню. Ганку при цьому будиночку не було ніякого, з сіней був вихід просто на подвір'я. Тепер ні того флігелька, ні дому № 30 вже давно нема, замість них на тому місці височить великий кількаповерховий будинок. Тіснота нашого приміщення не дуже вразила мене тоді, бо я ніколи не прагнула особливого комфорту. [...]

У Києві в той час працювала трупа Садовського та Заньковецької. Працювали вони на Великій Васильківській вулиці в будинку Троїцького народного дому (там міститься тепер театр музичної комедії). Ще за життя Івана Карповича ми чули, що Садовський взяв у довготривалу оренду той будинок для своєї трупи. Іван Карпович, почувши про те від одного зі своїх приятелів, дуже радів за Садовського і за український театр також. Адже то було вперше, що українська трупа могла грати на одному місці, та ще в Києві, не думаючи про постійні переїзди з одного міста до другого.

Через декілька днів після мого приїзду до Києва хтось раптом сильно постукав до дверей нашої кухні на Тарасівській. Відчинили. На порозі з'явилась висока, могутня постать Миколи Карпови-

ча Садовського. На тлі наших кімнат з дуже низькою стелею він видався нам велетнем. З ним прийшла і Марія Костянтинівна Заньковецька. В руках у неї були якісь пакуночки — гостинці для мене.

Вона дуже довго обіймала мене й цілувала, висловлюючи мені своє співчуття, бо це була перша наша зустріч після довгої розлуки. Востаннє ми з нею бачились тоді, коли вона, розгнівавшись на Миколу Карповича, поїхала від нас у 1905 році і більше не поверталась. На похоронах Івана Карповича її теж не було, був сам Микола Карпович. Привітавшись, ми запросили їх сісти, і почалась дуже цікава, жвава розмова, яку підтримувала майже одна Марія Костянтинівна, а Микола Карпович лише слухав, вставляючи зрідка й своє яке-небудь цікаве слово. [...]

Під час нашої розмови Марія Костянтинівна раптом спитала мене, чи думаю я знову почати працювати в театрі і чи не хочу я вступити до них у трупу, як їхній спільник, товариш. Я почала рішуче відмовлятися, кажучи, що я ще не остаточно видужала від моєї хвороби, а як і видужаю, то неодмінно повернуся до трупи Панаса Карповича. Тоді, знаючи, чим спокусити мене, Заньковецька дуже переконливо почала малювати мені в яскравих фарбах те щастя, яке вона відчула, працюючи в театрі Троїцького народного дому. Адже ж театр той містився в близькому сусідстві з базаром та з тими вулицями, де найбільше проживало робітництва та іншого простого люду. Вона казала, що у їхній трупі була широка змога впливати на малописьменного глядача і прищеплювати йому любов до театру і до культурних розваг. Марія Костянтинівна багато говорила про безпосередність у сприйманні спектаклів — людьми робочої верстви і про ту радість, яку мають всі актори, даючи для них свої найкращі вистави. «Прості люди, як діти, — сказала Заньковецька, — вони вірять у правду всього того, що ми їм показуємо. Грати для них найвища для мене приємність!»

Слухаючи Марію Костянтинівну, я побачила, що душа її, як і раніше, горіла яскравим полум'ям любові до рідного люду і до сцени. Видно було, що вона, незважаючи на довгі роки своєї праці, зберегла у своєму серці священне горіння до діла, в користь якого безмежно вірила і яке гаряче любила. Яка радість відчувалась у її словах, коли вона хвалилась мені тим, що ними було багато вже зроблено в справі виховання свого глядача!

Виявилось, що для того, щоб привабити публіку до театру, Садовський давав щонеділі й щосвята ранішні спектаклі по дуже дешевих цінах, так, щоб найбідніша людина могла побачити всі їхні п'єси. Досить сказати, що крісло в першому ряду партеру коштувало п'ятдесят копійок, а на гальорці можна було подивитись виставу за п'ять копійок. Не дивно, що публіка мала повну можливість ходити до театру і знайомитися з усіма спектаклями і з усіма акторами. Популярність Заньковецької серед робітництва була така велика, що її добре знали не тільки в околицях Великої

Васильківської, на якій містився театр, а й по всіх заводах та фабриках міста Києва. Наявним доказом тому були численні поздоровлення від робітників у день її ювілею в 1908, а пізніше — в 1922 році. Що ж до популярності Садовського, то його знав майже весь Київ того часу, і частенько візники, зустрівши його десь далеко від театру, казали: «Сідайте, Миколо Карповичу, підвезу!»

Того ж таки вечора я довідалась від Садовського, що виховний вплив театру дуже позначився на поведженні публіки в залі. З власного досвіду я знала, як невимушено може тримати себе публіка гальорки та інших дешевих місць. Постійне лузання насіння доучало театральним прибиральницям, яким доводилось вимітати з театру гори лушпиння. Нам, акторам, страшенно докучали вигуки з публіки на нашу адресу під час дії. Ті вигуки, правда, не мали в собі нічого образливого для акторів, вони лише свідчили про зацікавлення глядачів подіями, що розгортались на їхніх очах. «Не вір сукиному сину! Дурить!» — гукав хто-небудь з гальорки артистці, щоб застерегти її від лиходія. «Закусуй, бо охмелієш!» — чулася знову порада з публіки артисту, що грав на сцені, і таке інше. Втручання в хід вистави хоч і не ображало нікого з її учасників, а проте порушувало потрібну тишу в театральному залі і шкодило художньому сприйманню вистави публікою.

Так воно було і в Садовського в театрі Троїцького народного дому. Привчити публіку не лузати насіння в театрі, та ще під час дії, і не вигукувати ніяких порад акторам було дуже важко, за словами Садовського. Глядачі з гальорки любили почувати себе вільно, як у себе вдома. Тому доводилося адміністрації вживати рішучих заходів, щоб навчити таку публіку шанувати театр і його приміщення. Самі лише об'яви, вивішені по стінах, не допомагали. Отже, хтось із акторів порадив вжити більш дієвих заходів в боротьбі з бешкетниками, що не хотіли коритися вимогам адміністрації щодо тиші під час показу п'єси на сцені.

На гальорці, за тією порадою, було встановлено чергування не тільки капельдинерів, а й вільних від участі в спектаклі акторів. Особливо цінувалося тоді чергування одного з акторів, забула його прізвище, за його виняткову фізичну силу. Зігнути підкову в руках було для нього легким ділом, іграшкою. Завдячуючи його чергуванню, у театрі швидко зовсім перевелися бешкетники й усякі порушення порядку. Приборкував він бешкетників тихо й блискавично, так що сусіди того бешкетника не встигали й опам'ятатися, як його вже не було поруч із ними. А робив той актор так: почувши вигуки серед публіки, він швидко зорієнтовувався і виявляв справжнього порушника тиші; спритно й міцно ухопивши його, піднімав високо над головою, щоб не зачепити кого-небудь з сусідів, виносив із зали, а то й з приміщення театру на вулицю. Це траплялось, звичайно, не часто, але декілька таких випадків навчили публіку звертати увагу на об'яви й додержуватись тих вимог, що були на

них зазначені. Про це пізніше більш докладно розповів мені мій небіж Юліан Бродецький, син моєї сестри Юлії Віталіївни. Він був студентом університету м. Києва і разом з тим служив у Садовського на посаді вечірнього контролера. Отже, все, що діялося в театрі, було йому добре відомо.

Те саме я чула і від Садовського та Заньковецької в перший же вечір їхнього до мене візиту.

[...] Подивившись спектакль «Ревізор» у Театрі грамотності* українською мовою, в перекладі Садовського, я і здивувалась, і зраділа. Для мене стало ясно, що український театр вийшов на новий шлях у своєму розвитку. Я зрозуміла, що в історії українського театального мистецтва розпочалась нова сторінка. Російська класика на українській сцені! Приемна і навіть дуже радісна новина.

Досі неблагання царська цензура гальмувала розвиток театального мистецтва на Україні, обмежуючи репертуар українських труп показом п'єс лише з побуту села або з давнього минулого, якщо в них не було нічого «шкідливого» для уряду. Тому в п'єсах, що йшли на українській сцені до 1905 року, було так багато побутовщини й етнографії, а в центрі кожної з них завжди стояло яке-небудь «нещасне кохання». Правда, завдячуючи п'єсам Івана Карповича Тобілевича, трупа Саксаганського вийшла з цього зачарованого кола і виставляла на сцені п'єси зовсім іншої тематики. У таких творах, як «Бурлака», «Розумний і дурень», «Сто тисяч», «Хазяїн», центром уваги були не пригоди «закоханой пари», а питання соціального порядку, що поставали у житті пореформеного села. На ті часи то вже була свіжа, нова течія в українському репертуарі. Буряні події 1905 року налякали російський уряд, і тому цензори трохи пом'якшали у справі українського репертуару. Було дозволено перекладати твори російської та іноземної класики. Звичайно, Садовський поспішив використати цю нагоду і почав працювати над тими п'єсами, які по духу були зрозумілі нашій українській публіці. Перш за все його увагу привернув «Ревізор» М. Голя, а в короткому часі після того він переклав лібретто двох опер, зміст яких був близький до життя нашого народу: «Продана наречена» Сметани і «Галька» Монюшка. Поставивши «Ревізора» і опери на сцені свого театру, Микола Карпович взявся до перекладу п'єси Островського «Доходное место», яку назвав «Тепленьке місце».

Своєю постановкою «Ревізора», яку навіть вороги Садовського не могли не визнати прекрасною, та інших п'єс, назви яких я побачила на афішах, Садовський ясно показав усім своє бажання

* Театр грамотності — це друга назва театру Троїцького народного дому. (Примітка автора).

вивести український театр з вузької сільської стежечки на широкий шлях, яким крокували тоді російський театр та театри європейських народів. Успіх «Ревізора» окрилив його, він побачив, що українські актори цілком подолали ті труднощі, які постали перед ними, коли вони готували класичну п'єсу. Треба сказати, що актори трупі Садовського, коли я ближче придивилась до них, справляли дуже хороше враження. Всі вони були культурними людьми й походили з інтелігенції. Більшість з них прийшла в театр з великої любові до сцени. Вистава «Ревізор» показала мені наявно, що актори, які брали в ній участь, серйозно поставились до свого завдання. Та інакше вони й не могли б гідно відобразити на сцені такі образи: адже раніше їм ніколи не доводилось мати справу з російською класикою.

Роль Сквозника-Дмухановського виконував сам Садовський, і виконував її знаменито. Гадаю, що ні одна російська трупа не відмовилась би показати таку характерну мальовничу фігуру у себе на сцені, якою був Садовський у цій ролі. Міцно збудоване тіло, затиснене в білі брюки й мундир городничого, саме вже, без слів характеризувало хабарника, самовпевненого й пихатого хазяїна провінціального міста. Блискавичні зміни міміки, усі жести артиста малювали саме той образ адміністратора, повного пихи, суворості й прихованих хитрощів, якого хотів показати людям автор п'єси. В його улесливій розмові з Хлестаковим ясно відчувався хижий вовк, який звик робити тільки те, що було йому на користь. Я ще й досі пам'ятаю Садовського в цій ролі. Він неначе живий стоїть у мене перед очима, вражаючи своєю, так би мовити, «монументальністю» та силою тих пристрастей, що керували всіма вчинками цього безсоромного хапуги. А яке багатство інтонацій чулося в його мужньому голосі, виявляючи всі найтонші відтінки його почуттів! От він хитро удає з себе благородного, дбайливого «батька», хазяїна довіреного йому міста і своєю улесливою мовою, начебто цілком щирою, хоче обдурити Хлестакова, котрого приймає за столичного ревізора. А треба було послухати, як умів розмовляти городничий — Садовський з іншими людьми, особливо з купцями. Причому при кожній зустрічі з отими останніми голос його звучав по-різному. Гнівно і твердо попереджав наш герой купців, намагаючись залякати їх, щоб вони, бува, не насмілились поскаржитись на нього ревізору за його хабарництво і самоуправство. А з якою люттю дорікав він купцям за те, що вони, незважаючи на його заборону, все ж таки пожалілися Хлестакову на його побори й неправду. Скільки тріумфу чулося в його голосі, коли він, глузуючи з них, заявляв, що той, на кого вони покладали стільки надій, одружується з його дочкою і всі їхні скарги будуть марними. І тут же городничий — Садовський розперізувався до краю і починав давати безсоромні накази, чого і скільки принести йому в дарунок на весілля. Відвертим, глибоким цинізмом звучали оті

його накази. В цій ролі Садовський показав нам, глядачам, до яких верховин сценічного мистецтва міг піднятися його акторський талант. Преса теж дала високу оцінку його майстерності у виконанні ролі городничого. Ще й раніше, за життя Івана Карповича, граючи з Садовським разом в одних і тих же самих п'єсах, я була високої думки про його сценічний талант, а подивившись «Ревізора», все ж не могла не здивуватись. Адже ж образ городничого був далекий від тих образів, які звик відображати Садовський в українських п'єсах. Таке прекрасне виконання славного ролі і для найкращих російських труп було винятково гарним. Воно запам'ятовувалось на довгі роки, а для молоді могло бути справжньою акторською школою.

Хлестакова грав молодий, ставний і мало знайомий ще тоді мені актор Іван Олександрович Мар'яненко. Слухаючи його і слідкуючи за його мімікою й жестами, я відразу побачила, що виконавець цієї ролі хоч і молодий, а вже не новак на сцені. Видно було, що він не покладався на свій природний акторський талант, а, певно, добре попрацював над роллю. Своєю зовнішністю, а особливо статуристю він нагадував мені Садовського тих часів, коли я вперше побачила його у Старицьких. На жаль, ота його, я б сказала, імпульсивність не зовсім пасувала, на мою думку, до ролі незначного і нічим не імпонуючого гоголівського Хлестакова. Мені здавалось, що, будучи менший на зріст, він би міг більше підкреслити засліплення городничого та його чиновників, котрі могли помилитись у такому незначному на вигляд паничку і побачити в ньому державну особу. Проте виконання ролі Хлестакова Мар'яненком було таке хороше, що я перестала звертати увагу і на його високу, струнку постать, і на замало гнучкий голос, хоч мені хотілось тоді чути в ньому більше модуляцій, до яких я звикла, чуючи голоси і Садовського, і Саксаганського. Мар'яненкові, на мій погляд, тоді ще бракувало тієї легкості в змінах інтонацій, яка була характерною для обох вищезгаданих артистів. Він, певно, й сам відчував, що голос заважає йому відтінити всі потрібні нюанси, бо я чула, що він серйозно взявся працювати над ним, беручи лекції у професора співів О. О. Муравйової. Це, як я переконалась пізніше, допомогло йому зробити свій голос набагато гнучкішим і більш багатим на різні звучання. Це було велике щастя для нього як для художника сцени, бо допомогло зміцнити й збагатити свої акторські засоби.

Я довідалась в антракті, що Мар'яненко був небожем Марка Лукича Кропивницького і свою артистичну кар'єру розпочав у трупі дядька. Мефї стала цілком зрозумілою його певність у собі, яка відчувалась в грі на сцені і свідчила про те, що він уже добре володіє собою, незважаючи на переповнений глядачами зал. Новак у театральному ділі не міг би так гарно змалювати образ Хлестакова, дуже складний для відображення.

Надзвичайно вдало виконала свою роль Олена Петляш. Представниця молодих дівчат гоголівських часів, вихована так, як виховувались усі дочки батьків-чиновників, з єдиною мрією і єдиним завданням «впіямати» жениха і якнайскоріше вийти заміж, Мар'я Антонівна, дочка городничого, з першого погляду закохалась у столичного гостя Хлестакова і згодна була узяти з ним шлюб. Молода, струнка, привабливої зовнішності Олена Петляш у цій ролі показала себе дуже талановитою артисткою. Вона добре зрозуміла образ тієї дівчини, яку їй треба було відобразити на сцені. Легка хода, граціозні рухи, не позбавлені нарочитої манірності,— все в поведінці артистки під час дії було саме таким, як потрібно було для найкращої характеристики гоголівського типу. Це була дочка батьків, які у своїй виховній системі дбали тільки про зовнішній вигляд дівчини, не турбуючись тим, щоб зробити з неї розумну й роботящу людину. Навіть трохи дивно було чути, як дівчина поправляє свою матір, коли та сліпо вірить Хлестакову, що він автор відомого в ті часи роману Загоскіна «Юрій Милославський».

Ольга Петрівна Полянська, дружина Івана Олександровича Мар'яненка, виконувала роль Анни Андріївни, городничихи. Вона добре зіграла свою роль, а проте їй бракувало в поводженні на сцені чогось такого, що відрізняє жінку панської верстви від селянки. Правда, пані городничиха була не з вельми аристократичного кола, а проте в неї все ж був певний зовнішній лоск, який свідчив відразу, що вона пані, хоч і з провінції. Звичка постійно виконувати ролі селянок позначилась, на мою думку, на грі Ольги Петрівни в цьому спектаклі.

Ролі всіх інших чиновників були дуже вдало виконані. Особливо відзначились Федір Левицький, який грав роль попечителя богадільні, та Микола Вільшанський — суддя. Колишній учитель Вільшанський зумів показати дуже обмеженого чинушу не тільки всім своїм зовнішнім виглядом, а й усіма обважнілими рухами та якимсь похмурим і впертим виразом обличчя. Поштмейстер — актор О. Певний був найрухливіший з усіх виведених на сцені чиновників. Ще молодий, він уміло показав нудьгуючого й цікавого до чужого життя чиновника, котрий, щоб розважитись, розпечатував і читав чужі листи, не догадуючись навіть про те, що така воля з довіреною йому кореспонденцією є злочином. Про свої дії з листами він розповідає з захопленням.

Роль директора шкіл досить переконливо зіграв Г. Березовський. Поміщиків Бобчинського і Добчинського зіграли весело, але без усякого шаржу артисти Іван Загорський та Іван Ковалевський.

В антрактах поміж діями я ходила за лаштунки, щоб поздоровити учасників з тим успіхом, який вони мали у публіки. Всі вони вважали спектакль «Ревізор» визначною подією в їхньому житті. Олена Петляш запросила мене до своєї костюмерної, щоб більш сердечно поговорити зі мною про хворобу і смерть Івана Карпови-

ча, якого вона називала дядею Ванею, бо він дійсно доводився їй рідним дядьком, так само як і всі брати Тобілевичі.

Розпитавши докладно про наші родинні справи, вона почала хвалитися своїми. На моє запитання, чи задоволена вона своєю працею в театрі, Лена, як ми завжди звали її вдома, з захопленням розповіла про те, що працювати у Садовського їй дуже цікаво, бо в нього в театрі вона має певну змогу виховувати свій талант артистки. Їй доручають цікаві ролі, як, наприклад, молодій дівчині Маріетти в зовсім новій для української сцени п'єсі «Загибель «Надії» Гейерманса. А найбільше захоплювалася Лена тим, що їй доручено було створити партію Марини в опері «Продана наречена» Сметани та Гальки в опері «Галька» Монюшка. Вона дуже хвалила Садовського за те, що він переклав обидва лібретто і ставить ці твори у себе в театрі цілком серйозно, по-оперному.

— Ніколи такого ще не було на українській сцені! — раділа Лена.

Капельмейстер у Садовського був чех, на прізвище Єлінек, і він допоміг театру поставити всю музичну й вокальну частину на належній мистецькій височині.

Дуже цікаво було слухати її розповідь про першу виставу в Києві опери «Продана наречена».

— На цю виставу, — казала вона мені, — зібралась уся чеська колонія міста Києва. Квитки були розпродані задовго до прем'єри. Під час вистави в залі та фойє театру було чути тільки чеську мову. Микола Карпович одержав багато подяк від чехів і навіть телеграму з Житомира від чеської колонії.

Настрій у Олені Петляш був піднесений. Вона казала, що живеться їй дуже добре, що Марія Костянтинівна дуже приязно до неї ставиться. Петляш познайомила мене зі своєю вчителькою співів професором О. О. Муравйовою, яка теж прийшла до театру подивитись «Ревізора».

Повернувшись додому після вистави, я знов не спала цілу ніч. Бентежні думки обсідали мене і не давали мені спокою. «Ось де кипить творча цікава робота! — хвилювалась я, думаючи про театр Садовського. — Які щасливі всі актори його трупи! Вони ж мають широку можливість служити театральному мистецтву, шукати нових засобів для того, щоб творити те нове, що почало входити в їхнє сценічне життя!» [...]

Вступ до трупи Садовського наприкінці 1908 року був новим етапом у моїй театральній роботі. Довелось відразу включитись у новий для мене репертуар. Перша нова роль була в «Ревізорі». Мені доручено було відтворити на сцені образ Анни Андріївни, дружини городничого. Часу на підготовку дали дуже мало. Отже, треба було добре взятись за діло, щоб підготуватись до виконання

ролі якнайкраще. З одного боку, звичне почуття відповідальності за кожен створений мною образ вимагало глибокого вивчення типу провінційної пані, з другого — треба було якось виправдати довір'я керівництва театру, яке забрало цю роль в артистки Полянської і доручило мені.

Не гаючись, я вивчила досконально напам'ять не тільки слова своєї ролі, а й слова усіх тих персонажів, з якими мені потрібно було діяти на сцені. Вчила я роль не по тому зшитку, який мені дав помреж театру Коля Міленко, а по рукопису Садовського (переклад його на українську мову). Щодо вбрання для своєї ролі, то я, раніше ніж замовити його кравчині, взяла додому той альбом з малюнками, що було виготовлено до постановки на сцені «Ревізора» якимсь відомим художником, не пам'ятаю його прізвища, здається, Кричевським. У тому альбомі були намальовані акварельними фарбами усі персонажі п'єси і деякі окремі сцени, декорації, реквізит, а головне — костюми для кожного персонажа. Всі вони відповідали моді часів «Ревізора».

Наявність такого альбому в Садовського найбільш переконливо показала мені, що він надзвичайно серйозно й сумлінно поставився до показу цієї класичної п'єси на сцені. У трупі Саксаганського і Карпенка-Карого всі костюми й бутафорія до історичних п'єс робилися за зразками, що зберігалися в історичному музеї м. Катеринослава, але зарисовки ті чомусь не збереглися. Альбом до «Ревізора» був для мене до деякої міри новиною, дуже цінною, до речі сказати, бо, нікого не розпитуючи, я могла замовити собі вбрання для своєї ролі таке, яке потрібно по п'єсі і яке разом з тим подобалось мені. Я дуже шкодувала тоді, що мені не довелося учити цю роль разом з іншими акторами під керівництвом режисера Садовського. Коли вправляеш роль у гурті з усіма учасниками спектаклю, то несамохіть запам'ятовуєш краще і слова, і мізансцени, і взагалі весь зміст п'єси, що значно полегшує перевтілення в образі тієї особи, котру потрібно не тільки глибоко зрозуміти, а й відтворити яскраво й характерно. Мені було шкода, що я не бачила, якими режисерськими засобами Садовський домогся утворення дуже гарного спектаклю, в якому відчувався ансамбль. Мені чомусь пригадалися репетиції п'єси «Богдан Хмельницький» М. Старицького, що йшли у нас в театрі тоді, коли Микола Карпович працював укупі з братами і ставив ту п'єсу, чергуючись з Панасом Карповичем. Прискорюючи підготовку до показу «Богдана Хмельницького» на сцені, Садовський дуже енергійно навчав учасників спектаклю не тільки потрібних для кожної ролі інтонацій, а й жестів, рухів по сцені: звідкіля вийти на сцену, де стати, як повернутись, як і куди дивитись та інше. Отже, репетиції проводилися дуже бурхливо, і коли вони кінчалися, то лоб і голова у режисера були мокрі від напруги, не кажучи вже, певно, про сорочку. Адже він сам ходив, рухався по сцені, проказував усі слова, відтіняючи

потрібні для них інтонації і, кажучи коротко, грав усі ролі, примушуючи акторів робити так, як робив він. Недурно Іван Карпович, що був завжди на всіх репетиціях, казав йому: «Поки закінчиться одна репетиція «Богдана», то ти програєш цю п'єсу десять разів від початку до кінця».

Отже, думаючи про те, як міг Садовський готувати «Ревізора», я не могла не цікавитись тим.

Дні йшли за днями, і за цікавою роботою я зовсім того не помічала. Мені здавалось, що я вже давно-давно працюю в театрі, бо всіх акторів трупи Садовського я встигла так гарно пізнати, ніби давно їх добре знала. Познайомитися з ними мені допомогли ті актори, з котрими я працювала разом ще в трупі Саксаганського та Івана Карповича: Любов Павлівна Ліницька, Ганна Іванівна Борисоглібська, Олена Денисівна Петляш, її чоловік Марко Олександрович Петлішенко, небіж Марка Лукича Кропивницького. Всі вони були вже справжніми фахівцями акторського діла. Крім них, у трупі відзначалися знанням сцени: Іван Олександрович Мар'яненко, Федір Васильович Левицький, Северин Федорович Паньківський, Іван Загорський та співачка Діброва. Решта акторів належала до тієї здібної молоді, яка загорілась любов'ю до сцени і приклала багато зусиль, щоб розвинути якнайкраще свої природні здібності і тим допомогти М. К. Садовському утворити найкращу в ті часи на Україні трупу. Всі вони поділяли прагнення свого керівника Миколи Карповича поставити український театр нарівні з російським.

Коли я вже почала працювати в трупі Садовського, до театру вступила М. І. Литвиненко-Вольгемут. Це сталося після виходу з трупи Олени Петляш, а коли Литвиненко-Вольгемут пішла працювати до Київської опери, у Садовського співала Старостинецька (сопрано), яка пізніше теж вступила до оперного театру (після Старостинецької була у Садовського Софія Стадник на жіночих драматичних ролях). Пригадую ще Вишневського (тенор), Карлашова (бас), а після того, як Мар'яненко покинув трупу, О. Курбаса, який виконував роль Хлестакова.

Придивившись до колективу трупи Садовського, я побачила, що загалом він дуже вигідно відрізнявся від тих, з якими мені доводилось працювати раніше. Те, що переважаюча більшість акторів Садовського належала до цілком культурної, інтелігентної верстви, робило працю в театрі надзвичайно цікавою. Адже в усіх акторів почувалась ідейна спрямованість, саме те, чого колись так уперто добивалися у себе в трупі Іван та Панас Тобілевичі і чого не могли добитися через брак у більшості акторів певної шкільної освіти.

А тут, у Садовського, майже всі актори мали середню освіту, іноді не зовсім закінчену, але настільки достатню, що вони цікавилися і літературою, і мистецтвом. Старші актори, які мали вже

великий досвід в акторському ділі, допомагали молодим, ще зовсім зеленим товаришам оволодівати сценічною технікою і жили в них вогонь в шуканнях кращого розуміння тих образів, які їм доводилось відображати. Такими досвідченими учителями, не кажучи вже про самого організатора і керманіча трупі Миколу Карповича Садовського, були і Марія Костянтинівна Заньковецька, і Любов Павлівна Ліницька, і Федір Левицький, а іноді — Северин Федорович Паньківський.

При зустрічах актори багато дискутували поміж собою, і те-мою їхніх дискусій були здебільшого не тільки сценічні акторські засоби та можливості, а й значення тих п'єс, що їм доводилось грати. Найбільш переконливо й цікаво говорив Іван Мар'яненко. Видно було, що він багато читав, багато знав і передумав. Вигідно відрізнялась серед молодших артисток Ліза Хуторна. Я дуже її полюбила за лагідну вдачу і за любов до театру й до всього, що було окрасою життя, — книжок, музики, співів та інше. Завжди витримана у своїх стосунках з товаришами, вона мені нагадувала Любов Павлівну Ліницьку. Вони обидві позначались якимись спільними духовними рисами. Найголовніші з них були благородство і чесність.

Отже, моя праця в театрі Садовського захопила мене. Вперше я відчула в театрі якусь невидиму й невидану досі гармонію серед його працівників. Між іншим, я там була свідком дуже цікавого явища, яке я віднесла й відношу тепер на рахунок творчого мистецького піднесення, піднесення, яке може робити дивовижні речі. А саме. У трупі Садовського працював актор, небіж братів Тобілевичів Євген Петрович Тобілевич, за сценічним псевдонімом Рибчинський, син Петра Карповича Тобілевича. Петра Карповича тоді вже не було на світі. Євген захопився театром і попросив свого дядька Миколу взяти його до своєї трупі. Той, завжди дуже прихильний до молоді, а тим більше до дітей своїх братів і єдиної сестри Марії Карпівни Садовської, охоче взяв його до себе, незважаючи на те, що Женя Рибчинський мав одну величезну ваду, якої ні за які блага в світі не захотів би мати ні один актор. Річ у тім, що Женя, як усі його називали і вдома, і в театрі, дуже заїкався. Бувало, як почне говорити, то аж занудишся, поки його дослухаєш.

Я знала Женю ще малим хлопчиком і, почувши, що він теж працює у Садовського, дуже здивувалася.

— Які ролі він може виконувати? — питала я своїх домашніх.
— Піди й подивись сама! — почувла я від сестри Юлії.

Вперше я побачила заїку Рибчинського в «Ревізорі», де він виконував роль Коробкіна. Слухаючи його, ніхто не міг би і в думці припустити, що він заїкається в житті, під час звичайної розмови. Його найкращими ролями були: партія султана в «Запорожці за Дунаєм» та роль гайдамаки в п'єсі «Сава Чалий». Разом з чи-

малими акторськими здібностями Євген Рибчинський дістав у спадщину доволі імпозантну постать і всю зовнішність своїх близьких родичів — Тобілевичів. Голос у нього був теж хороший, і коли він виконував партію султана і співав: «Отрадно сердцу тут, спокойно среди убогих хижин сих», — то публіка завжди викликала його аплодисментами на біс і примушувала обов'язково повторювати цей номер. А в «Саві Чалому» його спокійні і неначебно до розпачу байдужісні відповіді: «Може, Сава, а може, й ні» на численні запити розгніваного гетьмана Потоцького були зразком душевної витримки й незламності гайдамацького волелюбного духу. Вся його імпозантна й мальовнича постать у подертій під час бою сорочці, з руками, закутими в кайдани, була художнім відображенням типового гайдамаки, захисника своєї батьківщини, про якого можна було сказати з певним правом, що такий лицар і чорта не злякається. Куди було Потоцькому рівнятися з такими мужніми й незламними воїнами! Отакий сильний образ давав на сцені артист Рибчинський, незважаючи на природний дефект своєї мови. Це було таке диво, повз яке я не можу пройти, не зазначивши його. Вже при мені Садовський поставив на сцені оперу Миколи Віталійовича Лисенка «Енеїда», текст якої Микола Карпович написав сам, за Котляревським. У тій опері партію Меркурія співав той самий Рибчинський, і співав дуже добре.

І в співах, і в суто розмовних ролях у нього завжди була виразна, чітка дикція. До кожної ролі, якою б маленькою вона не була, Женя Рибчинський ставився надзвичайно сумлінно і, рідше ніж виконати на сцені, довго й старанно обмірковував її. Може, тому в кожній ролі він показував дуже яскравий малюнок і всією своєю зовнішністю, й інтонаціями мужнього голосу. Чуючи звідусіль похвали своєму голосу, він не шкодував грошей на його вдосконалення і брав лекції співів.

У театрі Садовського була, крім О. Д. Петляш та Є. П. Рибчинського, ще одна близька родичка Тобілевичів — рідна сестра Олени Денисівни по матері, Ольга Петрова, дочка Дениса Миколайовича Мови (Петрова). Олена, хоч і звалась по батькові Денисівна, насправді була дочкою Барілотті — першого чоловіка Марії Карпівни. Не знаю, чому Маша не схотіла, щоб дочка зберегла ім'я батька, і назвала її Денисівною. Обидві сестри, Лена та Оля, були зовсім не подібні одна до одної. Олена вдалася в матір, а Ольга була на диво схожа на свого батька Дениса Миколайовича. Діти від першого шлюбу Марії Карпівни, так само як і ті, що народились у неї від Мови, одержали великий скарб від своїх батьків у спадщину — прекрасні голоси оперної вартості. Петляш-Барілотті співала в опері протягом багатьох років, виконуючи партії Маргарити з опери Гуно «Фауст», Аїди з однойменної опери Верді та багато інших.

Сергій Петров, рідний брат Олени й Ольги, теж співав в опері,

бо мав чудовий тенор, дуже приємного тембру. Він виступав у Ленінграді під псевдонімом Знаменський (усі діти М. К. Садовської жили в дитинстві і в юності в Єлисаветі, в домі Карпа Адамовича Тобілевича, який містився на Знаменській вулиці). Ольга, середня їхня сестра, була набагато менш обдарована акторським хистом і за Олену, і за Сергія. В неї було лише дуже високе й чисте сопрано. Її поява в театрі Садовського, трохи пізніше мого вступу, була ділом прихильної до всіх родичів Миколи Карповича Марії Костянтинівни Заньковецької. Ольга жила у них як член їхньої родини і напочатку виступала в театрі лише в хорі. А коли Садовський почав ставити в себе «Енеїду», Ольга Петрова співала в ній партію Венери. Інших її виступів я не пам'ятаю, бо вона була в театрі недовго: вийшла заміж, а оскільки її чоловік Орлов був з Одеси, виїхала з ним туди. Там вона працювала за своїм фахом медичної сестри в клініці славного професора й академіка Філатова. У тому місті вона й померла.

Згадавши тут про рідних Миколи Карповича, котрих він узяв до складу своєї трупи, я мушу хоч трошки охарактеризувати дєкого з його найбільш цікавих акторів. Про Любов Павлівну Ліницьку я мало можу додати до того, що уже написала. Мені здалось, що в неї за той час, поки ми з нею не бачились, з'явилося більше заглибленості в саму себе та в її любов до синочка Славка, який став єдиною метою її існування. Проте ця любов до сина не знищила в ній захоплення театром. Вона пристрасно цікавилась і новим репертуаром, і виконанням нових ролей. Пам'ятаю її в ролі Лії з п'єси «Євреї» Чирикова, яку Микола Карпович ставив у нас на сцені після жорстоких єврейських погромів, організованих так званою «чорною сотнею». Цю роль, досить невиразну в автора, створила, власне, Марія Костянтинівна Заньковецька, а Ліницька, яка грала, чергуючись із Заньковецькою, пішла за її прикладом і дала теж повнокровний образ курсистки, використовуючи лише красномовні, хоч і скупі рухи та правдиву й переконливу міміку своїх прекрасних очей.

Лія — Заньковецька глибоко зворушувала й захоплювала глядачів, не промовляючи при тому ані одного слова. Ліницька, зрозумівши добре, в чому саме полягала таємниця успіху Заньковецької в ролі Лії, постаралась і собі грати так само. А оскільки Ліницька була й сама прекрасним майстром сцени, хоч і не таким довершеним, як Заньковецька, вона теж хвилювала глядачів, які стежили за її грою під час спектаклю. Дублювала Любов Павлівна й інші ролі Заньковецької у нових спектаклях і в кожному з них завжди вносила щось своє, що правильно малювало потрібний образ, тип і характер. Лише образ рибачки Іо, з неперевершеною майстерністю утворений Заньковецькою, у виконанні Ліницької втрачав у яскравості барв. Образ вийшов у Марії Костянтинівни таким правдивим і живим, що трудно було зрівнятися з нею.

Заньковецька утворювала шедеври, неперевершені зразки акторської майстерності. Недарма вся громадськість відсвяткувала в Києві в 1908 році 25-річний ювілей її сценічної роботи. Весь український народ відгукнувся на це свято. З різних кінців України, близьких і далеких, надійшла до Заньковецької сила привітальних телеграм. Щиро й сердечно поздоровляли її люди різних верств суспільства. Надзвичайно хвилювали ювілярку слова глибокої пошани й гарячої подяки за її діяльність, надіслані від селян і робітників.

Вступивши до трупи Садовського, я переконалася, що М. К. Заньковецька залишалась, як і раніше, окрасою театру. До її авторитетного голосу прислухалися всі актори, не тільки зелена ще молодь, а й артисти, які мали чималий досвід у сценічній роботі. Так було і з Любов'ю Павлівною Ліницькою. Я з приємністю спостерігала, з якою побожною увагою й пильністю придивлялась і прислухалась Любов Павлівна до всього того, що робила й промовляла на сцені Марія Костянтинівна. Вона вважала Заньковецьку учителькою високої сценічної майстерності, найкращим з кра-щих майстрів сцени.

У тодішньому театральному житті таке ставлення до товариша по роботі було надзвичайним дивом. Більшість акторів, та ще з тих, котрі грають у театрі ролі героїв і героїнь, вважають себе неперевершеними талантами, і скромність дійсно високообдарованої Ліницької не могла залишатись непомітною. Вона ще більше підкреслювала благородство її натури. Її зацікавлення артистичними методами Заньковецької свідчило про живу душу артистки, яка радо шукає кращого і не втрачає часу й нагоди, щоб повчитись у майстра, сильнішого за себе.

Серед артисток старшого віку я вже зазначала Ганну Іванівну Борисоглібську, з котрою довгий час працювала в театрі Саксаганського, до якого вона вступила в 1893 році. Народилась Ганна Іванівна в 1868 році в селі Себіж Вітебської губернії, але доля закинула її на Україну, і вона закінчила свою освіту в м. Харкові, здобувши право бути сільською вчителькою. Одержала вона призначення в село Новоселівці і деякий час учителювала там, маючи широку змогу вивчати характери людей. Дуже енергійної вдачі, Ганна Іванівна, навчаючи дітей, намагалась утворити в своїй школі аматорський гурток, заохочуючи до нього хлопців та дівчат. Під час канікул їй довелось побувати у м. Слов'янську, де саме тоді ставилися спектаклі аматорським драматичним гуртком того міста. Ганні Іванівні пощастило познайомитися з деякими членами гуртка, і вона з радістю вчила ролі і брала участь у виставах. П'єси, які йшли тоді в Слов'янську, були суто українського тогочасного репертуару. Гуртківці ставили і «Наталку Полтавку», і «Сватання на Гончарівці». Ганні Іванівні було доручено зіграти в першій п'єсі роль матері, а в другій — Одарки. Вона грала настільки прав-

диво й гарно, що всі радили їй покинути вчителювання і йти на сцену.

У 1889 році до Слов'янська приїхала трупа Кропивницького, і Ганна Іванівна (з родини Сидоренків-Свідерських, а по чоловікові Рокитянська) вирішила спробувати свого щастя. М. Л. Кропивницький дозволив їй дебютувати в «Сватанні на Гончарівці», в тій же ролі Одарки, й охоче прийняв її до своєї трупи на ролі характерних та старих жінок. Отак розпочалася кар'єра артистки Ганни Іванівни, за сценічним псевдонімом Борисоглібської. Від Кропивницького вона перейшла до трупи Саксаганського, де працювала майже до самісної смерті Івана Карповича, теж на ролях старих жінок. А коли Садовський повернувся з Галичини і почав формувати нову трупу в 1906 році, Борисоглібська пішла до нього. І от ми з нею знову зустрілися й почали виступати іноді в тих самих п'єсах, як і колись у Саксаганського.

У неї дуже типово й натурально виходили образи селянських баб. Видно було, що вона дуже добре придивилась до них і в дитинстві, в селі Себежі, і в Новоселівцях, де їй довелося вчителювати. До своїх сценічних малюнків вона часом вносила цікаві й цілком природні для селянок деталі, які робили її персонажі яскравими, живими людьми. Іноді в тих деталях Ганна Іванівна доходила навіть до неприємного натуралізму. Не пам'ятаю вже, в якій ролі Борисоглібська виходила на сцену, тримаючи в руках малу дитину. Розмовляючи зі своїми партнерами, як того вимагала її роль, Ганна Іванівна натуральним, неначе звичним жестом витирала пальцями ніс дитині і так само спокійно й натурально, як то роблять жінки на селі, витирала ті пальці об свій одяг. Жест хоч і не естетичний, але надзвичайно характерний. І таких характерних і влучних деталей було багато в акторському арсеналі Борисоглібської. Найкраще запам'яталось мені її виконання таких ролей: Риндички в «По ревізії», Насті в «Чумаках», свекрухи у «Безталанній», Шкандибенчихи в «Лимерівні», Антосевої матері в п'єсі «Гуцули» і, нарешті, вже за наших, радянських часів ролі матері Платона Кречета.

Риндичка — звичайнісінька типова сільська баба, повна цікавості до всього того, що робиться в її сусідів, і готова сваритися з ними за кожну дрібницю. Разом з тим вона готова й забути усі дрібні неприємності, коли того хоче начальство. Вона вміє навіть розчулитися й заплакати від зворушення, особливо під впливом чарки. Людина, добре знайома з селом і з його найбільш характерними типами жінок, могла б як слід оцінити той мистецьки зроблений малюнок, який усім своїм зовнішнім виглядом, інтонаціями й мімікою давала Борисоглібська в цій ролі. Ще краще й більш досконало артистично виявляла вона себе в ролі Насті, дружини Хоми з п'єси «Чумаки». Це був досить поширений тип жінки, що намагається верховодити над своїм чоловіком. Ганна Іванівна

Борисоглібська надзвичайно талановито відображала хитру й настирливу в своїх ділах жінку, а до того ще й брехуху. З якимись типово жіночими хитрощами її Настя оббрівувала Віталія перед Хоמוю, кажучи йому, що коли люди вихваляли «мудрість» Віталія, а його, Хома, називали дурнем, то Віталій неначебто, слухаючи це, вдоволено посміхався і красномовно мовчав, підкручуючи свого вуса.

У «Безталанній» Ганна Іванівна давала теж вдалий образ жінки-пашекухи, типової селянської свекрухи. Щоправда, її образ значно програвав у порівнянні з тим, що давала колись у нашій трупі артистка Шевченко, про яку я вже писала. Свекруха у Шевченко здавалась дуже імпозантною фігурою, неначе в її постаті та й в усій поведінці на сцені була втілена вся вікова традиція, що робила свекрух чимось страшним для більшості молодих невісток. У Борисоглібської такої монументальності не було. Звичайна собі сердита й непримиренна до невістки жінка, а до того ще й пашекуха. Шкандибенчиха в неї, порівнюючи із Шкандибенчихою у виконанні Шевченко, теж багато втрачала в яскравості характеристики. У Борисоглібської то була звичайна сварлива баба, що звикла бути всевладною хазяйкою свого дому і в своїй любові до сина робить поступку, беручи невістку з дому всім відомої п'янички Лимерихи. Суворі вона й вимоглива, це правда, але оті суворість і вимогливість якось здрібнювались, і бракувало певної виразності ліній у змалюванні сильної й кремезної натури Шкандибенчихи. Артистка Шевченко вміла дуже виразно підкреслити те, на які жертви може піти мати, що любить свого сина. Борисоглібська, я б сказала, трохи спрощувала цю роль і не була такою страшною, як Шкандибенчиха — Шевченко. Тим вона трохи зменшувала значення бунту Лимерівни, коли та, пересвідчившись у злочинній неправді свого названого батька, втрачає волю над собою і йде на відвертий бій з лютою свекрухою.

Щодо ролі матері Платона Кречета, то я з великою приємністю побачила, як просто, без усяких навмисних спрощень, виконувала її Ганна Іванівна. Вона давала малюнок щирої й розумної матері, яка насамперед дбає про те, щоб син її був чесним, стійким громадянином-бійцем, як і його батько. В усій поведінці артистки на сцені я не бачила ні однієї риси від колишніх її «сільських баб». Вона тримала себе цілком достойно і природно, як могла б триматися загартована в боях життя, витримана, розсудлива, з глибокими почуттями жінка й мати міського інтелігента.

З жіночого персоналу трупи мушу виділити таких молодих артисток: Олену Денисівну Петляш, Малиш-Федорець та Лізу Хуторну.

О. Д. Петляш, як я вже казала раніше, вступила до Садовського з хорошою сценічною підготовкою. Її праця в трупі Саксаганського була для зовсім ще юної, початкуючої артистки доброю

школою. Прийшовши й собі до театру Садовського, я побачила, що наша Олена стала справжньою досвідченою артисткою. На сцені вона трималася завжди сміливо й вільно, і здавалось, що вона почуває себе зовсім невимушено, неначе не помічаючи, що діє на очах такої численної публіки. Акторські здібності вирости в неї у справжній, безперечний сценічний талант, який у поєднанні з надзвичайно привабливою зовнішністю робив її сценічні образи прекрасними, глибоко чарівними. А головне те, що в усіх ролях, як у співочих, так і в розмовно-драматичних, вона була майстром, на якого вже не можна було не звернути уваги. В «Гандзі» вона вражала своєю вродою, інтонаціями й рухами, даючи правдивий тип молодій красуні, котра з невинної, щиросердної, чесною і простою української дівчини поволі перетворюється на випещену коханку польського пана і починає вже відчувати себе значно вищою за тих дівчат, які служать їй з наказу пана Пива-Запольського в його палаці. В ролі Маріетти з п'єси «Загибель «Надії» О. Петляш давала образ прекрасної рибачки, якою не можна було не захоплюватись. Артистка вміла малювати образи, що переконували своєю правдою. І в Аделаїді з п'єси «Суєта», і в Наталці з п'єси «Наталка Полтавка», і в співочих партіях — Гальки, Сантуцци та інших Петляш уміла якнайкраще показати глибину, суть кожного персонажа. Випещена батьками Аделаїда, повна примх і презирства до убогої хати свого чоловіка, у Петляш зовсім відмінний тип, ніж цілий ряд інших жіночих та дівочих образів, які артистка вміла показати по-різному, так, що всі вони мали свої, особисті для кожної характер і душевні якості.

Треба сказати, що Садовський, цінуючи винятково прекрасний голос О. Д. Петляш, у своїх намаганнях збагатити репертуар майстерно, художньо поставленими операми доручав їй переважно співочі ролі, тобто партії в тих численних операх, які він ставив у себе. Із неспівочих ролей мушу зазначити роль Полінки, молоденької дружини Жадова з п'єси Островського «Тепленьке місце». Виконання цієї ролі довело мені ще раз, що Петляш дійсно високої обдарованості артистка, котра не покладає надій на свій талант, а багато працює над роллю, щоб, вивчивши добре характер свого персонажа, якнайкраще донести його до глядача.

Такою серйозною та сумлінною до своєї акторської роботи була й тоді ще молоденька Ліза Хуторна. Невеличкі ролі, які їй доручалися, вона старанно опрацьовувала. Її чесна й благородна вдача віддзеркалювалась у тих ролях, що їй доводилося грати, як, наприклад, Василина з «Суєти» та Соня з п'єси «Хазяїн». На жаль, моя стареча пам'ять не зберегла більш докладних відомостей про ті ролі, які грала Ліза Хуторна, але враження від неї як артистки все ж залишилось. Можу сказати, що любов до сцени привела її до театру і весь час підтримувала в ній енергію й сили в її творчих шуканнях. Пам'ятаю, що вона цікавилась і літературою, особливо

драматургією та образотворчим мистецтвом. Це зацікавлення позначалося в її розмовах і в тому, що вона багато дечого читала і знала. Вона була широко освіченою людиною, і можна було з певністю сказати, що ця ще дуже молода дівчина стане хорошою й цінною артисткою, вдумливою, котра не вийде на сцену, вивчивши свою роль похапцем, нашвидку. Як людина і як артистка вона заслужувала на глибоку пошану з боку своїх товаришів по сцені. Такою пошаною вона користувалася завжди.

Мушу згадати тут і про артистку Марію Євгенівну Мінченко, прізвище якої зазначалось на афішах Малиш-Федорець. Вона була дружиною Северина Федоровича Паньківського, людини широкої освіти. Що ж до неї, то такої освіти в ній не позначалось. Звичайна собі інтелігентна жінка, та й годі. Садовському довелося попрацювати з нею багатенько, поки він створив з неї цілком пристойну артистку, котра при своїй зовнішності й голосі вміла завоювати певний успіх у публіки. Статурна постать, виразні риси обличчя, гарні очі. Голос сильний, середнього регістру, дикція чітка й виразна. Правда, в неї не було тієї теплоти й жіночої лагідності, як у голосі Любові Павлівни Ліницької або Олени Петляш. Я вже не кажу про широкий і багатий діапазон звучання голосу Марії Костянтинівни.

Зовнішність і сила темпераменту допомагали Малиш-Федорець творити жіночі образи, в яких було багато рішучості й характеру. Образ Варки з «Безталанної» був саме тим, що найкраще вдавався артистці. Такими ж рельєфними, переконливими були в неї образи зрадливої дружини Богдана Хмельницького Гелени та дружини Мазепи, яка спокушала сина його, Збігнева. Малиш-Федорець бракувало суто жіночої теплоти й ніжності у голосі й рисах обличчя. Роль чарівниці в п'єсі цієї назви надзвичайно їй пасувала. Тут якнайкраще відчувалась якась дика темпераментність. Голос у неї був настільки сильний, що вона успішно виконувала партію Юони в опері «Енеїда».

Серед акторів чоловічого складу мене найбільше за всіх приємно вражав своїми акторськими здібностями Федір Васильович Левицький. Він був уже тертим калачем у театральному ділі і вступив до Садовського в трупу, розпустивши свою власну, в якій був і керманічем, і режисером, і актором. Народився він у селі Новоукраїнці Єлисаветського повіту Херсонської губернії і після закінчення своєї освіти одержав посаду старшого вчителя двокласної школи. Тісно йому було на селі, і він охоче перейшов до міста Єлисавета, де був судовим приставом при з'їзді мирових суддів. Чого тільки він не бачив і на селі, і в місті! Його посада була хорошою школою вивчення зворотного боку «медалі» життя. Він, як надзвичайно кмітливий учень, багато дечого запам'ятав з отих своїх років, що працював на селі і в провінціальному місті Єлисаветі. Вся душа його повставала проти тих порядків, які йому

доводилось бачити, маючи справу з адміністративним колом людей того часу. Отже, несила йому була дивитись на різні неподобства, і він охоче пішов працювати до трупи Марка Лукича Кропивницького. То було в 1889 році. Працював він пізніше і в трупі Саксаганського, і в трупі Суслова, придивляючись уважно до акторських засобів гри на сцені. Багато дечого перейняв він у Кропивницького і в Саксаганського, а при його виняткових акторських здібностях, можна навіть сміливо сказати — талантах, ті ролі, які він виконував на сцені в театрі Садовського, були високомайстерні.

Мені доводилось грати з ним у водевілі «По ревізії», так мушу визнати, що роль старшини могла бути взірцем акторського виконання. Він у тій ролі, я б сказала, був просто неперевершеним своєю простотою, натуральністю й переконливістю. У «Чумаках» він утворив образ дяка Шкварковського, не менш цікавий, ніж його показував Панас Карпович.

У п'єсі «Бурлака» Левицький грав писаря і в тій ролі був дуже типовим сільським писарчуком. Публіка дуже любила його, і Садовському страшенно пощастило, що він мав такого сильного актора на всі характерні ролі. [...]

Мені було приємно чути, що всі артисти, які працювали в трупі Садовського, вступили до неї, щиро повіривши в організаторський хист Миколи Карповича і в те, що він зможе утворити зовсім новий театр.

Хорошим актором був також і Северин Федорович Паньківський, який мені подобався не тільки як актор, а як інтелігентна, освічена людина. Прибув він до трупи Садовського з Галичини. Він учився в Львівському університеті, де товаришував із сином Івана Карповича Юрком, теж студентом того університету. До Садовського він відчував глибоку пошану, і Садовський теж глибоко шанував його. До театральної роботи Северин Федорович ставився як до найсвятішого діла. Розмовний голос у нього був трохи глухуватий і підходив до відображення всіх тих образів характерних персонажів, які він дуже вдало малював на сцені. Найбільш запам'ятались мені його образи Шмигельського з «Сави Чалого» та возного з «Наталки Полтавки».

Возний у виконанні Северина Федоровича був такий саме чоловік, яким його відтворювали, цілком в реалістичному плані, Іван та Панас Карповичі. Пам'ятаю, як він, співаючи дует з виборним — Садовським, прикрашав свою співочу партію ним же вигаданим підголоском, що дуже гармонійно зливався з голосом Миколи Карповича. У «Ревізорі» Паньківський грав слугу Хлестакова Йосипа. Його, як я сказала вже, трохи глухуватий розмовний голос робив монолог Йосипа в гостиниці дещо однотонним, якимсь безбарв-

ним, проте зовнішній образ цього розсудливого слуги виходив цілком реальним і правдивим. С. Ф. Паньківський виконував завжди ролі характерних персонажів і був на амплуа резонерів. В інших ролях я ніколи його не бачила. Він подобався мені ще й тим, що цікавився літературою і шукав серед світової класики що-небудь корисне й для української сцени. Пам'ятаю його дуже вдалий віршований переклад з французької на українську мову відомої героїчної комедії Едмонда Ростана «Сірано де Бержерак». Його знання російської, німецької, польської і французької мов свідчило про те, що артист цей мав змогу багато дечого знати з творів світових письменників.

С. Паньківський дуже високо ставив твори Франка, його діяльність і пишався своїм особистим знайомством з ним (завдячуючи Паньківському, нашому Юркові Тобілевичу й пощастило замешкати на деякий час у Івана Франка у Львові).

Згадуючи тут про чоловічий склад трупи Садовського, я мушу повернутися до Івана Олександровича Мар'яненка. Працюючи з ним на протязі декількох років, я мала змогу пересвідчитись, що мої перші враження щодо його сценічного хисту цілком виправдались. Його талант зростав просто на очах. Радісно було стежити за його сценічними успіхами. Видно було, що артист цей ставився до театрального діла з великою побожністю. Театр для нього був дійсно «священним стягом», і він служив йому вірою і правдою. Мені було дуже боляче за український театр, коли Іван Олександрович невідомо чому залишив трупу Садовського⁴.

Я вже писала про його статуристість, що в повній мірі відповідала тим героїчним ролям, які йому доводилось виконувати. Він був і справжній мальовничо-імпонуючий ватажок гайдамаків Гнат Голий, і красунь Дон Жуан, і Збігнев, син Мазепи. Його сценічна практика налічувала цілу низку різних ролей, здебільшого героїв та перших коханців. І в кожній з них публіка бачила справжнього лицаря, справжнього молодого героя. При палкому захопленні І. Мар'яненка сценічним мистецтвом, він з кожним днем набував усе більше сценічних барв і робив великі творчі успіхи. Не буду говорити тут про ті ролі, зразком для яких міг правити Микола Карпович Садовський. Трудно мені було тоді розібратися, що в тих ролях було вдалим копіюванням, а що його власним, самобутнім. Спинюсь лише на тих ролях, що були створені ним самим, без жодного зразка, з якого йому можна було б дещо запозичити. То були ролі Нахмана з п'єси «Євреї», Нерта із «Загибелі «Надії», Жадова з п'єси «Тепленьке місце», Збігнева з «Мазепи», а головне — Дон Жуана з п'єси Лесі Українки «Камінний господар». У кожній своїй ролі він давав прекрасний малюнок, гідний хорошого майстра. Видно було, що це артист з великим темпераментом, з гарячим, чулим серцем, що він має у своїй душі той живий і чистий вогонь, який допомагає майстрові не стояти на місці, не задовольнятися

тим, що вже здобуто, а підніматись усё вище та вище, до вершин художньої майстерності. Уже в Дон Жуані Мар'яненко зумів виявити всю філософську суть, яку вклала в цей образ наша велика письменниця, сама видатний філософ світового значення. Пам'ятаю, як хвалив Мар'яненка Всеволод Андрійович Чаговець — журналіст, великий приятель і друг українського театру Садовського. Він дуже часто бував у театрі і писав рецензії на всі вистави в часописі «Киевская мысль», де йому доводилось працювати. Мені щастило іноді зустрічатися з ним і поза театром і розмовляти на різні теми, а найбільш — про постановку нових п'єс у театрі Садовського. Я бачила, що театральні справи нашого театру дуже цікавили його. Більш того, він частенько приходив за лаштунки під час репетицій якої-небудь нової п'єси і розмовляв з акторами, даючи їм дуже цінні поради. Він був людиною не тільки розумною з природи, а й широкої ерудиції і багато де в чому допоміг Садовському в його новаторській роботі. Допоміг він також і акторам, особливо Мар'яненкові, коли той готував роль Дон Жуана. Гадаю, що це під його впливом Мар'яненко зрозумів так правильно образ і успішно відтворив його на сцені. І хоч образ цей у Лесі Українки дуже складний, Мар'яненко, за словами самого Чаговця, великого знавця театральної справи, прекрасно змалював його. Чаговець хвалив Мар'яненка не тільки за його майстерне виконання ролі Дон Жуана, а й за надзвичайно вдале розтлумачення перед публікою справжньої ідеї автора п'єси. Він казав, що задуманий Лесею Українкою образ Дон Жуана складний, не подібний до тих образів, які створені іншими письменниками. «Лицар свободи», як Чаговець називав Дон Жуана, дарма що він повстає проти всього феодального суспільства з його деспотизмом та віковими традиціями, сам є плоть від плоті того самого феодального деспотичного ладу. Кидаючись у відчайдушний двобій з командором, отим всевладним представником старого феодального світу, він нібито виступає борцем за нове суспільство, а на ділі являє собою того ж самого, так би мовити, командора. Він не позбавлений тих самих прагнень влади, які йому були огидні в командорові. Дон Жуан, убивши командора в чеснім поединку, раптом побачив, що справжнього ворога він не подолав, що ворог той, непереможний потяг до влади, втілений у ньому самому. «Лицар свободи» відчув у собі, несподівано для себе самого, бажання влади. Досить було одягти на свої плечі білий командорський плащ, на якому були ще плями від крові вбитого командора, досить було взяти у свої руки його жезл — ознаку влади й надіти на голову шолом з білим страусовим пером, як Дон Жуан відразу відчув себе справжнім двійником командора.

У дзеркалі, в яке він подивився, щоб помилуватися із себе в командорському вбранні, він ясно побачив обличчя вбитого ним командора. Мар'яненко — Дон Жуан з жахом відвертався від

свого відображення, і публіка бачила, що він — це вже не він, а справжній командор. А коли важкими, неначе камінними кроками входив командор — Садовський, то перед очима всіх виразно стояли дві схожі одна на одну постаті — два командори. Отакими художніми сценічними засобами театр, за порадою Чаговця, розкрив глибину, суть образу Дон Жуана.

До речі сказати, що не сам тільки Мар'яненко заслужив на високу оцінку виконанням своєї ролі у п'єсі «Камінний господар». Командор — Садовський був неперевершеним зразком цього надзвичайної духовної сили образу. Коли він з'являвся й ставав поруч з Дон Жуаном, то вся монументальна його постать була подібна до справжньої вирізьбленої з мармуру статуї. У ньому відчувалась якась надлюдська сила. В голосі його чулося багато благородства й стриманості, що личили такому владному й сильному господарю, яким мусив бути командор. Треба сказати, що віршований текст звучав у Садовського так природно, як звичайна мова, без всякого відтінку декламаційності, до якої легко потрапити кожному актору, котрий читає урочисті вірші.

Роль Донни Анни виконувала Малиш-Федорець, Долорес — Ліза Хуторна, Ковалевський грав Сганареля. На жаль, цей прекрасний спектакль, хоч і мав схвальні рецензії в пресі, не робив зовсім зборів, і Садовський зняв його з репертуару.

Робота над постановкою такої класики, якою була п'єса «Камінний господар», принесла велику користь акторам Садовського. Вони мали змогу відчути геніальний дух великої нашої письменниці. Адже ж довелося дискутувати з приводу ідеї п'єси, аналізувати кожен образ, шукати засобів кращого розкриття задумів поетеси. Актори збагатились новими думками й більш глибоким розумінням того, про що писала Лесь Українка. Вони помітно виросли духовно під час підготовки вистави. Найбільше це стосується Івана Олександровича Мар'яненка. Хуторна в ролі Долорес теж неначе виросла, вона була надзвичайно ніжна й прекрасна в образі цієї благородної дівчини, готової на найтяжчі жертви заради врятування того, кого вона ще з дитинства вірно покохала. беру на себе сміливість сказати, що «Камінний господар» був етапним спектаклем у житті театру і в творчому житті І. Мар'яненка та Л. Хуторної.

Після цієї вистави Мар'яненко почав користуватись великим авторитетом серед своїх товаришів по сцені. Серйозне ставлення до театального мистецтва, невтомні шукання все кращих і кращих сценічних засобів робили присутність Івана Олександровича в театрі дуже помітною в найкращому розумінні цього слова. З нього був дуже добрий товариш, який ніколи не вагався, коли треба було чимось допомогти кому в біді або просто в труднощах, особливо творчого порядку. Він радо ділився з товаришами тим, що вже надбав, навчаючись у більш досвідчених працівників сцени —

у Кропивницького, Саксаганського, Садовського. Мені подобалась його рідкісна в обдарованого актора скромність і цілковита відсутність зарозумілості. Ніколи він не крився з тим, що не відразу сценічне уміння прийшло до нього і що йому довелося багато по-вчитись у справжніх майстрів сцени, як українських, так і російських. Він ніколи не приховував ні перед ким свого зацікавлення спектаклями російських труп і дуже часто хвалився тим, що відвідування їх багато допомогло йому в творчій роботі. Уже в радянські часи я бачила Мар'яненка в ролях резонерів, у ролях характерних персонажів. Як хороший митець-актор, Іван Олександрович був і в цих ролях не гіршим, ніж у героїчних. Але, побачивши його в ролях Омелька з «Мартина Борулі» та Феногена з «Хазяїна», я не могла не засмутитись. Правду кажучи, роль Омелька йому, на мій погляд, зовсім не вдалась. Це не був живий, правдивий, затурканий своїм хазяїном важкодум наймит, а артист, що грав роль, яка йому не дуже пасувала. Бракувало Омелькові — Мар'яненку невимушеної природної простоти, якою завжди позначалася гра акторів у трупі Саксаганського і до якої моє око звикло. Мар'яненко здавався мені в цій ролі важкуватим, штучним. За його виконання ролі Феногена я навіть в душі довго ображалась на нього. Він же бачив у цій ролі Саксаганського, який давав найідеальніший малюнок цього персонажа⁵. [...]

Щодо Мар'яненка, то відчуваю велику потребу додати до всього написаного про нього ось що: я мала нагоду побачити Івана Олександровича в ролі Гранде в п'єсі Бальзака «Євгенія Гранде». Він змалював такий досконало вивершений образ класичного скнари, що не можна було не захопитися ним як великим майстром сцени. У цій ролі він досяг найвищих щаблів сценічної художньої майстерності. У його сценічних барвах було не тільки багато яскравих і різноманітних відтінків, але й найтонших нюансів, які, з'єднавшись в одне ціле, дали надзвичайно опуклий малюнок натури й характеру персонажа. Доволі було побачити легке тремтіння його скрючених над купою золота пальців, злегка зігнуту постать над столом, на якому лежало золото, й почути голос, повний різних інтонацій, що виявляли його душевний екстаз перед своїм кумиром, єдиним змістом життя Гранде, щоб переконатися в тому, як глибоко зумів зрозуміти цей тип Мар'яненко і яким великим художником зробився він за той час, як я його не бачила. Одним виконанням цієї ролі Мар'яненко вже заслуговує на те, щоб ім'я його, як видатного артиста, збереглося на сторінках історії нашої театральної культури.

З мрлоді, яка працювала в театрі Садовського, мушу згадати як енергійних акторів, що не тільки подавали надії на майбутнє, а й у ті часи допомагали вже Садовському створювати цінні ансамблеві спектаклі, Корольчука, Мироненка, Миловича, Коваленка, про якого я вже писала, Ковалевського і на суто побутові

ролі — Колесника, котрий гарно виконував саме українські типи і мало підходив для відображення сценічних персонажів іншої категорії.

[...] Актори трупи Садовського мали повну змогу обмірковувати свої ролі і характери своїх персонажів. Даючи волю акторам шукати і творити самостійно, Садовський мав на увазі ансамбль, а не гру окремих більш талановитих акторів у ролях героїв.

Я добре пам'ятаю, як готували п'єсу «Камінний господар» та інші. То була творча робота всього колективу. Садовський не тільки відкривав широкі двері своєї творчої лабораторії для свіжого вітру чужої творчої думки, а й дозволяв іншим, на його думку, досвідченим майстрам сцени ставити в театрі деякі спектаклі за їхнім задумом і розумінням. Так було з п'єсою «Остання ніч» Старицького, яку Садовський дозволив поставити дочці письменника Марії Михайлівні Старицькій (вона відала класом художнього читання в театральній школі Миколи Лисенка). Музику до цієї п'єси скомпонував Микола Віталійович і сам диригував оркестром під час вистави. Марія Михайлівна брала участь у виставі, виконуючи роль Матері-Вітчизни. Садовський дав повну волю Марії Михайлівні Старицькій утворити спектакль, обмежившись лише дорадчим голосом.

Оце саме й було зовсім новим у поведженні Садовського, котрий раніше, навіть працюючи разом з братами, намагався завжди накинати всім свою волю, свою точку зору на хід театральної справи. А тут заради успіху й слави свого театру він охоче поступався своїми правами режисера трупи. Мене дуже здивувала ця нова риса в його характері, яка свідчила про палке бажання Садовського зробити український театр зразком для наслідування іншим театрам. Ніколи мені раніше не доводилось бачити у Садовського такого палкого захоплення театральним ділом. Особливо за перших часів моєї праці в його трупі. Радісно було слухати його плани на майбутнє, якими він ділився зі мною та з М. К. Заньковецькою. Марія Костянтинівна теж любила наші з ним коротенькі творчі наради і багато дечого пробачала йому за його відданість великій справі українського театру. Театр у той час був для нього головною метою в житті. Незважаючи на великі витрати, яких потребувала постановка п'єс, він, трохи таки скупенький, правду кажучи, не жалів ніяких коштів, аби обставити всі свої спектаклі якнайкраще з художнього боку. Оголосив конкурс на проект завіси і звелів оформити в українському стилі все театральне приміщення, увівши також спеціальну, пристойну уніформу для обслуговуючого персоналу. Найкращий ескіз завіси подав на конкурс художник театру Бурячок. Він сам і виконав це завдання Садовського. Отже, театр мав цілком стильний вигляд. Це теж було великою новиною в житті мандрівних українських труп. Маючи змогу проживати й грати протягом довгого часу на одному

місці, Садовський подбав про те, щоб український театр мав не тільки своє творче обличчя, а й зовнішність.

Намічені плани і завдання Садовський проводив у життя зі звичайною для нього впертістю. Наприклад, постановивши широко ознайомити публіку з п'єсою «Загибель «Надії» Гейерманса, в якій показано справжнє хижацьке обличчя багатіїв, власників великих і малих підприємств, та їхнє ставлення до бідних людей, Микола Карпович уперто ставив її в театрі, хоч п'єса та не давала ніяких зборів. Вона йшла іноді при майже порожньому театрі. На цій п'єсі він мав дуже великі грошові збитки, а проте, розуміючи її викривальне значення, продовжував ставити. Правда, він покривав ці втрати іншими виставами, які мали надзвичайний успіх у публіки, як, наприклад, «Чародейка» Шпажинського (у переробці Садовського)⁶ та «Пан Штукаревич» Зіневича⁷. Ніякої цінності з ідейного боку ці дві п'єси не мали, але були веселі й яскраві своєю постановкою й виконанням хороших артистів. Публіка ходила на ці вистави валом, особливо на «Чарівницю», можливо тому, що на афіші стояло попередження від адміністрації: «Публіку просять не хвилюватись, в 3-й дії на сцені пожежа та обвал хати». Адже ж публіка любить сценічні ефекти, а ефект від пожежі був надзвичайний. Здавалось, що на театральній сцені розгулялася справжня пожежа.

Найбільшою новиною в театрі Садовського, крім п'єс російської класики («Ревізор», «Тепленьке місце», «Никандр Безщасний», переробка «Горькой судьбины» Писемського), були справжні опери світового репертуару в перекладі Садовського на українську мову («Галька» Монюшка, «Продана наречена» Сметани, «Сільська честь» Масканьї). Ішла також «Бранка Роксолана» галицького композитора Січинського⁸, «Енеїда» М. В. Лисенка та давні українські опери: «Утоплена», «Різдвяна ніч» Лисенка, «Пан сотник» Козаченка⁹, «Катерина» Аркаса, «Наталка Полтавка» й «Запорожець за Дунаєм». Постановка усіх цих творів вимагала прекрасних голосів, хору та оркестру. Щоправда, безголосих у Садовського майже не було. Навіть усі його хористи і хористки були з сильними голосами і правильним слухом. Крім виступів у хорі, їм доручалося виконання епізодичних ролей, що всім дуже подобалось. Хор у Садовського, хоч і складався з тридцяти співаків, виконував усі пісні винятково гарно. Хормейстером був відомий на той час Кошиць, капельмейстером, як я вже зазначала вище, — чех Єлінек, великий знавець музичної справи. Танцювальною групою в трупі відав молодий, дуже здібний хлопець з Галичини¹⁰. На жаль, пам'ять не зберегла його прізвища. А слід би пам'ятати, бо він хоч і молодий, а був дуже талановитою людиною і знався не тільки на хореографії, а й на співах та на музиці. У ті часи, коли в театрі готувались опери до постановки, цей молодий митець був Садовському у великій пригоді. Згадуючи про творчий склад,

в якому мені довелося працювати в театрі Садовського, я мушу при цій нагоді підкреслити уміння Миколи Карповича обсадити свій театр талановитими людьми, та ще такими, що з захопленням ставились до театрального мистецтва. Тому, може, Садовському й пощастило утворити міцний ансамбль, з яким йому було не дуже вже й важко проводити в життя свої творчі плани.

Опера «Енеїда» заслуговує на те, щоб спинитись на ній, дещо сказати про неї.

Я вже зазначила вище, що Садовський написав лібретто цієї опери за «Енеїдою» Котляревського. Те лібретто малює пригоди Енея після його поразки в час Троянської війни з греками. Протягом десяти років точилася оборонна війна проти напасників греків, які нарешті подолали троянців і оволоділи їхнім містом Троєю. Еней, троянський князь, головний захисник Трої, мусив тікати в світі разом з частиною свого війська. Пригоди Енея оспівував у своїй класичній поемі «Енеїда» славнозвісний поет Вергілій. Іван Котляревський українізував твір Вергілія і зробив зі своєї «Енеїди» комедійну сатиру на олімпійських «небожителів» — Зевса, батька богів, Юнону, його жінку, та інших, в яких вірили давні греки й римляни.

М. Садовський, прочитавши «Енеїду» Котляревського, побачив у його поемі підходящий матеріал для української опери, оскільки головний герой поеми Еней та його товариші виведені були Котляревським запорожцями. Недурно ж автор поеми починає свою характеристику героя такими словами: «Еней був парубок моторний...»

Особливо цікавою вийшла у Садовського сцена на Олімпі, коли кожний з богів приходив до Зевса, свого батька; з якими-небудь проханнями та претензіями. Починалась ця дія з того, що сторож Олімпу, вимітаючи кін великою мітлою, не переставав бурчати, що йому доводиться мало не щодня вимітати купи сміття після нічних гулянок-оргій богів. Ці боги нароблять завжди такого свинства, що сторожа не вистачає сили прибирати за ними. Партію сторожа у опері виконував Юхим Милович, даючи всім своїм зовнішнім виглядом і одягом тип справжнього українського селянина, типового дядька. Надзвичайно мальовничо виглядав Зевс — Карлашов у своїх білих селянських штанах та в білій сорочці (звичайний одяг українського селянина). Голова у нього нагадувала величаву голову благородного лева, царя звірів; волосся, сиве-сиве, аж біле, кучеряве й буйне, оточувало його голову ореолом. В руках Зевс тримає ознаку своєї влади — скипетр, яким іноді потрясав перед очима молодших богів, щоб нагадати про свої права батька й господаря Олімпу й усього світу. Мальовнича постать Карлашова в цій ролі була імпрезантиною і благородною, як і личило могутньому владарю всесвіту. Вона запам'яталась мені на все життя. Юнону, дружину Зевса, цю вимогливу, з твердим характером богиню, співала Малиш-

Федорець. Голосу для цієї партії в неї цілком вистачало. Партію цариці Дідони, закоханої до нестями в Енея, співала Олена Петляш. Зайве казати, наскільки ця партія підійшла до сценічних можливостей артистки. Партія Дідони вимагала прекрасного драматичного сопрано, щоб виявити всі палкі почуття зраженої Енеєм цариці. Партію Венери, як я вже зазначила вище, виконувала Ольга Петрова, Меркурія співав Євген Рибчинський, а партію Енея виконував артист Бутовський, який мав хоч і не дуже великий теноровий голос, а проте приємного тембру. Тенор у Бутовського був чистий і дуже теплий.

Щодо декорацій та іншого оформлення, то опера «Енеїда» була обставлена з великим художнім смаком. Цим відав художник театру Бурячок, який умів робити цікаві й стильні вистави. Зайве казати, що музика Миколи Віталійовича Лисенка була прекрасна зі своїми суто народними звучаннями. Музикальні характеристики окремих персонажів були надзвичайно яскраві й дотепні. Оскільки опера «Енеїда» крила в собі веселий сміх, сатиру, то і в музиці відгукувались такі барви, які ще більш підкреслювали задум лібреттиста. Дуже урочисто, а часом і гнівно звучали арії Зевса під час його розмов з іншими богами, і дуже характерно й типово, коли він розмовляв зі своєю жінкою Юноною. Микола Віталійович не тільки створив музику до «Енеїди», він сам працював зі співаками й музикантами, диригуючи оркестром. Вимогливий до виконавців партій, так само, як і до всіх оркестрантів, Микола Віталійович утворив дійсно художньої вартості спектакль. Недурно опера мала такий успіх у публіки. Можна сказати, що в житті українського театру вистава «Енеїда» була визначною подією. Це вже була цілком самобутня, без найменшого наслідування, опера. Колорит її був справді яскраво національний, народний.

Микола Віталійович Лисенко незадовго до своєї несподіваної смерті допоміг Садовському прикрасити музичними номерами одну з вистав. Композитор написав тоді до цієї вистави виняткової краси марш, який оркестр Садовського і зіграв у фойє театру, при широко відчинених вікнах, коли кортеж з тілом Лисенка у труні зупинився перед театром. Йти оркестру за гробом видатного композитора і найстарішого друга театру було заборонено жандармами. І тільки в такий спосіб театр міг попрощатися з ним. І Садовський, пам'ятаю, ледве викрутився від великих неприємностей через оту свою сміливість. Проте всі ми, присутні на похоронах Миколи Віталійовича, були заспокоєні. Так чи інакше, а заповіт покійного театр виконав, бо, створивши цей марш, Лисенко просив Садовського і присутніх при тій розмові акторів зіграти його, проводжаючи в останню для нього путь. Він, висловлюючи оте сердечне бажання, звичайно, не сподівався, що смерть вже чатує на нього. [...]

Не знаю вже, як готувалась нова опера «Роксолана» Січинського. Мене в той час не було в Києві. Я виїздила на хутір і тієї опери

не бачила. Чула тільки, що успіху вона не мала. А інші опери, які ставились у Садовського, я бачила всі і можу з певністю сказати, що йшли вони дуже гарно. Садовський ніколи не шкодував грошей на їхнє оформлення. Спеціально для кожної опери виготовлялись костюми й декорації. Світлові ефекти посилювали ілюзію від того, що діялось на сцені, а хор та оркестр звучали якнайкраще. Преса відзначала хорошу художню якість вистав у театрі Садовського, і це було цілком справедливо. Адже ж під час моєї праці в трупі Саксаганського часто-густо використовувались ті стандартні декорації, які ми заставляли майже в кожному театрі і які не завжди могли похвалитися своєю свіжістю. Звичайно, декоратор Панаса Карповича завжди прикладав багато зусиль, щоб освіжити старі декорації і пристосувати їх відповідно до потрібного спектаклю. А в Садовського до кожної п'єси, до кожної опери готувалися окремі декорації, окреме оформлення. Це теж було великою новиною в українському театрі, до того часу мандрівному.

Пам'ятаю погляди Михайла Петровича Старицького на значення декорацій та іншого оформлення для кожної вистави. Садовський у своїй роботі в новому театрі керувався тими самими принципами, котрими керувався і Старицький, перший організатор художньої української трупи¹¹. Оту увагу Садовського до зовнішнього вигляду кожної вистави я помітила відразу. Мені було дуже приємно бачити його серйозне й уважне ставлення до постановок. Адже ж від зовнішнього художнього оформлення вигравало виконання артистами своїх ролей. У кожній виставі відчувалась якась загальна гармонія. Ніщо не різало око, ніщо не шкодило враженню від ансамблевої гри артистів. Ця гармонійність дійсно допомагала публіці сприймати виставу як частину справжньої дійсності, як щось цілком реальне, правдиве. А в п'єсах-казках, що потребували деякої фантазії, ота ілюзія казковості підсилювалася сценічними ефектами та всім оформленням сцени. «Зачароване коло» Риделя, «Казка старого млина» дуже вигравали від зовнішнього одягу спектаклів. Гра акторів ставала більш рельєфною і переконливою на тлі художнього оформлення.

Ну, а як же справилась трупа Садовського з п'єсою Островського «Тепленьке місце»? Вже те, що в цьому спектаклі брав участь сам Микола Карпович, виконуючи роль Вишневецького, а роль його дружини Анни Павлівни грала Любов Павлівна Ліницька, могло гарантувати успіх п'єси. Роль Жадова виконував Іван Олександрович Мар'яненко, а Полінки — Олена Денисівна Петляш. Усі вони були найкращим цвітом трупи, звичайно, не рахуючи Марії Костянтинівни Заньковецької, котра була й залишалась незмінно провідною зорею театру. Роль Білогубова грав цілком добре Іван Ковалевський, Досужева — Микола Вільшанський, а Кукушкіну — Ольга Петрівна Полянська.

Спектакль актори виконували у потрібному темпі, в повній

гармонії сценічного звучання. Фігура Садовського, його уміння триматись на сцені, ніколи не зраджуючи типових ліній образу, була дуже характерною для змалювання тогочасного чиновника-кар'єриста, що посідав уже цілком забезпечене, високе, надійне місце серед таких самих, як і він, бездушних чиновників, не людей, а швидше «футлярів» на службовців.

Жадов — Мар'яненко грав свою роль непогано, видно було, що людина ця дійсно відрізняється і своїми поглядами, і своїм сприйманням навколишнього життя від усього чиновничого й міщанського оточення. З якою глибокою ніжністю вмів Мар'яненко навертати на свої переконання щирсерду, хоч і невеликого розуму молоду Поліньку, свою кохану дружину! Адже ж йому доводилось переборювати вплив страшних для живої людини міщанських традицій і звичок її матері, яка навчала дочку перше «впіймати» жениха, а потім «тягнути» гроші з чоловіка, використовуючи для цього можливі, неможливі і просто огидні засоби. З отим віковичним впливом батьків на дітей мусив боротися ідеаліст Жадов, боротися, знесилюючись у борні, а проте переборювати. Полінька — Петляш справляла велике враження на публіку своєю зовнішністю, чарівною вдачею й тією сердечною чистотою, яку вона вміла показати навіть під час докорів коханому чоловікові. Видно було, що оті докори йдуть у неї не від ураженого серця, а швидше від постійної звички коритись матері і слухатись її. Було ясно, що сама вона радо б жила так скромно, як дозволяли дуже маленькі заробітки Жадова, і коли б не матір, що весь час баламутила її, то ніжність і кохання дружини могли б тільки допомогти чоловікові в його борні проти неправди та бюрократизму.

П'єса «Тепленьке місце» Островського допомогла Садовському зміцнити ідейні позиції свого театру. Недурно Іван Карпович у часи своєї молодості так любив цю п'єсу і сам виконував у ній роль Жадова. Мені здається, що постановка її на сцені, у виконанні найкращих сил трупи і в прекрасному художньому оформленні набагато піднесла авторитет театру Садовського не тільки в Києві, а й далеко поза його межами. Разом з авторитетом театру зростав серед громадянства й авторитет Садовського як організатора і керівника. Цей театр набув великої слави і вважався вже найкращим серед інших українських труп.

Як діяч, Садовський намагався тримати високо стяг українського театрального мистецтва, відгукуючись своїми постановками на всі події, що не могли не обурювати чесних людей.

Відав Садовський данину і течії «психологізму», що запанувала тоді в літературі й на сцені російських труп.

Чорна реакція так сильно придушила вільну думку народу, що письменники, не маючи ніякої змоги трактувати будь-які теми, які б наближались до проблем соціального порядку, вдались до питань суто родинного життя і почали копатися в психології, у відчуван-

нях окремих членів родини. Вони примушували їх ставати на прох з власними почуттями й прагненнями, які не могли підкоритися обов'язкам родинного життя. Так було не тільки в російській літературі, а й у літературі інших народів.

Крім опер та п'єс, що я тут вже зазначила, Садовський ставив багато інших драматургічних творів різних авторів. У нього йшли навіть інсценіровки, такі, наприклад, як «Гоголь слухає українські пісні», «Ой у полі криниченька», «Троянці вирушають з Енеем з Трої». Оця остання й спричинилася, власне, до створення опери «Енеїда». З інших постановок пам'ятаю «Ганнеле» Гауптмана та «На перші гулі» С. Васильченка. Обидві вони були так не схожі одна на одну, що це одне свідчить про строкатість репертуару Садовського.

Шукаючи все нових та нових п'єс для свого репертуару, Микола Карпович дуже часто зітхав і не раз скаржився мені на те, що він не може знайти серед творів нових письменників нічого подібного до п'єс Островського та Гоголя.

— Немає у нас, — казав він, — такого видатного письменника-українця, який би допоміг нашому театрові мати своє творче обличчя.

Кажучи так, Садовський не помилявся. Творчого, свого власного обличчя театр Садовського дійсно не мав, хоч його організатор і прикладав колосальні зусилля, щоб зробити його дійсно першовим і хорошим. Про театр Миколи Карповича багато було написано схвальних статей. Заслуги Садовського визнавались і пресою, і всім освіченим громадянством.

Але, незважаючи на це, Садовський прагнув більших творчих досягнень. Йому хотілось працювати над якимсь дуже значним драматичним твором, який би, за його словами, можна було назвати «монументальним». Українському театру бракувало свого власного Чехова, який би так самовіддано працював з його творчим колективом, як свого часу Антон Павлович з артистами Московського Художнього театру.

[...]Не в кожному образі Садовський відчував якусь спорідненість зі своєю власною вдачею, а проте всі ролі виконував майстерно, як справжній високий митець-актор. Він завжди умів створити правдивий, рельєфний образ. Прихильник творчого натхнення, він ніколи не працював так, як його брати Іван та Панас Тобілевичі. На противагу Саксаганському, він зовсім не витрачав часу на технічну підготовку ролі, якою б складною вона не була. Для нього було досить, якщо образ був добре зрозумілий йому і ясний. На репетиціях або частіше вже на спектаклях він знаходив потрібні для нього барви й засоби найкращого відображення. У цьому його по справедливості можна було назвати «вільним художником», який творив експромтом, не завчаючи заздалегідь характерні риси персонажа і засоби найрельєфнішого їх змалювання. Іноді, допо-

Не раз глядачі бачили у Садовського справжні сльози в найтяжчі для його персонажів хвилини. [...]

Мені було б дуже важко написати окремо про всі ті ролі, які

Найкраще грав Садовський ролі драматичних героїв. У них він був неперевершений. В таких ролях я не бачила подібних артистів. Його щирі й повні глибокої правди інтонації приємного голосу, що мав надзвичайно широкий діапазон, його, як я вже зазначала, винятково гарна зовнішність, сила, рішучість та енергія, які відчувались в усіх рухах та жестах, його надзвичайна темпераментність, мужність робили всіх героїв особливими, цікавими людьми. Дивлячись на них, не можна було залишатись байдужим. Вони захоплювали, чарували й ставали дорогими для кожного, хто їх бачив.

Таким же ширим і благородним лицарем здавався Садовський і в образі січовика Тараса, нареченого Тетяни Бондарівни. Скільки мужності і сили відчувалось тоді в усьому його поведженні! Особливо темпераментним і вольовим показував Садовський Тараса у сцені з корчмарем, який, живучи поруч із хатою старого Бондаря, допоміг злим прислужникам вельможного старости викрасти Тетяну. Тарас відчував, що в такому ганебному ділі не могло обійтись без продажного корчмаря. Першим його рухом було кинутись на корчмаря і порубати його на шматки. Але розум вчасно підказував небезпеку такої блискавичної помсти. Адже, вбивши корчмаря, він втратить усі сліди коханої Тетяни. Треба було за всяку ціну дізнатися, куди повезли бідолашну дівчину, де її заховали. Отже, розум і воля беруть верх над почуттями гніву і сказаної люті. Тарас силує

себе говорити з корчмарем спокійно, щоб не перелякати його остаточно. Ота боротьба Тараса зі своїми власними почуттями була надзвичайно цікавою і зворушливою. Весь він тремтів від хвилювання й справедливого гніву. Видно було, що ще один рух, ще слово — і козацька шабля, вірна помічниця січовика, враз зітне корчмарську голову. І раптом артист неначе завмирав, і публіка по всьому його зовнішньому вигляду добре розуміла, як тяжко було Тарасові володіти собою, як багато сили він прикладав, щоб панувати над собою, над своїм гнівом. Весь він то раптовими рухами, то такою ж несподіваною стриманістю нагадував лева, готового кинутись на свого ворога, який, раніш ніж зробити остаточний, нищівний стрибок, на мить зупиняється, щоб вірніше і краще нанести свій удар.

У першій зустрічі з Тетяною Тарас — Садовський показував цілу гаму різних відтінків своїх почуттів. То він бравий, мужній воїн, зі своїми розповідями про криваві події, в яких йому доводилось брати участь, захищаючи батьківщину, то благородний герой-коханець, який відразу віддає своє серце дівчині. У розмові з батьком Тетяни в голосі Тараса чулися вже зовсім інші ноти. То вже був не голуб, що збирається звити кубелечко з коханою голубкою, а муж, який уміє говорити й думати як справжній козак, січовик, для котрого справи свого народу дорожчі за все.

Цілком зрозуміло, що такий воїн не міг не зачарувати не тільки Тетяну і її близьких, а й усіх тих, хто дивився і слухав Садовського в цій ролі. Чари від його гри на сцені посилювалися ще й виконанням тих пісень, які Тарас співав у хаті Бондаря. Перша пісня, дуже сумна, викликала сльози на очах не тільки у Тетяни, а й у декого з публіки, а друга — весела, в темпі козачка: слухаючи її, самі ноги просилися до танцю.

Уміння Садовського якось особливо виконувати українські народні пісні не було наслідком школи, виучки. Ніколи він не брав лекцій співів. Ту здібність він одержав від чарівниці природи, яка наділила нею сина українського народу. Живучи протягом довгого часу на селі, серед простого селянського люду, в простій мужичій хаті, слухаючи пісні своєї матері та тих людей, що збиралися в них у дні свят, Садовський ще з дитинства перейняв від народу його співочий хист і вміння співати так, що, слухаючи, хотілось то плакати, то широко сміятись. Про ту велику силу, яка крилась у манері Садовського співати, я вже згадувала раніше і не можу не повернутися знову до цієї теми, бо для ролі Тараса ця здібність мала надзвичайно велике значення. Адже ж у характеристиці Тараса-січовика то була дуже значна й яскрава барва. Вона посилювала його чари і робила цілком вірогідним блискавичну любов Тетяни до нього.

Поміж персонажів, які створював на сцені Садовський, був ще дуже цікавий образ Сави Чалого, з п'єси тієї ж назви. Надзвичайно

правдиво змалював його артист. Він і тут був неперевершеним художником сценічного мистецтва. Найменші відтінки в почуттях і в думках свого персонажа Садовський показував майже невлучними зовнішніми штрихами, які трудно було неначе й помітити кожен окремо, а проте всі вони у своїй сукупності справляли надзвичайно сильне враження. Непомітно для себе самого глядач піддався тому враженню від гри Садовського і, цілком забуваючи, що бачив перед собою не справжнього Саву, а лише актора, відчував у своєму серці страх за людину, яка зрадила свій народ.

В часи роботи театру в Троїцькому народному домі Садовський уже не грав ролей молодих коханців, він доручав їх Мар'яненкові або іншим молодим акторам, у котрих помічав акторські здібності в поєднанні з красивою зовнішністю. Але раніше, в роки спільної праці в театрі Садовського з братами, я мала нагоду бачити Ми-колу Карповича в різних ролях героїв-коханців, як, наприклад, Вакосу з п'єси «Циганка Аза», Дмитра з п'єси «Не судилось», Антося з «Гуцулів» (цю п'єсу іноді називали «Помста гуцула») ¹³, Івана Барильченка з п'єси «Суєта» й «Житейське море», Никодима з п'єси «Гріх та покаєння» й багатьох інших. Найбільш яскравим і неповторним він був у ролі Дмитра та Антося Ревізорчука. Кажучи правду, я завжди плакала, коли бачила Садовського у цих обох ролях. Артист показував своїх нещасливих героїв такими правдивими, натуральними барвами, що вони стояли перед очима як живі, і, дивлячись на них, забувалось зовсім, що то Садовський, а не справжній Дмитро, котрий палає гнівом проти панича Михайла, що звів кохану його дівчину Катрю, або не благородний і чесний гуцул Ревізорчук, який вважає своїм обов'язком вбити підступного Прокопа за те, що той знущався з його старої матері і, забравши його, сина-одинака, в солдати, позбавив її будь-якої допомоги на старість.

Треба було бачити могутню постать Садовського в ролі Дмитра, що якось неначе зменшувалась від горя, якого завдавала йому Катря, його наречена, признаючись, що вона покохала панича Михайла. Дивлячись на артиста, що стояв деякий час у повній безнадії й розпачі, яскраво відчувалась уся та вага лиха, яке буквально приголомшувало широкого й вірного Дмитра. Але оті розпач і безнадійність швидко поступались перед страшним гнівом проти панича Михайла, якому Дмитро не вірив і від якого сподівався лише наруги і нещастя для своєї коханої подруги. Вся постать Садовського відразу виструнчувалась, ставала ще вищою і надзвичайно грізною. Вже з одного зовнішнього вигляду артиста, з його гнівних, палаючих очей, із затиснених кулаків було ясно, що на Михайла, в разі чого, чекала страшна помста. Дмитро пристрасно, з величезним темпераментом клявся помститися паничеві, якщо він наважиться покривдити Катрю. Страшно було слухати слова тієї клятви: «Але ж як він насміється над тобою, як потопче красу твою, кине тебе на зневагу, на горе, то не сховається він від мене ніде: на краю

світа знайду його, зо дна моря винесу, з-під землі викопаю...» І словам цим, палким і гнівним, глибоко вірилось. Кожен глядач, слухаючи Садовського, твердо знав, що так воно й буде, як обіцяв Дмитро.

Цю роль не один рецензент називав шедевром театрального образу.

Щодо Антося Ревізорчука, то він у Садовського був далеко виразнішим і сильнішим, ніж його створив автор Коженювський. То був дійсно орел з підбитим крилом, який міг думати тільки про помсту тому, хто понівечив життя йому і його близьким людям. Без найменшої афектації і в голосі, і в усьому поведженні на сцені Садовський показував образ сильного месника і разом з тим людини, що вміє коритися законам країни. Закон для нього — то закон, якого не послухатись не можна. А скільки ліричного замилювання своїми горами, лісами й полонинами вмів теплими й ніжними інтонаціями показати Микола Карпович! Як прекрасно звучали в нього слова Антося, коли той згадував про свій рідний край. Скільки лірики й любові чулося в тих словах: «А колись стою, бувало, один на самому вершечку Чорногори, дивлюсь довкола і бачу скрізь гори високі, а за ними менші, що стоять, як здоровезні скирти зеленого сіна. Під ногами ж пливуть хмари, а вгорі, над головою, шумить крилами орел. О! там було весело і любо й вільно дихати!» І раптом голос Садовського змінювався. Жах, видно, охоплював його засмучену душу. «Невже я вже ніколи не побачу своїх смерек?» — неначе самі вихоплювались у нього ці слова. Думка про те, що йому, можливо, ніколи більш не доведеться повернутися додому, до своїх рідних гір, щоб подихати свіжим вітром зелених полонин, була нестерпною, і він з притиском говорив, неначе виголошуючи клятву: «О! Ні! Цього бути не може. Я ще повернусь до вас, любі мої гори!»

Яка велика шкода, що цього різнобарвного своїми інтонаціями монологу не можна було закріпити на грампластинках, бо трудно, дуже трудно передати словами ті переконуючі звучання голосу, які допомагали артистові творити свої образи. Одне можу тільки повторити, що в кожній ролі Садовський був великим художником-артистом і що, малюючи всі свої образи в реалістичному плані, він ніколи не ставав, як то кажуть, в позу, нічим не спотворював образ свого персонажа, а навпаки, робив його таким живим, людиною, що можна було тільки дивуватися з його геніального вміння ні в чому не відходити від справжнього, реального життя.

Крім ролей героїчних та коханців, Садовський виконував багато таких, в яких відображав типові персонажі середнього віку, як виборний з «Наталки Полтавки», Цокуль з «Наймички», Віталій з «Чумаків», Самрось з «Дві сім'ї», Панас із «Бурлаки», Шило з водевіля «Як ковбаса та чарка...», старий Лейба з «Жидівки-вихрестки», Захарко Лобода із «Зайдиголови», Мартин Боруля з одно-

йменної п'єси, Голова з «Утопленої», не кажучи вже про городничого («Ревізор»), командора («Камінний господар») та інші. Звичайно, що, подаючи тут назви тих образів, які Садовському доводилось відтворювати протягом довгих років своєї діяльності, я багатьох зовсім не назвала. Та це й не входить у план моєї роботи. Подаю лише деякі з них, щоб для тієї людини, до рук котрої потраплять оці мої згадки, було цілком ясно, які ролі міг виконувати Садовський і які широкі акторські можливості й здібності він мав. Які з цих ролей він любив найбільше? Усі ті, психологія яких була найбільш подібна до його власної. Як, наприклад, роль бурлаки Панаса. Тут Садовський міг діяти й говорити так, як би говорив і діяв він сам, опинившись на місці Панаса, обстоючи законні права людини.

У суто побутових п'єсах я завжди захоплювалась артистом у ролі виборного. Його виконання було сповнене глибоко народного гумору, і взагалі весь цей образ виглядав у Миколи Карповича, напрочуд типовим і характерним. Малював він його, даючи певні, узяті із самісінького життя селян деталі, які доповнювали малюнок і робили його натуральним, правдивим. Так, коли виборний — Садовський виходить з Наталчиної хати разом з возним, обидва перед'язані — возний хусткою, як належить нареченому, а виборний рушником, як сват, останній, побачивши на своєму шляху Миколу, що стоїть перед ним, забувши зняти шапку, якимсь надзвичайно вправним і характерним легким рухом руки скидав її, кажучи: «А ти не бачиш, що ми заручені? Поздоров же жениха» (ці слова, певно, не зовсім точні, але за змістом вони правильні).

Говорити про Садовського як про актора можна довго. Він своїм талантом створив цілу галерею різних типів, і кожен з них являв собою дорогоцінний зразок роботи великого майстра, велетня лицедійства. Проте зазначу тут, що такі ролі, як Голохвостий, Шельменко-денщик та Москаль-чарівник, чомусь були в нього далеко слабкішими від його драматичних шедеврів. У драмі, в трагедії Садовський був неперевершений.

Публіка знала і страшенно любила Миколу Карповича. Його частенько запрошували на концерти, на яких він виступав як декламатор. Декламатор з нього був чудовий, завдячуючи чіткій дикції та вияву почуттів. Здавалось, що він не вірші читає, а малює словами образи й картини, цікаві й зрозумілі для слухачів, повні чогось такого, що не могло не хвилювати, не зворушувати. Треба зазначити тут особливу манеру Миколи Карповича читати віршований текст чи то в окремих віршах, чи у п'єсах, написаних гармонійною, віршованою мовою. Рими для нього не існувало. Зупинки він робив там, де кінчалася думка автора, хоч би це було не в кінці речення, а в іншому місці. І такий спосіб декламації справляв враження, що Садовський не декламує, а розповідає слухачам про цікаві події.

Найчастіше він виступав на концертах з читанням віршів Т. Г. Шевченка і особливо гарно й виразно читав «Чернець».

Згадуючи тут про театр Садовського київського періоду, я мушу сказати, що з початком війни 1914 року вся творча робота в ньому майже припинилась. П'єса С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла» була, здається, останньою новинкою. Творчий застій стався внаслідок того, що велику кількість акторів було мобілізовано до війська, а декого з них, що були окрасою труп, вже не було в театрі. М. К. Заньковецька та І. О. Мар'яненко залишили театр ще до війни у зв'язку з непорозуміннями, які виникли в них з Миколою Карповичем. Не стало в театрі і таких видатних співачок, як О. Д. Петляш-Барілотті та М. І. Литвиненко-Вольгемут. Я теж мусила залишити трупу й виїхати на хутір Надію, де проживала тоді моя мати після смерті мого брата Янка Пілецького.

З початком війни Садовський почав потроху хворіти і покладався в багатьох театральних справах на своїх адміністраторів. Видно було, що ентузіазм Миколи Карповича трохи пригас. Та й творити нове в ті часи було занадто важко. Адже ж при малій кількості акторів доводилось не творити, а лише латати те, що було вже зроблено, щоб мати змогу працювати й заробляти собі й трупі на прожиття. Театр Садовського працював тоді, як той птах з підбити крилами. Проте він усе ж таки працював, і Микола Карпович навіть прислав мені на хутір телеграму з викликом на роботу. [...]

[...] З хутора до трупи Садовського я вже більше не повернулася і знала про неї лише те, що Микола Карпович продовжував давати вистави в Києві, а в 1919 році виїхав разом з невеликим гуртом своїх акторів у напрямку Вінниці. Значно пізніше я дізналася про наслідки тієї їхньої подорожі. Казали, що поїзд, в якому вони їхали, весь час спинався і стояв подовгу. Скрізь чути було стрілянину: по всій країні точилися бої. Іноді на довготривалих зупинках актори примудрялись давати спектакль, завжди один і той самий — «Мартина Борулю». Отак доїхали вони до Кам'янця-Подільського, де й вивантажили все своє театральне майно. Але несподіване лихо спіткало їх у тому місті. Садовський заслаб на висипний тиф, і настільки тяжко, що надії на його одужання не було. Втративши таким чином свого керманіча, актори, неначебто найкращі його друзі, які в Києві завжди оточували його тісним кільцем своєї дружби і любові, раптом почали розбігатися хто куди. Першою з них, як кажуть, залишила Садовського його вірна учениця й героїня трупи Малиш-Федорець, на щирію приязнь якої Садовський мав повне право найбільше розраховувати. Не знаю вже, яка добра рука врятувала Миколу Карповича. Він видужав. Деякий час проживав у Львові, а пізніше переїхав до Чехословаччини, де жив і навчався в університеті його син Микола.

У 1923 році прийшов перший лист від Садовського до мене, в якому він сповіщав, що ще живий і працює, уряджаючи спектаклі

з чеською молоддю. Я йому відповіла, і з того часу між ним та мною розпочалось регулярне листування. Почуваючи себе дуже самотнім на чужій стороні, Микола Карпович у своїх листах до мене ділився всім тим, що гнітило тоді його скорботну душу. Часто писав про те, як важко йому було бачити себе в становищі емігранта, не почувуючи притому ніякої вини перед Радянським урядом. Мріяв про своє повернення на Україну і висловлював палке бажання приїхати до Києва й утворити дійсно новий український народний театр. Ось що він писав з цього приводу в 1925 році: «Чорні Мокропси, № 63... Ще раз дякую і за пам'ять, і за звістки. Нарешті, хоть пізно... довідались наочно, що мій курс, курс дійсно реального театру, який я весь час вів і який дав свої наслідки, був, є і буде єдиним правдивим курсом задля виховання народу... В кожній справі народній треба глибоко знати народну психологію і з нею лічитися. Підходить до нього треба обережно з повним знанням, чого йому треба».

В другому листі, теж від 1925 року, але без дати, Садовський ось що пише в справі утворення театру: «Дуже приємно вразила мене звістка, що нарешті хоч Панас почав діло воскресіння свого рідного театру, який так потрібний тепер там, після всяких курбалесій «Березоля». Гадаю, що це покладе кінець тим безглуздим шуканням вчорашнього дня і театр знов вийде на належний йому шлях, шлях реального народного життя і потреб. При цій тільки умові, може, знайдуться і письменники, які, стежачи за життям народним, дадуть в майбутнім нові драматичні твори».

Думка про український театр на Україні весь час турбувала Миколу Карповича, і до неї він весь час вертався в своїх до мене листах. Ось що він, наприклад, писав у 1925 році від 18.VII з Чехословаччини: «...З вірізки, яку ви мені прислали, я бачу, що вже і там у вас почали викурювати чад той, що нахадив геніальний Курбас¹⁴, і прийшли до переконання, що не можна траву тягти за чуба, щоб вона швидше росла, бо цим тільки можна підірвати її коріння і вона всохне, а рости швидше, ніж то помагається,— не буде. Дуже цьому радий,— що почали вертатися до ґрунтового, народного театру, в якому наш бідний темний народ так нуждается. Одно боляче моему серцеві, що я далеко і не можу своєю працею ся. Послужить йому ще остатками днів моїх. Але що робить, така моя доля. Все ж на душі трохи легше, що курс мій, яким я вів свій рідний театр і якому я віддав все своє життя, був вірний... Сорок літ боротьби, за часів царату, даремно не пропали, театр має свій напрямок... Думають утворити українську оперу — ідея золота [...]».

Сумуючи тяжко за батьківщиною, Садовський був дуже щасливий, коли отримував яку-небудь вісточку з України. Зайве казати, що зустріч у Празі з українськими радянськими акторами завжди піднімала в його душі, окрім радості, ще й надії на те, що він

зможе повернутися знову до Києва і взяти участь у справі створення нового українського зразкового театру. Підбадьорила його, наприклад, несподівана для нього зустріч з Гнатом Петровичем Юрою. Про це він мені писав не в одному листі, тим більше, що Юра під час свого побачення з Миколою Карповичем висловив йому своє здивування з приводу того, що він чомусь не наслідуються повернутись на Батьківщину. Він запевняв його, як Радянський уряд вміє цінувати давні культурні заслуги людей і дає широку змогу кожному ентузіастові творити справжні цінності для народу. Таке твердження окрило Садовського й надало йому ще більшого бажання прикласти свої сили до дорогого для нього діла.

Про театр та його долю Садовський міг говорити й писати без краю. Весь час стежив за тим, що робилося в театрі на Україні, уболіваючи, що він сам мусить перебувати далеко від Батьківщини. Ось, наприклад, доказ його зацікавленості долею рідного театру: «...Юра розказував, що там вже театральний курс пішов в напрямку мого колишнього театру і [взяв] навіть ту систему театральну, що колись я виробив, про те, що в кожному губерніяльному місті повинен бути державний театр, прийняли і уже здійснюють. Слухаючи все те, у мене вся душа тремтіла, бо коли всьому тому правда, про що він говорив, яку б можна було підняти там інтенсивну роботу. Тим паче, що сам він признався, що у нас бракує авторитетів і ініціаторів. Ясно, що без цього діло [буде] сунуться, як рак по траві. Оскільки цікавий наш історично-побутовий репертуар, що навіть чехи зацікавились і вже переклали оперу «Запорожець за Дунаєм» і грають. Громадянству їхньому дуже уподобалось. Думають перекласти «Не ходи, Грицю». От вам Європа цікавиться, а там у себе на ріднім ґрунті Курбаси загубили те, що сорок років невгамовної тяжкої праці було будовано. Нарешті схаменулись. Дасть бог, і там зрозуміють, що прививать чуже, нікому не цікаве і не зрозуміле, все одно, що пришивать до подушки комір. До чого воно? Дуже радий за Панаса, нарешті він може спокійно доживати... Не знаю, чом не празнували його сорокаріччя? Чи, може, сам не схотів. Бачите, як я розписався. Думаю, годі, бо про себе писати нічого, як було, так і є, нового нічого немає. Як боліла душа, так і болить, і старі рани горять. Поки будьте живі і здорові.

Той самий. 27.IX. 25 рік. Чорні Черношиці, отель «Метрополь», № 6».

А що ж робив Микола Карпович Садовський протягом декількох років, які він прожив у Чехословаччині? Наведу декілька уривків з його власних листів, і це буде цілком вичерпуюча відповідь на запитання. Про свою роботу на далекій чужині та про свої настрої він дуже докладно і яскраво писав мені майже в кожному листі.

Перший лист від Садовського я одержала в 1923 році, писаний 11 січня:

«Глибокочтима Софіє Віталіївно!

Ваш несподіваний лист викликав в душі моїй сумний і хмурий таке чуття радості, якого я, от уже четвертий рік, всією своєю істотою не почував. Спасибі! [...] Душа моя самотня, я самотній, як ще ніколи не був, і тільки з своїми важкими гнітючими думками сиджу у себе в вогкій хаті, як той сич в лісі, і з ними мовчки розмовляю. З того часу, як в Кам'янці-Подільському я смертельно ослаб на тиф і одною ногою був вже на тім світі, а осиливши ту тяжку хворобу, знов вернувся на цей, я не живу, а доживаю. Бо в час моєї хвороби украв хтось ключі від мого щастя, і я його вже не маю... Зостались у мене тільки болючі рани в серці, яких не можу залічити і з ними, знати, так і помру. Ви не можете собі уявити, яка була у мене нудьга болюча по колишньому давньому минулому, якого назад не вернуть, і разом по моїй рідній Україні... Вірите, я вже сам не пам'ятаю, коли я на своїм обличчі мав вираз сміху, тому і не диво, коли мене іноді питають: «М. К., де ваш юмор подівся, де ваша колишня заразна веселість?» Нема!.. З ключами все пропало [...] Ну, а тепер що ж це про свою одесею написати? Просидівши у Львові майже рік без діла, без грошей, де що мав, продав, заклав і сів писати і тим нудьгу розважати. Кінчив свої театральні згадки за сорок літ праці. Переклав «Мертві душі», «Оглядини» («Женитьба») і т. ін., і нарешті хтось про мене згадав, і запросили мене директорувати в Ужгород... Роботи до чорта, а толку мало. З неуків треба було зробити акторів і сформувати театр. Тепер він вже є. Правда, прийшлося додати декого з фахових акторів, що були розсіпані по горах і долинах Польщі і Галичини. Але розвернуть свої крила нема де, тісно, літати не можу. Добився був можливості повезти трупу в Прагу, де справді зробив, як кажуть, «шурум-бурум». Вся преса празька загомоніла, ото тільки й радості було, і думалося мені: що ж би ви сказали, коли б я вам показав ту мою трупу, в яку я впротязь багатьох років вклав всю мою душу? Як би ви загомоніли?!

А як би хотілось мені знов на своїй рідній Україні, на широкім її просторі, розвернуть свої ще, як мені здається, свої дужі крила! Та ба!..

Знати, так на роду мені написано, щоб віддати на користь рідного мистецтва всі сили і умерти десь в чужій чужині (а смерть вже не за горами), не побачивши і перед смертю свою рідну... краєсину Україну, де зорі ясні, де річки чисті, степи роздолі, безкраї та барвисті. Під час важкого суму і нудьги находити на мене мимоволі бажання віршувати, і я сідаю і починаю папір псувати...

Щиро тисну руку Вашу і застаюся той самий Микола (тільки постарів). Ужгород. 11/1.23».

Після Ужгорода Садовський деякий час працював у Празі, про це він теж згадує в багатьох своїх листах до мене. У Празі йому

було не так самотньо, бо там, як я вже згадувала, навчався його син Микола. «Миколка мій тут, зі мною,— писав він,— і поступив в університет на філософію. Хай буде філософом. Всім студентам тут дають чехи пособіє, місячну платню, корон по 500. Все ж на харчі вистачить. Якщо зможете, то довідайтесь, чи одібрала М. К. Заньковецька гроші, я їй послав. От уже місяців зо два як послав, а не маю відповіді. При случаї спитайте і дайте мені про це відомість. Хоч, може, це їй не подобається, але я виконую свій обов'язок... Згадки свої за сорок років скінчив та оце думаю засісти писати ще про своє перебування на без краю темній, богом забутій Підкарпатщині. Звичайно, світу вони не побачать, бо хто їх тепер видасть? А може, колись буде цікаво...»

У цьому листі, як і в деяких інших, Садовський пише про М. К. Заньковецьку. Відомості про святкування ювілею великої артистки в радянському Києві дійшли і до Праги. Садовський, бажаючи їй усього доброго, влаштував спектакль спеціально для вшанування ювілейного свята і зібрані гроші вислав Марії Костянтинівні. Але в цьому листі, що я процитувала, Микола Карпович писав про інші гроші, одіслані вже від нього особисто. Він дуже ображався на неї за її небажання писати до нього, особливо йому було кривдно, що замість Марії Костянтинівни йому відписав її лікар. Один тільки раз вона власноручно відповіла йому, і про це Садовський теж написав мені. Отже, пам'ять про неї як колишнього друга й товариша по спільній роботі жила в його серці. Його дуже турбувало питання, чи не терпить вона часом яких матеріальних нестатків. Після повернення з еміграції до Києва він навіть відвідав її, стару вже й хвору.

Окрім роботи з недосвідченими акторами та праці літературної над спогадами про театральну роботу та над численними перекладами п'єс на українську мову, про які він теж писав мені з Праги, Садовський брався за суто фізичну працю, коли траплялась нагода заробити трохи грошенят і попрацювати на чистому сільському повітрі. Ось, наприклад, один з уривків з його власних листів до мене:

«21/6. 24 року.

Дорога Софіє Віталіївно!

Вибачайте, що немов трохи забарився з відповіддю. Це сталося тому, що я з Праги переїхав у село, а тому в Празі буваю рідко... П'ю молоко і дивлюся, як вийду на шпиль гори, туди, де моя люба, убога Україна, по якій я от вже четвертий рік тужу. Сонце захопить, і я розмірковую, чи то ж як у мене на хуторі, чи ні? Бачу, трошки не там, і беру напрямом оком туди, де воно сідає у мене на Україні. [...] На тім тижні косив траву днів два. Нас тут кілька чоловіків зібралось, таких, що уміють косити, то й найнялись. Тридцять корон денно і пиво в обід і увечері. Думав, що забув уже, бо

давно не косив, а потім розгойдався і пішло як по маслу. Правда, трохи спина боліла після першого дня, а другого вже й перестала. [...] Заробляєм хліб насущний...»

Тяжко нудьгуючи за батьківщиною й палко бажаючи прикласти й своїх сил і умінь, щоб утворити новий радянський театр у себе, на своїй землі, Садовський чомусь не наслідуювався звернутись до Радянського уряду, щоб прохати його дозволу повернутись на Україну. Чекав того, щоб уряд без спеціального прохання прислав потрібний для повернення до Києва дозвіл. На прохання цілого гурту акторів, що добре знали творчі здібності Садовського, уряд дозволив Миколі Карповичу повернутись додому, і ось нарешті мрії його здійснилися. У 1926 році я одержала в Києві таку від нього телеграму, вже з Харкова: «У вівторок ранком приїду. Садовський».

Отак закінчився найтяжчий період у житті й діяльності Миколи Карповича Садовського. Годі було вже йому нудити світом, згадуючи свою любов Україну, не треба вже було ходити на високий шпиль гори, щоб шукати тієї сторони, де повинна була бути його батьківщина, і вгадувати, де саме в той час там сідало сонце. Все це він міг бачити на власні очі там, куди раніше тільки летіли всі його думки й бажання.

У Києві Миколу Карповича зустріли дуже сердечно й тепло не тільки його близькі родичі та друзі, а цілий гурт акторів, які шанували і любили його. Вони мали тверду надію, що Садовський може їм утворити міцний, хороший, творчий акторський колектив. Адже всі знали його енергію та ініціативність. На той час у приміщенні, де тепер міститься театр ім. Франка, працював уже колектив акторів. Багато хто з них перед революцією був у трупі Садовського. Щоб достойно його вшанувати, вони вирішили поставити «Наталку Полтавку», запросивши Миколу Карповича виступити в ролі виборного. Садовський дуже радо погодився, але для першого свого виступу зажадав, щоб колектив запросив узяти участь в тому урочистому спектаклі і мене, на роль Терпилихи. Так що в той вечір разом з ним грала і я. Паньківський грав возного, а Наталку співала якась дівчина, учениця школи Лисенка. Досить невдало співала, сказати по правді. Театр був повнісінький. Видно було, що колишня слава Садовського ще не забулась серед людей. Зустріч з публікою відбулася дуже гучно й урочисто. Я добре пам'ятаю той спектакль і всі ті овації, що припали на долю корифея української сцени.

Не дивлячись на все своє гаряче бажання утворити новий радянський театр, Садовський так його і не утворив. Умови праці в театрі значно змінилися з того часу, як він мав свою трупу в Києві. У нього була занадто сильна звичка до самотійного орудування театральними справами, а за радянських часів вирішального значення в усіх виробничих питаннях театру набув голос колективу. Одна віра тільки у свої власні сили, знання й умінь, яка

свого часу роз'єднала Миколу Карповича з братами Іваном та Панасом, зробила його працю в постійному творчому колективі неможливою. Він міг виступати лише як гастролер. Виробничі наради, що відбувалися за новими правилами колегіальності, драгували його. Він, певно, сподівався, що, повернувшись на Україну з Чехословаччини, знову буде повновладним господарем труп, як воно було завжди. Але такого вже не могло бути. Психологія людей настільки змінилась за радянських часів, що порядки в театрах стали зовсім не ті, які були колись, за царату. Садовському, хоч би він і став директором театру, потрібно було б прислухатись до голосу всього колективу. А цього він робити не звик.

Отже, він обмежився лише гастроллями, до яких закликав і Панаса Карповича, і мене також. Ще до приїзду Садовського Саксаганський частенько виступав у робітничих клубах, беручи участь у спектаклях випадкових груп акторів. Але він не міг і не хотів обмежуватись лише випадковими, хоч і потрібними в ті бурхливі після Жовтневої революції часи виступами. При першій же нагоді Панас Карпович вступив до складу постійного колективу акторів і працював з ними, навчаючи їх, ще молодих, законів і таємниць сценічної майстерності. Він мав радість бачити наочно наслідки своєї творчої праці. Актори росли у нього на очах і ставали справжніми майстрами театрального дійства. З великими гордощами Саксаганський хвалився такими артистами, як Б. Романицький, В. Любарт та інші. Тоді ж, до приїзду Садовського, Панас Карпович встиг утворити нові сценічні образи — шедеври акторського виконання (Франц Моор та інші).

На жаль, Микола Карпович на своєму творчому балансі не мав таких нових досягнень. Він, правда, досконало й зразково виконував лише ті ролі, які створив колись, будучи ще в zenіті своєї слави та в розквіті творчих сил.

На свої гастрольні подорожі Садовський дивився не тільки як на засіб заробітку. Ні. Він не міг за своєю вдачею ставитись до акторської роботи так вузько, обмежено, тільки з матеріального боку. Йому здавалось і навіть твердо вірилось у те, що своїми виступами на сцені він показує широкий аудиторії, якою повинна бути акторська майстерність і на яких зразках повинна навчатись театральна молодь.

Імена Садовського і Саксаганського були тоді настільки ще відомі, що ті гастрольні подорожі мали великий успіх. Протягом 1927—1930 років ми весь час переїздили з одного міста до іншого, із заводу на завод, даючи спектаклі і в Києві.

Садовський перестав зітхати, як він це робив швидко після свого приїзду до Києва, побачивши, що йому вже не створити нового театру. Він вже не говорив більше, схиливши журно свою сиву голову, про «молоде вино» і про «старі міхи», а став знову бадьорим та ініціативним.

М. К. Садовський мав у своїй натурі багато чогось добродушного й сердечного, що вабило до нього всіх, хто його знав зблизька. Особливо горнулись до нього діти й зелена молодь. Я мала широку змогу спостерігати це ще тоді, коли Садовський, у різні періоди свого життя, приїздив гостювати до Івана Карповича на хутір Надію. Кожного року, влітку, на хуторі проводили свої канікули всі діти Івана Карповича та діти Марії Карпівни — Олена, Ольга і Сергій. Крім них, гостював у нас шоліта і син Панаса Карповича Петро. Отже, вся ота компанія завжди оточувала Садовського тісним колом, і він серед них нагадував собою добродушного й ласкавого велетня, який умів сердечно, часом серйозно, а часом і жартуючи, розмовляти з ними. Вони, як нікому іншому з дорослих, могли довірити йому свої таємниці і любили ділитися з ним усіма своїми цікавими для них справами. Повернувшись з еміграції, Садовський поновив приятелювання зі своєю небогою Оленою Петляш та з моєю дочкою Марією, яка була вже тоді одружена з землеміром Андрієм Кресаном. Звичайно, що колишня спільна робота в театрі тісніше зв'язувала його з Петляш. У них були спільні інтереси, і вони мали змогу частіше бачитись. Особливо часто їздили вони удвох на дачу до Саксаганського, де дуже приємно минав час.

Садовський ніколи не любив самотності і завжди бував серед людей. Товариство Панаса та Олени Петляш дуже розважало його після довгих років, прожитих ним у Чехословаччині. Треба сказати, що вдачу Петляш мала надзвичайно щасливу. Вона була майже завжди весела, а в товаристві уміла своєю розмовою зацікавити й розважити будь-кого. В той час вона ніде не працювала і була так само вільна, як і Садовський. Саме тоді вона захоплювалась думкою написати книжку про методику постановки голосу та про найкращі засоби співати на сцені, зберігаючи при тому його силу, красу звучання. Вона так переконливо говорила про це, що Садовський почав навіть брати в неї лекції співів. Йому було мало того, що від самої природи він мав уже правильно й чудово поставлений голос.

Не забував він також і мене та дочку мою Марію Кресан. Жили ми тоді там, де живемо ще й тепер, а саме: на Тургеневській вулиці, будинок 81, помешкання 8. Оті його відвідини завжди були для всієї нашої сім'ї цікавою й приємною подією. Вони вносили в наше життя багато дечого цікавого. Здавалось, неначе свіжий вітер приносив нам якісь нові думки, інтереси світового значення. Слухаючи його, нам здавалось тоді, що перед нами відкриваються широкі двері у далекі світи. Про все він говорив з таким запалом, неначе оті далекі, а часом і зовсім чужі для нього справи торкались його особисто. Особливо гаряче він обмірковував і обговорював театральні справи та літературні. Він завжди знав, які вийшли з друку нові книжки і що в тих книжках було корисного для людей написано. Його обізнаність з усіма світовими новинами робила те, що він

був завжди бажаним гостем не тільки для нас, його близьких, а й для тих, хто приходив до нашої господи.

Жили ми досить скромно, але в дні родинних свят у дочки збиралось чимало гостей. Приходили до нас її друзі та приятелі Андрія Кресана. Приходив і Панас Карпович зі своєю дружиною Ніною Митрофанівною. Дуже цікаво було тоді спостерігати, як усе товариство ставилось до обох братів, а особливо — до Миколи Карповича, котрий з охотою розповідав про своє перебування і в Галичині, і в Чехословаччині. Його спостережливість і прекрасна пам'ять дозволяли давати такі надзвичайно яскраві малюнки-оповідання з життя галичан та чехів, що не можна було їх не слухати з великою цікавістю й бажанням почути ще більше про далекі від нас народи, про їхні звичаї. Розказував нам Садовський і про природу тих чужих країв. Усе його цікавило, про все йому хотілось розказати, а особливо про питання, які близько торкалися культури. Теми, що їх порушував Микола Карпович у нас, були завжди повні інтересу для кожної культурної людини. Окрім темпераменту й вогню, які робили його оповідання надзвичайно цікавими, у нього був ще й приємний засіб говорити. Він уважно дивився у вічі всім тим, що оточували його, не забуваючи поглянути й на тих, хто сидів далеченько від нього. Кожен з присутніх відчував, що Садовський так само уважно ставиться до його думки, як і до думок усіх інших присутніх. Слухаючи Садовського, кожен починав глибоко співчувати бідному закарпатському народові, якому доводилось перебувати у темряві з волі австрійських цесарів. Усі вболівали за те, що театральна справа в Галичині не мала змоги розвинути так, як це було потрібно для тамтешнього народу. Адже ж там навіть театральних приміщень, як казав Садовський, було обмаль.

Але не тільки про серйозні справи міг так цікаво розповідати Микола Карпович. Він умів також і пожартувати й весело посміятися, особливо тоді, коли до того діла брався ще й Панас Карпович Саксаганський. От коли дійсно усім присутнім ставало надзвичайно весело за святково прибраним столом! Уміння сипати дотепами збереглося у Панаса Карповича й на старість. Більш дотепної людини, як він, мені не доводилось ніде зустрічати. Звідкіля тільки бралось стільки жартів та різних веселих оповідань? Саксаганський завжди сипав ними як із мішка. Оповідаючи щось смішне, він завжди зберігав на обличчі вираз дуже спокійної серйозності, так, як у давню давнину робив його батько Карпо Адамович. Ніколи сам при тому не сміявся, а всі присутні аж лягали від реготу. Микола Карпович з великим задоволенням дивився тоді на брата, і видно було, що успіх, який той мав у гостей своїми жартами, дуже подобався йому. Найменшої тіні заздрощів не помічалось тоді в нього. Навпаки, він дуже ласкаво дивився на Панаса Карповича, усміхався і часом додавав і від себе гостре слівце, яке піддавало Саксаганському ще більше жару до жартів. То були вечори справж-

нього свята для нашої сім'ї і для наших гостей. Коли Садовський та Саксаганський підводились і починали прощатися, то щире розчарування позначалось на обличчях в усіх. За ними починали негайно прощатись і всі інші гості.

Цікава була остання зустріч Садовського з Марією Костянтинівною Заньковецькою. Приїхавши до Києва, Садовський, не знаю вже чому, не дуже поспішав відвідати її, хоч у листах до мене й цікавився її життям. Але нарешті він наважився завітати до неї, попрохавши Олену Петляш поїхати разом з ним. Думаю, що він хотів уникнути цілком справедливих її докорів за те, що дозволив їй залишити театр київського періоду, не зробивши ніяких спроб затримати її. Він, певно, боявся зустрічі з нею. Якщо так, то він не помилився. Заньковецька, незважаючи на присутність Олени Петляш, почала-таки докоряти йому за минуле, але він, за давньою звичкою уникати її докорів, почав удавати, що в нього страшенно щось закололо десь усередині. Він почав кривити неначе від болю своє обличчя і навіть злегка ойкати, хапаючись за бік. Маневр його цілком удався, як удався він, коли вони ще жили разом як подружжя. Побачивши його скривлене обличчя й почувши «охи», Марія Костянтинівна захвилювалась і, забувши про свої докори, почала відразу розпитувати Миколу Карповича, що саме в нього заболіло. Вона щиро турбувалась й просила його обов'язково звернутись до лікаря. То була остання їхня розмова. Більше вони вже не бачились. [...]

У 1931 та 1932 роках Садовський вже не міг їздити по гастролях. Він часто хворів, у нього був навіть удар, передвісник близького кінця. Він помер у 1933 році [...].

Похорони Миколи Карповича Садовського показали наочно, якою славою користувався він серед громадянства і серед усього київського населення. Труну з його тілом було виставлено в Будинку учителя на площі Калініна, і цілі натовпи людей не могли потрапити до того будинку. Народ сунув валом, і довелося організаторам похорону закрити вхід. Винесли труну на вулицю із страшними труднощами, і коли кортеж вирушив по Хрещатику в напрямку кладовища на Байковій горі, то вся площа і весь Хрещатик були переповнені натовпами людей, які хотіли віддати останню шану українському артистові і театральному діячеві. Сама публіка устроїла порядок, зробивши живий ланцюг з людей, що міцно тримали один одного за руки. Кортеж з труною та тілом покійника було направлено по Червоноармійській вулиці [...] На могилі Миколи Карповича, на постаменті, височить висічене з мармуру погруддя — його портрет. Пізніше поруч того постаменту поставлено було другий, уже з погруддям-портретом Заньковецької. Після смерті її поховали поруч із могилою Миколи Карповича.

У житті вони довго йшли пліч-о-пліч по одному й тому самому шляху, як вірні друзі й товариші. Вони спільно творили одне велике

діло. Тим ділом вони вірно служили своєму народові, захищаючи його права на свою національну культуру, на свій художній прекрасний театр.

Вони були живі люди, тому часом і помилялись, але ті помилки торкались лише їхніх взаємин між собою. Що ж до справи служіння народові, то можна твердо сказати, що той каганчик, про який Садовський писав у своєму листі до мене, не був звичайним каганчиком, а яскравим світочем у тяжкі часи царського гноблення української культури. І несли той світоч Заньковецька й Садовський разом, в одному спільному творчому єднанні. Смерть з'єднала їх навіки, хоч останні роки свого життя вони йшли вже окремими стежками. На сторінках історії театрального українського мистецтва їхні славні імена будуть так само поруч, як стоять поруч їхні погруддя на могилах.

Мир праху їхньому і вічна пам'ять. Вони заслужили її.

Іван Мар'яненко

ТЕАТР М. К. САДОВСЬКОГО В КИЄВІ

М. К. Садовський (справжнє прізвище — Тобілевич) народився в с. Костоватій на Херсонщині, учився в реальному училищі, але не закінчив його. 1877 року пішов на військову службу, брав участь у війні з турками. 1881 року вийшов у запас в чині підпоручика. Того ж року вступив на сцену до трупи Г. Ашкаренка. Потім грав у трупах М. Кропивницького та М. Старицького, 1888 року організував свою трупу. 1905 року був директором українського театру в Галичині.

Повернувшись з Галичини, М. К. Садовський 1906 року набрав нову трупу, орієнтуючись переважно на молоді акторські сили. Новий театральний колектив, крім Садовського, очолювала М. К. Заньковецька. В трупі були такі актори старшого покоління, як Борисоглібська, Полянська, Паньківський, а пізніше вступили Левицький та Загорський. До цієї ж групи акторів належав і я.

З молоді тут у різний час починали свій сценічний шлях Хуторна, Герцик, Діброва, Якубовська, Вільшанський, Ковалевський, Милович, Корольчук, Петляш-Садовська, Мироненко, Литвиненко*, Доля, Верховинець та ін. [...]

Створення театру Садовського — по суті, першого стаціонарного українського театру — об'єктивно було відбитком загальної

* Згодом народна артистка СРСР М. І. Литвиненко-Вольгемут.

боротьби за українську культуру. З другого боку, можна сміливо стверджувати, що як творчий організм театр Садовського виник під безпосереднім впливом прекрасного зразка російської культури — Московського Художнього театру, який досяг на той час всесвітньої слави. Цей вплив був очевидним не тільки в реалістичних принципах гри, а й в репертуарі.

Організуючи новий український театр, М. К. Садовський ставив вельми серйозні завдання. Насамперед — боротися з засміченням українського репертуару мотлохом різних доморощених драматургів, що писали «під Кропивницького» та «під Старицького» і культивували найпримітивнішу «горілчано-гопакову» мелодраму та лубочну націоналістичну романтику Запорізької Січі. Він хотів поповнити репертуар театру п'єсами російських та західноєвропейських класиків. Крім того, ставив собі й такі завдання, як піднесення культури акторської гри та акторського слова. На той час це був єдиний український театр з такими прогресивними завданнями. Решта українських театрів, яких тоді налічувалося вже досить багато, ладні були грати що завгодно і як завгодно, аби якось існувати. Виняток становив лише театр під проводом П. К. Саксаганського, який жив в основному п'єсами І. К. Карпенка-Карого; перекладними п'єсами він теж не поповнював свого репертуару.

Крім відомих п'єс Котляревського, Гулака-Артемовського, Старицького, Кропивницького, Франка, Карпенка-Карого, М. К. Садовський поволі включав до репертуару п'єси російських та західноєвропейських класиків і різні за своєю ідейно-художньою якістю п'єси тогочасних драматургів. Уперше на українській сцені з'явилися: «Ревізор» та «Одруження» Гоголя, «Никандр Безщасний» («Горькая судьбина») Писемського, «Тепленьке місце» («Доходное место») Островського, «Мазепа-паж» Словацького. Поруч з «Надією» («Загибель «Надії») Гейерманса, «Зачарованим колом» Риделя йшли «Євреї» Чирикова, «Бог помсти» Шолом-Аща та ін.

Театр почав також виставляти твори нових українських драматургів. Так, при допомозі громадянства було поставлено драму Лесі Українки «Камінний господар».

Багато п'єс опрацьовувалось за допомогою «ентузіастів українського театру». Серед них відзначились професор М. М. Старицька, що викладала художнє читання в театральній школі М. В. Лисенка, і особливо висококультурний журналіст і критик газети «Киевская мысль» В. А. Чаговець. Ці безкорисливі друзі й прихильники нашого театру впливали і на мій особистий розвиток, і я назавжди зберіг до них почуття великої вдячності.

Поповнення українського репертуару п'єсами російських та іноземних драматургів, особливо класиків, викликало велике захоплення серед акторів, бо ці п'єси давали новий матеріал для мистецької роботи і творчого зростання. Але серед наших глядачів це новаторство зустріло неоднакову оцінку. Одна, прогресивна, частина

громадянства ставилась до включення в репертуар російської та західноєвропейської класики вельми прихильно, навіть із захватом, а друга була проти цього. Чорносотенці на чолі з «Киевлянином» та «знаменитим» Шульгіним, а часом і ліберали говорили: нащо в українському театрі показувати п'єси Гоголя й Островського, коли для цього є російський театр? Не зустрічала прихильності перекладна класика і серед київського дрібнобуржуазного суспільства. Тому великого матеріального успіху ці вистави не мали, навпаки, вони були дефіцитні. І М. К. Садовський мусив компенсувати свої збитки на так званому «популярному» репертуарі постановкою п'єс іноді навіть досить низького гатунку, як-от: «Чарівниця» Шпажінського (в переробці Юльченко-Здановської), «Пан Штукаревич» Зіневича, «Жидівка-вихрестка» Тогобочного тощо.

Отже, послідовності та принциповості в добір п'єс не було. Іноді репертуар поповнювався за порадами тих чи інших груп громадянства або навіть окремих осіб, які активно втручались у творче життя театру і впливали на його розвиток.

Багато п'єс було введено до репертуару навіть всупереч бажанню самого М. К. Садовського. В таких випадках він казав:

— Ставте самі, а я ні режисури, ні витрат на оформлення на себе не беру.

Наприклад, Микола Карпович зовсім не ставив п'єс Винниченка і не грав у них.

Слід, проте, відзначити, що, не маючи змоги як слід розібратися в хаосі реакційних течій того часу (андреєвщина, арцибашевщина, винниченківщина тощо), часу, про який М. Горький писав: «...загалом десятиріччя 1907—1917 цілком заслуговує імені найганебнішого й найбезстиднішого десятиріччя в історії російської інтелігенції», — ми, українські актори, в шуканнях нового робили ті ж помилки, що й російські театри, де чимраз більше завойовувала собі місце декадентська драматургія; отже, деяке місце зайняла вона і в нас.

Ставши стаціонарним театром такого великого культурного центру, як Київ, театр Садовського починає вигідно відрізнятися і високою музичною та декоративною культурою своїх постанов. Нові спектаклі йдуть у супроводі музики видатних тогочасних композиторів, що, до речі сказати, писали для нашого театру здебільшого безкоштовно.

Так, К. Г. Стеценко написав виняткову щодо глибини настрою романтичну музику до вистави «Про що тирса шелестіла». Хорові пісні («Ой прослалась доріженька», «Не тумани з моря, не тумани» та ін.), колискова божевільної Килини над трупом Івана Сірка, пісня Сірка «Ой чого ти, дубе, на яр похилився», яку ще й досі так прекрасно виконують наші найкращі співаки, були високими зразками композиторської творчості в музичному оформленні драматичних постанов.

Прекрасну музику до п'єси М. П. Старицького «Остання ніч» написав і виконував на виставі як диригент великий М. В. Лисенко. Вистава була присвячена ювілейній даті з дня смерті драматурга і здійснена М. М. Старицькою. В основу сюжету цієї невеличкої (на дві дії) п'єси був покладений історичний факт засудження до страти ув'язненого революціонера Братковського, роль якого виконував я.

Після допиту, який не зламав волі сильного духом героя, що вірить у перемогу над поневолювачами народу, Братковський загнув. Уві сні (напливом, за тюлевою завісою) в'язневі ввижається його дружина (артистка Л. Ліницька), що співає над колискою героїчну колискову пісню; вона кличе сина, коли він виросте, наслідувати приклад свого батька — борця за визволення народу. Текст і мелодія цієї пісні справляли величезне враження. Більш героїчної і патріотичної колискової я ніколи доти не чув.

Другий вплив — таємна сходка революціонерів. Зрадою їх викрито. Арешт. Усі ці події відбуваються на фоні драматичної музики, що звучить з чимраз більшим наростанням і приводить до появи постаті, яка уособлює і матір героя, і матір — Вітчизну. Цю роль виконувала М. М. Старицька. На фоні оркестру вона виголошувала великий патріотичний монолог, сповнений материнської любові до борців за святе діло визволення народу.

Гасло світло. До в'язниці входили урядовці й оголошували смертний вирок. У фіналі вбігала дружина засудженого і в розпачі падала до його ніг.

М. В. Лисенко написав також чудову музику до комедійної опери «Енеїда», що йшла в той час у театрі Садовського. Отже, справа музичної культури стояла тут на дуже високому рівні. Це було щось зовсім нове й нечуване для українського театру.

Те саме треба сказати і про художньо-декораційне оформлення вистав. Якщо в театрах попередньої доби (і в тому ж таки театрі Садовського) робота декоратора зводилась здебільшого до реставрації та доробок зовсім нескладних декорацій в умовах постійних переїздів, то в стаціонарному театрі Садовського вже постійно працював прекрасний художник Іван Бурячок. І хоч витрати на оформлення робились економічно, в міру бюджетних можливостей, але участь і допомога видатних митців музичної та декораційної культури надзвичайно підносила художній рівень спектаклів.

В особі самого Миколи Карповича я знайшов нового вчителя і новий зразок театральної майстерності. Як режисер, він стояв, безперечно, на високому рівні, але працював безпланово, нерівно, поривами: запалившись, опрацьовував окремі сцени надзвичайно глибоко, особливо драматичні моменти, і тут же лишав цілі сцени недоробленими, на волю акторського виконання. У Садовського, як і в Кропивницького, вистави будувались найбільше на акторах. Микола Карпович майже ніколи не нав'язував своїх інтонацій і рухів.

Після розподілу ролей та характеристики їх акторам надавали цілковитої свободи творити сценічний образ.

Весь творчий процес відбувався майже без кабінетної підготовки, а під час репетицій. Тут же, на репетиціях, робили і зміни в тексті: скорочення, перестановки тощо. Пропозиції акторів приймалися до уваги, але не завжди використовувались. Мізансцени накреслювали лише в основних рисах, детально їх розробляли під час репетицій. Так званого режисерського примірника п'єси Микола Карпович не мав і на репетиціях часто вносив нові імпровізації.

Як і М. Л. Кропивницький, М. К. Садовський прекрасно відчував композицію, ритм, характер вистави і теж домагався на сцені життєвої правди. Але сам він, як актор, завдяки глухуватому, трохи надірваному голосові мав тенденцію знижувати тон і тим «садити» виставу. Особливо втрачали на цьому комедії. У драматичних спектаклях Микола Карпович завжди добивався щирості, безпосередності та глибини переживання, учив краще не дограти, ніж переграти. В історичних п'єсах українського репертуару він, дотримуючи «високого стилю», умів грати надзвичайно просто, широко й переконливо. Героїчні образи тогочасного українського репертуару у виконанні Садовського були справжніми шедеврами.

У неповторному виконанні Садовського, Заньковецької, Саксаганського мені довелося побачити ще одну виставу — «Сава Чалий» І. К. Карпенка-Карого.

Саву з великим піднесенням і психологічним заглибленням у роль грав М. К. Садовський. Драму Сави, який, будучи спочатку з народом як месник за панські кривди, далі починає вагатися і нарешті зраджує свій народ, а наприкінці усвідомлює свою помилку і гине від руки іншого народного месника, М. К. Садовський передавав з величезним внутрішнім напруженням, з різкою силою й виразністю при економній формі вияву. Це була одна з кращих його ролей.

Невеличку роль Савиної дружини Зосі виконувала М. К. Заньковецька, зігріваючи цю бліду роль великою теплотою свого таланту.

Гната Голого грав П. К. Саксаганський, вражаючи величезним діапазоном своєї акторської майстерності. Гнівний народний месник у виконанні Саксаганського з великим емоційним напруженням жбурляв цілі тиради обвинувачень на адресу Сави Чалого, часто виголошуючи їх на одному безперервному диханні. Артист досягав цього не тільки завдяки своїм природним даним, а й колосальною тренувальною роботою. У фінальній сцені Гнат — Саксаганський захоплював величезною внутрішньою силою, з якою він проголошував смертний вирок Саві Чалому від імені громади, впоминаючи всі кривди, що той заподіяв народові. Суворо, майже на монотоні, рокотав баритон актора. У ньому звучала і пересторога зрадникам, і погроза, і впевненість у справедливості народного присуду, і біль

та скорбота по загиблих товаришах-гайдамаках. У цій фінальній сцені П. К. Саксаганський піднімався до вершин трагедійного звучання.

Пізніше мені довелося грати роль Гната Голого у театрі Садовського. Я намагався, скільки міг, наслідувати видатного виконавця її — П. К. Саксаганського, звичайно, виходячи із свого акторського матеріалу.

І. К. Карпенко-Карий у ролі Потоцького здавався непереконливим. Він був, як завжди, простий і щирий, але і в поведінці, і особливо в подачі тексту нагадував скоріше посполитого, ніж повладного польського пана.

Хочеться зіставити деякі окремі ролі в розробці обох братів.

М. К. Садовський прекрасно грав роль Тараса в «Бондарівні». Ця ж роль була зроблена на високому ступені майстерності і П. К. Саксаганським. Основна відмінність у грі братів полягала в тому, що Садовський був щиріший, переконливіший і мужніший, а назовні імпозантніший, стрункіший. Замість традиційної в цій постанові пісні «Чом не цвітеш буйним цвітом, зелений катране?..» він співав «Ой на горі вогонь горить, а в долині козак лежить», вважаючи, що загартованому в походах та боях козакові притаманніша мужня пісня, аніж сентиментальна про кохання.

Освідчення в коханні та сентиментальний текст у фіналі — «Моя ти скошена травиченько, пахуча квітко степова, не в'янь же ти в моїх руках так швидко...» — Микола Карпович виголошував з великою мужністю.

П. К. Саксаганський блискуче подавав ритмічно-розмірений текст ролі, інтонаційно купаючись у легких переходах з реєстру в реєстр. У пластичних виразах він теж був дуже переконливий і водночас красивий, хоч привабливої мужності Садовського йому бракувало.

В цій же виставі роль старого Бондаря грав І. К. Карпенко-Карий — найкращий з усіх виконавців цієї ролі, яких мені довелося бачити. Він створював образ дуже правдивий, щирий і зворушливий.

У ролях комедійних М. К. Садовський значно поступався перед П. К. Саксаганським. Наприклад, Голохвостого в комедії М. Старицького «За двома зайцями», цього кар'єриста, брехуна і шахрая, Саксаганський робив на повному серйозі, з надзвичайною легкістю подаючи текст і невимушено удаючи поважність «образованої» людини.

Виразно пам'ятаю, як Голохвостий — Саксаганський з апломбом розповідав перед міщанською родиною Сірків про різницю між людиною простою і «образованою», яка «розумом піднялася (шукає порівняння)... вище лаврської дзвіниці... (не знає, що далі сказати)... і звідти їй люди здаються (що ж би тут вигадать?)... як пацюки...» Дедалі Голохвостий — Саксаганський більше забриху-

ється, заплутується, підбираючи аргументи, слова. Нарешті він остаточно збився. В очах — розгубленість. Хвилина напруженої паузи — і він легко виходить із становища: «...і так далі, і тому подібное». В публіці завжди реакція сміху.

Садовський вів цю роль теж на серйозі, з гумором. Проте йому бракувало легкості Саксаганського, завдяки знову ж таки його голосовим даним, прямолінійній манері звертатися в комедійних місцях просто до публіки, ніби закликаючи її в свідки, — на зразок водевільних апаратів*. Він дозволяв собі це (щоправда, не скрізь) навіть у такій серйозній ролі, як роль Пузиря в «Хазяїні».

В ролі Бурлаки в однойменній п'есі Тобілевича теж виступали обидва брати. І кожен з них по-своєму прекрасно грав цю роль, написану дуже хороше, як і вся п'еса, з яскраво й правдиво змальованими характерами.

Останніх років Микола Карпович передав роль Бурлаки мені, і я виконував її під великим впливом цього майстра.

В ролі старшини не мав собі рівного виконавця І. К. Карпенко-Карий. Кремезна постать, натуральна, невимушена поведінка впевненого, вольового сільського начальника-хабарника, природна, колоритна сільська мова, що летить вільно, якимось ніби скоромовкою, з чіткою артикуляцією, — ось засоби, якими користувався актор, створюючи цілу галерею куркулів у своїх п'есах.

П. К. Саксаганський, крім основної ролі Бурлаки, грав у цій виставі ще й завжди п'яного або на похмиллі волосного писаря. То був один з шедеврів артиста, філігранно розроблений в деталях.

Довелось мені бачити ще одну чудову виставу — «Чумаки» І. К. Карпенко-Карого, що йшла в такому виконанні: Хому грав І. К. Карпенко-Карий, його дружину Настю — Г. І. Борисоглібська, Віталія — М. К. Садовський, одного з дяків (здається, Шкварковського) — П. К. Саксаганський, бабу Бушлю — С. В. Тобілевич. Найкраще грав Карпенко-Карий. Це було чи не найбільше творче досягнення Івана Карповича. Він цілком поринав в образ слабовільного, недалекого чумака, який непомітно для себе опинився під п'ятою хитрої, владолубної Насті, своєї жінки. Розмовляючи з нею та з братом Віталієм, він часто бував кумедним у своїй майже дитячій упертості показати себе і розумним, і самостійним, не помічав, що ним керує гадючий розум його дружини. За всім не помічав, що це хороша людина, незлої вдачі, от тільки багатпочувалося, що це хороша людина, тонкий психологічний малюнок цієї ролі Іван Карпович розробив надзвичайно яскраво й правдиво.

Г. І. Борисоглібська мала величезний успіх у ролі вольової, підступної, лукавої Насті. У виконанні актриси цей образ відзначався багатством інтонаційних барв у діалогах з Хомою, Віталієм,

Соломією та ін. Особливо чітко й тонко були розроблені її діалоги з Карпенком-Карим; вони часто покривались громом оплесків.

Віталій у виконанні М. К. Садовського — цілковита протилежність своєму багатому братові Хомі. Він лагідний і простий у поведінці, але тримається з гідністю, як людина, що, зазнавши лиха, добре розбирається в людях і життєвих обставинах. Віриш, що це український чумак, розумний, бувалий і сміливий селянин. Від нього віє народністю. Недарма Віталія називають «премудрий Соломон». У цій ролі багато важила особиста сценічна привабливість Миколи Карповича.

П. К. Саксаганський у невеликій ролі дяка-пиворіза викликав вибухи гомеричного сміху своїми віршами, дотепами та окремими велемудрими цитатами. Можна було тільки дивуватись такому акторському перевтіленню після образу Тараса з «Бондарівни» або ж Богуна з «Богдана Хмельницького».

У С. В. Тобілевич, після матері в «Суєті», роль баби Бушлі була найбільшим творчим досягненням. Це — повне акторське переродження в роль настирливої, неспокійної, надокучливої, а по суті, доброї, бідної бабусі.

Такий ансамбль, таку зіграність не часто доводиться бачити.

Церковного старосту Цокуля в «Наймичці» теж грали обидва брати — Садовський і Саксаганський. Грали дуже тонко й переконливо. Великий такт, почуття міри виконавців рятували фінальну, трохи мелодраматичну сцену над трупом наймички Харитини, сцену, що так фальшиво звучала у рядових акторів.

«Тарас Бульба» М. П. Старицького за Гоголем був поставлений у Садовського краще, ніж колись у Кропивницького. І декорації, і костюми, і масові сцени, і музичне оформлення — все перевершувало давню постанову Марка Лукича. Спектакль звучав, як широке монументальне полотно героїчних подій. Та прекрасне в цілому виконання ролі Тараса Садовським все ж не могло дорівнятися до виконання Кропивницького, — Миколі Карповичу не вистачало голосових ресурсів.

«Суєта» і «Житейське море» йшли в театрах обох братів. Цим п'есам і Садовський, і Саксаганський приділяли максимум уваги, ставили їх як комедії характерів, у реалістичному плані. Жодного перебільшення в бік загострення характеру, найменшого перегравання чи трюкацтва. Особливо не допускалось надуживання в слизьких сценах з Матюшено, з Аделаїдою, переодягання матері в «Суєті» та в сцені з антрепренером Усаєм, як це було в деяких театрах. Кожна сцена, діалог, кожна найменша роль розроблялись ретельно, до найдрібнішої деталі. І коли порівнювати, то доведеться визнати, що в Саксаганського ансамбль був сильніший. Це йшло, головне, за рахунок виконання Саксаганським ролі Івана в «Суєті» і Карпенком-Карим — ролі Терешка.

* Апарат (франц. а part) — набік.

Дуже природно грав роль Івана і М. К. Садовський, але через сиплуватий голос та всю конституцію він здавався трохи важкуватим. Тим часом Саксаганський, граючи так само широко, невимушено, переконливо, домінував над усіма виконавцями багатством інтонаційного звучання голосу. А після третьої дії, в якій він з експресією й щирістю виголошував монолог Івана про завдання театру й актора, Панас Карпович в антракті перегримовувався і з'являвся на сцені в четвертій дії в ролі п'янички-повара Тарабанова. І цю роль він виконував блискуче, без шаржування. Таке перевтілення особливо вражало нас, акторів.

Роль Терешка у виконанні Івана Карповича була вершиною акторської умілості. Цього розумного українського селянина з хитринкою талановитий актор зображав з притаманною йому простотою й щирістю. Ніякого награвання чи голосового надолуження, а в залі — вибухи сміху й оплески. У радянський період цю роль з величезним успіхом неперевершено грав Г. П. Юра.

Незабутній, високого стилю трагічний образ воеводи створив М. К. Садовський уже в стаціонарному театрі в Києві, в п'єсі Словацького «Мазепа-паж». Він будував цю роль на стриманості, затамованості внутрішніх бурхливих пристрастей, які лише подекуди проривались вибухами, але зусиллям волі він перемагав себе і знову робився ніби спокійним. Проте від цього спокою ставало моторошно — за ним крились пекельні страждання збезчещеного чоловіка і знедоленого батька.

Ніколи не забуду трагічної сцени в останній дії, коли воевода — Садовський, сидючи над труною забитого на поединку улюбленого сина Збігнева, виголошував тихо, на нижньому регістрі свій монолог. Від цієї моторошної тиші здіймалось догори волосся. Складалось враження, що от-от порвуться душевні струни і натура людська не витримає: грізний воевода збожеволіє.

Це був один з найкращих, найглибших образів, створених видатним трагедійним артистом українського театру.

Цілковитим контрастом до нього звучала у виконанні Садовського роль молодого наймита Дмитра з соціальної п'єси Старицького «Не судилось». Це образ бідака, доведеного до розпачу панською сваволею. Незабутнє враження справляв Микола Карпович у сценах із М. К. Заньковецькою, що грала роль Катрі, коли Дмитро довідувався, що панич відняв його щастя — кохану дівчину. Наче зараз чую, як на Катрину репліку: «Не судилася я тобі...» Дмитро — Садовський з невимовним болем каже: «Не судилось... Така моя доля...» І зразу ж цей біль переходив у страшенний вибух гніву.

В залі і за кулісами все завмирало.

Окремо мушу зазначити, що, незважаючи на голосовий дефект, М. К. Садовський з надзвичайною майстерністю виконував українські народні пісні. З таких пісень, як-от «Шука-риба в морі», «Та

воли ж мої половії», «Самара — річка неглибока», «Ой у полі криниченька» тощо, він утворював глибокозмістовні, сповнені настрою музичні картини й образи. Не маючи музичної освіти, Садовський не міг нічого записати на ноті, але пам'ять, слух і природжену музикальність він мав виняткові.

Особливо вражав Микола Карпович незрівнянним виконанням народних дум. Ці епічні речитативи звучали в нього величними трагедіями народних героїв.

М. К. Садовський своєю майстерністю перевершував навіть такого прекрасного виконавця дум, як М. Л. Кропивницький.

Слід сказати також, що М. К. Садовський був надзвичайно оригінальним виконавцем українського танцю. Козачок він танцював так, як ніхто за моєї пам'яті. Він не носився по сцені, як звичайні танцюристи, — весь його танок відбувався майже на одному місці і, здавалось, був побудований так, що в ньому брала участь, крім ніг, уся постать. Але скільки грації було в постаті Садовського, в ракурсах голови, які оригінальні й легкі були па! Часто він ніби зупинявся на пальцях, розводив руки, ударяв один об один закаблуками, виразно поводив плечима і кидав на партнершу палкий погляд з великим, але стриманим темпераментом. Лишалось враження, ніби це тільки початок танцю, за яким криється ще безодня засобів його вияву. Імпозантна постать, мальовничий костюм доповнювали виразний і переконливий у своїй виключній простоті танок М. К. Садовського. Елементи такого танку мені доводилося спостерігати в народі, на селі.

В театр М. К. Садовського я вступив актором на перші ролі. Після театру М. Л. Кропивницького він став для мене другою школою. Під режисурою Садовського я позбувся театральних штампів, набутих в театрі Суслова. Тут мені довелося грати досить різноманітні ролі — від любовників до героїв, резонерів і характерних ролей, хоч найкраще я почував себе в героїчних ролях, як-от: Гнат Голий у «Саві Чалому», Бурлака та ін.

Якщо в трупі Суслова я самотужки завоював собі певне місце в театрі, то в трупі Садовського я поставив перед собою завдання не тільки закріпити це місце, але й розвивати свої акторські здібності далі, поповнити свою загальну й спеціальну театральну освіту, якої мені бракувало, і набути фахових знань та практичного досвіду. Цьому значною мірою сприяло те, що наш театр осів в такому культурному центрі, як Київ. Я багато, хоч і не систематично, читав, слухав лекції та доповіді в українському клубі, керованому тоді М. В. Лисенком. В культурі художнього слова мені багато допомагали М. М. Старицька та В. А. Чаговець. Щоб позбутися м'язово-горлового затиснення, я більше двох років працював над постановкою голосу з професором вокалу О. О. Муравйовою. Завдяки їй я і після 63 років напруженої акторської праці не міг пожалітися на втрату своїх голосових ресурсів.

У Києві була тоді хороша російська драма в театрі М. М. Соловцова, а також непогана опера. Відвідування цих театрів дуже впливало на мій розвиток, прищеплювало мені добрий мистецький смак.

Від Миколи Карповича Садовського я навчився досить високої, як на той час, акторської техніки, навчився охоплювати не лише свою роль, але й цілу п'єсу в її дійовому та ритмічно-емоційному розвитку. Непідробна глибина переживань на сцені таких великих акторів, як М. К. Заньковецька та М. К. Садовський, була для мене зразком і дороговказом у роботі над новими різноманітними ролями, що їх я мав у цьому театрі досить багато. Тут я яскраво відчув, що таке акторський ансамбль.

Пам'ятаю першу ластівку «нового» репертуару — комедію Гоголя «Ревізор», що йшла прем'єрою в сезоні 1907 року. Серед громадянства ходили такі розмови: «Ну, можна припустити городничого, його родину, чиновників... але щоб Хлестаков, який приїхав з Петербурга, розмовляв українською мовою — це номер!» Такі розмови точились не лише серед російського буржуазного суспільства, — частина української буржуазії теж негативно ставилась до новаторства нашого театру, за винятком найбільш культурних елементів. Отже, серед наших глядачів було дуже багато таких, що чекали на прем'єру «Ревізора» як на курйоз. Пам'ятаю, щось подібне писав навіть один з культурних і ліберальних критиків того часу О. Кугель у своєму журналі «Театр и искусство».

Ролі були розподілені так: городничий — М. Садовський, Анна Андріївна — О. Полянська, Мар'я Антонівна — О. Петляш, слюсарша — Г. Борисоглібська, унтер-офіцерша — П. Колісничиха, Хлестаков — І. Мар'яненко, Йосип — С. Паньківський, Бобчинський — І. Ковалевський, Добчинський — І. Загорський, Ляпкін-Тяпкін, суддя — М. Вільшанський, Земляника — Ф. Левицький, купець Абдуллін — Ю. Милович.

Працювали ми над «Ревізором» цілим колективом, за допомогою В. А. Чаговця.

Переді мною, актором, що більше звик до героїчних ролей та козацького вбрання, широкого жесту і твердої ходи, стояло вельми складне завдання: втілити класичний гоголівський образ хвастуна, що не має ніякого контролю над своїми словами і вчинками, що паморочить інших брехнею. Я мусив втілити істоту, вдягнену у випадково вцілілий фрак — «свистульку» з підрізнаними полами, — істоту з такими ж дрібними рухами, яким дрібним було життя Хлестакова до фатальної помилки, коли його прийняли за ревізора. Справді колосальні труднощі стояли переді мною.

Микола Карпович, який грав городничого, теж хвилювався не менше за нас.

Нарешті настав день прем'єри.

Не пам'ятаю, як я одягався й гримувався. Текст ролі вилетів

у мене з голови. Аж ось дзвоник. Знайомий шум заповненого залу. На сцені городничий з урядовцями. Вистава ще не починалась, а в усіх акторів уже мокрі від хвилювання обличчя. Пішла завіса, відкривши темний, загадковий зал. Тамуючи подих, я стежу з-за куліс за реакцією глядача. Від хвилювання навіть у Садовського рвався і не слухався голос. Дію почали на заниженому тоні і затягли темп. У залі почувся кашель. На виході — Бобчинський і Добчинський. Благаю їх підняти тон. Вони вибігають — і сцена підноситься. Дія кінчається під досить стримані оплески.

Починається друга дія. На монолозі Йосипа — Паньківського тон знову падає. Репліка мені — виходжу на сцену. На першій же фразі не пізнаю свого голосу. Хочеться втекти або провалитись. Сяк-так заспокоюю себе, доводжу монолог до кінця. Входить городничий — Садовський, діалог налагоджується, і дія закінчується під виразніші оплески. В антракті — в залі і фойє — гарячі сперецання про виставу: одні — «за», інші — «проти». Такого піднесення в нашому театрі ще не було. Наші прихильники на чолі з другом театру В. А. Чаговцем підбадьорюють нас.

Відомий актор Соловцовського театру Д. М. Смирнов, схвилювано вітаючи Садовського, дружньо відзначив, що в нашому виконанні «Ревізора» було багато нового й цікавого.

У третій дії, починаючи зі сцени Мар'ї Антонівни та Анни Андріївни, настає чіткіший перелам у сприйманні вистави, а четверта дія вже завоює переважну більшість глядача. Проте меншість протестує і демонстративно залишає театр.

У п'ятій дії стає ясно, що перемога на нашому боці.

У нас, акторів, були до того напружені нерви, що ми цілу ніч не спали, обмірковуючи плюси і мінуси вистави.

Критика реагувала на постанову «Ревізора» в нашому театрі неоднаково: «Киевлянин», звичайно, лаяв, а «Киевская мысль» і «Вечерняя газета» вітали.

«Ревізор» довгий час тримався в репертуарі театру Садовського і мав чималий успіх під час гастролей.

Вистава йшла, звичайно, в реалістичному плані, з акцентом на гостру, соковиту акторську подачу образів. Побутові дрібниці були відкинуті, — намагались підкреслити сатиричний бік твору. Пізніш виконання п'єси набуло прекрасного ансамблю. Дія розгорталась у прискореному темпі і в піднесеному тоні. Для мене особисто роль Хлестакова була новим іспитом на акторську дозрілість.

Окрилений успіхом «Ревізора», колектив театру за порадою того ж таки В. А. Чаговця захоплено розпочинає роботу над п'єсою другого великого російського драматурга — Островського. До постанови взяли комедію «Доходное место» в перекладі М. К. Садовського під назвою «Тепленьке місце».

За все існування українського театру це була перша спроба

роботи над Островським. Ролі були розподілені так: Вишневського грав М. К. Садовський, його дружину Анну Павлівну — Л. Ліницька, Юсова — Ф. Левицький, Білогубова — І. Ковалевський, Кушкіну — О. Полянська, Полінку — О. Петляш, Жадова — І. Мар'яненко, Досужева — М. Вільшанський.

Складні завдання стояли перед колективом. Треба було показати крах одиночок, безкорисливих мрійників, ідеалістів жадових і перемогу філософії лизоблюдства, паразитизму, хабарництва й низькопоклонства, які насаджувались царськими чиновниками, вишневськими, юсовими, білогубовими.

Якщо виконавцям характерних негативних ролей значною мірою допомагали грим, своєрідна персоніфікована мова, поведінка, то складніше було з позитивними персонажами.

Зокрема важке завдання стояло передо мною. Щоб розкрити внутрішнє життя Жадова, не потрібні були зовнішні засоби. У творчому процесі шукань, крок за кроком перемагаючи труднощі, залишаючись самим собою, треба було глибоко проінтуйся образом цього чесного ідеаліста, загорітись його переконаннями, зажити його настроями.

Досить уже розвинена уява, молодість, темперамент допомогли мені в цій складній і дуже цікавій роботі.

Образ Жадова будувався в палкій боротьбі героя з мерзенним бюрократичним оточенням, що намагалось примусити його відмовитись від переконань чесного громадянина, а також в боротьбі з підлим міщанським життям. Величезного емоційного напруження були сповнені такі сцени, як фінал третьої дії — сцена в трактирі з безнадійною «Лучинушкою», речитативом, побудованим на затамованому риданні, або сцена розмови з Полінкою в четвертій дії, сповнена обурення, сарказму, розпачу і разом з тим великої любові до дружини.

В цілому цей новий іспит наш театр склав дуже успішно.

Прекрасний образ створив М. К. Садовський. В його виконанні Вишневський був людиною, що втілювала в собі всю бездушність бюрократичної машини часів царської Росії.

Гідною партнершею М. К. Садовського була Л. Ліницька.

Зворушливо грала Полінку молода актриса О. Петляш, поєднуючи в собі міщанську наївність, напускну неблаганність і щиру, віддану любов до свого друга.

У розробці ролей виконавці максимально заглиблювались у психологію своїх персонажів. В результаті наша постава відрізнялась від постанов цієї п'єси в провінціальних російських театрах своєю піднесеною соціальною пристрасністю.

Спектакль, що був показаний 1909 року, мав успіх у публіки і позитивну оцінку в пресі.

Ця робота творчо збагатила нас, піднесла український театр на вищий щабель в очах культурної, доброзичливо настроєної частини

глядачів, головним чином студентської молоді, яка любила нас і завжди створювала піднесений, святковий настрій, особливо на прем'єрах.

[...] Після цього театр поставив «Камінного господаря» Лесі Українки*. Оскільки М. К. Садовський, мотивуючи браком коштів на оформлення та костюми, відмовився ставити цю п'єсу, погодившись лише грати в ній роль командора, її ставили заходами та коштами київського громадянства. Режисуру репрезентували запрошений з російського театру режисер Матковський та М. М. Старицька. Декорації написав художник І. Бурячок.

Перед усім колективом стояло нове творче випробування, нові труднощі. І не подолати б нам їх без допомоги кваліфікованої режисури, а особливо В. А. Чаговця, який дуже багато допоміг акторам у розкритті цього художньо-філософського твору.

Ролі виконували: командора — М. Садовський, Дон Жуана — І. Мар'яненко, Долорес — Є. Хуторна, Сганареля — І. Ковалевський.

Найпереконливішим з усього ансамблю виконавців був Садовський у ролі командора. Високий стиль вірша в його майстерній подачі поєднувався з благородною стриманістю і життєвою простотою. При імпозантній постаті це був ніби справжній, висічений з граніту кам'яний господар.

Для ознайомлення з наслідками дуже цікавої роботи колективу акторів спільно з постановочною групою ентузіастів — прихильників театру надаємо слово В. А. Чаговцю, який писав:

«Тут усе для театру було новим. І пісня про Дон Жуана в зовсім новому трактуванні, і структура п'єси, відмінна від звичайного типу класичних традицій, — якась особлива психологічна таємниця, що її лишила нам наймудріша з поетів післяшевченківського покоління. Працювали над «Камінним господарем» довго і вдумливо. Та ось, нарешті, прем'єра. І перед глядачем через усю п'єсу проходить трагічний двобій-поєдинок між двома силами, між двома основами: деспотичною, похмурою, уособленою в командорі, і вільнолюбним співцем права на радість, права на любов, яким за традицією подають Дон Жуана в усіх його варіантах. Антиподи стикаються в коротких сценах і відштовхуються, поки нарешті їх шпаги не схрещуються в останній сутичці не на життя, а на смерть. І саме тут, у цій останній сутичці, здалось, ніби на обличчі Дон Жуана з'явилися якісь суворі, похмурі риси... щось від командора. Наче не Дон Жуан, а два командори, як два хижакі, вчепились один в одного іклами із-за здобичі... Та це було тільки мить. І ось уже шпага Дон Жуана простромила ворога. Командор падає мертвий.

* 18 січня 1914 р. (Примітка автора).

— Край... — шепоче ледь чутно переможець, витираючи кров на шпазі плащем командора.

— Що ви зробили?! — тремтливим голосом питає Анна.

Він повернувся до неї обличчям, — і це вже було обличчя торжествуючого Дон Жуана, — і каже, як рицар на турнірі:

— Що? Я подолав сперечника у чеснім поединку.

Для чого ж потрібна була ця маска командора? Може, це випадково вийшло чи здалось тільки? Адже перед глядачем знову обличчя класичного Дон Жуана.

А дія триває. На кладовищі перед нами — знову Дон Жуан, і на бенкеті в Анни — теж він, закоханий і коханий. Гості розійшлися, і вони лишаються вдвох. Анна мріє про майбутнє, вона ладна передати йому і перстень командорський, і всі його володіння, хоч би навіть і трон.

Ось уже на плечах Дон Жуана білий плащ командора із слідами його крові. І в руці — командорський жезл, і шолом з білим страусовим пір'ям на голові... Дон Жуан підходить до свічада і, пройнятий жахом, відскакує, повернувшись обличчям до глядача.

Перед нами — командор! Двійник убитого ним суперника! І лунає важка хода камінної статуї, — і два командори стали один проти одного.

...Так глибоко філософськими мистецькими засобами розгадав (вірніше буде — «розгадали». — І. М.) думку Лесі Українки і доніс її до глядача перший тлумач цієї найскладнішої ролі — Іван Олександрович Мар'яненко*.

Маска командора на обличчі Дон Жуана під час двою, Дон Жуан, що перетворюється на командора біля дзеркала, — все це сценічними засобами розкривало ідею автора. На перший погляд здається, що «лицар свободи» виступає у драмі як борець проти феодального устрою, проти деспотизму. Але складність образу полягає в тому, що, викриваючи ненависний йому устрій, Дон Жуан — сам плоть від плоті цього устрою. Заколот його — анархічний заколот одинака, що після загибелі командора поступається Донні Анні своїми «переконаннями» задля примари влади.

Ця вистава і для колективу, і для мене була вершиною творчого зростання.

Та, на жаль, сталося те, чого так боявся і в чому мав рацію М. К. Садовський. Зібраних громадянством коштів вистачило тільки на декораційне оформлення та оплату за прокат костюмів і бутафорії на кілька вистав. Спектакль сприймали дуже добре, але публіки на нього ходило мало. Зал лишався незаповнений, нічим було покривати накладні видатки. А тому через якийсь час цей поетичний шедевр української літератури довелося зняти з репертуару.

* Див.: Чаговець В. І. О. Мар'яненко. — К., 1946. (Примітка автора)

Крім драматичних, театр виставляв і музичні п'єси. Це були не тільки «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Чорноморці». М. К. Садовський поволі вводив і такі опери, як «Катерина» (на сюжет Шевченкової «Катерини», музика М. Аркаса), музична комедія «Енеїда» (музика М. В. Лисенка, текст М. К. Садовського), «Галька» Монюшка, «Продана наречена» Сметани, «Сільська честь» Масканьї, «Роксолана» Січинського.

На постановку опер витрачались іноді значні кошти, але це не давало збитків. Річ у тому, що театр мав свій постійний, невеликий, проте з хорошими голосами хор, диригента і хормейстера; танцюристи теж були з своїх акторів. Невеликий, проте хороший оркестр поповнювали для опер разовими оркестрантами з інших театрів. Співаки-солісти, часто дуже хороші, комплектувалися з постійного штату театру з невеличкою ставкою українського драматичного актора. Деякі з них були прекрасними драматичними акторами, як-от, наприклад, племінниця Тобілевичів О. Д. Петляш, дочка відомої драматичної артистки й співачки Марії Карпівни Садовської-Барілотті.

Ця Олена Петляш сьогодні блискуче грала Гандзю, головну роль у п'єсі І. К. Карпенка-Карого тієї ж назви, а завтра прекрасно співала Гальку. [...] Після Гальки Петляш чудово грала Полінку в «Тепленькому місці» Островського. Вона ж співала Сантуцу в опері Масканьї «Сільська честь». [...]

Після Сантуци молода артистка виступає в драматичній ролі Марієтти в «Надії» Гейрманса, про виконання якої В. А. Чаговець писав: «Пані Петляш являє собою рідкісне поєднання хорошої співачки і хорошої драматичної актриси».

І дійсно, це була прекрасна артистка широкого діапазону. Виступаючи на сцені нашого театру, О. Петляш чотири роки працювала з професором співу О. О. Муравйовою над постановкою голосу. А коли закінчила курс навчання, залишила театр Садовського, бо виконання драматичних ролей шкодило для її голосу, і вступила до Петербурзької опери. [...]

Після виходу О. Д. Петляш до театру Садовського вступила М. І. Литвиненко — тоді ще зовсім молода співачка, що чарувала голосом виняткової краси і глибиною виконання. Надзвичайно лагідна і трохи соромлива, вона під режисурою М. К. Садовського старанно опрацьовувала всі співочі оперні партії. Дуже швидко Марія Іванівна завоювала визнання й любов як з боку публіки, так і з боку акторів. Пізніше вона, як відомо, теж вступила до опери.

На зміну їй прийшла Старостинецька, що, як і попередні співачки, незабаром перейшла до оперного театру. Співали в театрі ще такі артисти: Діброва, Золденко, Рязанцев, Мироненко.

Розширення репертуару за рахунок постановок народних опер проводилось у театрі Садовського досить планомірно і вперто. На

той час це було дуже позитивне явище, яке підносило культуру й престиж українського театру. То були сміливі і значною мірою переможні дерзання. Музичні постановки добре опрацьовувались М. К. Садовським і часто набували дійсно хорошого ансамблю.

Хоряни нашого театру в своїй масі тримались і діяли на сцені досить організовано і сценічно грамотно — майже кожен з них мріяв бути актором. А співаки і особливо співачки були не тільки вокалістами, але й хорошими драматичними акторами.

Публіка охоче відвідувала ці перші на українській сцені оперні постанови, що добре позначалось на бюджеті театру, бо ставки акторів були зовсім невеличкі. Така, наприклад, універсальна актриса, як О. Петляш, одержувала 120—150 карбованців на місяць. Проте ми не нарікали й не ганялись за високою платнею, ми знали, що більших ставок бюджет українського театру не витримає.

Роки 1907—1912 були роками найбільшої популярності театру М. К. Садовського серед найширших кіл суспільства.

Василь Василько

ТЕАТР САДОВСЬКОГО

Спостерігаючи Миколу Карповича в житті і на сцені, я дійшов висновку, що найістотнішою рисою його вдачі була громадянськість. Саме вона проймає всю його діяльність, все, що він робив. Тому і у колективі керованого ним театру був високий громадянський тонус. Звичайно, офіційних зборів та засідань у ті часи не могло бути, але кімната біля каси — кабінет заступника Миколи Карповича — майже щодня після репетицій перетворювалася на своєрідний клуб. Там обговорювались події, що відбувались в ті роки. І завжди найактивнішим співрозмовником був Микола Карпович.

Висловлювався він гостро, одверто і пристрасно. Царські чиновники не любили його, поглядали скоса на його «крамольну» діяльність, але популярність Садовського була така велика, що зачіпати його побоювались. За демократичні думки недолюбливав його й дехто з членів «Старої української громади».

У житті Микола Карпович тримався незалежно і з великою гідністю. Ходити по кабінетах царських сановників не любив і робив це лише тоді, коли змушували обставини. Збираючись на відвідини до губернатора чи градоначальника, він одягав сюртучну пару, в петлиці виблискував заслужений орден георгіївського кавалера. Цією високою нагородою актор був відзначений як учасник російсько-турецької війни в Болгарії у 1877—1878 роках. І вона не раз рятувала Садовського від неприємностей.

Типовими рисами вдачі Миколи Карповича були воля, наполегливість, упертість і певною мірою самозакоханість. Остання риса чимало шкодила йому не лише в особистому житті, а й у його громадській діяльності: висловлюючись різко й категорично, він сам не любив зауважень.

А от як актор він був зовсім інакший; навіть натяку на самопевненість не було. Під час вистави завжди нервувався, тремтів перед виходом на сцену, навіть у багато разів зіграний ролі: почуття відповідальності перед глядачем було для нього над усе.

Я був свідком, коли Миколі Карповичу довелося несподівано замінити тяжко хворого актора Є. Рибчинського в ролі генерала Сорокатисячного в «Суеті». Садовський, виконуючи в перших трьох діях свою коронну роль Івана, готувався грати генерала. Що робилося за кулісами! Йому все не подобалось: не ту перуку дали, не ту жилетку, рано помреж подзвонив... Садовський на всіх гримав. Актори поховалися по своїх убиральнях, щоб не траплятися йому на очі. До цього спричинилося, ясна річ, хвилювання через гру експромтом, хоча п'єсу і мізансцени він знав «на зубок».

Коли закінчилася вистава, Микола Карпович від гри досить спокійної, «сидячої» ролі (генерал сліпий) був мокрий як хлющ. І справді, потрібне було велике напруження волі, щоб за один антракт перевтілитися в іншу особу.

У житті, серед колег по роботі, Микола Карпович здебільшого тримався просто, широко, не показував своєї зверхності.

Я був здивований, коли довідався, що в театрі у нього немає кабінету. За всі роки я не бачив його за директорським столом. Він лише мав окрему убиральню і там часто розмовляв з письменниками та громадськими діячами.

У ті роки родини видатних діячів культури за традицією певного вечора влаштовували прийом гостей. Мені відомо, що Микола Карпович часто був бажаним гостем у сім'ї Миколи Лисенка, нащадків Михайла Старицького, Софії Тобілевич. Але не всі українські діячі дотримувались цього звичаю. Панас Карпович Саксганський жив з родиною, але не приймав у себе нікого, та й сам лише зрідка бував в українському клубі, хоча правління його завжди запрошувало.

Микола Карпович у ті роки своєї родини не мав, «парубкував», мешкаючи в одній кімнаті при театрі. І все ж шостого грудня (за старим стилем на Миколі) Садовський у дуже вузькому колі відзначав свої іменини. Потрапити до нього вважалося за велику честь.

На прохання гостей іменинник завжди співав народні пісні. Про той спів другого дня багато розповідав щасливчик, що був серед гостей Миколи Карповича!

Саме Садовський навчив мене по-справжньому розуміти українську народну пісню і танець. Він вважав, що в пісні, танці, в обрядах найяскравіше виявляється душа народу, його болі, сподівання й радості.

Микола Карпович відрядив на села Василя Миколайовича Верховинця вивчати і записувати українські народні танці. Внаслідок цієї подорожі з'явилася відома праця Верховинця «Теорія українського народного танку», що стала на довгі роки основою основ для української хореографії.

Сам Микола Карпович був неперевершним виконавцем народних танців. Засвідчити це може, наприклад, його знаменита «шпора» в танці Карася у «Запорожці за Дунаєм».

Садовський у своєму театрі не допускав акробатичних або ексцентричних трюків, дешевих вигуків (у жіночих танцях), які згодом заповнили сцену. У всьому мала бути народна основа, і це було законом для Садовського.

Якось ми, молодь, заговорили з Миколою Карповичем про українську літературу, про мистецькі уподобання і смаки. Я висловлював свої симпатії щодо творчості Гоголя. Садовський зауважив, що ми всі пішли від Гоголя — що він наш великий учитель. Поруч з безсмертним Тарасом Шевченком геній Гоголя завжди буде жити у нашій літературі. Коли б Гоголь написав лише «Тараса Бульбу», то й цим твором він віддачав би народові, що породив його. «Люблю Гоголя за його любов до народу, за любов до нашого брата — мужика, за його ненависть до чиновників і градоправителів — душителей свободи!» З глибокою шаною ставився Микола Карпович до творчості Панаса Мирного та Івана Нечуя-Левицького.

Коли зайшла мова про репертуар театру, я зазначив, що частина глядачів, а надто студентство, хоче, щоб театр Садовського послідовніше ставив п'єси чи то українські, чи перекладні на сучасну тематику, на що Микола Карпович відказав:

— З самого початку, ще 1907 року, я хотів відкрити перший сезон у Києві п'єсою сучасного російського письменника Є. Чирікова «Євреї» і тим здекларувати свою прихильність до гострої сучасної тематики. Ця п'єса була активним протестом проти столипінської реакції, проти нацьковування одного народу на інший, проти єврейських погромів, але поліція заборонила мені це робити.

Далі він розповів, що здавна пильно стежить за розвитком нової української драматургії, але, на жаль, не все написане може сприйматися широкими колами глядачів. Драматичні поеми Лесі Українки — безумовно, високохудожня література. Але ці твори, на думку митця, несценічні, та й не всім буде зрозуміла їхня тематика.

— Наш широкий театральний глядач ще не доріс до такої драматургії. Багато пише і Любов Яновська, але всі її п'єси слабші за її «Лісову квітку», яку ми з успіхом виставляли свого часу.

Театр і глядачі — дуже складна проблема! То не театр, що не має свого глядача. Такі театри вмирають. У керівництві серйозним художнім колективом, що несе освіту народові, а я свій театр таким вважаю, — підкреслював Садовський, — треба бути мудрим і далекоглядним, уважно й глибоко вивчати свого глядача, добре знати його духовні запити. Мається на увазі та народна маса, що свої тяжко зароблені гроші платить за мої вистави і тим дає мені можливість провадити театральну справу. Адже я цілком залежу від каси. Я ні від кого не маю матеріальної підтримки. Про цей реальний факт чомусь усі мої критики забувають! Глядацька аудиторія неоднорідна за своєю культурою, розвитком і мистецькими уподобаннями. Якщо я хочу втриматись зі своїм театром, я повинен задовольнити смаки всіх прошарків моїх глядачів. Основою кожного національного театру є його оригінальний репертуар. Основою афіші мого театру є наша українська класична драматургія. Не раз доводилося мені чути про себе таке: мовляв, Микола Карпович не приймає до складу своєї трупи нікого, крім українців. Це брехня! У моєму театрі працювали люди різних національностей. Довгі роки диригував оркестром чех Густав Єлінек, машиністом сцени і реквізитором працює поляк Казимир Домбровський, в оркестрі грали переважно євреї. Надзвичайно колоритна постать — барабанщик, росіянин Іванов, старий солдат, мій товариш з часів російсько-турецької війни. Росіяни були серед хористів і серед робітників сцени.

Поза робочим часом Микола Карпович тримався з акторами тепло, просто. Якось після репетиції відпочивали ми всі разом на Дніпрі. Як то буває на пляжі, точилися різні розмови. Зокрема про акторів та їхніх шанувальниць — жінок. Оповідали різні пригоди. Садовський кидав жартівливі репліки. Хтось не втримався і сказав:

— Та хто ж, як не ви, Миколо Карповичу, зазнали чи не найбільше жіночих залицянь...

Садовський загадково посміхнувся. Видно було, що це тішило його самолюбство.

— Правду кажучи, зазнав я їх чимало. Вірите, не те що за мною упадали, а навіть за моїм собакою. Все годували Норку різними ласощами. Було колись, та що не минає...

Але останні слова прозвучали як данина скромності. Я сам був свідком, як деякі з його давніх залицяльниць частенько ще заходили до вбиральні свого кумира, щоб поговорити з ним, бо й на схилі літ обожнювали його.

А Норка — то була в театрі ще одна «жива душа», якій дозволялося все! Улюблениця Миколи Карповича, здоровенний сенбернар, Норка відчиняла лапами двері і з'являлася там, де хотіла. На репетиції лежала на авансцені біля ніг Садовського, а під час вистав або спала у його вбиральні, або «дивилася», що робиться на сцені:

М. К. САДОВСЬКИЙ

ляже за якоюсь кулісою або приставкою, висуне носа і так лежить протягом вистави. Особливо вона полюбляла опери.

Микола Карпович дуже любив її. І коли, бува, на когось з акторів розсердиться, то вигукне: «Норка буде грати! Вона краще заграє!»

Говорячи якимось зі мною про одного відомого митця, Садовський кинув у запалі:

— Та який же з нього актор, коли він за все своє життя на сцені єдиної сльози не проронив!

А буває навпаки: актор на сцені переживає, плаче гіркими сльозами, а глядачі залишаються байдужими, а то й сміються з тих сліз. Емоційності Микола Карпович надавав неабиякого значення. Наука володіти почуттями аудиторії — велика наука! І сам Садовський досконало опанував її.

Микола Карпович був актором величезної інтуїції, палкої емоційності. Прекрасно знав життя і закони сцени. Яскравий представник «театру переживань», за виразом К. С. Станіславського, він був самобутнім талантом. Тлумачив він образ глибоко змістовно, оригінально. Мав дар проникнення в самісіньку суть кожного персонажа, явища. Ніхто з відомих мені нині митців не міг так правдиво відтворити національний характер, як це робив Микола Карпович. Водночас Садовський був автором незабутніх типів інших національностей: поляка воеводи в «Мазепі» Словацького, іспанця командора в «Камінному господарі» Лесі Українки, росіянина горничного в «Ревізорі» Гоголя, єврея Нахмана¹ в «Богові помсти» Шолом-Аша та багатьох інших. [...]

Ніяких лекцій Микола Карпович не викладав, спеціальних занять з молоддю не проводив. Все, чого я навчився від нього, почерпнуто з особистих розмов, спостережень його гри на сцені та на репетиціях.

Садовський навчив мене розуміти театральну правду як складний комплекс засобів акторської та режисерської майстерності, який безпомилково веде до опанування свідомості й емоцій глядачів, які вірять тому, що відбувається на сцені, і переживають.

Стежачи за грою Садовського, я починав розуміти принцип органічного поєднання акторського переживання з акторською думкою в оцінці дійової особи. Але тоді я робив лише перші кроки і, звичайно, не міг охопити всього, чого можна було навчитися в цього геніального майстра. Та основні знання я все-таки здобув: ті зерна, посіяні у моїй душі Садовським, потім проросли і допомогли мені досягнути подальшу науку інших моїх вчителів. Він виплекав у мені бажання віддати всі свої сили великій громадській справі — театрові.

Думкою перегортаючи минуле, я згадую незабутні моменти творчості великих майстрів театру. Я бачив, чув, переживав разом з великими творцями їхню велику творчість, їхнє мистецтво. Ось і тепер у моїй пам'яті так ясно проходить низка незабутніх проявів таланту. [...]

До таких хвилюючих спогадів відношу я і свою зустріч з «Малоросійським театром» на початку вісімдесятих років минулого століття. Колектив талановитої молоді, очолюваний Марком Лукичем Кропивницьким. Тут я вперше узнав, що таке справжній режисер, що таке ансамбль. До цього часу, до зустрічі з українським театром, я, незважаючи на серйозне знайомство з постановками, кращими на той час, Малого московського театру, не знав і навіть не запідозрював про головне — про ансамбль. Я бачив блискуче виконання блискучими артистами головних, а іноді другорядних ролей у різноманітних виставах, і це виконання мене задовольняло, я був у захопленні. Дивлячись на так звані постановочні п'єси, скажімо, «Воеводу» О. М. Островського, «Дмитрія Самозванця», я захоплювався виконавцями центральних ролей і не звертав уваги на виконавців другорядних, а головне, на участь маси, юрби, народу. Але перші ж побачені мною постановки справжнього режисера М. Л. Кропивницького відкрили мені очі. Як це не соромно, мушу признатися, що тоді я і не запідозрював навіть, що ансамбль — це не тільки гармонійне виконання головних ролей хоч би і талановитими, хоч би і бездоганними акторами. У Кропивницького з ідеєю даної п'єси нерозривно зливалось все: виконавець центральної ролі, хорист, статист, оформлення, деталь — все — гармонія. І це злиття складних елементів спектаклю в одне художнє ціле російський глядач вперше побачив тільки в спектаклях української трупи.

Все це було наслідком невтомної енергії, розуму і першорядного режисерського таланту М. Л. Кропивницького. У нього російський глядач побачив справжній театр, а при наявності чудових артистів — справжнє мистецтво [...].

Кропивницький оточив себе чудовою молоддю. Громадськість сприйняла їхні таланти з захопленням. Із сцени повіяло чимсь новим, небаченим.

[...] Як уміли поглиблювати, розширювати горизонти ролі ці піонери українського театру! У класичній «Наталці Полтавці» майже непомітна роль Миколи, тобто непомітна вона у виконанні сучасних акторів, але що робив з цією роллю М. К. Садовський! Третій акт. На землі простяглася велика молода фігура бронзового від загару молодого парубка. Розірвана на плечі українська посі-

ріла від часу сорочка. Широчезні штани, які багато дечого бачили. Не першої молодості чоботи. Степом, волею, силою віє від цієї фігури. «Піду на Тамань». Він піде всюди, шукаючи волі. Якось непомітно, хорошим баском наспівує він бурлацьку пісню. В його передачі ця пісня — широка, народна. Якийсь невловимий звук примішується до цього наспіву і... Україна. Тодішня, любима, пригнічена.

У чудесному виконанні артиста Микола — скований режимом нащадок вільнолюбивих запорожців. Скільки веселості у виконанні Садовського: «Вітер віє горою». Іронічний вираз обличчя, хитрі напівзаплющені очі... «Ой лихо, не Петрусь». Чи можна забути цей сильний сценічний образ, цю майстерність артиста. У молоді роки українського театру він не раз обдаровував нас своїм мистецтвом.

Остап Лисенко

ОПЕРА М. ЛИСЕНКА «ЕНЕІДА» В ТЕАТРІ М. САДОВСЬКОГО

Якось (якщо не помиляюсь, наприкінці 1909 року) зайшла в кабінеті батька мова про «Енеїду». Батько і один з акторів Садовського згадували 1903 рік — ювілей Котляревського.

— Плекаю я вже давненько таку мрію, — несподівано заговорив Микола Карпович, який до того все мовчав, зосереджено попихкуючи люлькою, — хочу парубка моторного і Дідону, Юпітера і всю його божественну братію вивести на сцену. — І тут же признався, що навіть, чого гріха таїти, вже працює над сценічним варіантом перелицьованої «Енеїди».

Батько гаряче підтримав Садовського:

— «Енеїда» просто народжена для театру. Дивно, що до цього часу ніхто з наших драматургів не зацікавився нею. Чекайму з нетерпінням інсценізації вашої.

Театр Садовського, як і театри Старицького і Кропивницького, можна назвати водночас і театрами Лисенка. Навряд чи яка нова постава обходила без його музики. Оригінальні музично-драматичні твори батька (оперети, опери) теж виконувались на підмостках українських драматичних театрів, бо оперна сцена була на ті часи закрита для українського композитора.

Українські театри, як уже зазначалося, щасливо поєднували в собі елементи драми і опери, опери і балету. Корифеї української сцени — справжні велетні драматичного мистецтва — усі у більшій чи меншій мірі володіли й вокальною майстерністю, добре розбирались у музиці, кохались в народних мелодіях. В кожному з них жив і етнограф, і драматург, і поет, і співак, а інколи й композитор

(досить згадати чудову пісню Кропивницького «Де ти бродиш, моя доле»¹, що давно вже стала народною).

Все це, хай у скромніших масштабах, стосувалося не лише корифеїв, а й усіх більш-менш видатних акторів українського театру.

Не дивно, що не лише «Наталка Полтавка», де переважають елементи драми, а й опери «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Продана наречена», «Роксолана» та інші були під силу кращим театральним колективам.

Постановкою українських музично-театральних творів (насамперед творів М. В. Лисенка) найбільше відзначався театр Миколи Карповича Садовського, з яким батька зв'язувала довголітня випробувана дружба, що особливо зміцніла після смерті Старицького (1904 рік).

Микола Карпович (як і всі Тобілевичі) був од природи музично-дуже обдарований, добре володів своїм голосом (баритон). А щодо виконання народних пісень, то він був справжнім майстром і майже не знав собі рівних в цьому.

Як мовиться, «по своєму образу і подобию» Садовський підбирав і акторів з добрими голосами, організував добірний мішаний хор; невеликий за складом, але досить кваліфікований оркестр. Справи театру особливо пішли вгору, коли трупа Садовського після багаторічних мандрівок нарешті осіла в Києві, де стала постійно виступати в приміщенні театру «Товариства грамотності»*, більш відомого під назвою «Театр Садовського».

Народний реалістичний театр, на сцені якого з величезним успіхом йшли гострі соціальні драми і комедії славетного брата Садовського — Карпенка-Карого, драматурга і актора, а також п'єси Островського і Гоголя, швидко завоював собі глядача: робітників, інтелігенцію, учнів, студентів — весь демократичний Київ.

Садовський у ці роки часто бував у нас вдома, радився з батьком в питаннях музичного оформлення драматичних вистав, просив вказівок до тих або інших моментів виконання українських музичних творів.

Хто хоч раз бачив Садовського на сцені, а тим більше в житті, той не забуде його мужнього обличчя, рішучих карих очей, пишних, трохи настовбурчених, сказати б, войовничих вусів.

З усіх братів Тобілевичів Микола Карпович виділявся багатирською постаттю, військовою виправкою і... солдатським Георгієм, який в усіх урочистих випадках, особливо коли приходилось іти до начальства, блищав на незмінному чорному сюртуці.

Своїм солдатським Георгієм Садовський по праву гордився.

— Не абиякий хрест, а солдатський, у бою завоюваний! — говорив він. Ми добре знали історію цього хреста, та послухати її з уст самого Садовського варто було і в десятий раз.

* У цьому приміщенні нині Київський театр оперети.

— Отож було то під Шипкою, — розповідав він. — Хоч з «вольноопределяючихся», а солдат (не діло себе хвалити, а скажу) вийшов з мене справний. В бою з рук здорового турка полковий прапор вирвав. Що то скоїлось! З усіх боків кинулись на мене турки кляті. Стрілянина знялась страшенна! Не знаю, не відаю, як і до своїх добрався. А прапор таки доніс. Так я і став георгіївським кавалером.

Микола Карпович поглядав на нас, підкручуючи собі «гетьманський» вус.

Минуло кілька місяців. На прем'єрі драми «Сава Чалий» (батько, великий патріот театру, не пропускав ні однієї нової вистави Садовського) зайшли ми в антракті до директорського кабінету.

— Чим порадуєте нас, любий Миколо Карповичу? — запитав, привітавшись, батько. — Прем'єра прем'єрою, а пора вже й «Енеїди» сценічній вибратись на світ божий.

— Діла, нічого казати! Думав я, що ви прийшли з поздоровленням до новонародженої, бо я оце вчора закінчив інсценівку, вже й останню крапку поставив, а тут на мене ще й нападають! — відповів господар. Домовились, що у найближчі дні Микола Карпович зайде до нас і познайомить батька з своєю роботою.

Микола Карпович не примусив себе чекати. На третій день він прийшов. На читання батько запросив Ольгу Петрівну Косач і деккого з театрознавців.

Знову, як колись під час подорожі в Полтаву, ожили в нашій уяві боги Олімпу з своїми сварами, пияцтвом, гульбищами. Сипав громами розгніваний Юпітер, щось випрошувала або сварилась, як вправна перекупка, улеслива Юнона.

Таке читання не часто почуєш. Микола Карпович не просто читав, а з чисто народним гумором відтворював і голосом, і жестами, і мімікою олімпійців, троянців, розповідь Меркурія про пекло і всілякі пригоди Енея — «парубка моторного» і його «обсмалених, як гиря, ланців».

Для сценічної переробки Садовський узяв лише окремі епізоди поеми: прибуття Енея з троянцями після зруйнування Трої до Карфагена, втручання олімпійських богів в долю Енея, гостювання його у карфагенської цариці Дідони і вимушену втечу Енея з троянцями з Карфагена до Латини.

Ця сценічна переробка «Енеїди» була зроблена М. Садовським у жанрі комедійному з певним сатиричним забарвленням.

З напруженою увагою слухав батько Миколу Карповича, часом заливаючись сміхом, а часом щось серйозно обмірковуючи. В такі хвилини очі і чоло, зведене зморшками, пальці, що бігали по столу, неначе по клавішах, — все видавало в ньому неослабну роботу мозку, натхнення. Я добре знав і любив ці хвилини.

— Ну як? — запитав Микола Карпович, закриваючи рукопис.

— А ось так! Слухав я оце вас, друже, і спало мені на думку:

а що, як богів з Олімпу та в оперу? Ваша інсценівка — майже готове лібретто. Тут така чудова драматична концепція, гострий конфлікт і, головне, сатира, дошкульна, вбивча сатира на лютого ворога нашого — самодержавство. Які типи! Які повнокровні образи! Зевс з компанією — то ж наш Миколка з своїми поспіпаками. І це все опобутовано в народному українському дусі. — Хвилюючись і все більше захоплюючись, батько продовжував:

— Переробіть, любий Миколо Карповичу, всю інсценівку на оперне лібретто; коли треба, ми всі вам допоможемо, і буде у нас своя перша на Україні опера-сатира. У мене під час вашого читання вже й окремі сцени виникли в уяві.

Присутні гаряче підтримали батька. Невдовзі здався і Микола Карпович.

— У ваших руках опера на матеріалі моєї інсценівки вийде, чую, краща, ніж комедія. А що мені вперше лібретто до опери писати, та якось воно буде, — не святі горшки ліплять!

Усім товариством тут же накреслили план лібретто. Микола Карпович більше за всіх гарячився, захищаючи то ту, то іншу сцену.

Батько навіть розсміявся:

— Тепер вже й арканом Миколу Карповича не відірвеш від лібретто. Бачите, як розійшовся, мов той запорожець на раді козачій.

Минуло з місяць, і знову у нас зібралися патріоти майбутньої опери. Прийшли і провідні актори театру. На цей раз, здається, вже не Садовський, а хтось інший прочитав лібретто.

З'ясувалось, що деякі сцени не відповідають оперній специфіці, що тексти окремих арій і хорів важко буде покласти на музику.

— За один раз не зітнеш дерева враз, — підбадьорював Садовського лібреттиста батько. — Нічого не вдієш. Така вже у нас, людей мистецтва, доля: правити, переробляти, до самої смерті малих своїх діточок до життя доводити.

Доводив лібретто до пуття Микола Карпович уже не один, а з батьком. В «ярмо впряглось» за його проханням і кілька літераторів.

[...] Вже приступивши до роботи, Микола Віталійович неодноразово говорив Садовському:

— Для мене, любий друже, головне — сцена на Олімпі. Нещасне кохання Дідони, признатись, куди менше мене хвилює. А на Олімпі є де розмахнутись, є кого вдарити.

Зауваження це не випадкове. Лібреттист явно віддавав перевагу роману Енея й Дідони, мальовничим побутовим сценам «греко-запорізького» життя, перелицьованого Котляревським, а композитора приваблювала можливість відтворити в комедійно-сатиричному плані зловісні постаті царя і його придворних у вигляді опобутованих міфологічних фігур, зберігаючи при цьому весь національний колорит, так яскраво визначений в поемі. Приваблювала батька

й відважна постать Енея, що мужньо боровся із злою долею, з фатумом-роком, накликаним на його голову богами. Сміливо, як колись козаки-запорожці, Еней перепливав на човнах морські простори — «вперед, до незнаних берегів». І в Дідоні все частіше вимальовувався перед Лисенком задушевний образ простої української жінки.

Захоплювали композитора і надзвичайно колоритні постаті з народу, а також картини бурхливого моря в першій дії.

— Давно вже так добре не працювалося, — говорив мені батько. — Ось і серце болить, старію, Остапе, а душею відчуваю себе молодим. Доки хоч крапля крові проходить через моє серце, не здамся, буду працювати!

Часом він награвав і наспівував арії, а коли приходив Садовський, розігрувались цілі сцени.

Миколі Карповичу надзвичайно сподобалась арія Зевса:

Я — рекс! Вчувайте, і вклоняйтесь,
І розумійте слово — рекс!
Грішіть, та тільки оглядайтесь,
Бо ви моє покірне грекс!
Над усіма людьми й богами
Панує влада скрізь моя,
І блискавками, і громами
Трушу склепіння неба я.
Я все втворив, всьому дав міру,
Уклав закони світові,
Людям натхнув і страх, і віру,
І став державцем над людьми!

Співав він грізно й бундючно. І зовсім в іншому, комедійному, плані виконував другу частину арії:

На світі скрізь панує лад:
Один вперед, другий — назад.
На світі скрізь панує рай:
Один — працєю, другий — співай.
Скрізь рівність в правді світовій:
Той сльози лий, той нектар пий.
І хвалить все себе само,
Один пануй, другий в ярмо.

Чим живі ви? Чим все живе на світі?
Й та дрібна людська комашня?
Тим, що за вас не мед і оковиту,
А нектар п'ю отут щодня.
П'ю за народ, за всіх підданців,
Панів, князів і голодранців.

Співаючи, Садовський — Зевс скупими жестами відображав «лад», «рай» і «рівність» свого царства, де «один пануй, другий в ярмо».

Одного разу, коли батько програвав написане, я звернув його увагу на те, що не весь текст лібретто покладено на музику.

— Раніше я і сам хотів покласти увесь текст на музику, — відповів він, — але цей намір потім відкинув. Перш за все, розмовний елемент якраз у душі української народної опери, по-друге, в окремих випадках музика може лише послабити характерні особливості мови Котляревського, які збережені в тексті і мусять бути особливо відтінені.

Праця над оперою посувалася дуже швидко, і менш як за рік твір було закінчено.

Для прослухання опери батько запросив усіх заздалегідь намічених артистів-співаків на чолі з Миколою Карповичем, а також хормейстера, диригента оркестру і близьких йому людей. Невелика наша зала ледве вмістила запрошених. Батько був в ударі і з великим натхненням програв клавір опери, проспівуючи всі номери, Микола Карпович читав розмовний текст.

...Берег моря. Бог вітрів Еол, прокинувшись, згадує п'яну ніч на Олімпі, бенкет у Зевса, сварки небожителів, з-за яких загинула Троя. Уцілів тільки Еней, син Венери, із своїм військом, але і його хоче погубити Юнона, мстива, підступна дружина Зевса.

А ось і сама Юнона. Привіялась з Олімпу й обіцяє Еолу, старому гріховоднику, молоді дівчину, аби той утопив Енея.

Піднімається страшна буря. Гори-хвилі заливають човни Енея. Але ватажок троянців не розгубився. Норови богів йому відомі. Він кидає в безодню свої останні гроші — хабар богам моря Нептуну. Симфонічна картина наростаючої морської бурі — апогей конфлікту богів.

Нептун прогнав Борея. Громові, тривожні звуки змінюються урочисто-спокійними. Буря стихає. Наближається бажаний берег. Знесилені троянці засинають на карфагенській землі.

Знайома мелодія української веснянки. Осяяні місяцем, прославляючи весну й життя, дівчата ведуть хоровод. З'являється Дідона — цариця Карфагена. Вона жаліє Енея і закохується в нього.

Друга дія — «На Олімпі» — кульмінація опери. Перед нами царство богів. Махтей, підмітаючи Олімп, скаржиться на свою долю, на порядки, встановлені Зевсом. Боги тільки те і роблять, що п'ють, насмічують, а ти після них прибирай. Кортж богів. Знову бенкет. Бахус, Марс і Афіна прославляють Зевса, його царство, де «один сльози лле, а другий нектар п'є».

Прибігає Меркурій. Він розповідає про привільне життя Енея і троянців у Карфагені: «Еней там бісики пускає», зовсім звів з ума Дідону.

Розгніваний новою сваркою Юони і Венери, «бабськими каверзами», Зевс посилає Меркурія на землю з суворим наказом Енею залишити Карфаген.

Стомившись після «тяжких державних справ», Зевс закликає богів пити, їсти і веселитись.

Пустота, легковажність, зарозумілість, паразитизм і жорстокість небожителів викриті композитором з дошкульною, винищувальною іронією. [...] Музика величавого характеру різко контрастує з гротескним змістом тексту.

Пам'ятаю, як насмішила перших слухачів опери величальна арія Бахуса:

Співаю Зевсові я славу —
Олімпа пишному царю,
Його премудру державу
Співаю, славлю і хвалю.
Він п'є від ночі і до світа
За здоров'я своїх дітей.

Аполлон і обірвані, виснажені музи теж «величають» Зевса, гірко нарікаючи на те (досить прозорий натяк), що немає з поезії прибутку. Розмовний елемент зберігся і в другій дії, але яскрава музична характеристика Зевса, Марса, Юони і Венери, розгорнуті ансамблі (дуети, квінтет і хори), симфонічний вступ, гопак, знаменитий Юпітерів похід (кортеж богів) надають другій дії широкого оперного звучання.

Третя дія різко відрізняється від перших двох. Замість ущипливої сатири — сцени ліричні (любов Енея і Дідони, їх розлука). Тут звучить музика глибоких людських почуттів. Арії, дуети Енея й Дідони, мелодика танців насичені інтонаціями українських народних пісень.

Меркурій — посланець Зевса — з'являється на бенкеті у Дідони в одязі старого кобзаря.

Готуючись до відплиття, троянці все більше нагадують сміливу ватагу запорожців, а Еней, вірний своєму обов'язку (він залишає Дідону, щоб заснувати Рим), — хороброго козацького отамана.

Дідона в розпачі, вона, не маючи сил перенести розлуку з Енеєм, підпалює палац і гине в огні.

Піднято вітрила. Втіленням мужності й невмирущої сили народу звучить фінальна пісня.

Вітер свище,
Вітер грає,
Хвиля піниться хистка.
Море сине і безкрає,
Привітай-но козака!

Враження величезне! Всі вітали авторів музики і лібретто з народженням комічної опери-сатири, бажали їй «цензурного благословіння» і «многії літа»!

Трупа Садовського під керівництвом батька одразу приступила до розучування опери. Треба було поспішати з інструментовкою. Мало не щодня приходив до нас посланець з театру, забирав готові аркуші для репетицій оркестру.

Обговорюючи з Миколою Садовським та іншими виконавцями майбутню постанову, батько неодноразово нагадував:

— Добре було б вам «Золотого півника» побачити. То ж рідний брат нашої «Енеїди». Півник, а як кусається!

— Не одного царя Додона, а бундючне, жорстоке й дурне «кроводержавіє» виставив голим на сміх перед усім народом Микола Андрійович Римський-Корсаков. Признатись, весь час, поки я сидів над «Енеїдою», цар Додон із своєю свитою стояв перед моїми очима.

«Золотий півник» і справді допоміг постановникам знайти не мало вдалих, соціально загострених сцен, які прямо перегукувались з сучасністю. Досить згадати кортеж богів у другій дії: попереду ліктори з ознаками жандармів і варт. Ліктори пильно оглядають все навколо, дивляться за троном, під троном, під стільцями, лавами і столами, за хмарами. Чи не підкладена ким бомба? Чи не сховався якийсь бунтівник?

Зевс сходить на трон, а на східцях трону примощуються цербери з людськими головами. Картина, як бачите, не така вже давня для Росії 1911 року!

При постанові опери батькові довелося зустрітись з значними труднощами. Перш за все, виявилось, що у складі оркестру бракує дуже важливих для партитури опери гобоя, фагота, арфи; струнний квінтет був слабкий. Спалахували конфлікти з дирекцією театру. Батько не міг допустити, щоб його твір прозвучав не так як слід, і стояв на тому, щоб були всі інструменти, зазначені в партитурі. Прийде, бува, з партитурою на репетицію, а у складі оркестру знову немає потрібних інструментів.

— Не дам, коли так! Хай краще не буде постанови! Паскудити свій твір не дозволю! — рішуче заявляв він.

Траплялось, що він тут же забирав партитуру і засмучений ішов додому.

Микола Віталійович глибоко переживав кожен конфлікт з Садовським, якого дуже поважав і любив. Звичайно, він розумів, що Миколі Карповичу не просто збільшити склад оркестру. Немалі на це потрібні гроші. Та одне підказував розум, а інше — серце, якому ніяк не хотілось віддати на кривду «новонароджену» і, відчувалось, останню дитину.

Боляче було за батька, і прийшлося мені виступити посередником між ним і дирекцією театру. В хід була пущена, як кажуть

у таких випадках, вся дипломатія, і між двома сторонами відновився мир.

Єдина в українському оперному репертуарі опера-сатира нарешті зазвучала. Йшла вона потім у театрі Садовського кілька разів з незмінним успіхом.

У дні прем'єри квитки, навіть на приставні стільці, брались з боєм. Під античним одягом демократичний глядач легко впізнавав справжніх героїв опери. Коли в супроводі трубних окликів і урочистих акордів оркестру лунала арія Зевса: «Я — рекс! Вчувайте, і вклоняйтесь, і розумійте слово рекс!» і т. д. або коли Афіна виспівувала:

Се — рекс! Се — рекс!
І сиріч пан і батько!
Народ коха, як лис курчатко,
Амінь!.. Уви... Єй-ей... Єй-ей! —

весь театр здригався від сміху й оплесків. То аплодувала гальорка: слюсарі з «Арсеналу», студенти, які наймали кутки в підвалах або на горищі, на «сьомому небі». То молода Росія сміялась з Росії старої, з ненависного «криводержавія», над яким історія вже піднімала свою караючу руку.

Прохор Коваленко

М. К. САДОВСЬКИЙ

З трьох славнозвісних корифеїв — братів Тобілевичів — Микола Карпович Садовський як актор, режисер, організатор театральної справи і як людина, на мій погляд, — найвидатніша історична постать в галузі театрального мистецтва. [...]

Зважаючи на те, що все менш і менш стає людей, які бачили майстерність цього великого артиста, я вважаю за доцільне поділитися з митцями і дослідниками українського театрального мистецтва спогадами про діяльність одного з останніх могикан — славетних зачинателів професіонального українського театру.

Мені припало щастя не тільки бачити гру Миколи Карповича Садовського, а й протягом семи років працювати з цим великим артистом і надзвичайною людиною, бути йому партнером у таких виставах, як «Бурлака», де він виконував роль Панаса Бурлаки, а я — його небожа Олекси, у «Суєті», де він грав писаря Івана, а я — учителя Демида, у «Мартині Борулі» — Садовський — Боруля, а я — Микола, у «Бондарівні», де він грав Тараса, а я — Дениса, і багатьох інших. А крім того, місяців зо три мені довелося

бути його помічником, заміщаючи хворого помрежа Миленка. Це давало мені змогу часто і близько бачити Миколу Карповича і пізнати його і в творчих, і в громадських, і навіть в особистих стосунках. Це давало змогу чути його висловлювання з того чи іншого приводу, знати його ставлення до тих чи інших явищ.

Вся театральна справа велась Садовським не тільки на комерційних розрахунках, але й на високих ідейно-культурних засадах. До постановок бралися твори тільки високої літературної вартості, які мали високоідейне спрямування і виховне значення. Постановки ставилися лише самим Садовським і випускались тільки тоді, коли вже були добре і міцно злагоджені, тому вони трималися в репертуарі протягом багатьох років, не втрачаючи свого художнього рівня та емоційної наснаженості.

Коли ж іноді й просочувались до репертуару не цілком повноцінні вистави, то це найчастіше внаслідок того, що провідні актори, маючи право вибору п'єс для своїх бенефісів, які вони самі й ставили, не завжди були принципові й вимогливі, їм головне було зробити повний збір.

Садовський був неабияким режисером-педагогом. Пригадую, коли я, по закінченні школи М. Лисенка, вступив до театру Садовського і одержав роль Демида в «Суєті», то, ведучи з Садовським діалог на репетиції, я ніяк не міг зрівнятися з ним силою голосу і потрапити йому в тон. Це мене дуже хвилювало, але Микола Карпович доброзичливо заспокоїв мене і терпляче кілька разів повторив нашу сцену. Він показав, що треба говорити на опертому на діафрагмі диханні, щоб заповнити звуком простір театрального залу. Після цього мені стало легко говорити й пристосовуватися до його могутнього голосу.

Творчим режисерським методом Садовського були як підказ, так і показ.

Пам'ятаю, якось репетирував я в п'єсі «Хазяїн» роль молодого хлопця — Зозулі. Я дуже щиро й жалісливо, як мені здавалося, промовляв слова, бажаючи переконати своїх партнерів, що я не винен, а Микола Карпович прослухав і сказав:

— Ви, молодче, не декламуєте, як в школі декламують, а говоріть, як у житті. Не думайте, що ви граєте роль і хочете когось нею розжалобити, ви уявіть, що Зозуля — це ви, і це вас обвинувачують в крадіжці. От ви й намагайтесь від себе, своїми почуттями, а словами ролі довести, що ви не кради.

Якщо такий підказ не допомагав, тоді Садовський досить майстерно і переконливо показував акторові, як і що треба зробити.

Як живий свідок, я хочу поділитися своїми спостереженнями щодо трактовки і виконання деяких сценічних образів з великої галереї, створеної Миколою Карповичем Садовським.

Минуло вже багато десятиріч, як я вперше побачив Миколу Садовського, а в мене й до цього часу перед очима могутня струнка

атлетична постать з гарним пропорційним обличчям і характерними козацькими вусами, які він час від часу то трохи підкручував, то задумливо погладжував, то невдоволено смикав вниз — все від настрою, викликаного творчими, матеріальними, а частенько й сердечними обставинами.

Ще й зараз чується його могутній, трохи надтріснутий голос, високий бас, яким він і в співі, і в розмові вправно модулював, надаючи йому найтонших відтінків.

Сукупність виняткових акторських якостей давала Миколі Садовському змогу надзвичайно яскраво і правдиво зображувати на сцені різнохарактерних героїв.

Вперше я побачив М. К. Садовського в об'єднаній трупі корифеїв у 1900 році в Києві. Він виконував тоді роль Назара Стодоли. Треба було бачити, який то був Назар! Не солоденький ліричний коханець, яких тепер так часто доводиться бачити, а палкий, енергійний, дужий і стрімкий, як нескорений степовий огир.

Але ця енергія не стихійна, не хаотична, а ніби весь час стримувана сильною волею і підпорядкована творчому контролю артистичної майстерності, спрямована на виявлення глибоких почуттів зображуваного героя.

Сцена Назара з Кичатим у першій дії була справжнім класичним зразком боротьби двох протидіючих сил. Справжній двобій двох начал — прямого, чесного, невідкупного, люблячого і криводушного, користолюбного, підступного.

Після здивування, сарказму і обурливого гніву Садовський — Назар з великим зусиллям вгамовував свою непокору вдачу, починав умовляти, просити, благати Кичатого не віддавати своєї дочки за старого полковника. Не зустрівши ніякої відповіді на свої благання, раптом він напружувався, як сталь, і вибухав безмежним всеруйнуючим гнівом такої сили, що по-справжньому робилось страшно і вірилось в Назарову погрозу: «Ти вогню хочеш, буде вогонь, буде! Я на тебе все пекло визову, сподівайся!»

Дуже тонко й цікаво проводив М. Садовський роль Назара в третій дії. На засніженій освітленій місяцем сцені з'являється могутня висока постать в довгій темній киреї з мережаними сап'я-момуття лапами і такою ж мережаною відлогою, на голові біла висока смушева шапка з червоним висячим шликом. Це — Назар. Він стоїть, швидко і легко крокує вперед, обережно притискуючи щось до грудей, озирається і, переконавшись, що загрози немає, зупиняється, розгортає поли киреї і опускає дорогу свою ношу на сніг. Це Галя — Заньковецька, яка ростом тільки по груди своєму коханому Назарові, але по силі свого таланту й лірико-драматичного обдарування не поступається цьому велетневі.

Після коротенької сцени з Стехою починався повний поетичної правди і художньої простоти діалог, де М. К. Заньковецька глибоко й тонко виявляла почуття Галі — людини свого часу й середовища.

Тут були і радість ніжного першого кохання, і сумнів, і тривога, і докори сумління, і каяття за свій самовільний вчинок проти батьківської волі. А Садовський — Назар, ще сам сповнений гнівом за віроломну поведінку її батька, як старший віком і досвідченіший, тамуючи гнів, м'яко, терпляче заспокоює Галю, умовляє, доводить збентеженій дівчині, що іншого виходу нема, що «краще не мати такого батька», і, щоб зовсім заспокоїти свою кохану, починає надзвичайно мальовниче розповідати про їхнє майбутнє. Поступово його розповідь стає все яскравішою і радіснішою. Нарешті вона переходить у щире захоплення і радісне безмежне почуття щастя, яке передається не тільки Галі, але й всім глядачам. Назар піднесе і широко закінчує: «Так будемо жити до смерті. Та ні, хіба я помру? Ні! Смерть не посміє до мене доторкнутись, коли ти будеш зі мною!» І це звучить як гімн кохання, як клятва непорушної і нерозлучної вірності двох люблячих сердець.

Як відомо, п'єса кінчається Назаровою перемогою, перемогою правди над кривдою, добра над злом, і тут Назар — Садовський, керуючись високими гуманістичними почуттями людяності, згідно з тодішніми звичаями, великодушно дарує життя старому грішникові — сотнику, щоб він мав змогу спокутувати свої гріхи в монастирських мурах.

Особливо яскраво і з великим піднесенням виконував Садовський такі ролі, як наймита Дмитра в п'єсі «Не судилось», Бурлаки, Сави Чалого, гетьманів — Ханенка, Дорошенка, Богдана Хмельницького. Всіх тих історичних персонажів М. К. Садовський створював на сцені з усіма їх характерами, хибами, вадами й героїчними вчинками з такою неперевершеною, що вони навіки залишились в пам'яті глядачів. Особливо це можна сказати про роль Богдана Хмельницького з однойменної драми М. Старицького. Тут М. Садовський, крім високохудожнього драматургічного матеріалу, використовував ще й вокальний. Він співав старовинну пісню «Побратався сокіл з сизокрилим орлом». Ця пісня ніби символізувала задум Богдана поєднати долю українського народу з братнім російським.

М. К. Садовський знав безліч народних пісень та старовинних козацьких дум у різних варіантах і виконував їх з великою майстерністю.

Співаючи, він ніколи не впадав у надмірність, не форсував без потреби голосу. Його спів був завжди проникливий, сердечний і глибоко зворушливий, завжди виявляв душу пісні.

Співати М. К. Садовському доводилось в багатьох ролях. Співи його персонажів були спрямовані не на оперовий ефект, а на життєву правдивість. Сидить собі справжній бурлака без роду, без племені, без талану і без приюту, латає свою вбогу свитину і співає про свою наймитівську долю. І кожне слово, кожний звук його пісні глибоко вражав почуття принахилених у залі слухачів і розкривав

очі трудящим на велику соціальну несправедливість, яка поділяла людей на владущих та заможних хазяїв і незаможних, безправних батраків.

Микола (у виставі «Наталка Полтавка») у виконанні М. Садовського був не безхребетним похилим наймитом, що не може собі дати ради, і не театральним простаком-розважальником, а людиною вольовою, правдивою, завжди готовою допомогти товаришеві в біді, гідним нащадком своїх волелюбних предків, що не раз давалися взнаки своїм гнобителям і громили колись на своїй землі шведських інтервентів-загарбників. Микола — прототип майбутнього пролетаря, якому нічого втрачати, крім своїх ланцюгів. Він не втрачає почуття гумору і сповнений енергії: «Коли не пити, то ворогів бити, а все ж без діла не сидіти». Він за словом в кишеню не лізе, мастак на гостре слівце, пісню і захоплюючий танок. М. К. Садовський всі ці якості свого героя передавав у яскравій артистичній інтерпретації і викликав у глядачів щирю симпатію до свого Миколи-батрака, а разом і до всіх трудівників.

Виборний Макогоненко у виконанні Садовського теж був не смішним дурнуватим п'яничкою, а статечною, розумною, з хитринкою людиною, яка знає собі ціну, оберігає свій авторитет виборного; якщо і виявляє певну повагу до возного, то це більше до його чину й дворянського його стану, а себе вважає розумнішим і дотепнішим, ніж возний. Що ж до випивки, то виборний Садовського може випити четвертину і буде тільки на веселому підпитку, тому шапки своєї не загубить і не обміняє її з возним, як це робиться тепер у академічних, а за ними і в периферійних театрах.

Як тільки далеко за лаштунками вчувалася знаменита гумористична пісня виборного «Дід рудий...», глядний зал притихав і прислухався до кожного звуку, кожного форшлага знаменитого любимого артиста. І врешті з останнім куплетом з'являлася велетенська постать виборного — Садовського, який рухався в танцювальному ритмі своєї пісні, але пританцьовував не ногами, а тільки мімікою та злегка плечима. Зал вибухав громовими оплесками. Артист знімав шапку, але вклонявся не глядачам, а возному. Коли оплески вщухали, починався знаменитий діалог з возним, в якому весь час виявлявся дотепний гумор і природний практичний селянський розум, що перевершував чванливого крочкотвора — возного. Пісня «Ой під вишнею, під черешнею» була сповнена легкого гумору і народної мудрості, а «Ой, доля людська» — задушевності і філософських узагальнень.

У другій дії виборний — Садовський був удавано розсудливим резонером і доброзичливим сватом-дипломатом. А в останній дії — на легкому підпитку, та й то не стільки від випивки, а більше від вдального сватання. Першу сцену з Петром проводив Садовський не стільки дивуючись, скільки удаючи дивування, щоб захопити Петра до дальшої розмови. А у фіналі, коли все з'ясовується і стає

на своє місце, виборний ставав звичайною добродушною людиною, поважно і урочисто співав про веселих і щиросердних своїх земляків-полтавців.

Глядачі захоплено і завжди щиро приймали виставу і її виконавців, особливо М. К. Садовського. Взагалі в театрі Садовського «Наталка Полтавка» займала особливе місце в репертуарі. В ній не припускалося ніяких скорочень і ніяких акторських додатків, ніяких хорів, вставних пісень і танців, — виконувалось тільки те, що було від Котляревського. Лише з метою підкреслення ще більшої вірності і безкорисливості Наталки роль возного трактували не древнім комічним стариком, а статечним, гарним і багатим чиновником років під п'ятдесят.

Вся вистава виконувалася не в побутових тонах, а в якомусь дещо урочистому широкому і поважному звучанні. Цього підвищеного тону надавала широка, урочиста й елегійно-лагідна увертюра Лисенка у виконанні повнозвучного і завжди добре злагодженого оркестру під керівництвом спочатку чеха Г. Єлінека, а потім О. Кошиця.

У Садовського було традицією всі свої літні і зимові сезони, гастрольні вистави відкривати «Наталкою Полтавкою» і музично-вокальним відділом «Вечорниці» Ніщинського, де брала участь вся трупа, крім учасників «Наталки». При рядових виставах «Наталки» частіше всього додавалися етюди М. Кропивницького «По ревізії», а з 1912 року — одноактівка С. Васильченка «На перші гулі», з такою розподілом ролей: батько — Д. Мироненко, мати — Г. Борисом, Оленка — Є. Хуторна, Тиміш — І. Мар'яненко (пізніше — Я), дід — Ю. Милович.

Третьою співочою роллю М. Садовського була роль Івана Карася в «Запорожці за Дунаєм». І хоч він не вважав себе оперовим співаком, але співав цю роль майстерно і правдиво. Слухаючи його, здавалося, що іменно тільки так і не інакше і треба співати цю партію.

У ролі Карася Садовський перевершив і свого вчителя М. Кропивницького, і свого брата П. Саксаганського, які теж були дуже видатними виконавцями цієї ролі. Але в той час, коли і Кропивницький, і Саксаганський підкреслювали в цій ролі більше комічну сторону, Садовський розкривав цей сценічний образ значно глибше. Карась в його трактовці був не галушник, не тухтій, що справді боїться своєї жінки, не гіркий непросипний п'яничка, яким тепер так часто показують його і на великих, і на малих сценах, а справжній запорожець, козак-січовик, який може випити, але не до нестями, може пожартувати і добродушно подратувати свою ревниву жінку, навіть дозволити їй іноді взяти себе за чуприну, але перш над усе — він людина твердої волі, завжди готовий дати належну відсіч всякому напасникові і лиходію. Ця риса характеру домінувала в Карасеві Садовського.

Треба було бачити й чути перший вихід Карася, як він, весело наспівуючи «Ой, щось дуже загулявся», спускався вузькою стежкою з стрімкої скелі, спритно балансуючи, щоб не зірватися в прірву. Цей бравурний вихід завжди сприймали глядачі бурхливими оплесками.

Сцена зустрічі з Одаркою проводилась як добродушний жарт людини, яка відчуває свою зверхність. А дует — це був справжній темпераментний герць двох завзятих суперників, де все ж таки перемагає вояка Карась.

Щодо трактовки образу в цілому, то з кожного слова, з кожної інтонації, з усієї поведінки виявлялося, що Карась — людина героїчна, захисник свого народу, своєї країни, що він зопалу, не розібравшись у політичній ситуації, тимчасово залишив свій рідний край, але усім серцем рветься назад і вживає всіх зусиль, щоб швидше з'єднатися зі своїми братами.

Найяскравішим місцем ролі Карася була сцена з Султаном, де він розповідає про злу січу з арнаутами. Садовський робив це так образно і з такою експресією, що вся ця баталія ввижалася як наяву.

Починав він розповідь спокійно, все збільшуючи і збільшуючи наростання, а коли доходив до кульмінації, то зі словами «Тут як скочили ми на своїх степовиків (коней)» зривався з місця, вихоплював шаблю і починав нею наліво і направо рубати з такою вправністю, з таким завзяттям, що глядачі не могли втриматися від захоплення і весь театр починав гучно і довго аплодувати. Тут артист заспокоювався, вкладав шаблю в піхви і спокійно, чи то з сумом, чи то з задоволенням, говорив: «Скільки ми тоді вашого брата голомозого на той світ одпроторили, то й шоту й ліку немає!» і, зітхнувши, додавав: «Але й наших тоді чимало полягло... Микола Глек, Грицько Півторакожуха, Дмитро Нетудихата, Іван Неперелійчарки і Петро Очерет...»

Садовський ці смішні прізвища вимовляв не комікуючи, як це робили інші виконавці, а з сумом і глибокою повагою. Він возводив їх до високого ступеня лицарської посмертної слави за виявлену сміливість і відвагу.

З співом М. К. Садовський виконував ще такі ролі: Кабиці в «Чорноморцях», Голови в «Утоплених», батька в опері Аркаса «Катерина» (ця партія невелика, в одній дії, але виконавець потрясав своїм трагізмом і глибоким показом ображеної батьківської честі). У «Проданій нареченій» Сметани Садовський виконував складну вокальну роль Кецала. Дуже був хитрий, моторний і колоритний ділок.

Останньою з оперних ролей в репертуарі Садовського була роль Зевса в комічній опері М. Лисенка «Енеїда», на лібретто його ж — М. Садовського. Ця партія, написана в героїчному плані, розрахована на колосальні оперні голосові дані, а через те Садовському

в 55 років співати її не завжди було під силу. Проте коли він почував себе в голосі чи хотів показати комусь, як її треба співати, він співав не гірше молодого основного виконавця Карлашова — Чорноморця, а грою й виконанням Зевсового танцю — бурхливого гопака — навіть перевершував. Він так віртуозно витанцюював і так легко в танці носився по сцені, що «божественний» шовковий убір — сорочка й широченні шаровари — клубами білої хмари зливався з пишною Зевсовою бородою і довгими білими кучерями олімпійського громовержця.

Коли він гнівався і потрясав електричними зарядами блискавок — розкочувались грізні удари сценічного грому, який вдаряв високо на колосниках, рокотав по дерев'яних трубах і зникав глибоко у підсценічному просторі. В ці грізні моменти всі інші боги й півбоги лякливо тулились один до одного, ховаючись за хмарами. Зрозуміло, грізна сценічна поведінка і темперамент виконавця ролі Зевса цілком відповідали цим зовнішнім ефектам.

Вся опера «Енеїда» була поставлена Садовським дуже старанно. В ній було багато режисерської видумки і творчої фантазії. Оформляв оперу талановитий художник-декоратор Іван Мартинювич Бурячок.

В театрі Садовського ставились ще такі опери: «Галька», де заголовну роль виконувала спочатку Олена Петляш, а потім початкуюча тоді молода співачка М. І. Литвиненко, пізніше народна артистка СРСР Литвиненко-Вольгемут; «Сільська честь»; «Роксолана» — музика Січинського; «Сотник» — музика Овчинникова. А з українських музично-драматичних п'єс: «Пошились у дурні», «Пісні в лицях» («Зальоти соцького Мусія»), «Вій» М. Кропивницького та «Ой, не ходи, Грицю», «Сорочинський ярмарок», «Циганка Аза» М. Старицького.

Репертуар театру Садовського складався з ста п'яти п'єс — драм і комедій переважно українських драматургів, а з перекладних були: «Ревізор» (у власному перекладі), «Одруження» М. Голя, «Тепленьке місце» О. Островського, «Никандр Безщасний» (власна переробка «Горької судьбины» О. Писемського), переклад з польської — «Каштелянський мед» Ю. Крашевського, «Зачароване коло» Л. Риделя, «Мазепа» Ю. Словацького, «Надія» Г. Гейерманса.

Безглузди фарсів і тогочасних європейських оперет, незважаючи на те, що вони могли забезпечувати збори, Садовський не визнавав і принципово не виставляв, вважаючи, що вони «ганьба мистецтва, псують мистецький смак глядачів і тільки тішаться пороком».

Однією з героїчних ролей Садовського була роль Тараса в історичній п'єсі «Бондарівна».

Роль Тараса написана драматургом Карпенком-Карим спеціально для Садовського, з урахуванням всіх його артистичних

даних. І виконував Садовський цю роль з винятковою органічністю, з глибоким чуттям і безмежним темпераментом.

Монолог про героїчний морський похід запорожців він розказував так образно і з такою майстерністю, що, слухаючи, здавалось, ніби ви самі це бачили і разом з потерпілими пережили весь жах грізно розбурханої морської стихії.

Отут же він виявляв і співочий хист, майстерно виконуючи думу «Ой на горі огонь горить», потім, бажаючи розважити Тетяну, він переходив на жартівливу танцюристу «Ой як же мені горілки не пити» і з бандурою в руках пускався в танок-присядку з такою легкістю і таким захопленням, що не тільки старому бондареві, але усім присутнім хотілося пуститися в танець.

А коли в четвертій дії Тарас дізнався про те, що Марію вбито і вкрадено його кохану Тетяну і що цьому злочину допомагав шинкар, то тут страшному гніву Тараса не було меж. Він, мов тигр, кидався на закам'янілого від страху шинкаря, немилосердно тряс його і, задихаючись від люті, допитував: «Де дів Тетяну?! Кажи, іудо, зараз! Ну ж, кажи. Мовчиш? О-о! Диявол! Ти заговориш зараз!» Він вихоплював шаблю, шинкар падав навколішки в мовчазному благанні. Тарас, перемігши свій гнів, піднімав його і починав умовляти: «Ну, годі, не лякайся, нічого я тобі не вдію, скажи, скажи мені, ти, певно, знаєш, де Тетяна, хто вкрав?» І коли той казав, що її взяли до пана ясновельможного старости, Тарас кидав шинкаря на землю і, скипівши гнівом, кричав: «Не кажи так, падло! Кип'ячою смолою твої речі падають у моє серце...»

Тут я, граючи Дениса, вбігав і говорив, що знаю, де Тетяна. Садовський міцно мене цілував і, звертаючись до козаків, гукав: «За мною, товариство!»

Ми вривалися в замок, Тарас з шаблею кидався на старосту, розпочинався лютий герць, іскри сипалися з-під шабель смертельних ворогів, після кількох спритних ударів шабля старости падає, його в'яжуть, а Тарас кидається до смертельно пораненої Тетяни, пригортає її, як дитину, і з великою ніжністю говорить: «Моя ти скошена травиченько зелена, пахуча квітко степова... Не в'янь в моїх руках так скоро». Але Тетяна вмирає.

Тарас клянеться відомстити ворогам за смерть коханої і, ридючи справжніми сльозами, з глибоким розпачем говорить: «Та хоч би другий Дніпро потік від вражої крові, тебе вже не верну, моє погасле щастя!»

Трудно було, стоячи на сцені, втриматись, щоб не заридати, дивлячись на це безмежне страждання загартованого в боях воїна. А з глядної зали чути не тільки схлипування, але часом і жіноче голосіння. Завіса опускалась, і по паузі починались безконечні виклики. Квіти, шапки і муфти летіли на сцену до ніг чудодія-артиста. А завіса десятки разів піднімалась і опускалась. Оваціям не було краю.

М. К. Садовський належав до тієї категорії акторів, які не потребують складних пристосувань для зовнішнього перевтілення в сценічний образ. Він, як правило, не користувався складними гримувальними засобами, уникав будь-яких наліпок, підкладок та товщинок. Лише в ролі Тараса Бульби він збільшував товщину, щоб наблизитись до всім відомого опису Гоголем цього персонажа. А з гриму тільки в ролі городничого деформував обличчя через те, що треба було заклеювати свої великі вуса, але від цього заклеювання та від наліпленого бараболею носа обличчя набирало тупого і жорстокого мопсоподібного виразу, що дуже відповідало і авторській характеристиці, і акторській трактовці Садовським цього образу.

В роль городничого Садовський вкладав всю силу свого сарказму, щоб розкрити і зло висміяти в особі городничого душителів народу і охоронців ненависного царського самодержавного ладу. Городничий Садовського — це була колосальна постать непомірної фізичної сили, безмежного темпераменту, страшна своєю жорстокістю і смішна своєю розумовою обмеженістю. З особливою яскравістю виявлялися ці якості городничого в останній дії, коли з'ясувалося, що Хлестаков — не ревізор.

Тут Садовський давав повну волю своєму темпераменту, він заповнював ним усю сцену, весь глядний зал. Городничий, як смертельно поранений вепр, кидався то в один, то в другий бік сцени і, не тямлячи себе, задихаючись від люті, кричав: «Дивіться, дивіться! Весь світ, все християнство, всі дивіться, як в дурні пошили городничого! Так йому, так йому, старому собаці! Дурня йому, дурня!» І тут він люто тикав себе в кирпатий ніс величезними кулачками й говорив: «Ех ти, товстоносий песиголовець!» І знову вибух безсилої люті. На словах: «Але цього мало: зробиться посміховищем! Знайдеться який-небудь скрипер-писака, паперопсуватель, кумедію з тебе напише, звання, рангу не пошкодує, і всі будуть дивитись, зуби шкирить, в долоні ляскать!» — Садовський підбігав до рампи, перехилявся і несамовито кричав у перші ряди партеру: «Чого смієтесь? З кого смієтесь? З себе самих смієтесь! Ех ви!» Перебігав на другий бік сцени й злобно говорив: «Я б всіх отих скриперів! У, писаки, ліберали прокляті! Чортове насіння! Гузи-рем би вас всіх зав'язав». Тут він робив швидкий жест, ніби міцно зав'язував і люто розтирав щось, і продовжував: «На табаку б вас потер, та чортів б самому в шапку, в підкладку, туди йому...» Широкий жест рукою назад і всім тілом наперед, при цьому він втрачав рівновагу, заточувався, його підтримували, і він знесилено, як мішок, опускався в крісло, підставлене співчуваючими чиновниками, по паузі приходив до пам'яті і тверезо, розсудливо продовжував свій монолог. Раптом, знову охоплений гнівом, піднімався і, шукаючи поглядом, грізно запитував: «Який це чорт перший пустив поголоску, що він ревізор? Признавайтесь!»

Тут уже мені, я грав Добчинського, по-справжньому ставало страшно. Розлючений велетень-городничий грізно посувався, щоб все на своєму шляху розтрошити, знищити. Та, на щастя, з'являвся жандарм, сповіщав про прибуття справжнього ревізора, і все завмирало, і грізна постать городничого ставала жалюгідною, на смерть переляканою нікчемною істотою, нагадуючи розтоптану велику зелену білогрудку жабу (він був зодягнений у зелений розстебнутий мундир і в білі штани та жилет).

Взагалі треба сказати, що роль городничого в репертуарі Садовського була одною з коронних його ролей. Він виконував її надзвичайно емоційно і колоритно, а останню сцену — потрясаюче, як ніхто з інших акторів до нього і після нього.

Доказом цього мого твердження може бути те, що актори театру Соловцова та інших київських театрів [...] під час вистави «Ревізора» в театрі Садовського щоразу дзвонили по телефону, запитуючи, чи встигнуть вони на останню дію, щоб подивитися Садовського в цій сцені. Вони завжди висловлювали щире захоплення його натхненною грою і високо цінували його надзвичайну акторську майстерність.

Садовський ніколи не вдавався до зовнішніх ефектів, не вживав ніяких спеціальних «сценічних» жестів чи голосових модуляцій, зарані розрахованих на певний ефект; він впливав на глядачів і на своїх партнерів силою і правдивістю своїх переживань, які завжди були ширі і глибокі. Він ніколи їх не перебільшував і не зменшував, вони завжди відповідали жанру і стилі вистави, образів і сценічній ситуації, а тому були правдиві й переконливі.

Садовський завжди був у відповідному психологічному стані як на сцені, так і за кулісами. Особливо це стосується героїчно-драматичних ролей, таких, як Богдан Хмельницький, гетьман Дорошенко, Іван Сірко, Тарас з «Бондарівни», воевода з «Мазепи» Словацького, Бурлака, Дмитро із «Не судилось» та ін. Він так проникався ролями героїчного характеру, що, навіть даючи якісь господарчі чи режисерські розпорядження, робив це в настрої і ритмі тої ролі, яку він зараз виконував.

І навпаки — в комічних ролях, як Голохвостий, Мартин Боруля, Іван із «Суєти», Іван Карась із «Запорожця», виборний з «Наталки», Садовський був веселим, в антрактах у себе в уборній розказував різні смішні історії. За кулісами, на виході жартував, кидав дотепи. Очі його світилися гумористичним усміхом. Весь він ставав жвавим, легким, рухливим. Цей стан, видимо, допомагав йому на сцені бути легким і рухливим при його атлетичному складі тіла і досить урівноваженій психіці. Видимо, Садовський навмисне підтримував цей веселий настрій тому, що комедійні ролі були неорганічні для нього, і, щоб добитися цієї органічності, він підтримував себе відповідним настроєм. Але і в цих ролях він ніколи не вдавався до зовнішнього комікування та голого награвання.



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



М. Садовський — Гаркуша
(«Гаркуша» О. Стороженка).



М. Садовський — Микола («Наталка
Полтавка» І. Котляревського).



М. Садовський у житті (80-і роки XIX ст.).



М. Садовський — Самрось Жлудь
(«Дві сім'ї» М. Кропивницького).

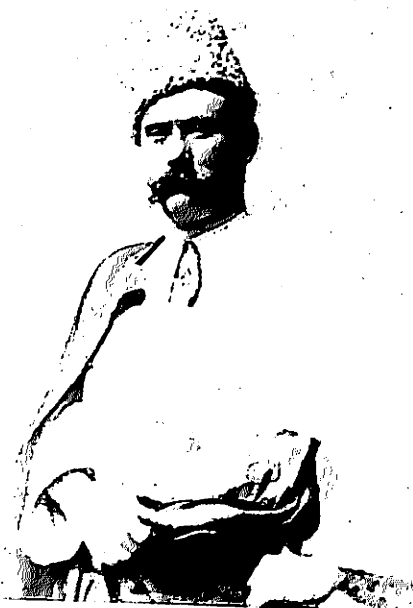
На відпочинку над річкою Ворсклою.
Зліва направо: І. Карпенко-Карий,
П. Саксаганський з сином Петром,
В. Росіна, М. Садовський, С. Тобілевич.



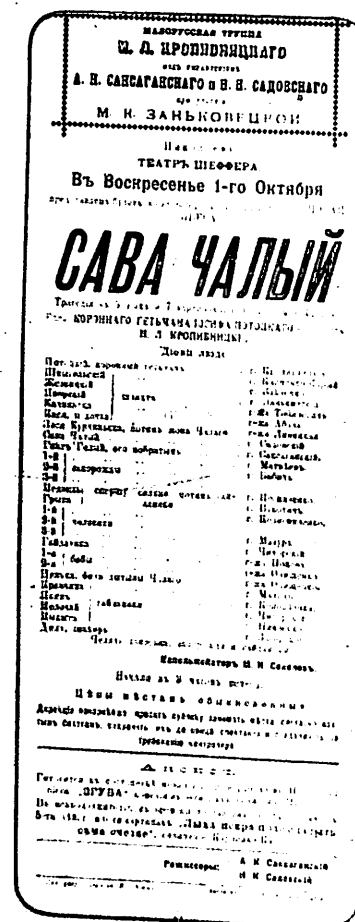
М. Садовський — Богдан Хмельницький
(«Богдан Хмельницький» М. Старицького)



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



М. Садовський у житті.



Афіша вистави «Сава Чалій» (1900).



М. Садовський — Сава Чалій
(«Сава Чалій» І. Карпенка-Карого).



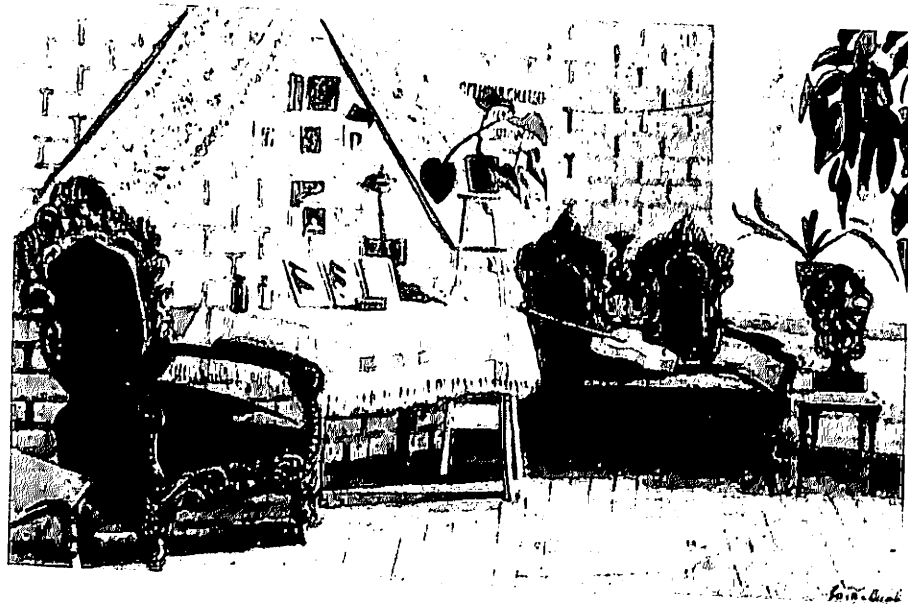


Трупа М. Садовського. (Микола Карпович сидить у центрі) у 1888—1898 роках.

М. Садовський у житті.



Кімната М. Садовського.
Малюнок Ю. Павловича.



М. Садовський у житті.



М. Садовський — городничий
(«Ревізор» М. Гоголя).



М. Садовський — Мартин Боруля
(«Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого).



М. Садовський — Вишневецький
(«Тепленьке місце» О. Островського).



М. Садовський — Карась
(«Запорожець за Дунаєм»
С. Гулака-Артемівського).



М. Садовський — командор
(«Камінний господар» Лесі Українки)



М. Садовський у житті.



М. Садовський — виборний Макогоненко
(«Наталка Полтавка» І. Когляревського).

Найтруднішими і найтяжчими ролями для Садовського, за моїми спостереженнями, були: гетьман Дорошенко, де Садовському з великими труднощами доводилось засвоювати колосальний текст, писаний білим віршем, який треба було місцями висловлювати в досить швидкому ритмі і з величезним емоційним навантаженням, та роль Голохвостого, в якій треба було важке, атлетичне понад п'ятдесятирічне тіло і басовий тембр голосу зробити легкими і рухливими. Тільки замолоду натреноване тіло могло протягом довгого часу носитись по сцені в легкому танці міщанської польки та завзятого козачка. Танці були «під завісу», і в антракті Микола Карпович, уже роздягнувшись, увесь спітнілий, обтирався рушником і надівав свіжу суху сорочку.

Іншого такого танцюриста мені не доводилось бачити. Незвичайна легкість, стримана природна граціозність, органічна характерність, позбавлена будь-якого перебільшення й шаржу, були притаманні йому.

Останньою блискучою роллю і постановкою з історичного репертуару М. Садовського була героїчна роль кошового Запорізької Січі Івана Сірка в п'єсі «Про що тирса шелестіла», яку він виконував уже на схилі свого і життєвого, і артистичного віку. Цю роль, як і багато інших, теж було написано драматургом особисто для Садовського, з урахуванням всіх його вікових і артистичних можливостей. А композитор К. Стеценко написав на замовлення Садовського пісню, теж з урахуванням його голосу: «Ой чого ти, дубе, на яр похилився», яку зараз співаки охоче співають як народну.

В цій ролі і в цій пісні виявлялась роздвоєність душі великого лицаря, що уособлював український народ, який всією істотою поринав до мирного, тихого життя, але історичні обставини так складались, що необхідно було братись за зброю і захищати себе від зажерливих сусідів — турецьких і татарських загарбників.

Микола Карпович Садовський не тільки на сцені виявляв рішучість і відвагу, але і в житті був твердий і принципово вимогливий, особливо коли справа стосувалась справедливості чи громадських інтересів.

На шляху артистичної і громадської діяльності Миколі Садовському, крім гучної слави і лаврів, багато траплялось і колючих тернів як в стосунках з властями, так і з близькими людьми і навіть з братами.

Садовський на сцені був надзвичайно темпераментним і експресивним, а в щоденному житті мав просту врівноважену вдачу. Не дуже балакучий, в міру привітний з близькими й знайомими і стриманий з сторонніми, він завжди тримав себе з гідністю, але без гонору та зазнайства, незважаючи на гучну і заслужену славу великого артиста. Він ніколи ні перед ким не запобігав і не принижувався. Микола Карпович не відзначався особливою дипломатич-

ністю, говорив правду в вічі і далеким був від політиканства і пристосовництва.

Будучи демократичного походження, він на все життя лишився переконаним демократом, ворогом всякого пригнічення і насильства над людиною. До дворянсько-аристократичних витівок і претензій ставився іронічно і завжди їх висміював.

Не поділяючи революційних поглядів, Садовський все ж органічно ненавидів царський самодержавний лад і в тісному колі не раз висловлював своє переконання, що «прийде час, і самодержавство лусне, як дощова бульбочка на воді».

Проте подій Великої Жовтневої соціалістичної революції, яка повалила ненависний Садовському самодержавний лад, він не зрозумів, у січні 1919 року залишив рідну країну й емігрував за кордон.

Там він поневірявся до 1926 року, коли за дозволом українського Радянського уряду повертається на Україну і продовжує до самої смерті працювати в радянському театрі і кіно, збагачуючи своїм багаторічним досвідом і великим талантом українську радянську театральну культуру. Все це говорить про те, що хоч М. К. Садовський і не був на стороні революційної боротьби, але не належав до оборонців та апологетів ворожого табору.

Велика заслуга М. К. Садовського в тому, що він разом з М. Л. Кропивницьким та М. П. Старицьким в останній чверті XIX століття відкрив нову сторінку в історії театру, створивши професіональний український народний театр, а в 1907 році організував перший постійний український театр в Києві, яким керував до 1919 року.

Тільки завдяки невтомній праці, витримці і безперервній діяльності Садовського український театр не завмер, не припинив свого існування. А найголовніше, що він не занепав і не скотився до рівня звичайної комерційної «кормушки» для свого хазяїна і його челяді, як це трапилося з іншими епігонами, що розплодилися були після розпаду об'єднаної трупи корифеїв.

М. К. Садовський, як непохитний рицар-захисник і охоронець високої культури театру, ні на мить не опускав свого прапора у найглухіші часи царського гніту та чорної реакції. Він продовжував незмінно протягом 50 років стояти на чолі українського справді народного професіонального театру, який і до цього часу не втратив свого значення, з якого виріс наш сучасний український радянський реалістичний театр.

Помер Микола Карпович у 1933 році на 77-у році життя у місті Києві і похований на головній алеї Байкового кладовища.

Вдячна українська радянська громадськість вшанувала пам'ять славетного актора, встановивши на фасаді театру меморіальну дошку з барельєфним портретом артиста, на якій золотими літерами виکارбовано:

У цьому будинку в 1907—1918 рр.
жив і працював видатний
діяч українського театру
Микола Карпович Садовський

Тут у 1907 році М. К. Садовський заснував перший український стаціонарний театр.

Леся Кривицька

КИЇВ. У ТЕАТРІ САДОВСЬКОГО

Важко, дуже важко було двадцятирічній дівчині опинитись самій у великому, незнайомому місті. У країні вирує громадянська війна: заголовки газет кричать про якихось гетьманів, про перевороти, тут сповіщають про перемоги Червоної Армії. Тепер усе це зрозуміло, а ось спробуй розібратись у цьому, коли ти дуже молода; погано знаєш життя і вперше потрапила з провінції до великого міста!

У таких випадках завжди приходиться на допомогу молодість, оптимізм, бажання будь-що досягти заповітної мети.

Знайшла і я те, що шукала. Хтось з моїх знайомих або дальніх родичів, у яких я зупинилась, привів мене в якийсь будинок, де і знаходилась театральна школа. Заняття вже розпочались, і мені призначили спеціальний іспит. Я читала «*Contra spem spero*» Лесі Українки й «І мертвим, і живим...» Т. Шевченка. Крім того, щось співала і танцювала. Зарахували при умові, що пізніше складу ще й теоретичні дисципліни.

Директором школи був Й. Стадник, викладали О. Загаров, П. Коваленко [...] та інші. Заняття в школі йшли нерегулярно, не було постійного приміщення, часто мінялись викладачі, а також студенти. Досить сказати, що тільки тепер я дізналась, що саме в цей час там навчався і Бучма.

На жаль, ні у Стадника, ні у Загарова мені навчатись не довелося. Сценічну майстерність у нас викладав якийсь інший педагог. Ні прізвища його, ні ймення не пам'ятаю. Заняття він проводив на етюдах і вимагав, щоб ми самі придумували етюди, при цьому лише драматичні й психологічні теми. Ми, студенти, щосили намагались щось «пережити», але, природно, нічого з того не виходило. Читали нам лекції з історії театру, викладали гімнастику, спів, про все це мало хаотичний характер. Не було єдиного творчого напрямку в навчанні, будь-якого твердого плану. [...]

Прийшла весна. Наближались Шевченківські дні, до яких ми дуже ретельно готувались. Репетирували уривки з «Назара Стодолі», вчили твори великого Кобзаря. Я готувала до вечора його вірш «Чернець», що зацікавив мене своєю історичною темою, романтичною минулих часів, до якої я мала пристрась ще з дитинства.

Нарешті настало 10 березня 1918 року. Ніколи мені не забути цього дня, вірніше вечора... Адже він відіграв таку величезну роль у всьому моєму житті!

Я не буду описувати цей шкільний вечір. Він мало чим відрізнявся від тих, що й тепер проводяться в інститутах, університетах. Але для нас, майбутніх артистів, він був не зовсім звичайним: у залі була присутня ціла група відомих артистів на чолі з М. К. Садовським. Ця обставина, безумовно, всіх нас дуже хвилювала.

Номери програми змінювались один за одним, і нарешті підійшла моя черга виходити на сцену. Хвилювалась я страшенно. Уся попередня робота над «Ченцем» зразу вилетіла з голови, і я почала читати так, як доведеться, а після такого виступу ледве не з плачем забила кудись, щоб нікому не потрапити на очі.

В антракті чую, що зі мною бажає говорити Садовський і що він чекає на мене в фойє. «Ну, — промайнуло у мене в голові, — «рознесе» тебе зараз Садовський за таке читання. Чого доброго, може, й зі школи виженуть — і поїдеш назад до Чигирини, а про театр забудь, не твоя це справа». З таким настроєм підійшла я до Садовського.

Про Миколу Карповича я, звичайно, багато чула, але ні на сцені, ні тим більше в житті мені не доводилось його бачити. І ось переді мною цей великий актор, корифей української сцени, одна з трьох зірок славного сузір'я Тобілевичів, партнер і чоловік геніальної Заньковецької. Велетенський на зріст, величезні сиві вуса, опущені додолу, виразні красиві очі. На вигляд йому можна було дати років п'ятдесят, не більше (а було йому тоді 62 роки), — стільки ще здоров'я, моці й енергії було в цій схожій на кряжистий дуб людині.

Підійшла я до нього, і розпочався між нами діалог, який я можу відтворити майже дослівно:

— Ти Єлисеєва?

— Так.

— Подобається сцена?

— Дуже.

— Вже працювала в театрі?

Цю фразу він промовив якось особливо «грізно».

— Пра-цю-ва-ла... в трупі Пронського.

Очі Садовського добрішають, трохи хрипкуватий голос м'якшає: — Ну, ну, не лякайся. Читала ти непогано. Приходь завтра о дванадцятій годині до театру, побалакаємо.

Ще раз уважно, мов вивчаючи, подивився на мене і, не попрощавшись, пішов.

Так закінчилася ця розмова, в результаті якої я стала артисткою театру Садовського.

З благоговінням переступила я поріг театру Садовського. Та, незважаючи на досвід роботи в аматорському гуртку і навіть у про-

фесіональній трупі, мені стало страшно. І справді, тут усе було значно складнішим, ніж мені уявлялось. Тільки у Садовського я зрозуміла, який то великий труд бути актором, яка велика майстерність потрібна, як необхідно знати життя, щоб створити той чи інший сценічний образ.

[...] До молоді Микола Карпович ставився уважно, працював з нею наполегливо. Якщо з акторами старшого покоління він репетував часом не дуже старанно, а іноді міг залишити роль чи сцену недоробленими, то з нами був завжди надзвичайно чуйним і вночас вимогливим. Навчаючи молодого актора «плавати», Садовський не кидав його на середині річки, щоб той сам виплив, а обережно підтримував, допомагаючи дістатись до берега.

Характерно, що Садовський рідко показував нам, як треба грати. Він намагався не вчити «з голосу», вимагав не копіювати його рухи, жести, інтонації, а самим творчо приходити до тієї чи іншої мізансцени, інтонації, в залежності від внутрішнього стану, від логіки поведінки персонажа.

— Уникайте шаблону, — часто говорив Микола Карпович. — Не наслідуйте сліпо навіть відомих акторів, ви повинні бути не просто виконавцями, а творцями.

Але коли вже Садовський і вдавався до показу, то все можна було зрозуміти і відчутти.

Садовський, на відміну від багатьох режисерів, вірно уявляв собі можливості кожного актора, характер його обдарування. Як не дивно, але мені чомусь хотілось грати характерні ролі. Я сканувала про це Миколі Карповичу. Він уважно вислухав мене і відповів, що мої природні дані — голос, зріст, зовнішність — дають підставу сподіватись, що згодом я можу стати непоганою героїнею. Тут же Микола Карпович порадив розвивати й удосконалювати свої індивідуальні риси, набувати впевненості у своїх творчих можливостях, але так, щоб ця впевненість завжди йшла поруч зі скромністю.

Багато уваги Садовський приділяв масовим сценам; він завжди прагнув, щоб хорові і танцювальні номери були органічно поєднані зі змістом п'єси. Я особисто це добре відчула, бо виступала, головним чином, в масовках і співала в хорі. Микола Карпович кожному з учасників масових сцен давав певні завдання, вимагав, щоб ми придумували біографії своїх образів і не були простими статистами, а брали активну участь у тому, що діється на сцені. І взагалі він турбувався перш за все про життєву правдивість масових сцен, хоч і не забував про мальовничість їх, пластичну виразність композиції.

Цікаво, що через багато років у першому радянському театрі у Львові, а потім і в Театрі ім. Заньковецької, коли я стала знайомитись з системою Станіславського, багато з його положень і взаємоставлення до справи нагадали мені мою роботу і навчання у Садовського. Не випадково ми говоримо про велике творче взає-

мозбагачення російського і українського театрів, про величезний вплив російської сценічної культури на наше національне мистецтво. Я цьому, так би мовити, одна з живих свідків. Власне, театр Садовського, по суті, виник під впливом МХАТу.

Коли я працювала в театрі, Садовський був наче його художнім керівником, давав загальні настанови на репетиціях, а всю основну роботу над виставою проводив Олександр Іванович Корольчук [...].

[...] У Кам'янці-Подільському ми грали «Саву Чалого». Квитки на виставу всі були продані — театр Садовського, як завжди, користувався популярністю у глядача. Однак з'ясувалось, що артистка, яка грала Зосю, раптом захворіла. Почали шукати вихід із цього скрутного становища. У трупі на роль Зосі дублерів не було. Я ж потай, як то кажуть, «для себе», готувала майже всі жіночі ролі нашого репертуару, в тому числі й роль Зосі, яку дуже любила й мріяла колись зіграти. Добре пам'ятала текст, знала всі мізансцени. І ось, наслідившись, я сказала Миколі Карповичу, що можу зіграти Зосю. Садовський дуже здивувався, не чекаючи від мене такої спритності.

Зібрали тут же всіх учасників і цілий день вводили мене у виставу. Увечері я грала, причому грала разом з Садовським, вперше зустрівшись із цим артистом як з партнером по сцені.

На другий день у рецензії місцевої газети був абзац, де у надзвичайно пишномовних тонах давалась висока оцінка моєї роботи. Навряд чи та похвала була справедливою, але, зізнаюся, мені було дуже приємно, тим більше, що це була перша рецензія на мою гру.

До речі, у своїй цікавій книзі про Садовського * В. С. Василько цитує й іншу рецензію цього ж періоду, в якій моя робота оцінюється, звичайно, більш правильно.

Драма І. К. Карпенка-Карого «Сава Чалий» — твір, за словами І. Франка, гідний того, щоб знаходитись серед архітворів нашої літератури. Сюжет її перегукується з відомою народною піснею про зрадника батьківщини Саву Чалого і селянського ватажка Гната Голого, який очолив загони повсталих селян-гайдамаків в їх боротьбі проти польської шляхти.

На історичному матеріалі першої половини XVIII століття Карпенко-Карий створив глибоко актуальний для свого часу твір, який і нас, радянських людей, хвилює своєю патріотичною ідеєю. Не можу не сказати про враження, яке на мене справив Садовський у ролі Сави Чалого. Такого Сави я більше не бачила ніколи. Садовський буквально покоровив глядача і нас, його партнерів, силою свого темпераменту, глибиною розкриття образу. Красивий, величний, могутній, він мав усі підстави подобатися глядачеві. Однак великий актор, трактуючи цей образ, показував всю непривабливість, нік-

* Василько В. Микола Садовський та його театр, с. 117.

чемність, душевну спустошеність Сави Чалого. Пам'ятаю, як у фіналі вистави, коли Саву Чалого убивають гайдамаки, із залу пролунав чийсь голос:

— Правильно, так йому й треба, запродавцю.

Гадаю, що така реакція — найбільша похвала артисту.

Так, Садовський не грав цю роль схематично, спрощено. Глядач не зразу міг розглядіти в Саві Чалому зрадника. Створюючи цікавий, багатогранний, повний внутрішніх суперечностей характер, артист показував його у розвитку.

Коли я перегортаю тепер сторінки п'єси, перед моїми очима начебто проходить постать Садовського. У пам'яті немов розсувається завіса, і у всіх деталях я бачу його чудову гру.

Ось Сава — Садовський з'являється у першій дії. Вже з тихого гордого шепоту гайдамаків: «Сава, Сава...» — можна зрозуміти, що так зустрічають друга, улюбленого ватажка. І Садовський таким грав його напочатку. Він кров від крові отих нещасних, пригноблених шляхтою Гаврил, Медведів, Голих. Тому й горять його очі ненавистю, коли він чує від жінок про знущання панів, тому так щиро, палко промовляє він слова: «Злість і помста палять серце!»

Блискуче проводив Микола Карпович другу картину третьої дії. Увесь діалог з Шмигельським чимось нагадував знамениту сцену Отелло з підступним Яго. Як слухав Сава — Садовський медоточиві речі хитрого Шмигельського! Відчувалося, що Сава все розуміє, знає ціну словам улесливого шляхтича.

«Ти солодко говориш так, що вірить хочеться тобі», — промовляє Садовський, трохи примруживши очі. І тут же вставав з-за столу і немовби до себе, з якимсь великим душевним сумнівом, простодушно довжував фразу: «І боязко стає, щоб ти медовими речами не отруїв душу». Але отрута крапля за краплею вливалася у цю нестійку душу і нарешті досягла своєї мети. В останньому монолозі цієї сцени («Не знаю, не знаю, не знаю! І там, і там провалля...») Садовський досягав буквально трагедійного звучання.

Фінал монологу артист проводив надзвичайно темпераментно. Не було вже вагання в обличчі Сави — Садовського. Майже вивертаючи з рук Шмигельського листа від Потоцького, він говорив: «Я іду», — причому після слова «я» робив невелику паузу, а потім твердо і ясно промовляв: «іду». Сава з листом у руці виходив на авансцену. Очі його лалали, весь він аж тремтів від хвилювання, коли з надзвичайною внутрішньою силою закінчував монолог:

«Прости мене, моя Україно, коли я помиляюсь, а помиляючись, нову тобі печаль і горе принесу! Про те, що бездоленому народові служити хочу я — клянусь я в тому, що обидленому народові побачу, до тебе я, Україно-мати, таким же добрим сином повернусь, яким я був, і всі гріхи я змию кров'ю своєю».

Зал після цих слів здригнувся від оплесків — глядачів глибоко хвилювала щира, натхненна гра великого артиста.

Я стояла в кулісах, дивлячись цю сцену. і, коли Садовський пройшов повз мене у свою вбиральню, зрозуміла, якою ціною йому дістаються оплески глядачів. Очі його були ще якісь дикі, обличчя спітніле, і весь він виглядав спустошеним. Відчувалося, що там, на сцені, він залишив частку свого серця, своїх нервів, своєї душі.

А який ніжний, люблячий був Сава — Садовський у сценах зі мною — Зосею! Ніколи не забуду початку (та хіба тільки початку!) нашої сцени у п'ятій дії. Сава входив до світлиці якийсь знервований, немов не знаходячи собі місця. Я брала його за руку і підводила до колиски подивитись на нашого сина. Довго-довго уважно дивився він, і по його очах, по всій постаті було видно, як минає нервозність, як заспокоюється серце. Поволі, усе ще озираючись на колиску, Сава — Садовський відходив і тепло так промовляв: «Міцно спить...» А після паузи з гордістю, з якимсь особливим підтекстом додавав: «Козарлюга!» У це слово Сава вкладав, мабуть, багато мрій про майбутнє свого сина. Але спокійні, лагідні хвилини швидко проходили, і Зося знову бачила свого чоловіка суворим, збентеженим, незрозумілим.

Так крок за кроком, сцену за сценою виліплював Садовський образ свого героя. Виразно і правдиво змальовував характер Сави, його трагедію, самий шлях, яким він прийшов до зради.

На превеликий жаль, моя зустріч з Садовським як з партнером була першою і останньою.

Гнат Юра

МИКОЛА САДОВСЬКИЙ

Богатирська родина Тобілевичів, крім І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Садовської-Барілотті, дала українському театрові ще такого велетня сцени, як Микола Карпович Садовський, уславлений режисер і актор на героїчні і трагедійні ролі. Маючи виняткові сценічні дані — високий зріст, статуру, чудову зовнішність, приемний, оксамитового тембру голос, могутній темперамент, велику сценічну привабливість, — Микола Карпович немовби самою долею був призначений для виконання ролей героїчного минулого: Богдана Хмельницького, Сави Чалого, Гната Карого, Тараса з «Бондарівни» та ін., для втілення постатей борців і бунтарів. Але разом з тим Садовський був також яскравим виконавцем характерних і комедійних ролей. Майстер сценічного перевтілення, він завжди знаходив для своїх персонажів нові, своєрідні риси, цікаві барви.

Ще юнаком, вперше побачивши М. Садовського на сцені, я був зачарований насамперед акторським мистецтвом цього майстра.

Вже потім, не перестаючи захоплюватись його сценічними образами, я почав розуміти й цінувати його велику режисерську працю, визначний організаторський хист. Створений Садовським у Києві перший стаціонарний український театр був тоді художньо найдосяжнішим на Україні. Він об'єднав майже всі краші акторські сили нашої сцени і був для нас, акторів пересувних труп, зразком і недосяжною мрією. У глибині душі і я мріяв про вступ до нього, і це було для мене просто нездійсненне: Садовський приймав акторів високих на зріст, з показною зовнішністю, з хорошими голосами, а з моїми даними до нього не варто було й потикатись.

Доля звела нас пізніше у тому ж Києві, де я працював актором і режисером у Молодому театрі. Садовський знав нас, молодотеатрівців, чув про наші успіхи, але все ж ставився з недовірою. До цього спричинилися запальні «маніфести» та статті нашого керівника Леся Курбаса, в яких він критикував старий театр, обвинувачував його у рутині та обмеженості, зокрема, нападав на театр Садовського. У цих закидах було багато справедливого: театр Садовського напередодні революції справді застиг у своєму розвитку, почав втрачати творче обличчя, збивався на манівці фальшивої романтики, милування гетьманщиною, ставив подекуди малохудожні твори. Але було у виступах Курбаса й чимало дитячого зухвальства, пози.

У січні 1919 року Садовський, що не зрозумів політичних обставин того часу, підбурюваний націоналістичними елементами, вивіз свій театр із Києва. Молодий театр, навпаки, радо зустрів Червону Армію, активно працював у вільному радянському Києві, згодом злившись з театром імені Т. Г. Шевченка.

...Минали роки. До нас, радянських митців, доходили чутки, що Садовський відійшов від справ і перебував десь у Чехословаччині. Саме там і довелося мені знов зустрітись з ним і навіть сприяти його поверненню на Батьківщину.

А було це так. У 1925 році разом з акторами Ф. Барвінською і О. Ватулею я перебував у творчій командировці в Німеччині та Чехословаччині. Нам пощастило побачити один з найкращих німецьких театрів — театр Макса Рейнгардта. Йшла популярна тоді п'єса Л. Піранделло «Шість персонажів шукають автора». Рейнгардтівці вразили нас надзвичайно високою культурою акторської гри і режисури. У Празі ми ознайомилися з кількома колективами — «Народне дівадло», «Ставловське дівадло» та ін. Нам показали досконале технічне устаткування, макети декорацій, ескізи тощо. Поряд з європейським репертуаром ми бачили і кілька постановок російської класики — «Русалку», «Бориса Годунова» та ін.

Перед від'їздом за кордон нарком освіти доручив мені розшукати Садовського і запропонувати йому повернутися на Батьківщину.

У Празі ми довідались, що Микола Садовський живе у Падебрадах, що він у скрутному матеріальному становищі і навіть змушений працювати косарем, щоб заробити собі на хліб.

З великими труднощами розшукали ми Миколу Карповича (жив він на якомусь постоялому дворі). Нас страшенно вразила убогість обстановки його кімнати, яка нагадувала купе вагона третього класу: тапчан з солом'яним матрацом, одна табуретка і невеликий стіл. Сумно і боляче стало, що велетень нашої сцени живе у таких жахливих умовах. Ми зайшли до кімнати, коли Садовського не було. Хвилин за п'ятнадцять він з'явився. Не підозріваючи, що на нього чекають гості з України, він побачив нас — і остовпів, а потім гірко заридав. Невимовно тяжко було спостерігати цю сцену!

Прощаючись, ми домовились з Миколою Карповичем, що наступного дня зустрінемося у ресторані празького «Велеторгу». У призначений час Садовський був у нас. Коли я сказав, що громадськість України хоче бачити його вдома, Микола Карпович відповів, що він на крилах полетів би на Україну, на широкі, рівні херсонські степи, де він виріс, а тут його душать гори, немов у домині, але без писаного запрошення уряду він не ризикує повернутись. Я намагався всіляко довести йому, що уряд не робить писаних пропозицій окремим неурядовим особам, та все було марно. Тоді виникла в мене щаслива думка. «Миколо Карповичу, — звертаюсь до нього, — а що коли я, як директор столичного театру з великими правами і повноваженнями, запропоную вам офіційно вступити до складу нашого колективу, а ви дасте мені писану згоду? Цю згоду я ратифікую в Харкові й пришлю потрібні на проїзд документи та гроші». За цю думку Садовський з надією ухопився, і ми остаточно про все домовились. Я тут же написав йому запрошення, а він — свою згоду. Незабаром я повернувся додому і доповів про наслідки подорожі. Садовському негайно вислали необхідні папери і гроші.

...Тепло зустріла Садовського громадськість Харкова. Особливо зворушливою була його зустріч з братом Панасом Карповичем Саксаганським. Одвіз я Миколу Карповича до найкращого готелю. Побачивши прекрасну кімнату, устелену килимами, з телефоном і всілякими вигодами, він вигукнув: «Це мені? От тобі й маєш! За кордоном жив у хліві, а тут селять мене в царські хороми!» Назавтра я запросив Садовського для зустрічі з колективом франківців. Зустріч відбулася сердечна, тепла. Ми домовились про виступ Миколи Карповича у «Ревізорі». І ось 2 квітня¹ 1926 року Садовський виступив у ролі городничого, а Петіпа — в ролі Хлестакова. Широка громадськість та й преса розцінили це як велику громадську і мистецьку подію.² Найбільш значний образ у виставі створив Садовський. Його городничий — насамперед жива людина з хитрим тонким розумом. Грубий солдафон і здоровило відступив у його трактовці на другий план. Під показною добрودушністю і м'якістю го-

родничого — Садовського проступають риси повітового деспота і самодура. До сатиричних барв Садовський у цій ролі не вдавався.

«Ревізор» був останньою прем'єрою сезону. Ми мали виїхати на гастролі до Москви. Микола Карпович з нами не поїхав, оскільки «Ревізора» до гастрольного репертуару не включили. З ним було погоджено, що він сам може обрати собі діяльність, яку забажає, продовжуючи залишатись у списках акторів театру імені І. Я. Франка. Після московських гастролей франківців було переведено до Києва. Сюди ж приїхав і постійно тут оселився Микола Карпович. До кінця його життя я акуратно щомісяця приносив йому в конверті гроші, хоча у виставах франківців Микола Карпович більше не виступав.² Разом з братом П. Саксаганським він утворив трупу, яка грала український класичний репертуар у приміщенні Троїцького народного дому (де раніше працював театр Садовського), виїздив на гастролі до інших міст України.

Микола Карпович жваво цікавився всіма новинами театрального життя. Перекоаний реаліст, він засуджував формалістичні ретроактивні деяких тогочасних митців, вітав кожне досягнення радянського театру, радів його розквіту й піднесенню, могутньому поширенню самодіяльності в нашій країні. Готуючи до видання книжки «Мої театральні згадки», Микола Карпович казав, що він щасливий хоч чимось, в міру своїх сил, бути корисним рідному народові.

Григорій Григор'єв

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

Наприкінці XIX віку в Києві народилось два товариства, що мали метою виправити нраву «простонароддя», залучити його до боротьби за більш культурне існування, відтягти від горілки, зацікавити книжкою, театром, мистецтвом. Одне — «Товариство піклування про народну тверезість» організувало чайні з гаслом: «Чай замість горілки». На базарах, на околицях з'явилися чайні. Успіхом вони користувалися не дуже великим, у всякому разі, боротися з горілками установами було не під силу. Друга організація — «Товариство грамотності», з ліберальних українців, бажала прищепити щедрою рукою письменність, а тим самим свідомість серед відсталого маси. Всі добрі побажання швидко видихались, — для них не було життєдайного ґрунту: надто темна була навколишня дійсність. У чайних дуже швидко почався таємний, а потім і відкритий продаж горілки. Деякі чайні, як, наприклад, Галицька на Єврейському базарі, набули скандальної слави: вони швидко зробились улюбленим місцем бійок, пристановищем для хуліганів і всяких темних осіб. Непомітно такі установи припинили існування. Термін їх життя обмежився двома-трьома роками.

Трохи краще пішли справи у «Товаристві грамотності». Тут були зібрані досить великі кошти. В різних кутках міста почали діяти бібліотеки-читальні, безкоштовні курси грамотності. Їх роботою зацікавилися жандармське управління і поліція. Інтелігентні керівники переполошилися, дізнавшись, що деякі члени товариства заарештовані і обвинувачені в революційній пропаганді. Життя дало добрий урок, наочно підтвердило, що в царській Росії питання боротьби за письменність, заходи проти «зеленого змія» — справа безнадійна, до того ж клопітлива й каверзна. «Товариство грамотності» незабаром припинило існування. Все ж воно зробило одну реальну добру справу: на його кошти були збудовані два народних доми — Троїцький і Лук'янівський — з хорошими театральними приміщеннями.

Троїцький народний дім, збудований у 1902 році, швидко увійшов у число регулярно працюючих київських театрів. Товариство здавало його різним театральним колективам для гастрольних вистав. У 1907 році відомий український артист і режисер Микола Карпович Садовський склав умову про оренду приміщення на довгий строк. Тоді і народився перший український стаціонарний професіональний театр. У Києві він помітно відрізнявся від інших театральних підприємств. Це перш за все був театр загальноприступний, демократичний у повному розумінні слова. Про це свідчила хоча б розцінка місць: від 10 копійок до 1 карбованця на вечірні вистави і від 5 до 50 копійок на денні. Місцеві естети-театрали ставились до нового театру недоброзичливо, вважаючи його театром «для мужиків, для плебсу».

Пам'ятаю, якось у суботу класний наглядач у школі, де я вчився, сказав учням:

— Можете завтра, в неділю, якщо схочете, відвідати денні вистави в театрах. Не здумайте тільки йти до Троїцького народного дому. Це театр для візників, кравців, шевців та інших п'яниць. Порядні люди туди не ходять.

Внаслідок цього наказу я та інші учні почали щонеділі відвідувати театр Садовського. Придбавши за п'ять копійок квитка, ми захоплювалися майстерністю артистів, чудовою українською мовою, яка линула в зал із сцени. Віднині я не розлучався з цим улюбленим моїм театром.

Швидко молодий колектив українських артистів довів свою життєздатність і вміння створювати високохудожні постановки. Національний театр існував на Україні давно, але змушений був вести гастрольний спосіб життя, мандруючи протягом кожного року по кількох містах. Звідси декорації, оформлення — прості, скупі, хор невеликий, оркестр складався та підшукувався на місці, театр мав лише свого постійного диригента.

Дуже часто давало себе знати свавілля місцевих сатрапів-градоправителів. Садовський у своїх спогадах дуже мальовничо роз-

повів, як йому доводилось у різних містах добувати дозвіл на влаштування вистав. Він у минулому був офіцером, героєм російсько-турецької війни 1877 року, георгіївським кавалером. Іноді дозвіл давався не керівникові українського театру, славнозвісному артисту й режисеру, а дворянину, бувшому офіцеру Садовському.

Людина дуже темпераментна, самолюбна, Садовський поставив за мету що б то не стало створити театр високої культури, піднести його на таку височінь, щоб вважався аж ніяк не нижче російських драматичних і оперних театрів. Можна відразу відзначити, що він спромігся дуже багато зробити в цьому напрямку, примусив різноманітних ворогів із чорносотенного табору, скептиків з ліберального визнати за факт: український театр увійшов повноправним членом у галузь театрального мистецтва. Традиціям «малоросійщини» оголошено війну. Театр реалістичний, народний за цілеспрямованістю і розрахований не на верхівку з добре освічених глядачів, а на простого робітника, селянина, саме на тих, кого «Товариство грамотності» бажало освічувати, а друге товариство — тримати в постійній тверезості.

Садовський добився свого. Йому неодноразово і в майбутньому доводилося звертатись до випробуваної зброї — козиряти георгіївським хрестом, переконувати своїм військовим минулим. Та з ним тепер вже рахувалися і як з серйозним театральним антрепренером, що веде справу не гірше інших його колег з багатим досвідом.

Зникла назавжди з афіш назва «Малоросійський театр», з яким було пов'язано уявлення про обмеженість артистів, їх невисоку культуру («малі росіяни», не такі, як справжні, «великі»). Поручилась одноманітність репертуару з випивкою і гопаком на втіху глядачам, тобто саме те, що давно відоме було під назвою «малоросійщини». Навіть це слово тепер стало лайливим.

Звичайний репертуар українських театрів був справді одноманітний і складався з п'єс, що виконувалися багато разів. Деякі стали класичними. Нова українська п'єса була явищем досить рідким. Перекладні п'єси в українських театрах не йшли: забороняла цензура, та й самі виконавці в рядових трупях не думали навіть про можливість ставити перекладні п'єси.

В основі репертуару Садовського були кращі п'єси відомих класиків: Карпенка-Карого (Тобілевича), Кропивницького і Старицького. Крім того, Садовський сміливо вводив у репертуар п'єси російських класиків, низку п'єс чужоземних авторів і постановки кількох опер, ніколи не бачених на українській сцені.

[...] Садовський рішуче став на шлях поновлення репертуару. Він перший поставив на українській сцені «Ревізора» й «Одруження» Гоголя, «Тепленьке місце» Островського. Йому довелося витримати натиск реакційної критики з її запитанням, навіщо в українському театрі потрібні Гоголь і Островський, коли їх можна дивитись на російській сцені. Подібні критики були твердо впевнені,

що дали питань «кохання, горілки й гопака» українській сцені шлях повинен бути закритим. З великими труднощами Садовський привчав до нового репертуару не тільки критиків, але й глядачів, звиклих до п'єс із сільського життя. Не дуже цікавою для публіки залишилася і поставлена в перший рік роботи театру п'єса Гейерманса «Загибель «Надії» (на афіші було зазначено просто «Надія»).

Мені пощастило побачити майже всі постановки театру за весь час його існування. Важко і неприємно було дивитись, коли добре поставлений «Камінний господар» Лесі Українки йшов при майже пустому залі. Така була доля і «Тепленького місця», і «Загибелі «Надії» та й інших нових для театру перекладних п'єс.

Виховував Садовський не лише публіку, але й своїх артистів, особливо молодих. Останні, працюючи в умовах стаціонарного театру, в досить короткий термін стали відомими діячами української сцени.

В організації театру значну участь взяла велика українська артистка М. К. Заньковецька. Всі важливі питання репертуару, підготовки до сезону, загальної ідейної лінії театру Садовський вирішував разом із Заньковецькою. З великою художньою силою виступила Заньковецька в нових для неї ролях в «Загибелі «Надії» і Марусі в п'єсі Карпенка-Карого «Життєве море». Та вистави не вдержались у репертуарі. Робота Заньковецької була оцінена лише її товаришами та небагатьма театральними.

На жаль, Заньковецька працювала лише перші два роки. [...]

Ролі, виконувані Заньковецькою, перейшли тепер до Ліницької. Любов Павлівна Ліницька, видатна українська артистка, дуже любила Заньковецьку, вважала себе її ученицею. Все ж Ліницька спромоглася сказати своє слово в мистецтві. Не повторюючи Заньковецьку, вона дала інше трактування багатьом овіяним виконавською традицією ролям. Вже з першого виходу на сцену Ліницька підкорювала глядачів своєю особистою чарівністю, чудовим грудним голосом, просякнутим своєрідною співучістю. Прекрасна була в ролі Харитини в п'єсі «Наймичка» Заньковецька, та в Ліницької знайшлися свої барви, неповторні нюанси. Останній монолог перед смертю героїні вона проказувала дуже тихо, але в багатьох глядачів з'являлися сльози на очах. Олена в п'єсі «Глитай, або ж Павук» голосно, дуже голосно в багатьох місцях говорила про свою трагедію, та це не була удавана акторська декламація, що зветься з давніх-давен фальшивокласичним пафосом, — це говорило саме життя, уособлене жінкою-страдницею з глибокою чистою душею. Ця ж багата душа скромної сільської трудівниці, що не змогла подолати дикість свого оточення, вабила до Ліницької всіх, хто мав щастя її бачити в ролі Софії в п'єсі «Безталанна».

Талановита драматична артистка, вона вражала усіх перевтіленням, коли грала студентку Валу в комедії Володського «Панна-штукарка». Життєрадісна дівчина, яка виступала нещодавно на

революційних мітингах, вона потрапила до дідуня на відпочинок у маленьке місто і гостро насміялася над місцевим поміщицьким синком, пихатим, самозакоханим, що вважав лише себе справжнім українцем. Щоб дізнатися про характер цього свого жениха, Валя пішла на посаду служниці в поміщицьку родину. П'єса, досить поверхова за змістом, тим не менш набула певного громадського звучання, коли в останній дії Валя-штукарка відчитувала горе-жениха та його оточення. Сміх, хороший, щирий, супроводив кожную сцену з участю Валі — Ліницької. А між тим Любові Павлівні в 1913 році, коли я її дивився у цій ролі, було біля 47 років. На сцені вона залишалась молодію, стрункою й гарною.

Особисте життя склалося в артистки дуже невдало. Ще молодію вона залишилася самотньою. Всю свою турботу і ніжність вона віддала синові Славику. Я в дитинстві з ним дружив, часто зустрічався і з Любов'ю Павлівною. Добре пам'ятаю, як вона категорично відмовилась від бенефісу в зв'язку з її 25-річним ювілеєм сценічної діяльності. Все ж вшанування відбулося. В цей день, 16 жовтня 1913 року, вона грала Харитину. Вистава була справжнім святом артистки. Театр був переповнений. Дуже багато зібралось студентів. Вони заздалегідь підготували й надрукували на червоному папері листівки з віршованими вітаннями. Я їх добре запам'ятав. Ось один текст:

Вы нам дарите наслаждение
Своей талантливой игрой.
За те минуты вдохновения
Благодарим Вас всей душой.

Особливо зворушила Любов Павлівну друга листівка:

Привет художнице-артистке,
Умеющей воспламенить
Глубоким чувством наши души,
Заставить плакать и страдать!

Після першої дії листівки були скинуті з гальорки вниз і густо всіяли увесь зал для глядачів.

Ліницька була видатною трагічною артисткою і в той же час не менш чудовою виконавицею комедійних і характерних ролей.

В театрі Садовського працював видатний артист [...] народний артист СРСР Іван Олександрович Мар'яненко. Небіж Кропивницького, він пішов шляхом дядька і з юних років став грати в його театрі. Мар'яненку було 29 років, коли він виступив у Садовського на сцені Троїцького народного дому.

Актор великого творчого діапазону, однаково чудовий у ролях любовників, романтичних героїв, резонерів, простаків, навіть коміків, він радував і зовнішністю, і бархатним голосом баритонального тембру з безліччю переходів від насиченої густоти до легкого

з відмінною дикцією шепоту, великим темпераментом і блискучою технікою гри. Він створив величезну галерею образів. Важко сказати, що в нього виходило краще, що гірше. Потрібна окрема книга, щоб освітлити всі боки майстерності митця, якому пощастило віддати 22 роки життя роботі на дореволюційній сцені і 40 років — у радянському театрі.

разом з двома спільниками виконує його. Гнат говорить небагато. В п'єсі він за кількістю слів займає дуже невелике місце. Силою виконання та загальним враженням від образу Мар'яненко — Гнат не поступався перед уславленим корифеєм Садовським, що грав у виставі головного героя.

податися на Запорозьку Січ, щоб захищати рідний край. Ось така проста, з природним розумом, щирим серцем, внутрішньою красою і глибоким змістом людина незрівнянно вища за того ж командора, Дон Жуана чи якусь іншу високопоставлену особу.

Хочеться навести ще один повчальний приклад, коли Мар'яненко грав роль негативного героя. Таким був вельможний польський пан у п'єсі Карпенка-Карого «Бондарівна». Він украв красуню Тетяну, дочку старого запорожця і наречену козака Тараса. Пана старосту можна вважати за типового лиходія. Та ось бачимо Мар'яненка: він пояснює обуреній Тетяні, чому її викрав... Ми в роздумі — чи такий уже він негідник, яким здається. В нього стільки шляхетності, щирого почуття... Він залишився вірним собі: вбив дівчину, щоб вона нікому не дісталася, хоча знає, що й сам приречений на загибель. Він, безперечно, ворог, лиходій, та кохання зробило його таким, а не лише високе становище і звичка владарювати. Вміння показати складність натури, логіку вчинків, реалістичну правдивість деталей — в цьому був увесь Мар'яненко. Він примушав глядача довго міркувати після вистави над питанням про над роллю та акторського виконання в Мар'яненка.

Театр Садовського не можна собі уявити і без Федора Васильовича Левицького. Прийшов він сюди, маючи за плечима 20-річний стаж роботи. Цей самородок був знайдений Кропивницьким і використаний як незрівнянний комік і виконавець характерних ролей. Я чув багато разів, що Левицький любить шукати своїх героїв серед простого народу на базарах, ярмарках, шукати для того, щоб вивчати. Недалеко від Троїцького народного дому був базар, а за два-три квартали — знаменита в Києві Бессарабка. Тут Левицький бував завжди. Якось я бачив, як він вийшов з театру після репетиції, пройшовся до сусіднього базару, походив між рядами, зупинився біля якогось дідугана-селяка. Слухав його мову, слідкував за кожним рухом, потім підійшов і сам став розмовляти. Здається, старий торгував горохом. Він насипав дві склянки Левицькому в носову хусточку. Зрозуміло було, що купівля зроблена для пристойності, а більше використана, щоб порозмовляти з цікавим продавцем.

Свої спостереження Левицький з успіхом використовував, створюючи безмежну кількість чудернацьких виняткових героїв. Вони були насичені до краю гумором і сміхом. Прототипи відшукати в житті було не так просто.

Вперше я бачив Левицького в п'єсі Кропивницького «Зайдиголова». Лише з'явився на сцені староста Канупір, як сміх, спочатку легкий, далі все дужчий і дужчий, став царювати у залі. Староста один час був у суді присяжним засідателем і тепер постійно всім розповідає про це в зручних і незручних випадках. «Господа мирові судби!» — вигукує, а не говорить Канупір, не даючи своїм

співрозмовникам сказати й слова. Голос у Левицького був хрипкий, але виразний і неповторний. Іншого такого голосу мені чути не доводилось. У більшості своїх ролей актор з перших же слів викликав посмішку, а іноді загальний сміх, гучний регіт.

Мені дуже подобався завжди М. Садовський у ролі виборного в «Наталці Полтавці». Огрядний, поважний, хитрий дядько, яких можна зустріти в кожному селі. Багато інших виконавців трактували цей образ по Садовському. Одного разу на ранковій виставі виборного грав Левицький. У Садовського був дуже ефектний вихід у першій дії з піснею «Дід рудий, баба руда...». Співав свою пісню у виборний — Садовський досить пристойно, як і всі інші сольні номери. Левицький теж співав... Та спів був такий кумедний, що передати не можна жодними словами. Те, що в інших виконавців вважалося цікавим оповіданням резонера, у Левицького оберталося в жартівливий комічний монолог. У виконанні Левицького виборний був людиною напрочуд талановитою, веселою і життєрадісною.

Відшукуючи «касові» вистави, щоб покривати великий дефіцит від інших постановок, Садовський іноді ставив п'єси дріб'язкові, та чимсь приємні для масового глядача. Одною з таких з'явився жарт С. Зіневича «Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було». Героєм спектаклю був дяк — Левицький. На сцені — декорація простої хати. Дяка нема вдома. Його учні, малі хлопчики, дожидаючи вчителя, вигадують про нього пісеньку; тут же, танцюючи, даючи виконують. У цей час надходить дяк, повторює про себе почуті слова з пісні: «Ніхто мене не заставить вийти заміж за дяка, в нього вуса, як у джуса, а борода з реп'яха» і ганяється з лозиною за го вусами. Починається урок. Дяк каже: «Теля або курку скоріше можна навчити, ніж вас, осли віфлеємські, іроди ієрихонські...» Кожне слово чути виразно і в такій інтонації, що сміх безперервний.

Зайшов до хати дяка пан Штукаревич, не застав тут нікого, витяг з шафи пляшку хазяйської горілки, випив... Потім спить мертвим сном. Його і справді прийняли за мертвого. Прийшов урядник, констатував смерть, призначив на цей випадок сторожів, щоб вартували біля тіла. Разом з ними, як неодмінний свідок, дяк. Раптово мертвий, що лежав на столі, підвівся і чхнув. Перелякані живі зникли негайно за двері. «Мертвяк» потягнувся, встав, почав знову шукати горілку, та нічого не знайшов. Довелося піти звідси. На сцені пусто, повна тиша. От з середини пічки висунулась одна нога, потім друга, далі показується і весь дяк. Він не каже й слова, за нього говорять його розгублені очі, розкуйовджена борідка, сплутане волосся, зім'ятий одяг. Він робить один слабкий рух, другий, ніяк не може очуняти, мацає голову, ніс, перекошується, що не спить. Поволі йде з хати. З добрих п'ять хвилин регіт у залі не стихає й на мить.

Звичайно, «Пан Штукаревич» рятував Садовського частенько, а вірніше мовити, не п'еса сама по собі, а Левицький — дяк.

Неважко комікам грати в таких п'есах, як «Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці», «Пошились у дурні» чи той же «Пан Штукаревич», де ситуації самі по собі викликають сміх. Далеко важче, коли п'еса не є, за акторською термінологією, «самогравальною». Виходячи з цього, слід вважати роль писаря в п'есі Карпенка-Карого «Бурлака» надзвичайно важкою. У деяких виконавців вона була зовсім не смішною. Левицький — писар звеселяв від першого до останнього слова. П'яний писар спить у волосному правлінні на столі, обкладений паперами. Вранці підносить голову, поволі встає. Сідає на стілець, бере дзеркало, дивиться на себе і жахається. Довго мовчить. Слів не треба, їх можна читати на обличчі в писаря — Левицького.

Треба зазначити, що сам Левицький ніколи на сцені не посміхався, якщо цього не вимагала роль. У цьому, мабуть, теж полягав секрет сміху, що викликав виконавець.

Дуже оригінально грав Левицький Землянику в «Ревізорі», Юсова в «Тепленькому місці». Багато радості приніс він глядачам, і багатьох вабили вистави з його участю.

Добрий склад виконавців підібрав собі Садовський — треба йому віддати належне. Ролі старих баб виконувала майстерно Ганна Іванівна Борисоглібська. Часто зустрічалися випадки, що роль в одній п'есі була дуже схожа на таку ж у другій. Борисоглібська вміла знаходити такі риси у своїх персонажів, що робила їх індивідуально різноманітними. Її коником були сварливі баби. Класичним зразком такої ролі можна згадати бабу Риндичку в одноактній комедії Кропивницького «По ревізії». Її великий моголог вислуховувався з великою цікавістю, хоча в ньому вона говорила про самі дрібниці, подібно до того, як гавкав її пес, побачивши невідомого відвідувача у сусідньому дворі. Зовсім інший образ уже не тільки сварливої, але й злої баби створювала вона в ролі Ганни у п'есі «Безталанна».

Характерних старух дуже добре грала Олена Петрівна Полянська. Не можна забути її стару циганку Гордилю в п'есі Старицького «Циганка Аза». Ми бачили гордовиту, владну жінку, що вважає кращими за всіх тільки своїх людей і любить вільне циганське життя. Зворушливий образ прибитої бідністю Терпилихи панської. З таким же успіхом вона грала Анну Андріївну в «Ревізорі» і балакучу Фенну Степанівну в комедії «Шельменко-денщик».

Слід згадати добрим словом Юхима Миловича. Він і в житті був схожий на простого сільського дядька, байдужого, незворушного в будь-яких умовах. Садовський і ролі йому підбирав відповід-

ні. Служка Омелько в комедії Карпенка-Карого «Мартин Боруля», що псує нерви самому Борулі своєю холоднокрівністю, сторож волосного правління в «По ревізії», який намагається за допомогою грахівниці дізнатися, скільки йому днів залишається служити, глухий дід у комедії Старицького «Крути, та не перекручай», виконавець численних епізодичних ролей — Милович завжди залишався помітним, хоча б поруч з ним грали найвидатніші виконавці.

Деякий час у театрі працювала Софія Віталіївна Тобілевич, жінка Карпенка-Карого. Артистка високої культури, тонкого смаку, талановитий літератор, вона ревниво слідкувала за тим, щоб театр не відступав від художніх заповітів її чоловіка, одного із засновників української сцени, творця нового репертуару, що улаштував рідний театр далеко за межами України. На сцені С. Тобілевич була кращою Терпилихою в «Наталці Полтавці», щирою простою матір'ю-селянкою в «Суєті», рухливою провінційною старою кокеткою в ролі Анни Андріївни в «Ревізорі». Вона переклала для театру цікаву п'есу польського драматурга Люціана Риделя «Зачароване коло», що йшла багато разів з незмінним успіхом. Багато зусиль поклала вона, щоб створити в театрі атмосферу дружби, щирості в стосунках поміж акторами, що іноді порушувалися завдяки невірноваженій вдачі Садовського, великого таланту на сцені і людини з багатьма слабкостями і примхами в побуті. Не завжди, на жаль, вона досягала мети. [...]

На перше місце Садовський висунув свою улюблену Малиш-Федорець. Її чоловік — артист С. Паньківський в родинних умовах був зовсім безвільною людиною, сліпим прихильником своєї жінки-красуні. Вона справді робила при першому знайомстві великий вплив на всіх, хто її не знав, а на сцені була дуже ефектна, можливо, навіть занадто, підкреслено театральна. Її не можна було порівнювати з Ліницькою — не було того темпераменту, глибини почуття, щирості. Про Малиш-Федорець казали, що в неї гра роблена, удавана. Садовський з великою охотою приділяв їй багато годин, поставив собі завданням зробити примхливу артистку провідною виконавицею. Кінець кінцем він свого досяг. Деякі ролі Ліницької перейшли до нової прем'єрші. Гандзю в однойменній п'есі Карпенка-Карого стала грати «Малишка», як її прозивали в театрі. До неї перейшла від Ліницької ще роль Варки у «Безталанній». Правда, в цьому випадку Малиш-Федорець не дуже ви- грала, — Софію стала виконувати Ліницька, грати проникливо, далеко залишаючи за собою суперницю у п'есі та у взаємній роботі.

Серед п'ес, що робили збори, йшла переробка старої драми І. Шпажинського «Чарівниця», зроблена якоюсь Юльченко-Здановською. Перевантажена багатьма мелодраматичними сценами, збудована цілком на любовній інтризі, п'еса в українському варіанті художньо відзначалася дуже невисокою якістю. В російському оригіналі вона була набагато цікавішою. Другорядний драматург

Шпажинський увічнив своє ім'я, коли геніальний Чайковський створив оперу «Чарівниця» на лібретто автора драми. В опері є одна сцена, що характеризує важке становище покріпачених селян у князя. В переробці Юльченко-Здановської не було навіть натяку на якесь соціальне тло п'єси. Її рятувала тільки гра Мар'яненка, Левицького й декого інших. Тут Малиш-Федорець у ролі куми була в своїй стихії. Особливо добре виходила в неї сцена в другій дії, де чарівниця спокушала сина воеводи. [...]

Северин Федорович Паньківський був висококультурним актором. З великої любові до театру він кинув чиновницьку посаду і забезпечене становище в себе на батьківщині, в Галичині, і перейшов на важкий акторський шлях. У нього було кілька ролей, які він виконував майстерно: Іван у «Безталанній», старий козак Бондар у «Бондарівні», Микола Задорожний у п'єсі І. Франка «Украдене щастя». Трохи глухуватий голос, здавалося, і справді пасував його героям. Паньківський переклав для театру Садовського п'єси «Загибель «Надії» Гейерманса і «Каштелянський мед» Ю. Крашевського. [...]

Молодь театру старалася бути осторонь від закулісних інтриг, однаково уважно ставилась до всіх провідних акторів. Непоказне, але тверде місце дуже цінне.

Непоказне, але тверде місце дуже швидко посів П. Т. Коваленко. В недавньому минулому робітник, він брав у Києві активну участь в революційних подіях 1905 року. Ознайомився як слід з тюрмою. В театрі він виконував ролі молодих сільських парубків, непомітних трудівників. [...] Пізніше він з великим успіхом виконував різноманітні ролі аж до героїчних, виявив себе різностороннім талановитим виконавцем. Коваленко набув популярності як майстер гримувальної справи. [...]

Елизавета Хуторна почала з вихідних ролей і швидко зайняла провідне місце. І сьогодні старі театри згадують її виконання ролі гімназистки Василини в п'єсі «Суєта», настільки виразно поданої, що невелика за обсягом роль не загубилася у великій, із значною кількістю дійових осіб, комедії Карпенка-Карого. Багато радощів і веселого сміху принесли глядачам і інші її ролі.

Багато радощів і веселого сміху приносив в артистичне середовище Грицько Маринич, тепер народний артист УРСР. Він чудово грав Івана в п'єсі «Дай серцю волю, заведе в неволю» і Дмитра в «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Враження було таке, що на сцені походжав звичайний хлопець-веселун, які є в кожному селі. В його грі впадала в очі легкість виконання — нехай то пісня, танець чи дотепний діалог. Здавалося, що його ролі «самогравальні», не дуже важкі для зображення, — звідси й успіх у молодого артиста. Образи в Маринича були до краю прості, зрозумілі. Але ця простота і легкість виконання прийшли внаслідок величезної упертої праці.

Новиною було введення до репертуару театру оперних постановок. Садовський дуже вдало переклав на українську мову «Продану наречену» Б. Сметани, «Гальку» С. Монюшка і «Сільську честь» П. Масканьї. В театрі була чудова співачка й артистка Олена Денисівна Петляш, за походженням із славетної родини Тобілевичів (племінниця артистів-братів Тобілевичів). Голос надзвичайної сили і краси, майстерне виконання принесли їй швидко визнання кращої Наталки Полтавки, Маженки, Гальки і Сантуцци. Вона ж виявилась і талановитою виконавицею ролей Полінки в «Тепленькому місці» і Мар'ї Антонівни в «Ревізорі». Пізніше в «Тепленькому місці» і Мар'ї Антонівни в «Ревізорі». Пізніше в «Тепленькому місці» і Мар'ї Антонівни в «Ревізорі». Пізніше в «Тепленькому місці» і Мар'ї Антонівни в «Ревізорі».

Маяючи невеликий голос, тенор С. Бутівський дода-
вався своїми можливостями, з честю підтримував ансамбль. До-
помагало й те, що він володів неабиякою акторською майстер-
ністю.

Щодо сценічної дії в операх у Садовського не було жодної постановки, де б артисти лише виконували арії та дуети, — на сцені жили справжні люди з їх різноманітними пристрастями. Брали участь у виставах Садовського і деякі співаки з місцевого оперного театру, з них помітний слід залишили Карлашов (у Садовського виступав за псевдонімом Чорноморець), Круглов (у Садовського — Золденко), Внуковський (він же Внученко).

Оркестр склався з 16 осіб, у дні оперних вистав. Оркестром керував до 25, додавалися музиканти з інших театрів. Оркестром керував до 25, додавалися музиканти з інших театрів. Оркестром керував до 25, додавалися музиканти з інших театрів.

Стара «Наталка Полтавка» засяяла багатством музичної краси, добрим виконанням окремих уривків. Пам'ятаю одну з вистав 1911 року, коли в «Наталці» брали участь Садовський — виборний, Паньківський — возний, Петляш — Наталка, Полянська — Терпилиха, Бутовський — Петро і Мар'яненко — Микола. На виставі був композитор М. В. Лисенко і довго з подякою тиснув руку в антракті старому, але темпераментному диригентові Єлінеку. Таким же величезним успіхом користувались завжди юний «Запорожець за Дунаєм» з Садовським на чолі, «Чорноморці» Лисенка.

[illegible]

На лібретто М. Садовського Лисенко написав свою оперу «Енеїда».

да», поставлену театром восени 1910 року. В лютому 1911 року Садовський показав «Енеїду» в Петербурзі в театрі «Пасаж». Опера пройшла з великим успіхом. Тут же відбувся великий концерт у зв'язку з 50-річчям з дня смерті геніального українського поета Т. Г. Шевченка. Микола Лисенко написав спеціально музику до ювілейної постановки п'єси Старицького «Остання ніч» (у 1909 році відзначалося п'ятиріччя з дня смерті драматурга). Пізніше інший видатний композитор К. Г. Стеценко створив прекрасну музику до п'єси С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла».

Г. Єлінек у 1911 році пішов з театру. Його заступив талановитий диригент Олександр Кошиць. У цьому ж році, замість Петляш, що вибула на оперну сцену, була прийнята молоденька співачка Марія Іванівна Литвиненко-Вольгемут, нині народна артистка СРСР. До неї перейшли всі партії, виконували Петляш. В репертуар були додані опери: «Утоплена», «Різдвяна ніч» Лисенка і «Катерина» Аркаса.

Весь сценічний шлях нашої видатної артистки пройшов перед моїми очима. Пам'ятаю її перші виступи в «Наталці Полтавці» і «Катерині». Тоді усі звернули увагу на голос надзвичайної сили і чудового тембру молодого співачки та на її вродливість. Але коли пригадати, що ж у неї було індивідуального, що відрізняло її від інших талановитих співачок, то можна сміливо твердити: її захоплюючи життєрадісність. Я бачив багатьох виконавиць ролі Катерини в опері Аркаса. Роль ця за сценічним образом нескладна. В першого солдата і турбується про невідоме майбутнє, почувши, що милий розлучається з нею. В другій і третій діях вона — страждальця жінка, якій нема іншого шляху, ніж смерть. Катерина — Литвиненко була життєрадісною, сильною натурою. Вона пішла на смерть не тому, що потрапила в тяжке становище, залишилася без притулку на цьому світі, — ні, Катерина змогла б вийти на справжню дорогу. Але в тлумаченні Литвиненко Катерина загубила віру в усіх людей: тут і батько, і мати, і любий Іван, і всі ті, кого зустрічала, блукаючи з дитиною. Вона побачила, що оточення, в якому живе, гнітить не гірше від злих людей. А раз так — життя не має для неї жодної цінності. Лиха доля звичайної сільської дівчини примушувала глядачів замислитись над тогочасною драмо Катерини переростала рамки побутової звичайної події, ставила питання про те, що такий суспільний лад — ворог бідним людям. Такі ж думки виникали тоді, коли Марія Іванівна співала Гальку.

Недовго працювала у Садовського Литвиненко-Вольгемут, та залишила помітний слід, дала приклад іншим молодим співачкам. Її робота на оперній сцені в Києві, Петрограді, Харкові — це сторінки великого мистецтва, вписані в історію музичного розвитку

нашої країни. Її Аїда, Ліза, Ярославна — незабутні образи вільнолюбивих, вольових жінок, зразкових у своїх чудових людських і громадянських якостях. Через багато років після перших успіхів вона виконала роль Насті в опері Лисенка «Тарас Бульба» і розкрила нові сторони свого драматичного обдарування, довела, що справжній талант завжди росте і міцніє, неважаючи на немолоді роки.

Окремо хочу зупинитися на двоактній опері Г. Козаченка «Пансотник». Композитор, учень Римського-Корсакова, працював хормейстером у Маріїнському театрі. Його опера, дуже мелодійна, з чудовими хорами, дотепним лібретто, набула значної популярності. Петляш, потім Литвиненко-Вольгемут, Чорноморець, Бутовський грали й співали блискуче. Можна пожалкувати, що ця опера зникла з репертуару в наш час.

Багато енергії вклав у хорову справу талановитий Василь Верховинець. Хормейстер, він же постановник народних танців, Верховинець швидко досяг великих успіхів. Відмінні були обрядові хори в п'єсах «Циганка Аза», «Дві сім'ї». Проникливим виконанням відзначалися хори в п'єсах «Невольник», «Безталанна», «Маруся Богуславка» та в усіх оперних постановках.

Вперше в історії українського театру вистави одержали високохудожнє оформлення. Відомий майстер І. Бурячок створив багато декорацій, старанно виконаних, пишнobarвних і поетичних. В театрі працював машиністом сцени К. Домбровський, добрий знавець своєї справи. Успіх посередньої п'єси «Чарівниця» великою мірою залежав від турбот Домбровського. П'єса закінчувалася пожежею та обвалом хати. Пожежа проводилася без будь-яких світлових ефектів, глядач бачив, як горять стіни, закутані димом, найсправжнішим. Секрет таких ефектів машиніст перейняв на себе. Відомо було, що він одержував багато запрошень перейти на роботу в інші театри на більш вигідних умовах, та всі вони були категорично відхилені. Домбровський залишився патріотом українського театру. Цей простий робітник так добре запам'ятав усі постановки, що в дні хвороби чи відсутності помічника режисера М. Миленка сам обставляв сцену, знав напам'ять усі дрібниці реквізиту, нагадував артистам, які їм речі потрібні за роллю.

Садовського, директора театру і режисера, завжди турбували розшуки нового репертуару. Деякі п'єси відзначалися великим соціальним і навіть революційним напрямком. У двоактній драмі Старицького «Зимовий вечір» під ім'ям Подорожнього був поданий головний герой, в минулому організатор селянського бунту — з метою захопити поміщицьку землю. Виконавець цієї ролі Мар'яненко досягав великої трагічної сили, особливо у розповіді про перебування у в'язниці та у фіналі п'єси. «Загибель Надії» — п'єса,

присвячена важкій праці рибалок, мала характер полум'яного виступу проти експлуататорів, здатних в ім'я прибутків пожертвувати життям своїх робітників.

Викликало подив, як театр спромігся в 1912 році одержати цензурний дозвіл на постановку драми «Стара шахта». П'єсу написала прогресивна італійська письменниця Делледа Граціє¹. Переклад зробив з російського видання (в оригіналі «Шахта «Марія»») артист театру П. Т. Коваленко. В п'єсі значне місце посідав старий шахтар (І. Мар'яненко), дочка якого (Л. Ліницька) справила своєю красою таке враження на власника шахти (М. Вільшанський), що той з нею одружився. Вона, просто кажучи, віддалася за гроші, зрадила молодого шахтаря (О. Корольчук), що здавна любив її. Старий не простив дочці її вчинок, уперто доводив, що ніколи фабрикант не буде другом робітників, — це ворог, з яким не може бути ніколи ні дружби, ні споріднення. Фабрикант примусив шахтарів іти в закинуту шахту, де праця загрожувала життю. Велике враження справила остання сцена, коли фабрикант забажав дати приклад і сам пішов у шахту. Тут він зустрівся з суперником, у якого колись забрав наречену. Вороги востаннє поговорили на прямки, та дуже недовго: у шахті зчинилася пожежа, молодий шахтар не випустив свого ворога, хоча й сам загинув разом із ним. Ідейний напрямок п'єси був висловлений гостро й відверто: лише класова боротьба проти капіталістів — ось які стосунки можуть існувати поміж давніми ворогами — робітниками і підприємцями. Таким змістом була заповнена вся роль старого шахтаря. Йі виконував з великою силою Мар'яненко. На сцені він виглядав справжнім трибуном, пророкував загибель капіталу.

Такий самий зміст мала п'єса Підвисоцького «Помста гуцула». Вона розповідала про тяжку долю галицького селянина, що спробував боротися за свої права, за волю і людське існування, та потрапив у в'язницю. В іншому плані, але з незрівнянно вищою художньою силою про тяжке життя селянина розповідала і видатна п'єса І. Франка «Украдене щастя».

Власність, багатство в руках однієї людини — страшне лихо для бідняків, для всієї громади. Куркуль на селі вперто прагне захопити якнайбільше землі, несе простим людям тільки горе, страждання, а то й фізичну смерть. У цьому добре переконувала поставлена Садовським п'єса Дмитра Грицинського «Брат на брата».

Навіть п'єси невдалі, де був якийсь матеріал для розмови про важливі питання, набували великого значення, висували проблеми, що далеко виходили за межі вистав. Так було з постановкою «Євреїв» Чирикова в роки реакції і п'єси Черкасенка «Земля» про тяжку боротьбу шахтарів за шматок хліба.

За короткий час Садовський за допомогою талановитого колективу ентузіастів-артистів, починаючи з Мар'яненка, Ліницької, кін-

чаючи суфлером Павленком, зумів зробити театр школою художньої майстерності, народним університетом для демократичних глядачів. [...]

Кінчаючи свої спогади про перший український професіональний² театр, я хочу зупинитися на особі Садовського, яким я його уявляв і яким я його знав. Протиріч у ньому було чимало, вистачало й примх.

Він дуже добре знав російську сцену. Відомо, що Садовський уважно знайомився з досвідом Московського Художнього театру, мріяв зробити таким і київський український театр. Знав він також і оперне мистецтво. Його переклади «Гальки» і «Проданої нареченої» зроблені майстерно і близькі до оригіналу. У нього була така видатна риса, як почуття нового, розуміння того, що можуть бути в експериментах провали, та вони навчать шукати істину. Він поставив багато різноманітних п'єс. Я говорив лише про невелику порівнюючи частину великого репертуару. Промайнув дуже похмурий одноактний етюд «Осінь» О. Олесь. Талановитий поет виявився маловдалим учнем М. Метерлінка. Садовський поновив цікаву п'єсу Старицького «Правда і кривда», та поставив її чомусь лише один раз. Частенько йшла сіривата «Казка старого млина» з якоюсь невиразною символікою і двозначністю в постановці питання: що краще — старий млин, старі форми життя, чи капіталістичний розвиток.

Багато праці було покладено, щоб дати нову виставу — оперу Д. Січинського «Бранка Роксолана», гідну того, щоб залишитися в репертуарі. Після, здається, двох вистав опера зійшла з сцени. [...]

Про Садовського-артиста написано багато. Корифей української сцени, він був майстром героїчного репертуару і поступався лише перед Кропивницьким. У поважному віці він усе ще був незрівнянний у ролі Тараса в «Бондарівні». Прийшлося деякі ролі за старістю передати Мар'яненку. А ось з роллю Дмитра в п'єсі Старицького «Не судилось» ніколи не розлучався, хоча явно був старий для сільського парубка.

Мені запам'яталися добре літні сезони 1912 і 1913 років, коли труп Садовського залишалась у Києві і грала в літньому саду Купецького зібрання. Я, тоді ще школяр, дуже захоплювався і виставами, і артистами театру. Вирішив «зробити свій внесок» у матурію і старанно, здавалося мені, переклав на українську мову «Недоросля» Фонвізіна. Показав рукопис Ліницькій. Вона зробила деякі виправлення і повела мене до Садовського. Він, загримований, сидів в артистичній кімнаті, де, крім нього, були Левицький і Милович.

Ліницька сказала про мене. Він подивився дуже підозріло. [...]

Він вислухав, помовчав, а потім став поволі мені з'ясовувати (до початку вистави «Зайдиголова» залишалося хвилин із сорок, часу вистачало):

— Переклад — справа добра. Та тільки, Грицьку, ти спочатку вивчись, потім будеш перекладати. Ну, це, може, не так і важливо зараз. Запам'ятай ось що: коли мені потрібна п'еса, та ще російська, я переклад зроблю сам. Потрібний був «Ревізор», я звернувся до нього. Без «Недоросля» поки обійдемося. От якби ти переклав «Горе от ума», — справа інша. Я сам не можу, а з поетів жоден не береться. [...]

Я звернув увагу, що на репетиціях у Садовського не було точно зазначених мізансцен, суворої режисерської розробки окремих епізодів. Дуже часто він давав вказівки за натхненням, випадково, іноді викликаючи заперечення того ж Мар'яненка. Та своїм темпераментом він умів надихати всіх виконавців і не приділяв уваги тому, що нема абсолютної точності, однаковості у виконанні окремих місць. Цей недолік режисера виправляли артисти. Я багато разів мав змогу переконатися, що Мар'яненко завжди був дуже точний у мізансценах, скільки б не грав ту саму роль.

Про Садовського-артиста говорили, що він як режисер п'єсу знає напам'ять, окрім своєї власної ролі. Не думаю, щоб він не знав ролей. На репетиціях він робив вказівки, виявляючи добре знання всього тексту. Та коли сам говорив слова ролі, вимагав, щоб суфлер Павленко «не спав», а читав йому, як і всім. На очі впадала звичка, як у багатьох старих акторів, грати завжди під суфлера.

Садовський був добрим танцюристом. І публіка, і виконавці нетерпляче дожидалися завжди, коли наприкінці того ж «Запорожця за Дунаєм» почне танцювати Карась — Садовський. Та ось в один буденний день «Запорожець» ішов разом із п'єсою «Осінь». Театр був не повний. Карась у третій дії похмуро стояв на сцені до самої завіси. Потім сказав:

— Нема збору, не буду танцювати. [...]

Я зустрівся з Садовським у 1926 році, коли він, нервовий, ставрий, розлючений, повернувся на Батьківщину. [...]

В теперішньому театрі імені Франка кілька разів пройшла «На-талка Полтавка». Садовський грав виборного, Саксаганський — возного. Після багаторічної відчуженості брати на старості років помирилися. Незважаючи на втому і слабкість здоров'я, Садовський залишався тим же уславленим виборним, яким був і десяти років тому. Київська кінофабрика ставила фільм «Вітер з по-готовки до будівництва знаменитої гідроелектростанції. Садовський грав старого лощмана, що доживає свій вік.

Таким лощманом залишався він до самої смерті в 1933 році. Був випадок, коли я з ним розмовляв про його спогади, надруко-

вані в Києві в 1930 році. Він нічого не писав про своє перебування за кордоном. Микола Карпович похмуро відповів:

— Злякався. Не розібрав, де правда.

Пройшли роки, відсіяли тимчасове, випадкове, неістотне для історичного процесу. Тепер можна сміливо визнати, що театр Миколи Садовського був видатним мистецьким явищем в історії театру і в розвитку української культури.

Садовський переборов величезні труднощі, блискуче довів праву українського театру бути в одному ряді з уславленими театральними колективами Росії та Європи. Після Садовського в умовах Радянської влади почався нечуваний кількісний і якісний розквіт української театральної справи. Нові театри перейняли організаторський та мистецький досвід Садовського.

За це йому вічна слава і вічна шана з боку вдячних нащадків і всіх тих, хто любить справжні скарби народного в своїй основі мистецтва, просякненого великою любов'ю до своєї Вітчизни та її чудового талановитого народу.

Максим Рильський

МИКОЛА САДОВСЬКИЙ

Миколу Карповича Садовського я бачив на сцені, ще будучи хлопчиком. Бачив під час 25-річного ювілею Заньковецької (1908 рік), на «збірній» виставі, де йшла й одна дія із опери Лисенка — Старицького «Чорноморці»: Заньковецька виконувала Цвіркунку, Садовський — Кабицю. В урочистій частині той же таки Микола Карпович читав від імені очолюваної ним трупи адрес ювілярці. Це все, однак, ніби сниться мені. Якогось сильного враження Садовський тоді на мене, очевидно, не справив. (Заньковецька — Цвіркунка врізалась уже тоді в пам'ять надзвичайною легкістю, простотою, граціозністю виконання ролі безжурної і кокетливої молодиці-«цокотухи». І того ж вечора грала вона одну з найтрагічніших своїх ролей — Лимерівну!)

До тих самих далеких, туманом повитих часів належить і спо-мин про один із традиційних Шевченківських вечорів, де Микола Карпович виступив як декламатор. З великою щирістю і безпосередністю читав він «Мені однаково». Інтонація, з якою виголошував він кінцевий рядок поезії — «Ох, не однаково мені» — інтонація безмежного болю і безмежної любові до рідного краю — ще й досі ніби стоїть в моїх ушах.

Щодо виконання Садовським «Послання», то, пам'ятаю, воно викликало деяке невдоволення у старших — моїх братів та їх приятелів. Казали, що Микола Карпович вносить у цей твір непотрібний характер «побутовщини». Так, наприклад, оце відоме місце —

Німець скаже: «Ви могли.»
«Могли! могли!»
Золотого Тамерлана
Онучата голі —

Садовський читав так:

Німець скаже: «Ви могли.»
«Могли, могли, могли...»

(Кілька разів, з чисто розмовною інтонацією).
Казали, що Сава...

Казали, що Садовський неглибоко зрозумів ідейний зміст цього складного твору Шевченка, що Старицький і зовсім не артист — Павло Гнатович Житецький — декламують цю річ тонше. Я не чув, та й не бачив ніколи ні Старицького, ні Житецького і взагалі навряд чи міг бути тоді хоч якоюсь мірою цінителем художнього читання. Зауважу тільки, що, на мої вже пізніші враження, ні Садовський, ні Саксаганський не були читцями такої високої міри, як акторами. Ще дивніше — в читанні, скажімо, Саксаганського іноді бракувало саме того, що чарувало в його сценічних образах: простоти. Не боячись упасти в ересь, додам, що подібне було і з Качаловим. Тільки раз, у домашній обстановці, довелось мені чути, як виконував Качалов — з власної охоти, не чекаючи просьб слухачів, — річ за річчю, од Пушкіна до Блока та Єсеніна, без того елементу декламаційності, акторського пафосу, які часом лунали у нього на естраді всупереч принципам Художнього театру, на сцені якого цих властивостей великий актор не виявляв. Оскільки знаю, простотою декламаційної манери чарував слухачів Кропивницький, якого мені довелось чути тільки раз, в останній рік його життя.

Близько побачити, вірніше — почути Садовського мені довелося тоді, коли я гімназистом 3-го, здається, класу жив на квартирі у М. В. Лисенка. Саме почути: за стіною, хрипливатий уже тоді голос Миколи Карповича з якимись особливими переходами, хоч і без тих надзвичайних модуляцій, якими брав слухача у свою владу, граючи на сцені, Саксаганський. Як мені сказано було, Садовський розповідав тоді про російсько-турецьку війну 1877—1878 років, учасником якої він був і про яку написав та опублікував окремою книжкою спомини¹. Треба зауважити, що коли старший із братів Тобілевичів — Іван Карпович (Карпенко-Карий) був, безперечно, в першу чергу письменником, що виявив себе майже виключно в драматургії, то Микола та Панас Карповичі мали все

життя потяг до літературної роботи, що виявилось у другого в ряді п'єс (найвідоміша — жарт чи шарж «Шантрапа»), більшість яких не побачила ні друку, ні сценічного втілення, а у першого — крім уже названих споминів про війну — у перекладі «Тараса Бульби» Гоголя, у перекладах та переробках російських п'єс, серед яких в першу чергу годиться назвати переклад «Ревізора».

Оповідав Садовський — мені потім не раз довелося чути його мальовниче, з щирим, майже дитячим захопленням, з характерним добродушним, «запорозьким» гумором...

Як актор починав свою діяльність Микола Карпович в ампула першого любовника і героя. Найбільшу славу йому принесли ролі трагедійного порядку, такі як Богдан Хмельницький (у драмі Старицького), Сава Чалий (у трагедії Карпенка-Карого), запорожець Тарас («Бондарівна» Карпенка-Карого), і психологічно-побутові ролі з трагічним забарвленням (Опанас у драмі Карпенка-Карого «Бурлака»). Я назвав кілька ролей, що прийшли мені на пам'ять і що в них я бачив знаменитого артиста.

Особливо яскраво виступає переді мною складний і суперечливий образ Сави Чалого. Зазначу, що в цій ролі Садовський ніби поглиблював і поширював матеріал, який давав йому драматург, підносячи постать цього дрібного гайдамацького ватажка, що зрадив своїх товаришів і був ними справедливо покараний на смерть, до височини справжнього трагічного героя, у якого болюче перепліталися мотиви особистого самолюбства й честолюбства з якимись не зовсім ясними мотивами, нібито ідейними, що підігрував у Сави «благородний» пан Шмигельський.

Кажуть інколи, що Садовський був актором «нутра», і в цьому розумінні протиставляють його Саксаганському, додаючи, що Саксаганський з його «філігранною» обробкою сценічних образів ніколи не міг «зіпсувати роль», а Садовський — сьогодні, «під натхненням», міг грати прекрасно — а другого дня виконував ту саму роль лише «так собі». (Подібне, як відомо, говорено й про Мочалова). Очевидно, ці твердження мають свої підстави, але мої спомини не дають матеріалів для певних висновків. Скажу тільки, що своїм вогнем, своїм темпераментом Микола Карпович у щасливі хвилини буквально запалював своїх глядачів, що бачити, приміром, розгніваного Тараса — Садовського в «Бондарівні» було просто страшно.

Вертаюсь до Сави Чалого. Доводилось мені чути, що Гараса — Садовського не мав (знов-таки — на протилежність Саксаганському) належно розвиненої, виразної міміки. Я, проте, не можу забути саме міміки його в останній дії «Сави», де герой передчуває неминучу помсту, яка загрожувала йому і віщування якої вчувається «добрий веприк»... Передсмертну тугу відбивало в ті хвилини обличчя Садовського — Сави, відбивало ніби несвідомою грою м'язів, з моторошною правдивістю.

Гадці, ніби Садовський був тільки майстер широких, різних мазків, ніби не властиві йому були тонкі психологічні штрихи, півтони, суперечить створений ним образ Подорожнього в етюд Старницького (за Елізою Ожешко) «Зимовий вечір»... Я бачив артиста в цій ролі зовсім уже на схилі його літ і ніколи не забуду тої справді зимової, вечірньої, присмеркової пом'якшеності інтонацій, з якою цей збіглий «розбійник», не впізнаний власною сім'єю, розмовляв із своїми батьками, з дружиною, криючи в буденній ніби розмові, хто він такий, і тільки іноді проривався приглушено-гнівними чи стримано-ридаючими репліками. Зовсім не «побутовщиною» віяло від Подорожнього — Садовського тоді, коли він, почувши якесь особливо діткливе, болюче для нього слово, раптом захлинався гарячою стравою, яку поставила перед ним господиня...

Одною з кращих ролей Миколи Карповича була роль правдолюбця Опанаса в драмі «Бурлака». Мені довелося у цій ролі бачити обох братів — Миколу і Панаса... На жаль, обох у цій ролі я бачив уже вельми немолодими, про обох казали люди, які пам'ятали їх у розквіті сил, що таланти їх ніби якось пригасли, прив'яли, втратили колишню свіжість, яскравість, повноту... Щодо моїх вражень і зіставлень, то я повинен признатись у цілковитій їх суб'єктивності. Дуже шкодую, до речі, що хоч у давніх газетах та журналах і можна знайти, розуміється, рецензії на вистави з участю Кропивницького, Заньковецької, Садовського, Саксаганського, Затиркевич-Карпинської, Федора Левицького, Любові Ліницької, Борисоглібської, І. О. Мар'яненка та інших блискучих тогочасних акторів, рецензії, написані іноді в дуже високих, аж панегіричних тонах, та дуже мало є в літературі описів гри цих акторів, описів, які давали б хоч якесь конкретне уявлення про цю гру.

Друковані не раз спомини Саксаганського і Садовського (як і спомини Кропивницького) майже зовсім не торкаються того, що становить основний нерв знаменитої книги Станіславського «Мое життя в мистецтві»; в них мало говориться саме про мистецтво, про ті засоби, якими творили наші славетні актори сценічні образи, про режисерські принципи Кропивницького, Саксаганського, того ж Садовського, про те, як вони добивалися ансамблю і т. д. Якщо від Саксаганського й залишилися цінні статті про мистецтво актора взагалі з деякими особистими визнаннями щодо процесу творчості і порадами молоді, то годі й шукати в його мемуарах, як і в мемуарах інших «корифеїв», більш-менш докладних описів гри їх товаришів і сучасників, таких описів, які ми знаходимо, скажімо, у споминах («Записках») Ю. М. Юр'єва.

Тим ціннішою є для нас книжка артиста, який був молодшим сучасником і соратником Заньковецької, Садовського, Саксаганського і ввійшов в історію радянського театру, як його краса і гордість. Я говорю про книжку І. О. Мар'яненка «Минуле українського театру». В ній ми знаходимо нехай подекуди й суб'єктивні,

але щирі й високоінтересні думки митця про митців і про мистецтво. Сліди живих, безпосередніх вражень чутливого і вдумливого глядача бачимо ми і в книзі небіжчика С. М. Дуриліна «Марія Заньковецька». Таких книжок про минуле українського театру у нас небагато. Небагато тим часом і серйозних праць про радянський український театр і видатних його працівників...²

Думаю, що Садовський не вміщується в межі «першого любовника», «героя», драматичного (трагічного) актора і т. ін. Я не міг, на жаль, бачити того виключно блискучого складу, яким колись «обсаджений» був етюд Кропивницького «По ревізії». А хто бачив, той із захопленням розповідав про Садовського в ролі писаря. А це ж уже, коли хочете, «фат», вживаючи давнього театрального терміну. Не бачив я Миколи Карповича і в ролі другого театального фата — Націєвського в «Мартині Борулі» — і в ролі простодушного бурлаки, співака й танцюриста Миколи в «Наталці Полтавці». А тим часом між цими двома ролями — колосальна дистанція, яку не кожному вдалось би «покрити»! Відомо, до речі, і про це пише сам Лисенко як упорядник музики до «Наталки», що пісню «Та немає в світі гірш нікому» він вставив в «оперу» тому, Миколи «Та немає в світі гірш нікому» він виконував у цій ролі Садовський. А ми тепер і уявити собі не можемо Миколи без цієї пісні!

Справедливо говорить І. О. Мар'яненко, що в чисто комічних ролях Садовський значно поступався легкістю, невимушеністю, природністю і разом з тим віртуозністю гри Саксаганському. Це зокрема стосується ролі Голохвостого в комедії Старницького «За двома зайцями». Але згадую свої безпосередні юнацькі враження від Садовського — Голохвостого. Згадую той сміх, який виповнював глядацьку залу при розмові Голохвостого з кожом'яцьким парубоком. Згадую, наче зараз чую, одчайдушний вигук «аристократки, до парикмахера, що, йдучи в танець у родині «плебейки»-перекупки, до дочки якої він залицяється, скидає з себе знаменитий свій модний піджак: «Валій без образованія!» Не винен був Садовський-комік, що мав такого могутнього суперника, як Саксаганський!

Великою сміливістю, навіть дерзновенністю реакційні кола тодішнього суспільства вважали постановку українською мовою «Ревізора», яку театр Садовського здійснив 1907 року. Як відомо, це була блискуча перемога театру. Садовський грав городничого. Сучасники кажуть, що городничий Садовського — це був новий і сміливий образ в ряду сквозників-дмухановських, якими по праву пишалася російська сцена. Покійний Остап Вишня розповідав мені, що була чутка (не перевірена), ніби подивиться на гру Садовського в «Ревізорі» приїздив із Петербурга славетний В. М. Давидов...

А коли згадати поруч із цим ще справді ніби камінну постать командора в «Камінному господарі» Лесі Українки (цю виставу, з І. О. Мар'янком в ролі Дон Жуана, я мав щастя бачити), то

доведеться визнати, що розмови про обмеженість акторського ам-
плуа Миколи Карповича самі потребують чималого обмеження...

Гіркою помилкою Садовського, про психологічні причини якої я не буду тут розводитись, був його еміграційний виїзд за кордон 1918 року³. Скажу тільки, що, повернувшись (1925 р.) на Радянську Україну⁴, Садовський незабаром виступив перед публікою в давньому своєму репертуарі разом з братом Саксаганським, з яким помирився після довголітньої сварки... І. О. Мар'яненко в своїх споминах говорить чомусь, що виступали вони тільки «по клубах». Це не так. Виступали вони і на сценах великих театрів, і той колосальний успіх, яким супроводжувались їх вистави, не можна пояснити тільки магічним впливом імен артистів. У таких виставах, як «Бурлака» (Садовський — Опанас, Саксаганський — Писар), «Бондарівна» (Садовський — Тарас, Саксаганський — Бондар), гра старих віком, нездужалих акторів іще спалахувала прекрасними іскрами справжнього натхнення і високого мистецтва. Проте... роки брали своє, і тільки з почуттям великого смутку можна згадати одну з останніх їх спільних вистав — «Наталку Полтавку» (Садовський — виборний, Саксаганський — возний). Тіні великих артистів ходили по сцені — дорогі тіні. Слова не тільки Садовського, що ніколи спеціально не дбав про техніку дикції, але й Саксаганського, майстерно вироблену дикцію якого сміливо назвати можна було бездоганною, — слова їх просто не доходили, фізично не долітали до слухачів... Тяжкий спомин!

Роки брали своє... А проте згадую одно чудо. Не раз уже говорено про Садовського як незрівнянного виконавця народної пісні й народного танцю, і тому я зумисне не торкнувся в своїй замітці цієї сторони його таланту. Але ось про що хочу розповісти. В одному домі, десь під кінець 20-х років, гостював Садовський. Було це взимку, артист був дуже тепло одягнений, закутаний аж у два башлики, які він довго розв'язував, покашлюючи у передпокої. Печать самотньої й невеселої старості лежала на ньому, хоч він і бадьорився перед молоддю, яка його оточила. І от раптом після вечері комусь на думку спало попросити Садовського заспівати одну з улюблених його пісень — «Ой мала я два садочки...».

— Чим же я буду співати? — одповів-запитав Микола Карпович своїм глухим, надтріснутим, хриплим голосом... А молодь, проте, не відставала від нього, і він таки заспівав... Чим? Справді, чим? Це був не спів у точному розумінні слова, це був і не той «говорок», яким іноді заміняють спів драматичні актори. Це був — іншого слова не знайду — повів, повів величезного ліричного почуття, для вияву якого головним знаряддям було до краю щире слово... Пісня справила потягаюче враження на всіх, хто її слухав.

Пісня справила потресаюче враження на слухачів. Микола Карпович це відчув — і розвеселився... Він попросив одного з присутніх

заграти на піаніно козачка — і зробив «виходку» з уявною шаблею, — «виходку», якою він закінчував дію в «Запорожці за Дунаєм» і яка щоразу викликала бурю оплесків...

І ми ще раз, на хвилину, побачили Миколу Садовського в розквіті сил, такого, яким він був і яким залишився в наших серцях...

Олександр Дейч

ЛИЦАР УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ

1

З дитинства я відчував особливу любов і ніжність до українського театру. З розмов старших, з окремих фраз і натяків я досить рано зрозумів, що власті не визнають українського театру і йому доводиться важко. Про це часто говорив у нашому домі друг сім'ї — М. Ф. Біляшівський, директор Київського археологічного музею, куди я завжди заходив з хвилюванням. Мені imponували музееві леви, які лежали біля входу в струнку будівлю, прикрашену колонами. Особливу повагу викликала та обставина, що у волинських М. Ф. Біляшівського була справжня єгипетська мумія.

Захоплюючись історією Сходу, я малював у своїй уяві, як сячне світло, проникаючи у високі вікна музею, пробуджує від сну мумію і вона починає розмовляти далекою і незрозумілою мовою, звертаючись до скіфських ваз і черепків, зібраних у залах музею. Можливо, думав я тоді, під чарами місяця оживають і кам'яні леви, стають на задні лапи, охороняючи скарби минулого від настирливих відвідувачів цього архіву різних часів. А потім з-за Дніпра випливає гаряче сонце, мумія, зітхаючи, лягає в свій саркофаг, леви стають знов кам'яними, і М. Ф. Біляшівський, як завжди, суворий і стриманий, приходить з портфелем у свій кабінет, зовсім не думаючи про те, що відбувалося вночі у довірених йому установі.

Мені було років десять, коли з розмови батьків я дізнався, що М. Ф. Біляшівський приведе до нас українських артистів — М. К. Садовського і М. К. Заньковецьку. Я гадав, що артисти — це якісь особливі люди, одягнені в розкішне вбрання, від якого пахне духами, і зовсім не схожі на інших людей. Крім того, артисти повинні бути обов'язково поголені, і цим вони теж відрізнялися від більшості чоловіків, які носили вуса, бороди, бакенбарди.

Як же я здивувався, коли до нашої вітальні зайшов високий, широкоплечий чоловік, стрункий, з військовою виправкою. Його округле обличчя з високим лобом і жвавими карими очима прикрашали великі козацькі вуса. Говорив він оксамитовим баритональним басом. Голос мав красивий, хоча дещо глухуватий, жести

плавні й розмірені. Коли він почав розповідати про свій театр, обличчя його засяяло теплом і ніжністю. Це був Микола Карпович Садовський. Йому було вже близько п'ятдесяти років, і він завоював собі ім'я видатного українського артиста.

Його незмінною партнершею була в той час Марія Костянтинівна Заньковецька. В ній теж, як у Садовському, не відчувалося нічого від професійного, акторського. Виглядала вона дуже молодод. Її обличчя не можна назвати гарним, але воно відзначалося оригінальністю і значущістю. Особливо виділялися глибокі, розумні очі, які, я це зрозумів пізніше, уміли передавати найменші душевні порухи її героїнь. Говорила Заньковецька м'яко, і в її грудному голосі чути було співучість української мови. Одягалася Марія Костянтинівна просто, носила вишиту українську сорочку і широку, модну тоді шерстяну спідницю. Намисто в шість разків обвивало її шию. Все це дуже личило їй, не справляючи враження нарочитої простоти або претензійності.

Як зараз пам'ятаю гостей у супроводі М. Ф. Біляшівського в нашій вітальні теплого літнього дня, коли у відчинені вікна легко і вільно вривається міський гамір і віддалений церковний дзвін. Після обіду Садовський прочитав баладу Шевченка «У тієї Катерини», і хоч був я ще малий, проте ясно уявив собі драматизм цієї сцени, так майстерно переданий у словах великого поета і в читанні Миколи Карповича. Читав він стримано, без усякої декламаційної патетики. Мені вже доводилося слухати драматичних артистів, які декламували вірші на дитячих вечорах і ранках. Найчастіше вони читали штучними, піднесеними голосами, саме декламували, прикрашаючи кожне слово. Садовський прочитав Шевченкові вірші природно, просто, зберігаючи своєрідний стиль балади.

Згодом я не раз чув, як цей видатний артист і читав, і співав баладу про Катерину, але перше дитяче враження збереглося назавжди. Прощаючись, Садовський покликав мене і всунув у руку маленьку записочку.

— У неділю, хлопче, прийдеш до нас у театр на ранок.

Пам'ятаю, як я розхвилювався і не встиг подякувати, але він ласкаво погладив мене по голові і додав:

— У неділю, о першій годині.

Українська трупа, якій було дозволено називатися «малоросійською» або просто «російською», але аж ніяк не українською, грала того літа в саду Купецького зібрання. Розташований на схилах дніпровської кручі, цей сад був одним із мальовничих куточків старого Києва. З верхнього майданчика відкривалася широка панорама нижньої, придніпровської частини міста, Подолу. Величний, із срібним блиском Дніпро, вкритий човнами, пароплавами й баржами, і яскраво-зелені схили гір створювали чудову симфонію. Удалині виднівся славнозвісний Ланцюговий міст, а за ним Передмістя Слобідка з великою кількістю будиночків.

Вечорами в Купецькому саду грав першокласний симфонічний оркестр. Найкращі диригенти, місцеві й гастролери, давали серйозні концерти класичної музики. Київські меломани уважно стежили за програмами концертів, і лави перед раковиною оркестру майже завжди були заповнені. Та більшість відвідувачів просто гуляла по саду. Тут при світлі дугових ліхтарів, які безперервно дзижчали, можна було побачити київських модниць у найелегантніших сукнях і одягнених як з голочки чоловіків. Столики ресторанів на відкритому повітрі були завжди зайняті, а в антрактах симфонічного концерту з верхньої альтанки гриміла бравурна музика військових маршів, які виконував духовий оркестр. Варто було спуститися пологими сходами вниз, як там відкривалася зовсім інша картина. У дерев'яному театрі, в стінах якого були такі широкі щілини, що заповзятливі хлопчак могли без квитка дивитися виставу, грала українська трупа Садовського. Тут глядачі зовсім відрізнялися од відвідувачів симфонічних концертів. Зустрічалися широкополі брилі, українські національні костюми, звучала українська мова. Поряд із селянами, які жили в місті у наймах, можна було зустріти українських інтелігентів — адвокатів, лікарів, учителів, — російських шанувальників національного мистецтва, студентів і гімназистів, яким, між іншим, начальство забороняло відвідувати «малоросів».

До речі, гімназисти старших класів, які любили театр, взагалі страждали від необхідності щоразу одержувати спеціальний письмовий дозвіл на відвідання вистави. Інспектор гімназії, в якій я навчався, добродушний, але досить тупий чиновник, найохочіше дозволяв відвідувати оперу. Ні у «Фаусті», ні в «Демоні», ні в «Гугенотах» він не міг побачити ніякої крамоли. Але його щоразу лякало бажання вихованців потрапити в Соловцовський театр, де іноді ставилися п'єси соціального змісту й виникали антимоноархічні, навіть революційні маніфестації. Одержати дозвіл у Соловцовський театр, як правило, було важко. І якщо гімназист, не взявши дозволу, потрапляв на очі класному наглядачеві, що чергував цього вечора в театрі, справа закінчувалася карцером або відсиджуванням у класі в неділю всіх п'яти годин... Український театр наш інспектор вважав явищем неприпустимим і просто виганяв з учительської кімнати сміливця, який приходив за дозволом.

Садовський запросив мене вдень, у неділю, я був певен, що наглядачі чергувати не будуть, покликав із собою найближчого товариша, і ми з ним благополучно просиділи всю виставу в першому ряду партеру, куди нас посадив капельдинер по записці Миколи Карповича.

Я вже не пам'ятаю, що йшло вранці. Але вистава справила на нас величезне враження. Міські хлопчак, які зовсім не знали села, побачили на сцені сільське життя і відчували його поетичність, пройнялися маленькими радощами і глибоким сумом селян. Неви-

багливі декорації зображали то білі хати під стріхою, то мальовничий берег річки, де в місячну ніч збиралися парубки й дівчата, співали й танцювали. Я одразу впізнав Миколу Карповича, тількино вийшов він на сцену. Він грав сільського парубка, який покохав багату дівчину, а батьки її виганяли його з дому і погрожували за допомогою сільської влади віддати у солдати.

Дівчина, яка кохала цього парубка і яку розлучили з ним, кинулась у річку, щоб силоміць не видали її заміж за старого багатія, а сам герой, відданий у солдати, виголошував викривальну промову, в якій засуджував людську злобу й несправедливість.

Ця трагедія простих людських сердець схвилювала нас, але більше сподобалися нам сцени з веселою українською музикою, особливо дуети, пройняті українським гумором, який за своєю рідністю не має собі рівного.

Потім ми з товаришем самі вигадували українські сцени й розігрували їх перед старшими. Дуже весело проходила сцена в шинку. Двоє десятилітніх хлопчиків у вишиваних українських сорочках і широченних синіх шароварах, з-під яких виднілися чобітки, сиділи за маленьким дитячим столиком і зображали двох гуляк у шинку. Наша молоденька покоївка, українка Тетяна, грала веселу шинкарочку, яка приносила «горілку» (переварену воду, налиту в пляшку з-під горілки) і чарки. Ми по-молодецькому наливали, випивали уявну горілку, нібито п'яніли і починали «співати» або розповідати вигадані пригоди.

Спочатку дорослі з цікавістю дивилися на ці «спектаклі», та, коли «п'яні чумаки» починали сперечатися і лаятися між собою, домашня цензура суворо заборонила ці вистави. Український актор з мене не вийшов, але я на все життя залишився відданий мистецтву української сцени.

Запам'яталося, що батько в розмові із Садовським та його друзями називав їхній театр Сандрільйоною. Я знав казки Перро і пам'ятав історію Сандрільйони, Попелюшки, яку старші сестри називали «замарашкою». Але ця чиста серцем, благородна дівчина була вища від своїх злих красунь сестер.

Я звик бувати в ошатному Соловцовському театрі, милуватися блиском його вогнів і блакитним оксамитом оздоблення. Але в бідному дерев'яному театрі з довгими простими лавами, на яких сиділи глядачі, з поспіхом намальованими декораціями мандрівних акторів була особлива привабливість.

Це розуміли справжні цінителі театрального мистецтва, навіть ті, які і в пресі, і усно умовляли Заньковецьку, Садовського та їхніх соратників грати на російській сцені...

Але вони не спокусилися легкими лаврами... Як стійко і гордо зносив Микола Карпович гоніння і репресії влади, як упевнено він ішов по обраному ним шляху, добиваючись загального визнання і права на постійний український театр у Києві, серці України.

Навколо українського театру точилася боротьба, яка то загострювалася, то затихала. На боці діячів української сцени була прогресивна громадськість. Але реакційні сили діяли дуже активно. Київські купці-чорносотенці, підтримувані царською владою, жорстоко нападали на українців, запевняючи, що ні свого театру, ні мови у них не може бути, що все це вигадки небезпечних сепаратистів. Характерно, що відомий петербурзький реакціонер, видавець офіційного «Нового времени» О. С. Суворін, який захопився грою Заньковецької та всієї плеяди талантів української сцени під час їхніх гастролей у Петербурзі в 1886—1887 роках, все-таки радив цим артистам залишити «примітивну» малоросійську сцену і перейти в російський театр... В атмосфері явної і прихованої недоброзичливості доводилося працювати і творити благородним лицарям сценічного мистецтва.

Саме таким безкорисливим і самовідданим лицарем був Микола Карпович Садовський.

2

В історії культури важко знайти сім'ю, яка дала б одночасно таке сузір'я талантів, як скромна хутірська сім'я Тобілевичів. З неї вийшли видатні діячі українського мистецтва: драматург і актор Іван Карпенко-Карий, актори — Микола Садовський і Панас Саксаганський, їхня сестра, відома актриса Марія Садовська-Барілотті. Вони продовжували славу справу зачинателя українського театру Марка Лукича Кропивницького і принесли невмирущу славу рідній сцені.

Після Кропивницького найдіяльнішою людиною був Микола Карпович Садовський. У його особі поєднувалися видатний актор, режисер і педагог, організатор театральної справи, який умів згуртувати навколо себе найкращі артистичні сили.

Щастя посміхнулося Садовському ще замолоду. Він зустрівся з Марією Костянтинівною Заньковецькою і пішов поряд з нею тим шляхом, який був для обох єдиним у житті покликанням.

Як герої старофранцузької легенди про Трістана й Ізольду, вони обоє випили з одного келиха чарівне зілля, і ніщо вже не могло розлучити їх на сцені, незважаючи на тимчасові незгоди та розлуки в житті. З розповідей сучасників про їхню першу зустріч видно, що зблизила і поріднила їх українська народна пісня. Це до деякої міри символічно.

Ось як це було. Маленьке містечко Бендери в Бессарабії, поблизу південного кордону тодішньої Російської імперії. Наприкінці 70-х років, коли йшла російсько-турецька війна, це містечко надзвичайно пожвавилось: там стояв великий військовий гарнізон. Молодий піхотний офіцер М. К. Тобілевич, який добровольцем пішов на фронт, щоб допомогти братам-болгарам звільнитися від турець-

кого ярма, був контужений, нагороджений за відвагу георгіївським хрестом і відправлений потім у Бендери, найближче тилове місто. Тут він перебував у колі місцевих офіцерів та їхніх родин.

Одного разу Тобілевич почув, як дружина артилериста Хлистова, Марія Костянтинівна, граючи на фортеп'яно, наспівувала українську пісню:

Коло млина, коло броду
Два голуби пили воду...

Несподівано м'який баритон підхопив цю пісню:

Вони пили, вуркотіли,
Та й знялися, полетіли...

Марія Костянтинівна здивовано обернулася і побачила за своєю спиною офіцера, голова якого була перев'язана чорною шовковою пов'язкою, а на грудях виблискував новий георгіївський хрест:

Офіцер коротко представився:

— Тобілевич. Я з Херсонщини. З Єлисаветграда.

— А я чернігівка, — так само коротко сказала Марія Костянтинівна.

Садовський — Тобілевич порівняно легко й вільно пішов по шляху артиста, вступивши до трупи М. Л. Кропивницького, створеної у рідному Єлисаветграді 1881 року¹. Але Марії Костянтинівні, уродженій Адамовській, яка прибрала сценічне ім'я Заньковецької за назвою свого рідного села Заньки, довелося багато чого перебороти: гнів батька, судді й дрібного поміщика, який вважав акторську професію недостойною дворянського роду; опір чоловіка, що призвело до розриву з ним; нарешті, інтриги у незвичному для молодшої актриси театральному світі. Бажання стати справжньою професійною актрисою і саме в українському театрі все перемогло.

Минуло небагато років. Трупа Кропивницького поступово зміцніла і, добившись права гастролювати в Києві й Петербурзі, зачарувала сотні й тисячі глядачів, навіть тих, які упереджено ставились до української мови. Молодий український театр не даремно став називатися театром корифеїв. Кропивницький, Садовський, Карпенко-Карий, Заньковецька, Саксаганський були справді не повторними артистичними індивідуальностями. Самий стиль синтетичного театру, який поєднував драматичні й комедійні сцени з музичними і вокальними, включаючи хоріві й танцювальні ансамблі, вражав чисто народною свіжістю і неподібністю до жодного існуючого театру. Не лише на Україні, а й скрізь, де українські актори давали вистави, вони користувалися незмінним успіхом. Навіть реакційна преса не могла вже ігнорувати або замовчувати це

значне і своєрідне явище в мистецтві. Український народ сміливо заявив про свою палку прихильність до рідного слова і рідного мистецтва. В театрі корифеїв ніби втілилися найкращі риси національного характеру.

У 1907 році М. К. Садовському вперше пощастило відкрити у Києві постійний український театр. Дарма що актори, як і раніше, називалися малоросійськими або просто російськими, що з великими труднощами заорендоване приміщення Троїцького народного дому було далеко від центру. Тут, у цьому великому і не дуже затишному будинку, де раніше виступала російська драматична трупа «Товариства грамотності», все було перебудоване й перероблене Садовським. Український глядач, прийшовши в театр, мав почувати себе як удома. І справді, театр Садовського був на той час єдиним громадським місцем, де могла вільно звучати українська мова. Українською мовою розмовляли не лише актори на сцені, а й гардеробники, і капельдинери, і весь персонал, і вся адміністрація...

Садовський як керівник надавав однаково великого значення і зовнішньому, і внутрішньому вигляду театру. В цьому відношенні він був схожий на К. С. Станіславського, який цікавився усіма дрібницями в Московському Художньому театрі не менше, ніж його творчими принципами.

Одержавши стаціонарний театр, Микола Карпович уперше міг сформувати трупу, яка була потрібна йому для великих, так званих постановочних вистав. Трупа налічувала до п'ятдесяти чоловік. Серед чоловічого складу, крім Садовського, можна назвати Мар'яненка, Загорського, Паньківського, Коваленка, Вільшанського, Рибчинського. З артисток — Заньковецька, а після того, як вона залишила трупу, Ліницька, Борисоглібська, Малиш-Федорець, Хуторна, Петляш, Полянська, Горленко, Литвиненко.

Музика в театрі Садовського була дуже важливим елементом. Крім справжніх опер («Запорожець за Дунаєм», «Продана наречена», «Галька», «Катерина»), йшли вистави мішаного жанру — музично-драматичні, де велика увага приділялася пісням і танцям, і опереточні, такі як «Енеїда», інсценована самим Садовським поема Котляревського. Тому потрібен був постійний і зіграний оркестр, який особливо процвітав, коли за пульт диригента став український композитор О. Кошиць. Свої музичні твори охоче давали Садовському і М. Лисенко, і К. Стеценко, й інші відомі композитори.

За традицією сезон відкривався класичною п'єсою «Наталка Полтавка». Пам'ятаю, я ще хлопчиком бачив Садовського в ролі Миколи, але в театрі Троїцького народного дому артист грав уже виборного. Скільки разів потім доводилося нам бачити різних акторів у цій ролі! Але без перебільшення можна сказати, що ніхто з нового покоління не досяг тієї глибини психологічного проник-

нення в образ, яка була в грі Миколи Карповича. Це був актор надзвичайно привабливий. Варто було йому з'явитися на сцені, як він одразу привертав увагу глядача...

Ось він виходить на сцену з веселою піснею «Дід рудий», і вже перші його слова викликали дружні оплески. Звичайно він знімав шапку і кланявся не публіці, а, за ходом п'єси, возному, який стояв перед ним. Возний — багатий чиновник, крющотворець, сухий егоїст, який добивається своєї мети — одружитися з Наталкою. Він — пряма протилежність виборному Макогоненку. Виборний, статечний, хитруватий селянин, яким його показав Садовський, розумний і не менш лукавий. Він начебто схиляється перед дворянством возного, а насправді знає слабі сторони цієї людини і дипломатично виступає в ролі свата, що може й обдурити жениха, якому і так не щастить...

Усі пісні, що їх співає виборний, передають настрої героїв. Навряд чи можна забути, з яким суто народним гумором співав Садовський «Ой під вишнею, під черешнею» і скільки сумних роздумів було в іншій його пісні, яка стала народною, — «Ой доля людська».

Так само глибоко, як Садовський, трактувала пісню в «Наталці Полтавці» й М. Заньковецька. У фіналі першого акту вона співала «Чого ж вода каламутна, чи не хвиля збила?» — і в залі разом з піснею розливалася туга бідної дівчини, приреченої на розлуку з коханим. Тим різкіший був контраст, коли Петро повертався і Наталка оживала, ставала веселою, радісною, тоді з уст її лилися вже інші пісні.

Садовський як режисер старанно оберігав «Наталку Полтавку», цю перлину класичної української драматургії, від усяких нашарувань. Він не допускав ніякої власної вигадки, перегравання, не дозволяв втручатися в чудовий авторський текст Котляревського. Протягом десятиліть ставив він «Наталку Полтавку» і грав у ній. Мінялися виконавці, але Садовський дуже любив роль виборного і майже ніколи не мав дублерів.

«Запорожець за Дунаєм», жвава і мелодійна опера С. Гулака-Артемовського, теж міцно трималася в репертуарі українського театру.

Садовський був просто неперевершений у ролі Івана Карася. Тепер часто не тільки у виставах, а й у концертах ми чуємо славнозвісний дует Карася і Одарки. Його майже завжди подають глядачам як сцену, в якій підпилий козак одержує прочухана від сварливої і ревнивої дружини. Сам він постає в образі відчайдушного п'яки, що не на жарт боїться гніву своєї Одарки. Можливо, це смішно й дотепно, проте із справжнім образом Івана Карася зовсім не в'яжеться. Садовський у цій ролі зображав волелюбного запорожця-воїна, вольового, темпераментного, відданого своїй батьківщині. У трактуванні артиста Карась зовсім не був під п'ятою

в Одарки. Він скоріше «розігрує» її, весело піддратовуючи і створюючи своєрідний «театр для себе».

У цій ролі, як майже й завжди, перший вихід Садовського одразу ніби давав ключ до образу. Ледь пританцьовуючи, не так ногами, як усім своїм тілом, роблячи непевні рухи підпилої людини, з піснею спускався він крутою стежкою, балансуючи на ходу, і зустрічався з розгніваною Одаркою. Знаменитий дует з нею, незважаючи на всю веселість, не мав характеру шаржу. Він розкривав суть натури Карася — його завзяття, впертість і винахідливість.

Кропивницький і Саксаганський грали Карася в суто гумористичному плані, перетворюючи спектакль на веселу виставу про відчайдушного козака, що на деякий час став турком і підданим султана. Це був дотепний анекдот, щось на зразок маскарадного фарсу. За особливостями свого таланту Садовський підкреслював у Карасі народно-героїчні риси. Не можна забути сцену його розмови з турецьким султаном. Карась — Садовський розповідає про битву козаків з турками. Він розпалюється, згадуючи подробиці грізної січі, вихоплює шаблю і з експресією розмахує нею, наче рубає ворожі голови направо й наліво. Звичайний у цьому місці грім оплесків ніби вгамовує його войовничий запал. Уже іншим, стриманим голосом він говорить султанові про те, що багато турків полягло у цій січі, й скорботно додає: «Але й наших чимало загинуло...»

В авторському тексті наводяться імена загиблих запорожців, деякі з них смішні: Грицько Півторакожуха, Дмитро Нетудихата, Іван Неперелійчарки. Але Садовський, сумним, задушевним тоном перелічуючи загиблих товаришів, позбавляв ці слова гумористичного звучання. Адже не раз доводилося чути, як виконавці Карася і колись, і в наш час комікували, намагаючись викликати сміх з приводу кожного прізвища запорожця.

Садовський скромно говорив, що він — не оперний співак, але суто оперні арії в «Запорожці за Дунаєм» артист виконував з великим піднесенням і чудовою технікою. Ніде не вчившись вокального мистецтва, він од природи був такий музикальний, мав таке почуття артистизму, що ролі в операх давалися йому легко, і в них не було й тіні умовності, шаблону, таких характерних для багатьох тодішніх оперних співаків.

Із класичних ролей Садовського пригадується його Назар Стодоля в однойменній драмі Тараса Шевченка. Тут виявлялася найяскравіша риса творчості Садовського. Якщо говорити про існуючий тоді розподіл на амплуа, то Садовського можна віднести до героїв-коханців. Саме таким поставав Назар Стодоля, що палко кохав Галю, яку батько її, сотник, призначав не для нього, а для старого багатія.

Сутичка Назара із сотником Кичатим, Галиним батьком, за задумом Садовського, мала різко соціальний відтінок. Назар втілю-

вав у собі борця за справедливість. Відстоюючи особисте щастя, він тим самим боровся за щастя інших скривджених. Садовський особливо підкреслював головні риси характеру Назара — волю і розум. М'який, хоча й сповнений гідності, в розмові з батьком коханої дівчини Назар — Садовський ставав запальним і, коли бачив, що не переконає жорстокого батька, палав гнівом. Назар розлючено кидав погрози в обличчя жорстокому сотникові і був справді страшний. Зал завмирав, дивлячись на титанічну постать Назара. У нього пашіли щоки, голова була гордо піднята, очі горіли ненавистю, з уст зривалися нещадні слова правди.

І ще одна сцена в «Назарі Стодолі», то трагічна, то лірично-ніжна своїм характером, надовго запам'ятовувалася глядачам.

Засніжене поле, посріблене місячним світлом. З'являється величезна чорна постать. Це — Назар Стодоля. Він обережно ставить на сніг свою ногу. Назар викрав Галю. Ось він нахиляється над нею, говорить лагідні, добрі слова, а вона, опам'ятавшись від переляку й розгубленості, докоряє коханому, боїться покарання батька, волю якого порушила. Назар втішає Галю, малюючи щасливе життя, яке на них чекає. І ось, підбадьорена, підтримана коханням, вона живе цим прийдешнім щастям, уся світиться радістю. Цей діалог, насичений найсуперечливішими почуттями, у виконанні Садовського і Заньковецької не можна забути.

У ролі Назара, як, до речі, і в інших ролях Садовського, не відчувалося ніякої пози, ніякого напруження, притаманних героям-коханцям. У Садовському героїчні риси уживалися з рисами суто характерного актора. Микола Карпович уникав пишномовної, піднесеної афектації. Навіть в історико-романтичних п'єсах він шукав життєвих обґрунтувань, внутрішньої правди створюваного ним образу.

В репертуарі театру було чимало історичних п'єс, що змальовували переважно картини Запорозької Січі та героїчного минулого українського народу, який вів одвічну боротьбу проти татар, панської Польщі, турків. Більшість цих п'єс, що належали перу Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого, трактували минуле в романтико-національному дусі. Там нерідко допускалися анахронізм і довільне поводження з історичними фактами. І все-таки ці п'єси мали великий вплив на українського глядача, виховуючи його патріотичні почуття. Завжди з успіхом йшла сповнена драматизму п'єса М. Старицького «Богдан Хмельницький». Садовський незмінно грав заголовну роль. «Геніальний бунтівник», за виразом Шевченка, полководець і великий державний діяч, Богдан Хмельницький дає вдячний матеріал для сценічного втілення. Цей образ був близький Садовському — людині сильної волі і величезного темпераменту.

Старицький, по суті, написав історичну мелодраму, зосередивши

увагу не на головному подвигу Богдана Хмельницького — возз'єднанні України з Росією, — а на його особистій драмі.

Лукава й брехлива полька Гелена Чапліцька, яка обворожила своєю красою Хмельницького, запевняла, що палко кохає його. Насправді вона його ненавидить, вона всією душею віддана шляхетству й запеклому ворогові Богдана, пану Чапліцькому. Сп'янілий від любові до Гелени, Богдан спочатку вірить їй, але, викривши брехню, знаходить у собі сили залишити її, як зрадницю.

Садовський прекрасно передавав усю гаму почуттів гетьмана. Глядач вірив у благородство і чесність душі Богдана Хмельницького, відданого своєму народові. Розмірена, спокійна хода Садовського, портретна схожість з історичним гетьманом, уміння тримати булаву в руках так, наче він поріднився з нею, — все це було надзвичайно переконливо і стверджувало благородний реалізм артиста. П'єса Старицького написана білим віршем, точніше, п'ятистопним ямбом. Садовський вільно читав ці вірші, не наголошуючи на кінцях рядків, як це робили актори-декламатори.

Садовський завжди був вірний реалістичній природі образу. Він ніколи не йшов від зовнішності, не задовольнявся поверховим змалюванням героя, а виходив з глибини почуттів, розкриваючи образ зсередини. Чи грав він Тараса Бульбу в однойменній п'єсі за повістю Гоголя, чи Саву Чалого в трагедії Карпенка-Карого, чи Тараса в драмі Карпенка-Карого «Бондарівна», — на першому місці завжди була логіка образу і правдивість його втілення. Історичне минуле ніколи не було для Садовського предметом археологічної реставрації. XVI, XVII, XVIII століття ставали для нього такі ж реальні, як і сучасні йому XIX та XX. Як актор і як режисер, він шукав у минулому живих людей, намагався розкрити їхню психологію, їхній побут, їхні прагнення.

Так само підходив художник-реаліст і до створення народних сцен. У його розпорядженні був великий хор (близько тридцяти чоловік). Хористи, як правило, виконували роль статистів у масових сценах. У тодішніх російських драматичних театрах, що культивували в основному салонний і побутовий репертуар, мабуть, ніколи так гостро не стояло питання про масові сцени, як в українському театрі, де вони були важливою складовою частиною вистави.

Якось був я на репетиції «Сави Чалого», коли Микола Карпович розробляв масові сцени. Справа не клеїлась. Відважні запрожці, поки що у звичайних костюмах, байдужно стояли, збившись до купи, в той час як на сцені йшла дія. Садовський не витримав і припинив репетицію.

— Ось що я скажу вам, брати мої, так не піде. Так, вибачте, стоять не люди, а вівці. Один режисер, щоб натовп був жвавіший, учив його розмовляти, повторюючи: «Про що говорити, коли немає про що говорити».

Промовляв він це, змінюючи тембр голосу й інтонації. Одразу

здалося, що натовп пожвавився. Почувся сміх, а Садовський вів далі:

— Як старий лікар сцени, я не прописую вам такого рецепту, а лише хочу, щоб кожний з вас розумів, хто він є на сцені, що він хоче і кому співчуває. Тоді ви будете жити, а не стояти, як снопи у полі.

Очевидно, добрі поради Садовського подіяли. В усякому разі, на виставі статисти рухалися досить вільно, і кожний з них прагнув в міру сил і здібностей стати індивідуальністю.

У режисерській практиці Микола Карпович ніколи не дотримувався заздалегідь розробленого плану постановки. Навпаки, працюючи з акторами, він давав волю фантазії і імпровізував не лише мізансцени, а й трактовку окремих сценічних поз.

Садовський не нав'язував акторам режисерської волі, даючи простір для їхньої власної творчості. Десятки великих акторів і актрис були виховані Миколою Карповичем у дусі сценічного реалізму. І Ліницька, тонке ліричне обдаровання якої швидко висунуло її на головні жіночі ролі, і чудова актриса Литвиненко-Вольгемут, і Іван Олександрович Мар'яненко, згодом народний артист СРСР, — усі вони з гордістю вважали себе учнями Садовського.

Брат Миколи Карповича Садовського, відомий актор Панас Саксаганський, один час суперничав із Садовським як у режисерській, так і в акторській майстерності. Немає рації зіставляти їхнє обдаровання і ставити одного над другим. Садовському були ближчі героїчні ролі, а Саксаганському — характерні й комічні. Існує думка, що Садовський був так званим актором нутра, інтуїції і темпераменту, а Саксаганський — актором думки і логіки, актором більш розумовим. Але й це можна легко відкинути, проаналізувавши схожі ролі, що їх грали обидва брати.

3

Особливо запам'яталася одна з багатьох бесід і зустрічей з М. К. Садовським. Було це в березні 1914 року, коли не лише українська, а й передова російська громадськість відзначала сторіччя з дня народження Т. Г. Шевченка. В артистичній убіральні Садовського зібралося кілька чоловік — переважно театральні критики й репортери. Був там і великий друг українського театру, який постійно підтримував його своїми порадами і рецензіями у впливовій крайовій газеті «Киевская мысль», — Всеволод Андрійович Чаговець. У нього було характерне, дещо іконописне обличчя з великою бородою, і жартівники говорили, що під покривом цієї бороди може процвітати будь-який театр, якщо тільки Чаговець захоче.

І от у колі друзів Садовський розповів історію, яка трапилася з його акторами кілька років тому. Труп іхала пароплавом по Дніпру з Катеринослава до Києва. Садовський зустрічав своїх акторів у Києві, а адміністраторові Загорському наказав свято берегти традиції театру: пропливаючи повз Тарасову могилу під Каневом, вивести на палубу всю трупу і проспівати славнозвісний «Заповіт». Сказано — зроблено. Тільки-но на високій Чернечій горі замаячив хрест, що стояв тоді на могилі Кобзаря, трупа Садовського вийшла на палубу, диригент подав знак, і широка мелодія «Як умру, то поховайте» полинула над рікою.

Пасажири пароплава теж висипали на палубу і, знявши шапки, побожно слухали спів. Потім хор уже на прохання голови київського окружного суду, який сів на пароплав у Каневі, виконав інші українські пісні.

Пізно вночі на пароплаві з'явилися жандарми, які приїхали з Києва. Зупинивши пароплав, один з них наказав перевірити документи артистів і зробити обшук, заявивши, що на борту є небезпечні революціонери, які співали антиурядові пісні. Навіть голова київського окружного суду став на захист артистів і запевнив письмово, що ніяких революційних пісень вони не виконували.

Згодом з'ясувалося, що канівський помічник справника, бажаючи вислужитися, зробив телеграфний донос київському губернатору. Жандарми, нічого не знайшовши, сіли на свій пароплав, а надміру прислужливого поліцейського було звільнено.

Ця пригода, яку з глибоким гумором розповів Садовський, розвеселила слухачів, але викликала й сумні роздуми. Адже всі ми знали, як важко очолювати український театр, скільки потрібно такту і вміння, винахідливості й мужності, щоб уникнути малих і великих напастей, що сипалися на керівника театру та його соратників.

Можливо, під впливом усіх цих труднощів Микола Карпович особливо вразливо сприймав критику, навіть з боку друзів театру. Часом не досить стримана критика тих чи інших сценічних невдач здавалася йому «ножем у спину». Майже завжди врівноважений, Микола Карпович у таких випадках сердився і з усією прямоотою нападав на рецензента. Якось перепало й мені, коли я в доброзичливій статті необережно докорив Садовському за те, що він не розширює репертуару за рахунок перекладних п'єс.

Микола Карпович підійшов до мене у фойє театру, коли я з одним товаришем-журналістом затишно примостився біля буфетної стойки. Він привітався з добродушним вигуком:

— Ось вони, писаки, кропив'яне сім'я!

Артист одвів мене вбік, де буфетниця смажила на сковорідці домашню ковбасу.

— Бачите, як шкварчить і гороїжиться ковбаса на жару. Так і я від усіх ваших рецензій. Ви нас даремно смикаєте то вліво, то

вправо. Вороги пишуть, що малороси здатні лише танцювати гопак і пити горілку на сцені і нема чого їм братися за «Гамлетів» і «Отелло». А друзі повчають: «Ваша мова — справжня, могутня мова, і нею можна грати все що завгодно». Як бути?

І тут Микола Карпович із властивим йому темпераментом сказав, що на догоду нам, тобто тим, хто хоче розширити репертуар, він вирішив поставити «Ревізора», добре, що в нього є свій готовий переклад, виконаний ще під час гастролей у Галичині...

Через деякий час київські газети сповістили, що Садовський готує «Ревізора» у своєму перекладі українською мовою. Це було до деякої міри сенсацією. У спогадах «Мої театральні згадки» Садовський розповідав: «Постава «Ревізора» — це був той іспит, що його український театр повинен був скласти перед очима всієї публіки на право стати... з високо піднесеною головою серед усіх європейських театрів [...]».

Праця була не з легких: особливо трудно було примусити акторів (з них кожен не раз бачив цю п'єсу на російській сцені) не впадати в мавпування того шаблону, за яким усі російські актори споконвіку грають «Ревізора», а щоб кожен зрозумів характер ролі у п'єсі й дав йому своєрідне забарвлення. [...] І після двадцяти репетицій я переконався, що п'єсу вже ставити можна. Всі деталі обстанови були виготовлені, включно до канарки в клітці, що висіла над вікном у хаті городничого, а все-таки я почував якийсь страх, мов той учень, що йде на іспит, і хоч почував себе добре підготованим, але з думки йому не сходить: а що, як що-небудь ще забув продивитись? Але справа скінчена, іспит сьогодні, треба йти. Те саме почував і кожний з акторів, що брали участь у виставі, і вже з шостої години ввечері, майже за дві години перед початком, усі були в убиральні.

Багацько років минуло з того часу, а ще й тепер, коли пишу ці рядки, я гостро відчуваю всі ті враження, немовби це відбувалося вчора.

Крізь вічко, що є в театральній завісі, зазирнувши в театральну залу, я побачив усю різноманітну публіку, що зібралась на цю виставу. Тут усього було. Була українська частина, що з затаєним страхом у душі чекала на підняття завіси, бажаючи, щоб усе відбулося якнайкраще. Був [ворожий] елемент... що здалеги вже радів, передбачаючи провал» *.

Садовський прекрасно передав напружену і хвилюючу атмосферу, в якій готувалась і йшла прем'єра «Ревізора». Вистава мала величезний успіх. Вороги були осоромлені, бо вистава була витримана у класичному стилі, а друзі театру раділи. Іспит на зрілість український театр, безумовно, витримав.

* Садовський М. К. Мої театральні згадки. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1956, с. 164—166.

Садовський — городничий чудово втілює гоголівський образ. Монументальна постать його городничого уособлювала тупу й жорстоку силу градоправителя, достойного слуги самодержавства. Очевидно, створюючи цей образ, Садовський пригадував провінційних сатрапів, з якими зводила його доля. Прототипом цього городничого почасти міг бути одеський градоначальник Зелений. Ще й досі живуть дотепні анекдоти про сутички тупого і обмеженого самодура Зеленого з відомим клоуном і дресирувальником тварин Володимиром Дуровим. І сам Микола Карпович у своїх спогадах описав ряд колоритних зустрічей із Зеленим. А втім, хіба тільки Зеленого знав Садовський на «святій Русі»? Весь справедливий гнів артиста, спрямований проти жорстокого й лицемірного самодержавного режиму, сконцентрувався в його зображенні гоголівського городничого. І тут підтвердилася визначна риса творчості Садовського: він не шукав зовнішньої характерності, яка призводила багатьох виконавців ролі городничого до шаржу, гротеску, дешевого комізму. Зовнішність городничого була, звичайно, досить яскрава. Завдяки вдалому гриму запорозькі вуса Садовського були заклеєні, а прямий ніс перетворився на велику картоплину. Обличчя артиста стало невпізнаним і набуло виразу тупого самовдоволення, яке цілком відповідало гоголівській характеристиці городничого. Але, повторюю, головне було не в зовнішності. Усі відтінки характеру городничого Микола Карпович передав правдиво, зовсім уникаючи шаржу.

Ключем до розуміння характеру городничого була його тверда впевненість у тому, що інакше жити й діяти не можна. Звідси і самовпевненість градоправителя, і його плазування перед сильними, і жорстоке, бездушне ставлення до тих, хто нижчий чином.

Нахаба здебільшого буває боягузом; таким і показав Садовський городничого. Приїзд ревізора здався йому страшною небезпекою, і звичайна самовпевненість поступилася місцем глибокій розгубленості. Його діалог з Хлестаковим у готелі виявив усі сумніви і хитання городничого, але що далі розвивалася дія, то більше відчував городничий Садовського, що він знайшов шлях до серця «тонкої столичної штучки» і зуміє стати господарем становища.

І. О. Мар'яненко, який грав Хлестакова відповідно до загального завдання постановки, зображав просто недалекого столичного брехуна, який випадково злетів на гребінь хвилі. Через легковажність Хлестаков — Мар'яненко навіть не розуміє, куди заводять його гра і чим вона йому загрожує. Не він вступає у бій з обставинами, а обставини самі щасливо обертаються для нього. Покрутився Хлестаков у дурному провінційному товаристві, наговорив, набрехав цілий міх, нахапав грошей («бери, що до рук пливе!»), і ось уже молодецька тройка із заливчастими дзвіночками понесла його із смішної і страшною, жалюгідної і жорстокої вотчини гоголівських чиновників.

Спектакль «Ревізор» Садовський побудував так, що перші чотири дії були зав'язкою для п'ятої, в якій розрубувались усі вузли й ставилися крапки над «і». Цю п'яту дію треба вважати апогеєм гри Садовського в «Ревізорі».

Ось поштмейстер перехопив листа Хлестакова, рожеві ілюзії городничого і його дам розвіялися, його осміяли, обдурили, скинули з німецького п'єдесталу, що здавався йому гранітним цоколем майбутньої столичної кар'єри. Городничий бігає у безсилій люті, хрипло вигукує окремі слова, хапається то за шпагу, привішену збоку, то за серце. Нарешті послужливі чиновники підставляють йому крісло, і він буквально падає в нього, витираючи піт великою фулярною хусткою. Хвилина перепочинку — і городничий трохи оволодіває собою. Він шукає виходу із образливого становища, в яке потрапив, гнів переходить у безсилля, а потім знов оволодіває городничим. Про писак, «чортове сім'я», він говорив уже спокійніше. Вони, можливо, ще й комедію напишуть, і весь світ сміятиметься з городничого, що пошився у дурні. Відомі слова: «Чого смієтесь? З себе смієтесь!.. Ех, ви!..» — він кинув не чиновникам, а, перехиляючись через рампу, в перші ряди партеру.

Треба було бачити очі Садовського, які раніше були улесливі й м'які, а тепер горіли жорстоким вогнем, щоб зрозуміти, наскільки жив артист у створеному ним образі.

Розповідають про М. П. Хмельова, що він протягом дня перебував у тому образі, який мав увечері втілювати на сцені. Він був то стримано коректний, бездушний Каренін, то слабовільний, м'який і розслаблений Федір Іоаннович.

Ця особливість була притаманна і Садовському. Актори, які не раз грали з ним, розповідали, що, готуючись до комічної ролі, Садовський настроював себе на веселий лад, сипав жартами, анекдотами і таким з'являвся на сцені. Перед серйозною, драматичною роллю він був зосереджений, небагатослівний, немов збирав сили для вечірньої вистави.

Про Садовського часто говорили як про актора перевтілення, і це визначення цілком правильне. Вираз очей, хода, жести і рухи, міміка були могутніми допоміжними засобами для характеристики сценічного образу. Недаремно критики відзначали насмішуватихитрий і разом з тим твердий погляд Садовського — Карася в «Запорожці за Дунаєм», тупий і самозакоханий — у Мартина Борулі, велично-спокійний у командора в «Камінному господарі». А як ніжно блищали очі Садовського, коли він зображав закоханого парубка, як по-хижацькому виблискували вони, коли грав хазяїна-експлуататора, вихідця з мужиків Пузиря у п'єсі «Хазяїн»! Можна було б написати окремих етюд, присвячених ході або міміці Миколи Карповича. Його городничий важко ступав у високих ботфортах; хода його Пузиря виявляла лицемірство і жадобу: він ходив, човгаючи, дрібними, верткими, проте впевненими кроками. Тим же

лицемірством спритного хазяйчика віяло і від халата, вкритого великими латками, щоб підкреслити удавану бідність.

Жести Садовського відзначалися стриманістю і виразністю. Хто хоч раз побував на «Ревізорі», запам'ятав грізні кулаки городничого, що ніби втілювали грубу силу, кулаки, які то злітали вгору над головою, то були піднесені до власного носа, щоб дати самому собі велику дулю.

Уміючи з гідністю носити історичний костюм гетьмана чи запорозького козака, Садовський ніби зростався з епохою, відтворюваною на сцені.

Він зберіг пластичність і в дуже похилому віці: артистові було близько шістдесяти років, коли він легко і завзято танцював на сцені, подаючи приклад молодим, ведучи їх за собою.

Акторська техніка Садовського привертала увагу багатьох російських драматичних артистів, які вважалися майстрами психологічного малюнка.

Миколу Карповича можна справедливо занести до розряду акторів переживання. Завжди ідучи від внутрішнього до зовнішнього, він дедалі більше удосконалював тонкощі психологічного розкриття характерів, що блискуче довів, наприклад, на образі городничого.

Пам'ятаю, як Степан Леонідович Кузнецов захоплювався городничим Садовського й одного разу сказав рішуче:

— Піду до Садовського і запропоную зіграти з ним у «Ревізорі». З таким городничим і мій Хлестаков стане міцнішим!

Із задуму Кузнецова нічого не вийшло, бо він ніяк не міг оволодіти українською вимовою. Зате інший відомий російський актор, О. О. Мурський, іноді з успіхом виконував роль Хлестакова у виставах Садовського.

Коли йшов «Ревізор», дехто з акторів Соловцовського театру, якщо вони закінчували раніше, приїздив до українського театру спеціально на п'яту дію, де талант Миколи Садовського розкривався на всю широчінь. Недаремно після прем'єри «Ревізора» соловцовський артист Д. Ф. Смирнов прийшов за куліси до Садовського і схвильовано висловив йому своє захоплення. Слова Смирнова Садовський навів у своїх спогадах:

— Дозвольте мені від усього серця російського артиста потиснути вам руку за вашу високохудожню гру. Я сам граю роль городничого, але прямо і відверто вам кажу, що всі ми граємо по розміченому шаблону, а того життєвого колориту, того нового, натурального, що ви дали в цій ролі, ми досі дати не могли...

Садовський поставив у київському стаціонарному театрі «Загибель «Надії» Гейерманса (в українському перекладі Паньківського п'єса називалася «Надія»), «Доходное место» Островського (в українському перекладі Садовського — «Тепленьке місце»), «Никандр Безщасний» (переробка п'єси Писемського «Горькая

судьбина»). В усіх цих п'есах по-різному звучала соціальна тема, яку царські цензори всіляко обмежували в українських п'есах.

Коли після Жовтневої революції дослідники одержали доступ в архів Головного управління у справах друку, який видав цензуру по драматургії, по цензурованих і заборонених примірниках українських п'ес, що зберігалися там, можна було наочно побачити, як спотворювалися п'еси із соціальним змістом.

Царські власті охоче дозволяли на українській сцені лише веселі, невинні комедії на зразок «Пана Штукаревича», де дія заповнювалася пустопорожніми діалогами та гопаком. І все-таки репертуар театру Садовського був серйозний і великий — він налічував більше ста п'ес. На цьому різноманітному фоні вирізнялася постановка драматичної поеми Лесі Українки «Камінний господар».

У ніч на 1 серпня 1913 року в Сурамі, на Кавказі, померла Леся Українка. Тіло її було привезене в Київ, де похорон перетворився на широку політичну демонстрацію. З різних міст прибули представники українського товариства, робітники усіх національностей йшли за труною поетеси, співця «досвітніх вогнів», яка пророкувала наближення революції. Поліцейські і жандарми заборонили виступи й пісні на могилі поетеси. Все це викликало значний резонанс по всій Україні, особливо у Києві.

Щоб ушанувати пам'ять Лесі Українки, театр Садовського узяв за постановку однієї з кращих її драм «Камінний господар», написаної нею за рік до смерті.

Сама назва п'еси говорить про те, що Леся Українка створила її ніби як паралель «Камінному гостю» Пушкіна. Як і у великого російського поета, в центрі її — герой іспанської легенди Дон Жуан, чий образ знайшов втілення у багатьох письменників світу — Тірсо де Моліні і Мольєра, Гольдони і Байрона, Ленау і Меріме, Пушкіна і Олексія Толстого. Кожна епоха по-своєму тлумачила образ лицаря кохання, севільського спокусника і безбожника, бунтівника проти усталених моральних канонів суспільства. Тірсо де Моліна, католицький поет Іспанії XVII століття, був близький до первісної легенди і прирік свого героя на вічні муки у пеклі за його гріхи проти релігії. Мольєр зобразив у «Дон Жуані» типового дворянина-вільнодумця, скептичного XVII століття. Він і засуджував його, щоб уникнути нападів цензури і клерикалів, і милувався сміливістю, з якою Дон Жуан виступав проти феодалних підвалин. А XIX століття створило складніший образ Дон Жуана. Це вже не бездумний гульвіса і спокусник, а романтичний шукач жіночого ідеалу, який розчаровується і вічно шукає. У такому Дон Жуані — ідеалісті є вже щось від бунтівника Фауста, і даремно німецький драматург Граббе звів цих двох героїв у цікавій, хоча й мало відомій драмі «Дон Жуан і Фауст».

Старий Дон Жуан Теноріо, що жив у легенді, в творах Тірсо де Моліні, Мольєра та італійських мандрівних комедіантів, ніби по-

ступився місцем своєму зведеному братові або двійнику Дон Жуану де Маранья. У повісті Меріме «Душі чистилища» і в драматичній поемі О. К. Толстого «Дон Жуан» цей видозмінений герой староіспанської легенди вже не гине від караючої десниці камінного командора, а розкаюється і вмирає «в пахошах святості».

Наприкінці XIX і на початку нашого століття в Росії з'явилося кілька праць, в яких простежувалась еволюція образу Дон Жуана в художній літературі. Про це писали петербурзький професор Федір Браун, Олексій Веселовський та інші. У листопаді — грудні 1911 року в широко відомому щомісячнику «Литературные и научно-популярные приложения к «Ниве» автор цих рядків опублікував нарис «Тип Дон Жуана в світовій літературі», де розглядав генеалогію відомого іспанського героя. До нарису додавалася таблиця, в якій наочно було показано паралельний розвиток образів Дон Жуана Теноріо і де Маранья.

Беручись за нову розробку сюжету про Дон Жуана, Леся Українка ознайомилася з деякими французькими монографіями на цю тему. Можна припустити, що поетеса читала і нарис, надрукований у додатках до «Ниви». В усякому разі, в листі до А. Ю. Кримського вона повідомляла, що написала свого Дон Жуана, отого самого, «всесвітнього і світового», в чому, можливо, був прихований натяк на заголовок вищезазначеного нарису. Адже герой «Камінного господаря» твердить, що він «Дон Жуан Теноріо, маркіз де Маранья». Справді, поетеса ніби злила воедино два образи, надавши старому сюжету нового, цілком сучасного філософсько-суспільного тлумачення.

Драматична поема Лесі Українки з'явилася друком у 1913 році.

Коли я вперше прочитав її, мене захопили і глибина поетичної концепції, і сила художнього втілення. У «Камінному господарі» дано прекрасний синтез донжуанізму — буржуазного аморалізму й ніцшеанства, яким так захоплювалася реакційна література в передреволюційні роки. Природно, що у Лесі Українки не було потреби ворухити прах старої іспанської легенди, якби вона не могла витягти з неї інвективу проти модного тоді у певних колах культу індивідуалізму та егоїзму.

Київська громадськість — і українська, і російська, — яка знала і поезію Лесі Українки, і її драматургію, зацікавилася ідеєю театру Садовського поставити «Камінного господаря». Ідея ця здавалася несподіваною й сміливою.

У Садовського були широкі погляди на мистецтво, він не відмовлявся ні від романтичних, ні від філософських творів для свого театру. Але «Камінний господар» — романтико-філософська п'еса, і народний український колорит, властивий театру Садовського, всілякий «побутовізм» були б у ній особливо недоречні.

Глибока повага до імені й творчості поетеси, яка здобула собі славу в передових колах суспільства, спонукала Садовського піти

на цей такий цікавий і такий же небезпечний експеримент. Проте сам артист рішуче відмовився бути режисером вистави, хоча залишив за собою роль командора.

Театральна молодь, особливо І. О. Мар'яненко, гаряче взялася за роботу. На шляху було багато перепон ідейного і матеріального характеру. Театр Садовського благополучно існував, мав свою публіку, робив хороші збори, і все ж таки він не міг нести витрати на оформлення цієї складної постановочної п'єси. Велика кількість сцен і епізодів, що швидко міняються, декорації, які зображали небувалу ще на українській сцені пишну природу Іспанії, середньовічні костюми, бутафорія і реквізит — все це вимагало великих коштів.

І тут сталося щось незвичайне: необхідні для постановки гроші збирали серед багатих меценатів. Усе робилося економно: костюми брали напрокат із майстерні Лейферта, а декорації, дуже мальовничі, створив талановитий художник Бурячок. Так подолали зовнішні труднощі.

Режисуру вистави здійснювали Г. І. Матковський, запрошений із російського театру, і діяч української культури, педагог музично-драматичної школи Лисенка, дочка драматурга М. М. Старицька. На допомогу їм прийшов В. А. Чаговець, захоплений ідеєю відтворити на сцені хоч одну драматичну поему Лесі Українки. Її рання драма «Блакитна троянда», поставлена незадовго до цього учнями школи Лисенка і кількома акторами, успіху на сцені не мала. Навіть серед палких прихильників поетеси жило переконання, що вона більше поет, ніж драматург, що її п'єси існують лише для того, щоб їх читати. Все це не налякало театр Садовського, який працював над «Камінним господарем». Йшли репетиції. Садовський, відмовившись від постановки, захоплено вів роль командора, подаючи приклад своїм партнерам. Навіть зовнішність Миколи Карповича була наче створена для ролі владного, гордовитого командора, який втілював консервативне, «камінне» начало.

Справедливість вимагає зазначити, що керівники вистави не змогли тоді повністю розібратися у складній ідейній концепції «Камінного господаря». У наші дні, коли творчість Лесі Українки глибоко вивчена, коли ми маємо листи поетеси, в яких вона ґрунтовно виклала своє ставлення до образу Дон Жуана, до середовища, яке його оточувало, — розкриття «Камінного господаря» на сцені було б не таким складним. Але в той час усе багатство змісту оригінальної драми Лесі Українки неможливо було довести до глядача. Читаючи рецензію В. А. Чаговця на виставу, в якій він брав участь як тлумач літературного тексту, бачиш, що ідею «Камінного господаря» хоч зрозуміли в основному й правильно, але огрубili, а її соціальний зміст так і залишився поза рамками спектаклю.

Найосвіченіші глядачі, знайомі і з еволюцією образу Дон Жуана, і з творами Мольєра, Пушкіна, О. К. Толстого, належно оцінили

темпераментну гру Мар'яненка — Дон Жуана, прекрасний, ніби вирізьблений з суцільної брили образ командора — Садовського, ліричне обдарування Є. Хуторної — Долорес, яка оволоділа такою незвичною для неї роллю іспанки, готової на самопожертву. Все це було в стилі часу, романтично-піднесено. Але заради чого Леся Українка писала, а театр ставив п'єсу — відповісти було важко. Ставлення автора і театру до героїв і подій ховалося за традиційними формами романтичної вистави. Залишалося незрозумілим, засуджує чи підносить театр Дон Жуана і Донну Анну чи по заслугі оцінює благородну жертвність Долорес.

Глядачі дивилися виставу з інтересом, але великого, масового успіху вона не мала і в репертуарі довго не втрималася. І все ж постановка «Камінного господаря» була для українського театру не меншою подією, ніж, наприклад, постановка «Ревізора».

Микола Карпович Садовський до галереї створених ним національних характерів додав образ людини далекої епохи, далекого середовища, про які він знав лише з книг. Але це був не вигаданий, а живий образ середньовічного іспанського гранда, для якого дворянська родовитість вища від особистих здібностей людини та її душевних якостей. Замкнутий кастовий устрій вселяв у командора впевненість у тому, що його високе становище призначене йому самим богом. Звідси і незаперечність його тону, і кам'яна бездушність, і горда зневага до всього, що могло йти проти його волі.

І через півстоліття пригадується образ командора, створений Садовським. Суворе обличчя, обрамлене іспанською борідкою, атлетично-монументальна будова тіла, чорний одяг з великим білим хрестом на грудях, білий плащ.

Навіть вороги українського театру не могли не визнати, що труп Садовського здатна грати не тільки сцени у шинку з горілкою і гопаком.

Завдяки великому артистичному таланту Садовський вийшов за рамки свого звичайного репертуару. Цьому сприяла також освіченість Миколи Карповича, його величезна ерудиція. У його розповідях нерідко траплялися такі тонкі судження про театр і літературу, про музику і живопис, що співрозмовники дивувалися. Більш наївні не втримувалися від запитання: «Та звідки ж ви, Микола Карповичу, все це знаєте?»

Якось він при мені відповів на одне таке запитання: «Цього всього мене навчив дячок у парафіяльній школі», — і весело розсміявся.

Цей гумор буде зрозумілий, коли пригадати, що реакціонери весь український театр вважали «плодом недовгої науки».

А Садовський, крім середньої освіти, мав глибокі знання, яких набув шляхом систематичного читання.

Хочеться відзначити чудову народну мову Садовського. Артист недаремно пишався тим, що знає дуже багато народних приказок

і прислів'їв, не гірше від українських лінгвістів Номиса чи Грінченка.

Його приваблювало не тільки рідне слово, а й мелодика мови і дикція на сцені. У той час, коли популярною була так звана декламація і збірники поезій називалися «Читець-декламатор», Садовський читав українські вірші зовсім інакше. Він був далекий від штучної манери «підносити» вірші, карбуючи кінці рядків і натискаючи на риму. Разом з тим артист не згладжував ритміку вірша, не перетворював його на прозу. Для природної, правдивої передачі настроїв і образів вірша Садовський виробив свою систему художнього читання. Шевченко і Леся Українка — поети, лірика яких була особливо близькою серцю Садовського. Із Шевченка він найкраще читав баладу «Чернець» і послання «І мертвим, і живим...». Ці два різні стилем твори Тараса Шевченка у читанні Садовського наче відбивали два полюси його творчості. У баладі «Чернець» розповідь про славного полководця Семена Палія, який після запорозьких бойових справ пішов у Межигірський монастир, мала той народний колорит, який був особливо дорогий Садовському. Коли ж артист читав послання «І мертвим, і живим...», в його виконанні проривалася палка громадянськість. Ставало зрозумілим, чому Садовський любив у своєму репертуарі такі п'єси, де звучали соціальні мотиви.

У Лесі Українки, його сучасниці, з родиною якої Микола Карпович був зв'язаний великою дружбаю, він теж вибирав вірші, написані на громадянські мотиви. «Досвітні вогні», читані артистом у концертах, завжди викликали овації.

Довгі роки Садовський був вірний принципам народного, демократичного мистецтва. Він вважав, що українські актори несуть високу просвітницьку місію, і любив повторювати слова Гоголя: «Хто має у собі талант, той повинен бути чистіший за всіх душею». Як керівник театру, Садовський виховував молоді таланти і був вимогливий до морального обличчя артистів. У цьому він схожий на Станіславського. Садовський ясно сформулював значення театру для рідного народу, який був під подвійним — соціальним і національним — гнітом. Він казав, що театр — «це книга бідних, неграмотні люди не можуть читати ні книг, ні газет, а театр, якщо у нього є хороший художній репертуар, зрозумілий кожному».

Роки і події великої історичної ваги розкидали по світу і акторів театру Садовського, і його глядачів. Уже під час першої світової війни багато українських артистів і хористів було мобілізовано, і хоч більшість з них числилась у Київському гарнізоні, військовій власті, особливо комендант Київського гарнізону Медер, переслі-

дували акторів, які тікали з казарми на вечірні вистави. Адміністрації київських театрів, у тому числі й українського, доводилось хитрувати, щоб обійти Медера і його шпигів. На афішах і в програмах міняли прізвища відомих акторів, які були мобілізовані, і вони виступали під новими іменами.

Якось у 1915 році був я у театрі Садовського, коли поява ад'ютанта Медера, Афнера, викликала переполох за лаштунками. Але все було так добре замасковано, що лютого, хоч зовні ввічливого, офіцера обдурили. Цікаво, що черговий поліцейський пристав, який ненавидів Афнера, став на бік акторів. Садовський у своїх спогадах докладно розповів, як йому і трупі театру вдавалося відбиватися від атак Медера та його штабу.

Але ось прийшла Лютнева, а за нею і Жовтнева революція. Не зрозумівши значення великого перевороту, Садовський опинився в еміграції.

Мій батько розповідав, який розгублений був Садовський, коли наважився залишити Київ, оточений частинами Червоної Армії. Микола Карпович був хворий, і батько, який лікував його багато років, категорично не радив йому виїжджати з Києва, як колись французький лікар Троншен сказав Вольтеру: «Старого дерева не пересаджують».

Коли славетний артист у 1926 році повернувся на Батьківщину, він при зустрічі зі мною пригадав батькові слова й додав:

— А ґрунт, на який мене пересадили, був брудний, болотяний і безплідний...

Прийшовши до Києва на початку 1927 року, я вирішив побачитися з М. К. Садовським. З ним, з його театром було пов'язано багато незабутніх вражень молодості. Свою журналістську роботу в Києві я починав як рецензент українського театру. І хоч у нас іноді були розбіжності, що призводили до розмов і незначних суперечок із Садовським, проте я палко любив іскристий, різноманітний талант Миколи Карповича, а він, пам'ятаючи мене хлопчиком, ніжно ставлячись до нашої сім'ї, якось по-батьківському докоряв мені за юнацьке полемічне завзяття, що виявлялося в моїх статтях і рецензіях, підписаних псевдонімом «Ніхто». Коли пригадати, що так назвав себе хитромудрий Одиссей, щоб обдурити циклопа Поліфема і втекти з його полону, то стане зрозумілий один із жартів Миколи Карповича:

— На цей раз Одиссей із рук Поліфема не втече, візьму і з'їм!

Але «що мине, то буде любе»! І в 1927 році я із завмиранням серця постукав у двері квартири [...] де жив тоді Садовський. Я боявся, що побачу розслабленого сімдесятирічного старого. Коли я увійшов до кімнати, він стояв перед дзеркалом, розглядаючи себе, і співав напівголосно українську пісню. Звичайно, час проклав зморшки на лобі й щоках, але Микола Карпович був стрункий, рухався легко й пластично. У красивих глибоких очах іноді з'являлося

щось невлучно сумне. Садовський пожвавішав і говорив із знайомим мені гумором, пересипаючи мову народними слівцями і примовками. Дізнавшись, що я живу в Москві, він розпитував мене про театральне життя столиці, про акторів, особливо про Художній театр, який дуже любив.

— Скільки разів на чужині обставини доводили мене до відчаю, я згадував наше мистецтво і наш театр. Слава богу, мене не забули. Запрошують не тільки в театр, а й у кіно. Буду зніматися.

Садовський говорив про це з гордістю і радістю. Мені здавалося неделікатним розпитувати його про роки поневірянь на чужині. Але він сам увесь час повертався до спогадів, особливо про своє перебування в емігрантському таборі у Ченстохові. Його розповіді про петлюрівську еміграцію були такі соковиті, так насичені гумором, що я не втримався і сказав:

— Ви б це, Миколо Карповичу, описали. Була б конкуренція кращим гумористам.

Садовський коротко кинув:

— Я вже це зробив.

Лише тепер я дізнався, що в Київському театральному музеї зберігається невеликий рукопис Миколи Карповича під назвою «Сміх крізь сльози». Прочитавши його, я одразу пригадав деякі епізоди, розказані Садовським під час нашої останньої зустрічі.

Тисяча дев'яносто двадцять перший рік. У старому польському місті Ченстохові є табір, де перебувають інтерновані українці. У білій Польщі було кілька таких таборів. Для них здебільшого пристосовували колишні німецькі табори військовополонених. Від німців залишилася «цивілізація»: колючий дріт навколо табору й до дев'ятої години вечора тьмяне електричне освітлення. У таборах перебувало по кілька сотень емігрантів; смертність була висока, тому що люди жили у бруді, холоді й голоді. Офіційно ченстоховський табір називався «Страдом». Садовський розповідає: «Населення «Страдому» нараховувало до п'ятисот чоловік. Головний осередок цього самостійного князівства знаходився в самому центрі міста (інакше і не могло бути), у великому будинку на Ясногурській улиці. День «страдомця» був одноманітний щодня. Вранці. Одержання сніданку. Обід (іноді велика, іноді мала бійка за неточний розділ порції хліба). Увечері — напруження голови про одержання двох вечер на одну картку. Що ж тичеться до того, чим взагалі займалися «страдомці», так це було дуже і дуже різноманітно, так:

- 1) Ловля риби (обов'язково карасів, приїжджих).
- 2) Радіознавством (розповсюдження чуток про привоз грошей з Тарнова).
- 3) Агрономознавством (обкрадані чужих городів та садків).
- 4) Ресторанознавством (заглядання через вікно, як їдять в ресторані).

5) Отхожий промисел, він дуже був поширений (навіщаніє тих, які чим-небудь могли угостити).

6) Антикварний (продажа чобіт, шинелів, плащів та іншого, це був найрозповсюджений промисел).

7) Нумізматикою (позичанням грошей до післязавтра).

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

9) Белетристично-політично-науковий (читаніє даремних газет, які були розклеєні на стінках табачних лавок).

Це я назвав головні заняття, що тичеться дрібніших, їх не перелічиш, та я всіх і не знав» *.

«Страдомці» юрбою тинялися по місту, жадібно оглядали вітрини крамниць і ресторанів, не маючи можливості щось купити або досхочу поїсти. Управління табору на Ясногурській вулиці містилося у триповерховому будинку, де раніше була школа. З ранку до вечора в цей будинок ішли юрби емігрантів різної статі й віку. Садовський сатирично описує порядки в цій комендатурі УНР. Висять сотні плакатів з написами: «Проситься на східцях не сидать і не спиняться», «Лежати в дворі і варить що-небудь гостро заборонено», «Проситься являться в комендатуру тільки в справах і то в урядові години», «Голосно лаяться в помешканні суворо забороняється» і т. ін. «Але, не дивлячись на ці «декрети», уенер заповняв «комендатуру», сидів, лежав на сходах, варив чай у дворі, бився, лаявся, мінявся одежею, малював, «сочиняв», вимагав, а звичайно при цьому всьому ще й співав.

Ось біжить бувший поштовий «міністр», в руках у нього здоровенний хліб і чайник з молоком, він кусає хліб без ножа од цілого і запиває молоком. Підходить, спершу набирає грізний тон, вимагаючи пропустити його через лави, скупчені перед дверима, всередину, але, бачачи, що жодний не звертає на нього уваги, починає просити по одному вже ласкаво — нічого, як до стінки. Мабуть, у «міністра» пильна справа, бо він, позичивши в сусідньому будинку величезну драбину, припер її на своїх плечах, приставив її ззаду будинку до вікна і вже хотів лізти. Але як його бути з продуктами? Лазити по драбині він то вмів, бо ноги ще не забули того часу, як колись в молоді роки, коли ще не був «міністром», лазив по стовпах, наводячи телеграфну сіть, але там тоді був у нього ремінний пас, яким прив'язував він себе до стовпа, щоб не впасти, і не було чайника і буханця хліба, а тут пасу чортма, і чайник з хлібом заважають. Що його робити? Думає він, оставить тут кому-небудь, щоб доглядів, небезпечно, бо, поки він справиться з ділами на другому поверсі, продукти щезнуть і того, хто наглядав, не найдеш. І він рішив покінчити спершу з продуктами. Сів на шаблі, «умняв» весь

* Державний музей театального, музичного і кіномистецтва УРСР, інв. № 1230/42866, с. 3—4.

хліб, випив молоко, прив'язав паском від штанів чайник до шиї і сміливо поліз по драбині. Правда, йому трошки прийшлося постраждати при штурмі вікна, і не так йому, а його шляпі-тирольці, яка необережно впала у нього з голови на землю, де зараз же й була розтоптана ногами невдячних рабів, які скупчились біля драбини і стежили очима зневажів за «атакою» «міністра». Нарешті підвіконник взятий, і «міністр» пирнув усередину.

Ще яскравіший портрет всесильного коменданта. «В чорному френчі і в такому галіфе, для більшої важності на досить порядному пузі військове снаряження. Кашкет, здоровенний портфель під пахвою а-ля Керенський. Він поважно курить сигару і сидить, розвалившись на кріслі, вигляд його такий, який сам за себе каже: «От захочу і переверну все догори ногами, все на світ!» Він цілком задоволений, бо і влада є, і хоч вона, правду кажучи, нічого не варта, бо ніхто не слуха, зате гроші єсть. Живе він у найкращому отелі, харчується у ресторації, жінка ходить в каракулях, і лорнетка висить на ланцюжку, чого ж йому ще? Дай бог всякому! Продовжи, господи, еміграцію!» *

Кому з цієї різношерстої юрби людей, які ганяють у пошуках роботи і хліба, було до мистецтва, до театру, до всього того, чому служив і чим жив Садовський? А втім, були в еміграції і письменники, і актори, і музиканти, але всі вони полиняли, поблякли і перетворилися на жалюгідних статистів сумної емігрантської комедії. Кого тут тільки не було! Садовський описує «концертний зал»: на перших місцях сидить «знать», далі — «колишні люди», а ще далі — «чернь». Тут можна було побачити старі студентські тужурки, піджаки, штопані різнокольоровими нитками козацькі жупани, чиновницькі мундири усіх відомств, від акцизного до тюремного, а на другому з перших рядів висіли, як на вішалках, смокінги і навіть фрак. Любительський концерт, розрахований на те, щоб розважити бездомних і безпритульних емігрантів, справляв дуже сумне враження.

Садовський описував становище української еміграції в 20-і роки, не шкодуючи сатиричних барв. Йшлося, головним чином, про рядових емігрантів, що опинилися далеко від батьківщини і жили в страшених злиднях. Були, звичайно, тут і свої «щасливці». Спекулянти, вищі чиновники УНР, які були на утриманні у білополяків, вони жили розгульним життям завсідників ресторанів і кафе, не думаючи про завтрашній день і мало звертаючи уваги на гірке становище табірників.

Своє оповідання «Сміх крізь сльози» Садовський написав у серпні 1925 року, коли йому вдалося вибратися з табору до Чехословаччини. Але й там Миколі Карповичу жилося нелегко. З вла-

стивою йому енергією він намагався зібрати залишки своєї трупи, оновити її молодими акторами, створити український театр. У післявоєнній, збаламученій Західній Європі це було непросто. З великою радістю повернувся Садовський на Батьківщину, до Києва, де прожив до 1933 року.

На головній алеї Байкового кладовища у Києві є могила цього великого артиста, видатного діяча української культури. Його не забуло й нове покоління, яке від старших своїх сучасників знає про великий подвиг артиста — самовіддане служіння рідному мистецтву.

Євген Кротевич

МИКОЛА КАРПОВИЧ САДОВСЬКИЙ (ТОБІЛЕВИЧ)

Колись у кінці 20-х років нашого століття зустрівся зі мною на вулиці Леніна один з кращих акторів театру імені Франка, тепер уже покійний, Олекса Михайлович Ватуля і запропонував мені піти з ним на виставу, в якій брав участь Микола Карпович Садовський.

— Нам, можливо, в останній раз доведеться побачити цього видатного майстра сцени, цього великого художника, надзвичайно щирого актора, — сказав Ватуля. — Так володіти, як Садовський, найтоншими відтінками в передачі драматичних, навіть трагічних переживань людини, на мою думку, мало хто спроможний, — додав він.

Садовський, справді, виступав тоді востаннє. Сидячи з Олексою Михайловичем у крайній до сцени ложі теперішнього театру імені Лесі Українки, я відчув у собі величезне захоплення надзвичайно щирою і повною найтонших нюансів грою Миколи Карповича у виконанні ним ролі Подорожного в п'єсі «Зимовий вечір» Старицького за твором Е. Ожешко.

Стисло нагадаю зміст цієї невеличкої п'єси. Під завивання зимової хуртовини зібралася ввечері вся родина засланого на каторгу селянина. Молодь уже забула про батька. Згадує його з великим сумом тільки дружина. Раптом долинають у хату якісь крики. То ловлять втікача з каторги. Молодь не витримує і собі вибігає з хати на дорогу. Залишається сама дружина засланого, мати родини, яка, сумуючи, згадує свого нещасного чоловіка, безневинно засудженого. І ось несподівано відчиняються двері з сіней, і на порозі з'являється у ветхій одежі Подорожній. Він мовчки стоїть біля сінешніх дверей у позі людини з відомої картини Рєпіна «Не ждали». Дружина, згорбившись, підводиться на ноги і, вся тремтячи, пильно вдивляється в Подорожного. Вже з перших реплік, вимовлених

* Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва УРСР, інв. № 1230/42866, с. 5—6.

артистом, аж морозом проймає всього. В цій простоті виконання насправді виявляється такий біль, такі муки затравленої людини, що весь зал, всі глядачі проймаються невимовним співчуттям і жалем до її страждань. А цим мистецтвом простоти і найтонших нюансів у відображенні душевних переживань людини неперевершено-таки володів Микола Карпович.

За життя братів Тобілевичів — Микели Садовського й Панаса Саксаганського — іноді серед глядачів виникали розмови, хто з цих двох братів талановитіший: Саксаганський чи Садовський. І часто говорили, що Саксаганський грає завжди однаково добре, бо він, мовляв, ретельно працює над роллю. Я сам, будучи в гастрольній подорожі театру імені Заньковецької і живучи поряд з Панасом Карповичем у сусідньому номері готелю, пересвідчився, як багато працював артист навіть над тими ролями, які вже десятки разів виконував. А про Миколу Карповича здебільшого чомусь зазначали, що він артист настрою: іноді неперевершено грає, а іноді одну й ту ж роль виконує зовсім посередньо. А це залежить від того, давали, що він не опрацьовує як слід кожну деталь у виконаній ролі, не дбає про удосконалення своєї гри. І мені завжди доводилося гостро заперечувати проти таких поглядів на Садовського. Бо не міг би артист давати у своїй грі таку неперевершену простоту, такі щонайтонші психологічні відтінки у виконанні певної ролі, коли б він у своїй грі залежав тільки від самого настрою, а не опрацьовував якнайретельніше виконуваним ним ролі. Така простота дається навіть високообдарованому акторові лише внаслідок величезної праці.

У зв'язку з цим мимоволі пригадувався мені любий вислів Саксаганського: «Талант є труд, помножений на труд...»

Хочу навести ще один приклад талановитої гри Микели Карповича. Це виконання ним у драмі Тогобочного «Жидівка-вихрестка» ролі старого батька вихрестки, якого, наскільки пам'ятаю, звали ніби Лейбою. І ось у сцені, коли збожеволілий Лейба (Садовський) зустрічає вигнану на вулицю свою дочку-вихрестку, всю в страшний горі та сльозах, і так просто, начебто й зовсім звичайно промовляє до неї: «Молодице, чого плачеш ти?» — театр сковує мертва тиша, яка панує цілу хвилину, аж поки хтось з глядачів не схлипне, уражений до глибини душі невимовним співчуттям і жалем до нещасних — божевільного та його дочки. Тільки великий майстер сцени міг так одною фразою полонити весь театр!..

Такою «страшною силою» безпосереднього впливу на глядачів, окрім Заньковецької й Садовського, владав за моєї пам'яті ще тільки радянський актор Амвросій Бучма. Пригадую сцену з драми «Макар Діброва» Корнійчука, в якій Бучма тримає теж цілу хвилину в замерлій тиші весь театр, держачи в руках принесену йому скривавлену одіж забитого гітлерівцями сина, і потім так само надзвичайно просто вимовляє: «Сину мій, сину!..» Але від цієї простоти

стискається у глядачів серце, переповнене великим співчуттям до батьківського горя...

Та Садовський не тільки чудово виконував драматичні, так звані психологічні ролі, але й у героїчних ролях, як Богдан Хмельницький, Сава Чалий, Бурлака в однойменних творах Старицького й Карпенка-Карого, він грав теж надзвичайно добре, без зайвого натискування голосом, підкреслювання. Своєю ставною високою фігурою, своїми владними рухами, своїм чудовим баритоном Микола Карпович, як то кажуть, немовби вродився для таких ролей. І дійсно, скільки я не бачив виконавців цих ролей, я не зустрічав жодного, щоб міг зрівнятися своєю грою Садовському.

Та, власне, все його життя, починаючи з юних років, було героїчним. Ще за російсько-турецької війни 1877—1878 років Микола Карпович кинув Єлисаветградське реальне училище і пішов добровольцем на війну. Воюючи в складі 58-го піхотного Житомирського полку, юнак на відомій Шипці вступає з іншими бійцями проти турків у рукопашний бій. І ось якийсь аскер — турецький солдат — вихоплює з рук забитого нашого бійця полковий прапор. Та під градом куль Садовський вириває з рук турка прапор і врятовує його. За цей героїчний подвиг юнака нагороджують георгіївським хрестом.

А повернувшись з війни, Микола Карпович незабаром самовіддано включається в справжню-таки за того царського часу героїчну боротьбу за створення українського народного театру. Праця в українських, так званих тоді малоруських, товариствах вимагала при тих утисках і перешкодах, які чинила царська влада українському театрові, великої сили волі, значних зусиль і боротьби. Особливо ще отим, хто ставав на чолі таких товариств, хто вболівав усією душею за удосконалення акторської гри, не тільки своєї, а й своїх товаришів, піклувався взагалі за розквіт українського театру. А постійне гастрювання, переїзди з одного міста в інше, а заборони вистав, а різні царські сатрапи — дрендельни, зелені тощо, від яких часто залежала доля цілих труп. І Садовський, очолюючи майже завжди українські театральні товариства, гаряче відстоював їхнє існування, а значить, і існування українського театру.

Крім того, був він прекрасним режисером, який виховав ряд першокласних акторів. Особливо велику послугу виявив Микола Карпович українському театральному мистецтву тим, що після революції 1905 року заснував у 1906 році спочатку в Полтаві, а потім наступного року в Києві в Народному домі (теперішній будинок музкомедії) стаціонарний театр. У цей театр Садовський запросив видатних уже тоді акторів і талановиту молодь. Досить сказати, що тут працювали Марія Костянтинівна Заньковецька, Мар'яненко, Левицький, Петляш, Литвиненко-Вольгемут. Під режисерством самого Микели Карповича його трупа незабаром художньо зміцніла, набула доброго ансамблю. Вистави йшли на високому рівні. Вза-

галі театр Садовського успішно попрацював у Києві сім років, з 1907 року до початку першої імперіалістичної війни. Тоді царський уряд припинив не тільки існування цього видатного театру, а й взагалі всіх українських газет, журналів, книгарень.

Історія демократичного дожовтневого українського театру — це взагалі боротьба його передових представників проти утисків і сваволі царських сатрапів, боротьба також за художнє висвітлення класових протиріч, класової нерівності, за правдиве реалістичне відтворення народного життя.

І в цій боротьбі, безперечно, Миколі Карповичу Садовському належить одне з найпочесніших місць. У своєму стаціонарному театрі Микола Карпович розширив репертуар, ввівши до нього такі п'єси, як «Ревізор» та «Одруження» Гоголя, «Тепленьке місце» Островського, поставив також кілька опер: «Утоплена» й «Енеїда» Лисенка, «Продана наречена» Сметани...

І треба зазначити, що Садовський зробив свій театр загальнодоступним, цілком народним. Ціни в його театрі були значно нижчі, ніж в інших київських театрах, навіть по десять копійок за місце. А в оперному театрі і в Соловцовському найменші ціни були по 32 копійки за місце, і місць у театрі Садовського було лише близько 600, тоді як в оперному театрі вдвоє, а в Соловцовському в півтора раза більше.

Дешеві ціни на місця сприяли тому, що в цей український народний театр валом валили люди з усіх передмість — Деміївки, залізничної Солом'янки та робітничої Шулявки. [...]

Не забути мені великого актора Садовського, його видатної ролі у справі становлення взагалі українського театрального мистецтва і особливо в справі створення першого стаціонарного українського театру. І ті, хто бачив його колись на сцені, теж ніколи не забудуть цього великого артиста, який міг своїм мистецтвом збудити найкращі почуття в людей, міг весь театр зворушити до глибини душі.

ПРИМІТКИ

Софія Тобілевич. М. К. Садовський

Софія Віталіївна Тобілевич (1860—1953) — відома українська артистка і письменниця. Дружина І. К. Карпенка-Карого.

Тут подається розділ з кн.: Тобілевич Софія. Корифеї українського театру. Портрети. Спогади. — К.: Мистецтво, 1947, с. 81—92.

¹ Згідно з нещодавно знайденим метричним свідоцтвом М. К. Садовський народився 1(13) грудня 1856 року в селі Кам'яно-Костуватому, тепер Братського району Миколаївської області.

Софія Тобілевич. Мої стежки і зустрічі

Тут подаються уривки з кн.: Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957, с. 70—77, 80, 120—121, 216—220, 233—234, 250—251, 277—278, 353—354, 356—357, 388, 390—393, 395—432, 435—456.

¹ Дати зазначено за старим стилем. За новим стилем вистава «Наталки Полтавки» відбулася 15 серпня 1885 року.

Тут і далі С. В. Тобілевич висловлює суб'єктивний погляд на український театральний процес у другій половині XIX ст., називаючи трупу М. П. Старицького (1883—1885) «першою українською художньою трупою». Адже у серпні 1883 року М. П. Старицький став директором трупи М. Л. Кропивницького, створеної у жовтні 1882 року в Єлисаветграді.

² Тут і далі авторка вживає побутову скорочену назву міста Єлисаветград (тепер Кіровоград).

³ За участь у діяльності в Єлисаветградському нелегальному народовольчому гуртку і через політичну неблагонадійність І. К. Тобілевича за наказом міністра внутрішніх справ від 25 вересня 1883 року було звільнено з посади секретаря Єлисаветградського міського поліцейського управління без пояснення причини звільнення, а на початку жовтня 1883 року, саме тоді, коли І. К. Тобілевич під псевдонімом І. Карпенко-Карий вступив до трупи М. П. Старицького, херсонське губернське жандармське управління розпочало слідство у справі про політичну неблагонадійність І. К. Тобілевича, 22 травня 1884 року, під час гастролей трупи М. П. Старицького в Ростові-на-Дону, І. К. Тобілевичу було доведено рішення «особливої наради» департаменту поліції від 22 березня 1884 року про встановлення над ним гласного нагляду на три роки і заборону жити в місцях, оголошених в стані посиленої охорони. Наступного дня І. К. Тобілевич переїхав до Новочеркаська й поселився в підвальному поверсі будинку маляра Балашова на Асайській вулиці й влаштувався на поденну роботу спершу ковалем, а згодом палітурником. Через два місяці І. К. Тобілевич відкрив власну палітурну майстерню.

⁴ Про це розповів сам І. О. Мар'яненко в своїй книжці «Минуле українського театру» (К.: Мистецтво, 1953, с. 168—170), уривок з якої наводиться в цьому виданні.

⁵ Йдеться про участь І. Мар'яненка у виставах «Хазяїн» (постановник В. Скляренко, художник В. Меллер, композитор Ю. Мейтус) та «Мартин Боруля» (постановник В. Скляренко, художник Б. Косарев, композитор Ю. Мейтус), здійснених на сцені театру «Березіль» у Харкові в 1932 і 1934 роках.

⁶ Насправді п'єсу російського драматурга І. П. Шпажинського «Чародейка» переробила Ю. Ф. Юльченко-Здановська, і саме ця переробка пішла в Київському театрі М. Садовського у сезоні 1910/1911 рр.

⁷ В першодруку помилка: Зінкевича. Йдеться про п'єсу С. Г. Зіневича «Пан Штукарович, або Оказія, якої не було» (1899 р.). С. Г. Зіневич працював у 90-х роках XIX — на початку XX ст. мировим суддею у Кам'янці-Подільському та Бердичеві.

⁸ Йдеться про оперу Д. В. Січинського (1865—1909) «Роксолана», яка вперше була виставлена в українському театрі львівського товариства «Руська бесіда» (1911 р.). У Київському театрі М. Садовського ця опера пішла під назвою «Бранка Роксолана», тому й різні автори двояко її називають у своїх спогадах.

⁹ В першодруку помилка: Козакевича. Йдеться про українського та російського композитора, диригента і педагога Георгія Олексійовича Козаченка (1858—1939), опера якого «Пан сотник» (1902 р.) написана за поемою Т. Шевченка «Сотник». У музикознавчій літературі його ім'я подавалося неточно: Григорій.

¹⁰ Йдеться про Василя Миколайовича Верховинця (спр. прізвище, — Костів, 1880—1938), який у 1899—1906 рр. був хористом і актором в українському театрі товариства «Руська бесіда» у Львові, а в 1906—1919 рр. — актором, хормейстером і балетмейстером у Київському театрі М. Садовського.

¹¹ Це неправильне твердження. Див. примітку 1.

¹² М. Садовський виконував роль Богдана Хмельницького в однойменній драмі М. Старицького.

¹³ Йдеться про переробку п'єси польського драматурга Ю. Коженьовського «Карпатські верховинці», здійснену С. Тобілевич та І. Карпенком-Карим під назвою «Гуцули» (дозволено до вистави 1890 року) і К. Підвисоцьким під назвою «Помста гуцула» (дозволено до вистави 1893 року). У Київському театрі М. Садовського 1909 року І. Мар'яненко поставив «Помсту гуцула» в переробці К. Підвисоцького.

¹⁴ М. К. Садовський, як і П. К. Саксаганський та деякі інші діячі українського дожовтневого театру, негативно ставився до керованого О. С. Курбасом театру «Березіль», який у першій половині 20-х років захоплювався формалістичними прийомами, експресіонізмом і конструктивізмом. Однак вони недооцінювали водночас всього того позитивного, що було в діяльності «Березоля».

Іван Мар'яненко. Театр М. К. Садовського в Києві

Іван Олександрович Мар'яненко (1878—1962) — видатний український радянський актор і режисер, народний артист СРСР. Автор мемуарів, які двічі публікувалися за його життя: *Мар'яненко І. О. Минуле українського театру.* — К.: Мистецтво, 1953; *Мар'яненко І. А. Прошлое украинского театра.* — М.: Искусство, 1954.

Подається розділ з мемуарів «Минуле українського театру», опублікованих у кн.: *Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі.* — К.: Мистецтво, 1964, с. 144—170.

¹ Насправді п'єса Ю. Словацького йшла під назвою «Мазепа».

Василь Василько. Театр Садовського

Василь Степанович Василько (1893—1972) — видатний український радянський актор і режисер, народний артист СРСР. Автор наукових праць з історії українського театру, зокрема монографії: *Василько В. С. Микола Садовський та його театр.* — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури, 1962.

Тут подається уривок зі спогадів: *Василько Василь. З корифеями поруч.* — Вітчизна, 1978, № 2, с. 180—185.

¹ Тут помилка. Треба: Шеншовича.

Микола Синельников. М. К. Садовський

Микола Миколайович Синельников (1855—1939) — видатний російський актор і режисер, народний артист УРСР. Автор мемуарів, які двічі публікувалися за його життя: *Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. 1874—1934.* Издание Харьковского государственного театра русской драмы, 1935; *Синельников М. М. Спогади.* — К.: Мистецтво, 1936. Подається уривок з видання: *Синельников М. М. Спогади.* — К.: Мистецтво, 1975, с. 16—21.

Остап Лисенко. Опера-сатира М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського

Остап Миколайович Лисенко (1885—1968) — український радянський музикознавець. Автор спогадів: *Лисенко Остап. Про Миколу Лисенка. Спогади сина.* — К.: Радянський письменник, 1957; *Лисенко Остап. М. В. Лисенко. Спогади сина.* — К.: Мистецтво, 1959; *Лысенко Остап. Микола Лысенко. Воспоминания сына.* — М.: Молодая гвардия, 1960.

Тут подається розділ з кн.: *Лисенко Остап. М. В. Лисенко. Спогади сина. Видання четверте, перероблене і доповнене.* — К.: Мистецтво, 1966, с. 310—322.

¹ Текст згаданої пісні належить С. Писаревському, музика невідомого автора.

Прохор Коваленко. М. К. Садовський

Прохор Тихонович Коваленко (1884—1963) — український радянський актор, театральний педагог, автор видань: *Коваленко Прохор. Незабутне. Спогади старого актора.* — К.: Радянський письменник, 1962. *Коваленко Прохор. Шляхи на сцену.* — К.: Мистецтво, 1964; Тут подано уривки з книги: *Незабутнє. Спогади старого актора,* с. 188—210.

¹ Автор помиляється: насправді в Київському театрі М. Садовського виставлялася опера «Пан сотник» Г. Козаченка.

Леся Кривицька. Київ. У театрі Садовського

Олександра Сергіївна Кривицька (нар. 1897 р.) — українська радянська драматична актриса, народна артистка УРСР. Авторка книги: *Кривицька Леся. Повість про мое життя. (Спогади артистки).* — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.

Тут подаються уривки з видання: *Кривицька Леся. Повість про мое життя. (Спогади артистки).* Друге, розширене і доповнене видання. — К.: Мистецтво, 1965, с. 21—36.

Гнат Юра. Микола Садовський

Гнат Петрович Юра (1888—1966) — видатний український радянський актор і режисер, народний артист СРСР. Вперше надруковано в кн.: *Юра Гнат. Життя і сцена.* — К.: Мистецтво, 1965, с. 185—188.

¹ Виступ М. Садовського в ролі городничого відбувся 8 квітня.

² Насправді М. Садовський виступав ще й в ролі Івана у виставі «Суєта» в березні 1927 року.

Григорій Григор'єв. Український театр Миколи Садовського

Григорій Прокопович Григор'єв (1898—1971) — український радянський письменник.

Тут подається розділ з кн.: Григор'єв Григорій. У старому Києві. Спогади.— К.: Радянський письменник, 1961, с. 148—190.

¹ У першодруку помилка. Автором п'єси була не італійська письменниця Грація Деледда (1871—1936), а австрійська письменниця демократичного напрямку Марія-Євгенія Делле Граціє (1864—1931).

² Тут неточність: йдеться не про перший професіональний, а про перший стаціонарний театр.

Максим Рильський. Микола Садовський

Максим Тадейович Рильський (1895—1964) — видатний український радянський поет, учений і громадський діяч. Академік АН СРСР і АН УРСР.

Вперше надруковано в журналі «Мистецтво», 1956, № 6, с. 38—41.

Тут подається за кн.: Рильський Максим. Про мистецтво.— К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури, 1962, с. 106—112.

¹ Йдеться про видання: Садовський М. Спомин з російсько-турецької війни. К., 1917.

² Цю думку М. Т. Рильський висловив у 1956 році. Відтоді з'явилася низка монографій, присвячених питанням історії українського дожовтневого театру та видатним його діячам.

³ Насправді М. Садовський переїхав з Кам'янця-Подільського до окупованої панською Польщею Галичини в січні 1920 року.

⁴ М. Садовський повернувся на Радянську Україну 5 квітня 1926 року.

Олександр Дейч. Лицар української сцени

Олександр Йосипович Дейч (1893—1972) — російський радянський письменник, літературознавець.

Вперше надруковано в кн.: Дейч Александр. Голос памяти. Театральные впечатления и встречи.— М.: Искусство, 1966, с. 131—178.

Тут подається за кн.: Дейч Александр. Дорогою дружби. Статті, портрети, нариси.— К.: Дніпро, 1977, с. 209—239.

¹ М. К. Садовський восени 1881 року у Кременчуці вступив до трупи Г. Ашкарєнка, в якій М. Л. Кропивницький працював актором і режисером.

Євген Кротевич. Микола Карпович Садовський (Тобілевич)

Євген Максимович Кротевич (1884—1968) — український радянський письменник.

Вперше надруковано в кн.: Кротевич Євген. Київські зустрічі. Спогади про людей, факти й події.— К.: Молодь, 1963, с. 157—164.

Тут подається за кн.: Кротевич Євген. Київські зустрічі. Спогади й новели.— К.: Дніпро, 1965, с. 116—122.

ЗМІСТ

Микола Садовський у спогадах сучасників.	
Вступна стаття <i>Пилипчука Р. Я.</i> . . .	3
<i>Тобілевич Софія. М. К. Садовський</i> . . .	11
<i>Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі</i> . . .	17
<i>Мар'яненко Іван. Театр М. К. Садовського в Києві</i>	72
<i>Василько Василь. Театр Садовського</i> . . .	88
<i>Синельников Микола. М. К. Садовський</i> . . .	93
<i>Лисенко Остап. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського</i>	94
<i>Коваленко Прохор. М. К. Садовський</i> . . .	102
<i>Кривицька Леся. Київ. У театрі Садовського</i>	115
<i>Юра Гнат. Микола Садовський</i>	120
<i>Григор'єв Григорій. Український театр Миколи Садовського</i>	123
<i>Рильський Максим. Микола Садовський</i> . . .	141
<i>Дейч Олександр. Лицар української сцени</i> . . .	147
<i>Кротевич Євген. Микола Карпович Садовський. (Тобілевич).</i>	173
Примітки	177

ВОСПОМИНАНИЯ
О НИКОЛАЕ САДОВСКОМ

Сборник

Составление, вступительная статья и примечания
Ростислава Ярославовича Пилипчука

Киев, «Мистецтво», 1981

(На украинском языке)

Редактор В. М. Кордун
Художник А. В. Косяк
Художний редактор Ю. В. Бойченко
Технічний редактор Г. К. Юркова
Коректор С. І. Гайдук

Информ. бланк № 1382

Здано на виробництво 27.01.81. Підписано до друку 22.05.81. БФ 21037. Формат 60×84^{1/16}. Папір друкарський № 1. Гарнітура літературна. Спосіб друку високий. Умовн. друк. арк. 10,69 + 1,05 вкл. Умовн. ф.-відб. 12,1. Обл.-вид. арк. 12,82. Тираж 9000 прим. Зам. 1-36. Ціна 1 крб. 40 коп.

Видавництво «Мистецтво»,
252034, Київ-34, Золотоворітська, 11.

Книжкова ф-ка «Жовтень» республіканського
виробничого об'єднання «Поліграфкнига»
252053, Київ-53, Артема, 25.

Спогади про Миколу Садовського: Збірник / Упорядкування, вступ. стаття, приміт. Р. Я. Пилипчука.— К.: Мистецтво, 1981.— 182 с.
В опр.: 1 крб. 40 коп. 9000 пр.

Автори збірника — відомі діячі української культури: С. Тобілевич, І. Мар'яненко, О. Дейч, Є. Кротевич, П. Коваленко та інші. Невимушені розповіді очевидців про корифея українського професійного театру, про його режисерську й акторську діяльність, творчі принципи, а також їхні роздуми про акторську майстерність і складають творчий портрет Миколи Садовського. Адресований широкому колу читачів.

80105—189
36. M207(04)—81 578—81 4907000000

ББК 85.443(2)1
792С(С2)

У 1981 році
видавництво «Мистецтво»
випускає у світ
такі книги з питань театру:

ДАЛЬСЬКИЙ В. М.
На театральних шляхах.

НЕДЗВІДСЬКИЙ А. В.
Василь Василько.

СКОРСЬКИЙ М. А.
Хмельницький театр
ім. Г. І. Петровського.

СОЛОМАРСКИЙ А. И.
Шестьдесят лет в театре.

СТАНІШЕВСЬКИЙ Ю. О.
Подих сучасності.

Театральна культура. Збірник.

ТЕРЕЩЕНКО М. С.
Театральні горизонти.