

**Наталя ЄРМАКОВА**

*провідний науковий співробітник ІПСМ,  
канд. мистецтвознав., старш. наук. співроб.*

## АРХІВ ДОЛІ

### Публікація документів архіву С. Бондарчука та С. Мануйлович

*Автор висловлює подяку О.В. Мануйлович за можливість ознайомитися з архівом родини С. Бондарчука — С. Мануйлович та І.В. Чужиновій за допомогу в опрацюванні архіву*

У колі учнів, друзів і соратників Леся Курбаса, творчою звитягою яких постали Молодий театр, Кийдрамте, Мистецьке Об'єднання «Березиль», театр «Березиль», було кілька родинних пар добре відомих самовідданим служінням національному сценічному мистецтву. Л. Курбас і В. Чистякова, Й. Гірняк і О. Добровольська, В. Василько і Л. Гаккебуш, Я. Бортник і Г. Бабіївна, Р. Черкашин і Ю. Фоміна, С. Бондарчук і С. Мануйлович — легендарні особистості, чиї долі в певному сенсі визначали поступ українського театру ХХ ст.

Виявляючи себе через історичні катаклізми чи родинні проблеми, доля розкидала їх по світах, але не могла завадити діяти, коли творче сумління вимагало від них вчинків. Якщо обставини змушували їх працювати в інших мистецьких осередках, вони не припиняли сповідувати основний мистецький принцип, перейнятий від їхнього вчителя Л. Курбаса, — невпинно самовдосконалюватись, напружуючи інтелект, поглиблюючи духовний вимір, тренуючи творчий апарат. Якщо на театральний кін шлях був закритий — реалізовувалися у педагогіці, викладали в інститутах, школах, студіях. Якщо їм не дозволяли прислужитися рідному театрові, то вони працювали для театрів інших народів. Приміром, серед високошанованих діячів узбецької сценічної культури в різний час і за різних обставин опинилося чимало березильців: М. Верхацький, С. Бондарчук, М. Крушельницький, А. Бучма, А. Кігтєв. Врешті, багато-хто не знехтував можливістю ділитися творчим досвідом та знаннями в друкованому слові. Якщо недоступними ставали шпальта періодичних видань — опановували простір наукових досліджень. Істориками

і теоретиками театру, вправними мемуаристами були В. Василько («Л. П. Ліницька» (К., 1957), «Ф. В. Левицький» (К., 1958), «Микола Садовський та його театр» (К., 1962), «Фрагменти режисури» (К., 1967), М. Терещенко («Театр мистецтва дійства» (К., 1921), «Крізь лет часу» (К., 1974), «Театральні горизонти» (К., 1981)), Г. Ігнатович («Від гасниці до рампи» (Ужгород, 2008)), П. Самійленко («Незабутні дні горінь» (К., 1970)), Р. Черкашин («Ми — березильці» (К., 2008)), Й. Гірняк («Спомини» (Нью-Йорк, 1982)). Про людину, яка відіграла вирішальну роль у їхньому житті, про свого вчителя, вони уклали книгу спогадів «Леся Курбас. Спогади сучасників» (К., 1969).

Адресовані свого часу Є. Вахтангову (як лідеру певної школи) слова про характерне для нього революційне розуміння мистецтва й бездоганний моральний авторитет, цілком можна переадресувати Л. Курбасові, додавши, що останній виховував відповідні якості у своїх учнів, чиї подальші біографії засвідчують, що ці зусилля були не даремні. Б. Тягна, щойно прибулого до Львова у перші непевні повоєнні роки, «охороняють» його студійці. Л. Гаккебуш з величезним ризиком для себе визволяє з-під арешту звинуваченого у «антирадянській діяльності» свого учня В. Добровольського. Серед руїн, у бараках таборів для переміщених осіб на території Німеччини Й. Грняк та О. Добровольська самовіддано вчать театральну молодь високим зразкам сценічної майстерності. В Ізраїлі Х. Шмаїн організовує театральний гурт, давши йому ім'я Леся Курбаса. Ще до закінчення війни Г. Ігнатович отримує від свого студента (в майбутньому видатного актора і режисера) Є. Матвєєва лист, що починається словами: «Дорогий Гнат Гнатович! Мені здається, що немає людини, якій я так зобов'язаний, як Вам... Я вчився один тільки рік. Звичайно, це занадто мало, але я почуваю, що навчився правдиво дивитися на життя і брати з нього найкраще для мистецтва. За період тяжкого військового часу, я не покидав працювати над собою» [1, с. 209].

Такого стибу прикладів не бракує в історії театральної культури, започаткованої Л. Курбасом. Справа в іншому: повірити у свої можливості, розкрити власний талант допомагав всім і кожному саме Л. Курбас, завжди правлячи їм за приклад. У цьому і полягав його найбільший власний талант. Довкола нього утворювалася особлива атмосфера, що у свою чергу впливала на оточення, формувала його. Вплив Л. Курбаса робив особливим кожного учня. Надалі їх загартовані духовні і професійні якості якнайкраще проявляли себе у час випробувань, допомагали з гідністю їм протистояти.

Причетність до молодотеатрівської чи березільської історії кожної з подружніх пар, згаданих на початку, давали їм особливу внутрішню міць: усі послані на їх долю негаразди і труднощі, ба навіть катастрофи і трагедії, вони сприймали радше як перевірку власної мистецької віри. Місію служіння театру вони ставили понад усе. Мабуть, така самоскерованість допомагала у найскрутніших життєвих обставинах бути послідовними, зберігати гідність, витримуючи удари долі, і тим викликати і подив, і повагу. Курбасівське виховання подарувало більшості з них творче довголіття. Недаремно їхнім гаслом-вітанням було й лишилося, по-суті, побажання: «Доброї роботи!». Лиш у щоденній творчій праці вони бачили сенс життя, не відступаючи від цього за будь-яких обставин.

У даній публікації представлена частина архіву подружжя Степана Корнійовича Бондарчука (1886–1970) та Софії Адріанівни Мануйлович (1892–1971). Нині архів зберігається у їхніх нащадків, які люб'язно дозволили оприлюднити окремі фрагменти цього зібрання — важливого документу епохи, свідчення особливої ролі творчої школи, до якої С. Бондарчук і С. Мануйлович належали і у становленні якої брали безпосередню участь.

Архів складається з різного роду і різної стадії завершеності рукописів та машинописів переважно мемуарного плану, які відтворюють етапи історії українського театру від 1910-х до 1960-х. Їх частина була оприлюднена у збірці «Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи» (К., 1991), на сторінках якої надрукована і стаття С. Мануйлович «У неділеньку та ранесенько...», авторський машинопис якої також зберігається у родинному архіві. Однак, найвагомішою частиною архівного зібрання лишається історія Молодого театру, найповніший переказ якої належить саме С. Бондарчукові. Окреме місце серед документів посідають публіцистичні статті С. Бондарчука, а також його листування кінця 1960-х. Саме ця частина зібрання, практично, ще ніколи не потрапляла у поле зору дослідників українського театру. В цілому, корпус цих архівних джерел становить чималий науковий інтерес передовсім через важливість його свідчень про надзвичайно бурхливу епоху соціальних, політичних, культурних зрушень, у вирі яких відбувалося реформування українського театру.

Ми пропонуємо увазі читачів два тексти. Перший є розділом мемуарів С. Бондарчука, що він їх готував до видання, ймовірно, працюючи з початку до середини 1960-х. Запропонований уривок датовано: «23 серпня 1964 р., Київ». Текст С. Мануйлович — невели-

кий нарис, події якого розгортаються влітку 1925 р. Цей машинопис датовано: «липень 1965 р., Одеса». Обидва тексти подані без купюр, згідно з нормами сучасного правопису. Авторський стиль повністю збережений, за потребою уточнені деякі імена, прізвища, назви.

Доля родини С. Бондарчука та С. Мануйлович, достоту непересічна, була водночас трагічною і щасливою. Коли непереможні обставини їх не розлучали, вони разом йшли по життю, поєднані, крім усього, спільними світовідчуттям і розумінням завдань мистецтва й, відповідно, власних завдань. Народження їхньої сім'ї відбувалося в студентські роки, під час навчання на театральному факультеті школи ім. М. В. Лисенка. Багато років потому С. Бондарчук — головний літописець Молодого театру, з чиїх рук ми отримали найґрунтовніші свідчення про цей колектив, у своїй знаменитій праці створив виразний і лаконічний портрет С. Мануйлович: «Двадцятичотирьохрічна Софія Мануйлович, яка зважилася змінити фах народної вчительки на не менш важкий — артистки українського театру, була людиною поетично задумливою. Вона кохалася у творчості тодішніх молодих поетів — Павла Тичини, Якова Савченка, Василя Чумака. Та поезії Шевченка, Франка і Лесі Українки були вершиною її уподобань. І психічний склад, і зовнішні дані Мануйлович орієнтували її на образи лірико-драматичного плану» [2, с. 109]. Самого С. Бондарчука якнайкраще портретує його ж розвідка про Молодий театр. Вона спонукає ідентифікувати автора як самовіддану, чесну й доброзичливу людину, чия порядність гарантувала неупереджене ставлення до всіх, кого він згадував, всіх, хто разом із ним будував перший в національній культурі авангардний режисерський театр студійного типу.

Щодо подальшого життя обох митців, то інформації про них відверто бракує, до того ж вона надто скупа та фрагментарна. Мабуть, найкраще відома історія їхньої праці на ниві реформування одеського театрального середовища в дусі естетичних засад «Березоля». Йдеться про заснування С. Бондарчуком та С. Мануйлович разом з П. Долиною в Одесі у 1924 р. Шостої майстерні — філії Мистецького Об'єднання «Березиль» (МОБ). Вони одразу дуже енергійно беруться до роботи: виховують студійців, ставлять вистави, не оминають увагою диспутів і дискусій, підтримують творчі контакти з літературними та мистецькими колами, виявляють неугавний інтерес до художнього середовища міста.

С. Бондарчук був лідером трійці засновників Шостої майстерні. Приїхавши до Одеси ранньою весною, він починає активну

пропагандистську компанію, роз'яснюючи березільську мистецьку політику. На сторінках місцевих видань гостро критикує одеські театри, смаки публіки, закидаючи їм рутинність, неувагу до новітніх мистецьких течій. Недаремно С. Бондарчук знаходить соратників у ЮГОЛЕФі. Він шукає також підтримки влади, яка мала б побачити в їх діях перспективу революціонізації театральної справи в Одесі.

Не гаючи часу, очільники майбутнього театру-майстерні оголошують конкурс серед робітничої молоді міста. І вже у середині травня на загальних зборах колективу, що складався з вісімдесяти осіб, С. Бондарчук декларує досить амбітну програму. Вона передбачала короткотермінову, але дуже напружену працю з одночасними репетиціями кількох вистав дебютного репертуару. Програмні цілі і завдання майстерні у його викладі набувають украй радикального вигляду: «Щодо фактурної будови своєї роботи “Березіль” не покладається на дилетантський клич “роби, як хоч, аби це було доступно широким масам”... Критерієм фактурної побудови вистави є ефект використання рецепту. Усі засоби і форми, які втратили гостроту впливу на глядача, — застій і штамп, протиріччя законам руху, що лежить в основі театру... Кожна суть ідеологічної установки мусить мати відповідно до своєї глибини таку ж по виразності та гостроті влучену в ціль форму» [3, с. 3]. Недаремно у процесах навчання в Шостій майстерні перевагу віддавали дисциплінам, які розвивають пластичну виразність, прищеплюють особливе ставлення до культури руху. Керівник вимагає від студійців, аби вони могли «вільно розпоряджатися своїм тілом, легко ходити, бігати і стрибати на сценічних площадках, долаючи труднощі конструкцій, володіти своєю мовою і, схопивши основи лицедійства, відчувати себе ланкою єдиного колективного дійства» [4, с. 6].

Темп роботи запропонований С. Бондарчуком, важко було витримати навіть досвідченим акторам. До того ж, умови праці виявилися далеко не «оранжерейними», але це їх не зупиняло. В одному з тогочасних видань знаходимо вельми показову для нас хроніку з життя студії: «Протягом короткого часу вся майстерня виявила великі здобутки як у вихованні свого тіла, згідно вимог театру лівого фронту, так і в розвитку інших своїх виражаючих засобів і умінь (голос, дикція, фіксація форми і т. ін.). <...> Поспіх в роботі треба віднести не тільки на рахунок педагогічного персоналу, який веде дисципліни з великою відданістю до діла, але й на рахунок загальної дисциплінованості і витривалості майстерняків. Утворена самими майстерниками дисципліна свідомого колективу підтримує твер-

дість і планомірність у роботі. Зайняті цілий день на своїх підприємствах — майстерняки увесь час від 6 до 12 години вечора проводять в роботі Березіля. Елемент більш слабкий, якому при загальній праці по забезпеченню себе матеріально тяжко було нести ще й роботу в Березілі — поступово вивітрувався з лав майстерні і з загальної кількості понад 80 душ, що пройшли через Березіль, зараз викристалізувалось тверде ядро майстерні в числі 36 чоловік. Крім цього, з лав, постійно прибуваючих до майстерні нових робітників, утворено другу групу» [5, с. 5]. Надалі С. Бондарчук продовжував дотримуватися того ж курсу і темпів праці, шукаючи порозуміння з владою, від якої чекав передовсім матеріальної підтримки.

У майстерні цілодобово кипіла робота. «Філія “Березоля” приділяла велику увагу пластичній виразності акторів, чіткій фіксації рук, голови, тіла. Основна теза для майбутньої практичної роботи — “жодного зайвого руху”. Велике значення надавалося гриму, костюмам, бутафорії» [4, с. 72–73]. Тим часом, побутові та організаційні умови цієї самовідданої праці лише погіршувалися. Робота педагогічного складу фінансувалася нерегулярно. Декорації та костюми не було з чого виготовляти, ті студійці, які виснажували себе творчою роботою, фактично, голодували. Керівникам Шостої майстерні довелося просити владу про допомогу у вигляді тимчасових безкоштовних обідів для акторів. За це вони мусили взяти шефство над міськими й сільськими аматорами, що робило становище майстерні ще скрутнішим. Але й ця мізерна матеріальна допомога припинилася з початком показу вистав.

За один сезон роботи Шоста майстерня встигла випустити дві прем'єри: «Чудотворців» і «Джиммі Гігінса». С. Бондарчук лише побіжно про них згадує, хоча робота була чималою. Другу прем'єру підготувала трійця керівників, використавши мізансцени Л. Курбаса, який побачивши виставу наприкінці 1925 р., лишився нею задоволений.

Вочевидь, значно більших зусиль вимагали від постановника «Чудотворці». Насамперед, С. Бондарчукові довелося написати п'єсу. Він переробляє широковідомий драматичний твір Д. Сінга «Герой», перенісши події з Ірландії на рідний ґрунт, у сучасне українське село, де комсомольці викривають «шахраїв від релігії», які, маніпулюючи свідомістю місцевих селян, мають від того чималий зиск. У пресі повідомлялося: «Постановка “Чудотворців”, в яких вихоплено уламок побуту переходнової доби з її самогонництвом і “чудесами”, розроблено С. Бондарчуком в принципі антирелігійного плаката» [5, с. 5].

Репертуар тодішніх театральних гуртів ряснів п'єсами-переробками, тож спроба С.Бондарчука уповні відповідала викликам часу. Іншою ознакою уважного ставлення до актуальних художніх прийомів була карнавалізація сценічної дії, щедре використання музики, співу, танку. Слід визнати, мова сценічних символів «Чудотворців» виглядала аж надто прямолінійною: священник-ошукач, змінивши позу, перекидався на хвацького жевжика у циліндрі та фраку; на куркуля одягли маску вовка, аби запобігти втраті публікою класової пильності, допомогти їй безпомилково, з першої хвилини зрозуміти, хто є хто на кону. Очевидно, що режисер відчайдушно передавав куті меду. Сценічна матерія була вкрай перенасичена барвами. Тож не дивно, що найбільшим успіхом «Чудотворці» користувалися у публіки робітничих клубів, не надто привертаючи увагу більш досвідчених і естетично вимогливіших глядачів.

Наступного дня після прем'єри С.Бондарчук писав у листі до правління МОБу: «Взагалі наша вистава, не зважаючи на всі її хиби, завдяки головним чином молодості виконавців та гарному тренуванню стала бомбою у нетрях одеського халтурництва. Публіка серед дії зривалася громовими оплесками, за анкетами лізли на сцену. Аудиторія різко розбилася на табори ворогів і прихильників. “Знавці” ж мистецтва збиті з пантелику. Найбільше невдоволені тим, що нема за що лаяти, а лаяти страшенно хочеться... Маємо свої костюми, які самі шили, реквізит і інше приладдя. Все робилося своїми силами...» [4, с. 76].

Прагнучи закріпити набуте у нових роботах, майстерняки беруться готувати прем'єру «Царів» за Т. Шевченком. Але подальший перебіг подій завадив цим планам здійснитися: до випуску вистави справа не дійшла, колектив розформували.

Історія Шостої майстерні «Березоля» закінчилася з цілком об'єктивних причин: в Одесі мав відкритися перший український державний театр. На той момент у місті працювали два українських театральних колективи, так званого, революційного спрямування: березільський осередок і пересувний робітничо-селянський театр, в основі якого був гурт акторів-франківців. Виникла ідея об'єднати їх для створення державного театру. Її підтримав і Л.Курбас: «“Березіль” репрезентований в Одесі добре. Позиції, нами здобуті, можуть не ослабнути, а, навпаки, зміцніти... Ми не зрікаємося від боротьби, ми будемо продовжувати роботу, щоби революціонувати театр, щоби підняти ступінь його культури» [6].

У подружжя С. Бондарчука та С. Мануйлович розпочався новий етап життя, вони вирішили приєднатися до тільки-но створеного Українського Державного драматичного театру Поділля і восени переїхали до Проскурова. Втім, влітку 1925 р. С. Мануйлович пристала до акторів пересувного робітничо-селянського театру, в трупі якого було чимало молодотеатрівців. Їхній гастрольний тур виявився особливим, ба навіть екзотичним, тож вона присвятила тим подіям нарис «Театр на яхті — від Гопри до Лопатихи».

Цей текст передовсім демонструє неабиякий літературний хист авторки. За настроєм це лірична замальовка, а за способом викладу — пружна, ритмічна проза, що відтворює життя театрального гурту, щасливого від можливості поєднати природу, любов і театр у незвичній мандрівці водами Дніпра. Ні на що не схожий побут, особливі стосунки з партнерами і публікою робили їхню творчу ескападу незабутньою не лише для С. Мануйлович.

Її молодотеатрівська колега і подруга П. Самійленко у своїй книжці «Незабутні дні горінь» також присвятила кілька сторінок цим подіям. «Наближалось літо. Треба було вирушати на гастролі. Але куди? Вирішили обладнати яхту, на якій ми мали протягом літа жити і мандрувати з Одеси вгору по Дніпру. <...> У цей час з нами були режисери А. Предславич, І. Юхименко та І. Воловик. <...> В цю нашу подорож ми готували тільки чотири п'єси: «Овечу криницю» Лопе де Веги, «Господиню заїзду» К. Гольдоні, «97» М. Куліша та «Гайдамаки» Т. Шевченка. Вистава «Гайдамаки» була копією відомої постановки цієї ж п'єси Курбасом. <...> У яхті, про яку я вже згадала, ми розмістилися по своїх каютах, а велика палуба була призначена для репетицій і їдальні, де на сніданок боцман давав ікру з осетрів, а на обід потрошив величезних сомів, яких нам привозили рибалки. Зранку ми репетирували, після обіду відпочивали, а ввечері виїжджали човнами на вистави. <...> У придніпрянських населених пунктах відчувалась велика потреба в театрі. На вистави не вистачало квитків, у залі завжди було повно глядачів. Нас любили, не відпускали, але ми їхали далі. Жили ми тоді безхмарно, веселковим сьогодні. Одного разу, коли скликали загальні збори, то всі актори уже плавали на човнах і на кругах, проводячи нараду на хвилях Дніпра. У мене було таке враження, що ми живемо десь на курорті, щоб перескочити якийсь трамплін до майбутнього театру. Мені хотілося кинутися у Дніпро і пливати далеко-далеко. І я впливала лише на другому березі Дніпра — тут так хороше. <...> У нашому безхмарному житті на яхті не відчувалося тієї педагогічної сили, що



об'єднувала б нас однією творчою цілеспрямованістю, що робила б у нас духовне цвітіння, яке так любив підтримувати Курбас у кожній обдарованій людині, бо тільки справжній митець здатний зрозуміти і підтримати любов до талановитої молоді в мистецтві. На цій яхті “без керма і без вітрил” закінчувалося “ціле літечко”» [7, с. 72–76].

Варто зауважити, що більшість цієї мандрівної трупи складали безпосередні учні А. Курбаса або учні його учнів, себто люди однієї «групи крові». Текст С. Мануйлович дуже влучно це передає — демонструє гострий «зір» авторки, й не лише сумнівів у тому, що вона ніжно і віддано любить всіх колег, насолоджується спільною працею, відчуттям високого творчого братерства. При цьому, точність словесного виразу вказує на зрілість її духовного світу, відкритість і відвертість її людського, творчого «я». Життєві трагедії і катастрофи на калічать душу авторки зневірою. Органічна потреба добра визначає її світобачення, допомагає безпомилково висвітлити в оточенні найцікавіші, непересічні особистості. Саме тому кульмінацією її оповіді стає «непарадний» портрет родини О. Ремеза та Ю. Леонтовичевої.

Це подружжя безумовно заслуговує на пильну увагу фахівців, передусім, зважаючи на особливу роль О. Ремеза (1882–1960) в історії не самого лише «Гуцульського театру», актором, режисером, директором якого він був. Спогади С. Мануйлович розсувають межі уявлення про масштаб його особистості, сказати б, натякають, що надто довго постать О. Ремеза лишалася силуетом, хоча давно законно претендує на повноцінний портрет.

Олекса Ремез за фахом — учитель, за покликанням — здібний адміністратор і небезталанний аматор, за статусом — політичний емігрант з Наддніпрянської України, а пізніше — втікач з Австро-Угорської імперії. Його театральна кар'єра розпочалася на західноукраїнських землях: він встиг попрацювати актором та суфлером в українському театрі при товаристві «Руська бесіда», коли Г. Хоткевич запрошує його на директора новоствореного «Гуцульського театру». Гастролі «Гуцульського театру» у 1912 р. відбувалися саме під його орудою і не без його сценічної участі. Втім, можна припустити, що діяльність О. Ремеза у цей період була ширшою за театральні справи, якщо взяти до уваги надрукований переклад М. Гоголя «Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» [8]. Нарешті, варто зауважити характер ставлення до О. Ремеза акторів «Гуцульського театру». П. Шекерик-Доників, приміром, згадував: «З нами вернув разом, з Черновец

до Красноїлі й Ремез, якого ми особисто дуже любили, бо це був милий і щирий та справедливий чоловік» [9, с. 35]. Ці ж слова знаходять підтвердження й у споминах С. Мануйлович про виключну порядність, шляхетність та стоїцизм цієї людини.

Короткий життєвий епізод перебування у «Гуцульському театрі» закінчився для О. Ремеза несподівано трагічно: через скаргу-донос він змушений був екстрено виїхати назад на Правобережну Україну, ризикуючи бути знову арештованим. Щодо особи Л. Курбаса, з яким йому довелося зблизитися під час цих гастролей «Гуцульського театру», то слушним видається припущення сучасних істориків театру стосовно ролі О. Ремеза у початку кар'єри реформатора вітчизняного театру на сцені Театру М. Садовського. В листі, написаному на звороті програмки «Гуцульського театру» (зберігається у фонді Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, Ф «Р», інв. № 6712) «О. Ремез звертається до Г. Хоткевича з проханням допомогти молодому Курбасові у його влаштуванні на роботу в стаціонарний театр М. Садовського у Києві, "...бо се добра сила, молода, інтелігентна". Можемо припустити, що цей факт сприяв появі Леся Курбаса 1916 р. в Києві у стаціонарному театрі М. Садовського» [10, с. 42].

Події нарису С. Мануйлович розгортаються від сліпучого сонячного ранку до трагічної картини присмерку життя, але від того жодних ознак безнадії й зневіри ми тут не знаходимо. Світло лишається її душа, душі її героїв. Попри очевидну різницю текстів С. Мануйлович і С. Бондарчука, перспектива оповіді останнього видається ідентичною. Через жахливі життєві випробування він крокує схожим «маршрутом», зберігаючи самоповагу, виявляючи здатність любити людей за будь-яких обставин.

Географія його життєвого маршруту, радше, «політична географія» багато в чому залежала від того, з якою силою розкручувався каральний маховик політичних утисків і репресій. Здоровий інстинкт самозбереження, намагання знайти «територію», на якій можна служити мистецтву, змушував його мандрувати все далі й далі від культурних центрів України, де політичних звинувачень не оминув ніхто з чесних, совісних, відданих рідній культурі людей. Але пастки, які прагнув оминати С. Бондарчук, самі знаходили його у географічно-політичному просторі, який В. Гайдабура поіменував простором «між Гітлером і Сталіним».

Рух на північ, південь і схід обирало чимало театрального люду з початку 1930-х. (Дехто з колег С. Бондарчука: Ф. Лопатинський,

Б. Тягно, Г. Ігнатович, З. Пігулович — спробували «емігрувати» у кіно). До Москви, в Росію і далі на схід виїжджали театральні працівники, головним чином березільського кореня. Врешті, Л. Курбас і сам зробив спробу «утекти» від нищення до білокам'яної... Однак, на нього та його учнів, поплічників полювали послідовно й нещадно, справедливо вбачаючи в них головну загрозу режиму. Адже основні догмати віри березільського покоління: людяність, справедливість, порядність, принциповість — ніяк не вписувалися у тоталітарну систему, складали їй високу антитезу.

С. Бондарчук, опинившись у Бухарі й окреслюючи тамтешнє своє перебування, не надто багато написав, власне, про узбецький театр, доля якого теж була далеко не безхмарною. З 1920-х у радянській Середній Азії не вщухала громадянська війна. Боротьба з ісламом, місцевими традиціями, спроби зруйнувати інститут традиційного шлюбу, натомість насаджування «радянського» способу життя — все це з більшою чи меншою інтенсивністю постійно тривало у часі й становило історичне тло праці С. Бондарчука і С. Мануйлович. Однак автор виводить цей суспільно-політичний фон за дужки своєї оповіді. Навіть більше: він, радше, схильний наголошувати певні ознаки прогресу, покращення побутових умов, але яскравішими, колоритнішими постають у нього картини, в яких відбита саме традиційна культура узбеків. Зауважмо, С. Бондарчук писав спогади після багатьох років, в які вмістилися й німецько-фашистська окупація, і майже десятилітня заслання у воркутинських таборах. Можливо, саме через ці обставини чотири роки в Бухарі, серед пишної краси середньовічної архітектури уславленої перлини Сходу, здалися йому значно кращими, світлішими, ніж це було насправді. Там, на сході, він, вихователь від Бога, в оточенні молодих людей, щиро закоханих у мистецтво, дійсно, міг почуватися посправжньому щасливим.

Серед вистав, про які він згадує, переважають твори класичного репертуару. Їх не бракувало на афішах театрів Середньої Азії і Кавказу. Траплялися там навіть трагедії В. Шекспіра, зокрема і «Гамлет», якому був заборонений шлях на український кін аж до кінця 1940-х. П'єси узбецьких авторів, про які йдеться у С. Бондарчука («Бай та батрак» Хамзи, «Гюльсара» Т. Джалілова), були присвячені сучасним темам. Ще дві, створені Хуршидом — «Фархад і Ширін» (за Навої), «Лейлі і Меджнун» (за Нізамі), — були драматургічними версіями стародавніх легенд, оповідали про велику непоборну любов, здатну порушувати плин звичного життя, змінювати світ і людину.

В спекотливу Бухару С. Бондарчук «вислав» себе сам; у мото-рошний холод Воркути його відрядили вже по етапу. Шлях туди митцеві проклала інша трагедія.

У жовтні 1941 р. Одеса була зайнята румунсько-німецькими загарбниками. Настав тривалий і виснажливий період окупації. За метафоричним визначенням В. Гайдабури, «окупація — доба театру як утопії, значення якого у самочинності його духовної та естетичної краси...» [10, с. 12]<sup>1</sup>. В період окупації Український драматичний театр ім. Т. Шевченка в Одесі працював фактично півроку з січня по червень 1942 р., за такий короткий проміжок часу сформувавши репертуарну афішу із семи назв. Усі сім — українська класика, п'єси М. Старицького («Маруся Богуславка», «Сорочинський ярмарок»), «Циганка Аза», «Ніч під Івана Купала»), І. Карпенка-Карого («Суєта»), Т. Шевченка («Назар Стодоля»), І. Котляревського («Наталка Полтавка») [10, с. 292–293]. Степан Бондарчук був художнім керівником театру, Софія Мануйлович — режисером. Однак, як згадує С. Бондарчук, приміщення довоєнного українського театру ім. Жовтневої революції по вул. Херсонській, п'ятнадцять довелось звільнити, поступившись місцем румунському театру. В. Гайдабура подає такі відомості про подальшу долю колективу: «Далі українські артисти працювали двома групами в приміщеннях, мало пристосованих для театральних постановок, проте змогли налагодити широке спілкування з глядачами. В окупації опинилися такі відомі українські митці, як В. Красенко, Й. Маяк, І. Твердохліб, М. Хорош, Я. Возіян, М. Боярська, К. Головченко та досить багато здібної театральної молоді. <...> В Одесі румунам-фашистам при їхній українофобії не вдалося викоринити національне мистецтво...» [11, с. 107]. Через два роки після війни С. Бондарчук зазнає нових випробувань, описом яких він, власне, закінчує свої мемуари.

Коротким, однак емоційно насиченим спогадам про дев'ятирічне проживання на засланні, у Воркуті, належить стати ще одним фрагментом строкатої мозаїки історій, з яких постає картина історії українського театру «за Соловецькою межею» (за образним висловом Н. Кузякіної). С. Бондарчук, власне, потрапив не на Соловки, куди у 1930-і переповненими ешелонами ввозили квіт національної інтелігенції. Маршрут його мандрівки був новим і непротореним — система радянських таборів стрімко розросталася. Як зазначає

---

<sup>1</sup> *Гайдабура В.* Театр між Гітлером і Сталіним: Україна. 1941–1944. Долі митців / Валерій Гайдабура. — К., 2004.

авторитетний історик радянських концтаборів Е. Еппелбом: «На середину 1930-х система ГУЛАГу вже мала у своєму розпорядженні 300 тисяч в'язнів, розкиданих приблизно по десятих табірних комплексах і кількох менших тюрмах» [12, с. 82]. На карті неосяжного «архіпелагу» почали з'являтися нові назви: Дальлаг (табір на далекому сході), Вишлаг (табір на базі Вишеградського підрозділу СЛОНу на західній частині Уральського хребта), Сиблаг (табір у західному Сибіру), Ухтпечлаг (Ухто-Печорський виправний табір). На територію останнього і потрапив С. Бондарчук.

Ухтпечлаг був розташований у республіці Комі — себто у великому регіоні тайги і тундри на північний схід від Санкт-Петербургу і на захід від Уральських гір. Цей напрямок почав активно розроблятися з початку 1930-х — безлюдна пустка поступово перетворювалася на ще один робітничо-промисловий регіон. «В'язні спланували і збудували не тільки Ухту, а й усі великі міста регіону — Сиктивкар, Печору, Воркуту й Інту. В'язням, які прибували сюди у 1940-х і 1950-х, Комі здавалася одним величезним табором — і так воно й було» [12, с. 88]. Однак, не всі нові жителі Комі обов'язково були в'язнями, з 1929 р. саме сюди почали направляти так званих «спецпоселенців», першою хвилею яких були «куркулі», що мали обживати нові землі.

У Воркуті, куди потрапив С. Бондарчук, йшов активний видобуток вугілля з Воркутинського вугільного басейну. Недаремно режисер згадує про життя біля шахтарських поселень. Власне, саме з промисловими потребами була тісно пов'язана культурно-просвітницька робота. «Коли виникала потреба у кваліфікованих робітниках, їх готували з тих, кого мали. Більшість екс-куркулів були неписьменні або напівписьменні, що призводило до величезних проблем, коли доходило до роботи порівняно високого технічного рівня. <...> У 1940-ві роки у Воркуті — місті, збудованому на вічній мерзлоті, вуличне покриття і комунікації якого потрібно міняти щороку, — були свої геологічний інститут і університет, театри і лялькові театри, плавальні басейни і дитячі ясла» [12, с. 89]. За словами актриси І. Брайковської, яка за перебування на окупованій території отримала покарання п'ятнадцятьма роками виправно-трудова таборів Крайньої Півночі, «у Воркуті був прекрасний театр: опера, оперета і драма. Працювали там і вільнонаймані, і ув'язнені з вироком лише на термін до 10 років» [11, с. 94].

Спогади С. Бондарчука дають унікальну можливість зазирнути крізь час у театральне життя Воркути, порівняти його з лагер-

ним мистецтвом Соловків 1930-х, до якого був причетний останні роки життя і Л. Курбас, та таборовою режисерською практикою Й. Гірняка в Чіб'ю. Швидше за все, С. Бондарчук одразу потрапив до так званої КВЧ — культурно-виховної частини, від початку 1940-х невід'ємного атрибуту табірної життя: «Якщо Москва прагнула, щоб КВЧ спонукала в'язнів краще працювати, то в'язні використовували КВЧ для власних цілей: моральної підтримки — і для виживання» [12, с. 194].

Саме можливість моральної підтримки в'язнів і допомога вижити у надскладних обставинах виснажливої фізичної праці, радше, і були вирішальною мотивацією для усіх учнів Л. Курбаса та й для нього самого, коли вони охоче бралися до роботи у таборовому театрі. Йшлося не про творчу самореалізацію попри обставини. Тут у мистецтва (як би це парадоксально не звучало) з'являлася можливість в буквальному сенсі кидати виклик смерті, проголошуючи цінність людського життя понад усе. Чи не тому, чудово усвідомлюючи саме цей рекреаційний, життєдайний потенціал театру, С. Бондарчук описує у екстатично-піднесеному тоні два приклади табірної «воскресіння». І чи не тому так категорично відмовляється на початку оповіді про табірне життя згадувати про погане — мовляв, і без нього цю сторону знають без прикрас.

Репертуар, що його наводить у мемуарах С. Бондарчук, загалом був схожий на той, що його ставив і Л. Курбас, і Й. Гірняк [12, с. 175]. Комедії О. Островського та М. Гоголя, український класичний водевіль М. Кропивницького «Пошились у дурні» поруч із сатирично-побутовими комедіями І. Карпенка-Карого «Хазяїн» і «Сто тисяч». Незмінна присутність і першорядних радянських драматургів К. Треньова, О. Корнійчука, В. Катаєва. Зрозуміло, частка комедій переважала у репертуарі: так працював компенсаторний механізм мистецтва в екстремальних умовах життя, хоча б на коротку мить встановлюючи душевну рівновагу і авторів, і глядачів. Вони не менше ніж хліба, потребували позитивних емоцій і можливості посміхнутися, бодай крізь сльози. Не випадково, С. Бондарчук акцентує майже побожне ставлення акторів до їх праці, змушує замислитися над тим, як у потрібний момент, до театру повертається дух, що дарував піднесення і навіть осяяння у найскладніші дні людського життя.

Драматичну історію свого життя, подій якого вистачило б на декілька романів, С. Бондарчук закінчує викладом того, що вважає найважливішим — короткою характеристикою власної творчої

праці — сенсу свого існування, а також концентрованим викладом поглядів на завдання митця і мистецтва. Композиційно фінал цієї оповіді вже вкотре підкреслює тезу, яку С. Бондарчуком добре засвоїв ще з часів Молодого театру: «все, що прекрасно дається важко. Що його здобувається не тільки талантом, Божою іскрою, а і працею. Що Мистецтво — це уміння» [13]. І стосується ці слова Л. Курбаса, звичайно, не тільки професії. Уміння бути людиною — мабуть, найскладніший фах з усіх відомих на землі. С. Бондарчуку і С. Мануйлович йшлося саме про це.

### Степан БОНДАРЧУК

Крок за кроком Революція ступала все вперед. Час писав щоденник дій. Творчість на театрі намагалася посісти в житті своє місце. Дехто з молодотеатрівців поспішно забував юнацькі прагнення і приставав до берега, який здавався найзручнішим, дехто намагався перевершити уміння Л. Курбаса, а більшість берегла в серцях свою юнацьку віру. Я і дружина Софія Мануйлович у 1922 році вступаємо до «Березіля». Ми зустрічаємо тут і наших давніх друзів: Поліну Самійленко, Василя Василька, Павла Долину, Іону Шевченка. Родиться нове братерство з новими поважними діячами сцени. Іван Олександрович Мар'яненко, Сергій Каргальський, Любов Гаккебуш, Федір Радчук та інші вносять свій талант і досвід до загальної скарбниці творчих сил.

1922–1924 рр. це час становлення великого мистецького колективу, очолюваного Лесем Курбасом. Розгортається широка творча праця. Народжується «Джіммі Гіггінз» за романом Е. Сінклера. Ми обоє (себто С. Бондарчук і С. Мануйлович — авт.) зайняті в спектаклі. Творча радість заповнює серця. Режисерський штаб «Березоля» зростає у міцний центр творчої мислі.

Я працюю над «Вільгельмом Телем» Ф. Шиллера. Художником оформлення цієї вистави виступає молодий художник, студієць макетної майстерні, асистент Вадима Меллера Іван Крига. Але суспільні чинники вносять корективи в нашу працю: завполітосвітою Одеської міськради Аркадій Миколюк, що прибув до Києва на нараду, робить «Березолеві» пропозицію утворити в Одесі філію Мистецького Об'єднання. Завдання очолити майстерню в Одесі покладається на мої плечі. 24 квітня 1924 року Одеська театральна майстерня «Березіль» родилась на світ. Творчі сили складаються виключно з робітників, починається навчання і тренаж. Постановку

голосу веде співак Кирило Панченко, художнє слово — Софія Мануйлович, фізкультуру — спеціаліст Говсевич, ритміку — Тотеш Бабаджан, майстерство актора — Степан Бондарчук.

Поки йшла студійна праця і навчання, я тим часом готував драматургічний матеріал. Період був особливо показний плутаниною релігійних забобонів: на Поділлі з'являється якась «Йосафатова долина»<sup>1</sup>, темні маси несуть у «долину» хрести, баламутяться балачки про «чудеса». Ця злободенність зумовила появу з під мого пера комедії «Чудотворці», яка восени 1924 року була першою виставою Одеської театральної майстерні «Березіль». Виставу дивиться Лесь Курбас і виносить рішення: режисерський звіт виконано досконало.

Комедія «Чудотворці» була гострою політичною сатирою і була в ціль: вона була надрукована, але, на жаль, у мене не збереглося примірника, а хотілося б поглянути сучасними старечими очима на свій юнацький твір. Другою виставою Одеської майстерні була постановка Софії Мануйлович «Джиммі Гігінз» за режисерським планом Лєся Курбаса. Третю виставу зробив Павло Долина за матеріалом віршу Т. Шевченка «Царі». Трьома названими виставами закінчилася робота Одеської філії «Березоля».

У 1925 році, весною, було організовано обласні державні театри у всіх обласних центрах. Доцільно було молоді кадри Одеської майстерні передати до Одеської Держдрами.

Я і Софія Мануйлович переходимо на роботу до Подільського обласного театру і працюємо у Вінниці, Проскуріві (тепер Хмельницький), Кам'янець-Подільському. До складу колективу тут входили поважні сили: П. Самійленко, Л. Комарецька, Є. Хуторна, С. Мануйлович, Донець, О. Романенко, С. Гуменюк, Грінченко, Лаврик та ін. Художнім керівником був режисер російського театру — Олександр Рошковский. Колектив мав усі можливості зростати у міцну мистецьку організацію, але тодішні керівники Обласного управління видовищних підприємств зробили все, щоб привести колектив до ліквідації.

Після Подільського театру у 1926 році Софія Мануйлович займає посаду декана театального факультету і викладача художнього слова при Одеській консерваторії, а я переходжу до Харкова на посаду декана театального факультету в Музично-драматичному інституті. В цей час «Березіль» переводиться із Києва

---

<sup>1</sup> С. Бондарчук іронічно вживає назву зі Старого Заповіту, місця де має відбутися Страшний Суд.



до Харкова в положення столичного театру. В харківський період у «Березолі» хоч і проводиться навчання і тренаж, як незмінна установка А. Курбаса, але видовишна лінія театру виступає на передні плани. Само собою зрозуміло, що старий березілець Бондарчук не міг стояти цілком осторонь. Я працюю з Курбасом над виставою «Пролог». В цій роботі мені належало написати текст до режисерського плану Курбаса. Про нашу спільну працю над «Прологом» сказано у попередньому розділі, повторятися не доводиться.

При одній згадці про свою останню працю з Курбасом, я не можу позбавитися відчуття тієї осяяної творчої радості, того урочистого натхнення А. Курбаса, яке живило весь колектив «Березоля». Коли мені часами не вдавалося з одного разу написати ту чи іншу сцену п'єси, А. Курбас ніколи не вражав докором, невдоволенням. Він був наділений своєрідною здібністю промовляти до людини теплом співтворчості мислі. Півреченнями, натяком чи жестом, паузою Курбас скаже більше, ніж хто інший довгими тирадами: «Все добре... Добра сцена... Тільки чогось бракує... Знаєш... Кинуть тут таке простеньке слово... Розумієш? Глибше і простіше». Жест. Пауза. Я не знаю, що за слово тут повинно промовлять... Але я починаю відчувати ту мистецьку тугу, яка штовхає мислі Курбаса. Ми розходимось. Мої думки хвилюються, колишуться... Я чую ритміку своїх думок. І все переробляю заново. Пишу весь новий текст. Приношу. Курбас аж зривається: «Оце воно!.. Прекрасно! Це є те, що тут потрібно. Єсть! Ідемо на репетицію».

Так само Курбас надихав великим творчим почином кожного актора. Так він працював з П. Долиніним і А. Бучмою над образом Каляєва, так працював він з Й. Гірняком і А. Бучмою над «Джиммі Гітінзом»: «Ти розумієш, Бронеку, Джиммі — це зростаючий світогляд, він підноситься, ясніє, зріє... Ти шукай, шукай». І Бучма знов шукав. А Курбас помагав. І образ повнився, зростав, а разом з образом зростав і сам актор, підносилося уміння А. Бучми.

Кожен образ кожного актора був одночасно рідним і подібним. Джиммі — Бучма відрізнявся від Джиммі — Гірняка, Каляєв П. Долиніна мав свою відмінність від Каляєва А. Бучми, але у всіх було єдинообразне просякнення, що йшло від Курбаса. І всі балачки про диктатуру режисера і незалежну творчість актора — порожні слова. У взаєминах співтворчих сил вирішує все тривання спільних творчих думок. Коли думки, горіння є в обох — родиться мистецький образ, коли нема горіння, нема живої мислі — родиться провалля, порожнеча.

Пізніше мені вже ніколи не доводилося працювати разом з Л. Курбасом. Але набуті принципові засоби: розв'язувати осмислено мистецький твір, знаходити зерно істотності — лишилися на все життя.

У 1926–1929 рр. я працював в Харківському музично-драматичному інституті. Наша мистецько-театральна освіта ще й на сьогодні не здобула ґрунтовних законів виховання актора. «Табличка множення» тут не до місця. Математика й мистецтво до певної міри два антагоністи (але лише до певної міри). Неконтрольоване переживання (нутро) також не приведе нас до добра. Попробуйте позбавити мистецтво музики і співу нотного стану, забрати в них рахунок вимірів часу і сили звука. Що сказало б нам мистецтво пензля, коли б ми позбавили його основи композиції, перспективи, гармонії фарб? Правда, ми сьогодні маємо велику працю К.С. Станіславського. І взагалі чимало вже написано про мистецтво сцени. Ми багато знаємо. Але ще більше ми не знаємо.

«Говоря о своей системе с молодым актером Художественного театра Станиславский так суммировал ее основные принципы: “верное” самочувствие на сцене, действие и чувство приведут вас к органической жизни на сцене в образе действующего лица. Этим путем вы наиболее близко подойдете к тому, что мы зовем перевоплощением. Но при том условии, конечно, если вы верно поняли пьесу, идею ее, сюжет, интригу и воспитали в себе характер действующего лица»<sup>1</sup>.

Зрозуміти ідею твору учить нас методологія марксизму-ленінізму. А чим провірить «верное самочувствие на сцене, действие и чувство»? Система Станіславського, мовляв, не сума правил, а «путь к самовоспитанию актера». Добре. Як і що саме має «самовоспитывать» в собі актор?

«В одном из своих выступлений главный режиссер МХАТ М. Кедров отмечал, что “повертеть карандашом, протереть очки, снять пальто <...> это такие физические действия которые никакого отношения к идее не имеют”. И чем больше актер вносит их на сцену, тем больше начинает походить на обывателя, а не на героя, которого пытается воспроизвести. Некоторые так и понимают, что “метод физических действий” состоит в том, чтобы протащить физические действия. Это скудость художника, который не видит

---

<sup>1</sup> А. Анастасьев [Предисловие] // Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С. Станиславского: Беседы и записи репетиций. — М., 1952. — С. 7.

идеи а “тащит” мускулы, чтобы создать подобие жизни. Такое вульгаризаторство портит все дело»<sup>1</sup>.

Звичайно, що порожнє «физическое действие», «мускулы» попускають усе. Тягти на сцену їх не треба. А чим же ту фізичну дію зробити не порожньою, чим перемогти біологічну «м'ясистість» мускулів?

Мисль і почуття не є лише психологічні якості, вони в той самий час є моторні і сенсорні категорії матерії, вони текучі, в них зростання й гальмування, в них і перехід з одної в іншу якість. Мисль і почуття на сцені в образі треба розуміти як процес, як рух що має часові, силові і просторові виміри, містить в собі конкретний ритм, яким і проявляється внутрішній зміст мислі й почуття. Оту фізичну дію «знять пальто» можна показати в незчисленних ритмах: зняти тихо, лагідно, зривати рвучко з вибухом, знімати і не доводити до кінця — і все це може мати місце в різних образах, бо носити пальто властиво всім — міщанам і героям. І хоч мусимо признати, що всі оті набуті в практиці навчання музики і співу, елементи композиції, ритмічний лад, акценти, й зниження сили, висоти і просторовості знаходять місце в технології сценічного мистецтва. Тільки треба пам'ятати, що на світі все відносно, навіть розмір нашої планети: все потрібно вміти досягнути. В мистецькій творчості не можна бути догматиком, чиновником начитаних знаннів. Педагогіка в системі виховання актора є одночасно наука і мистецтво. Педагог повинен мати в собі живу струну, яка бриніла б повсякчасною мовою мистецького порядку.

В роки праці в Харківському муздраміні я зробив для своїх студентів п'єсу на одну дію «Відьма» за сценарієм віршу Т. Шевченка. Вона друкувалася в журналі, не пригадую назви, здається, «Мистецтво». В цей же час я написав комедію у трьох актах «Гаврилея», в якій осміяно безпутні намагання міщансько-націоналістичних недобитків тодішнього суспільства. Репертком Наркомосвіти пропустив «Гаврилею» до вистави за літером «А». Мені здається, що й сьогодні гостра сатира «Гаврилеї» може мати місце — можливо, я ще попрацюю над цим твором.

В 1929 році я роблю випуск студентів Харківського інституту і приймаю запрошення на посаду художнього керівника Першого київського робітничого театру. У 1932 році наш колектив мобілізують на вугільний прорив, і я з театром виїжджаю на Донбас. Ми обслу-

---

<sup>1</sup> А. Анастасьєв [Предисловие]...— С. 6.

говуємо шахти — Голубівку, Ірміна, Горловку, Макіївку, Червоно-Дон та ін. Щораз мені доводиться перед виставою виступати з промовами до глядача. В Макіївці під час промови несподівано гасне світло, і я падаю в оркестрову яму і ламаю ліву ключицю. Виходжу з ями кінчаю промову, і тоді лише мені роблять перев'язку. На бюлетень я не переводився, так з перев'язкою робив нову прем'єру. Театр не обмежувався лише культурним обслуговуванням: ми спускалися в шахту і працювали разом з шахтарями. Шахтарі Донбасу відзначили політичну ідейність нашого репертуару і вшанували колектив шахтарською лампочкою.

1933 рік був мені роком радості й скорботи. Одірваність від дому, від сім'ї мене не тишили, і я був радий перейти на працю до Одеського музично-драматичного інституту. Займаючи посаду декана театрального факультету, я доводжу до кінця роботу своїх попередників і здійснюю випуск студентів. На фестивалі в Харкові студенти класу Софії Мануйлович з мистецтва художнього слова і класу Степана Бондарчука з майстерності актора преміюються почесними грамотами Президії Верховної Ради. Але наша творча радість обривається смутком: у Республіці проводиться реформа в системі мистецької освіти і Одеський муздрамін ліквідується.

Тоді ж таки, у 1934 році, я вступаю до Московського марксо-ленінського університету і після закінчення його одержую (крім інших документів) почесну грамоту як ударник в опануванні марксо-ленінської методології. Працювати на сцені я переходжу в російські театри. Шуя, Вишній Волочок, Ставрополь (тоді він звався Ворошиловськ) дають мені багато творчого задоволення в роботі. В Шуї я нав'язую зв'язок з селом відомих в історії російського народного мистецтва Палешан. Колись-то жителі сіл Мстера і Палех були ушавленими «богомазами». Вони розходились просторами «православної Росії» і розписували іконостаси церков, малювали образи святих. Радянський лад вказав чудовим народним митцям правдиву дорогу до нового життя. Сьогодні Палешани славляться роботами художнього побуту в комуністичному будівництві. Шуйський театр під моїм художнім керівництвом давав для Палешан вистави, а народний художник Палешани Чекурін оформляв спектакль «Гроза» О. Островського у моїй постановці.

Під час роботи в Ставрополі мені трапилась співдружжя творча зустріч з відомою артисткою російських театрів Зінаїдою Михайлівною Славяною та з Йосипом Єфимовичем Горевим. Директор Ворошиловського театру Горев й мистецький керівник

Славянова були світлими променями ні тлі прикрої діляцької атмосфери, яка пролазила на сцену.

Софія Андріановна Мануйлович у ці часи працює в Московському театрі ляльок Сергія Образцова. А я у 1938 році одержую запрошення на посаду мистецького керівника і головного режисера Бухарського обласного музично-драматичного театру. Ми з товаришкою Мануйлович їдемо до Бухари.

Через Бухару у давнину проходив караванний шлях на північ з Індії й Китаю. Це був великий шляховий обмінний центр. До наших днів тут збереглися характерні круглобанні муровані будівлі з нішами, в яких колись сиділи грошові міністри. Вони розмінювали валюту будь-якої держави світу. Оточена високою земляною з прибудівками стіною, Бухара була хорошим захистом добра і краму подорожних караванів. А глибоко вкопані у землю, мов перевернута гладилка вгору дном, цегляні тюремні ями (зиндан) міцно підпирали трон властителів. Революція відкинула навіки старе буття Старої Бухари. Центральний регістан Бухарського еміра схилив свої коліна до землі і колишне «керміне» (кремль) сьогодні служить на потреби революційного радянського будівництва. Бухара дає чудовий хлопок, не менше чарівний каракуль, працюють шовкомотальна фабрика, олійно-бавовняний завод. Старі камінні водяні хаузи, що були розсадниками малярії та інших хвороб, змінив водопровід... А все ж обличчя міста ще світилося незвичним для нашого ока виглядом глиняних азіатських пейзажів. У свій приїзд ми застали лише два двоповерхові будинки європейського типу. Земляні «дували», плоскі глиняні дашки, вузькі вулиці, в яких з узбецькою обережністю з трудом проходить гарба на двох височенних колесах, високий «мінарет смерті» з притиснутою в землю мерседе, ще промовляють побутом правдивих літ. Часами стрінеться, коло дувала примостившись «могила святого» з тичкою, увінчаною бляшаним зап'ястям руки і віялом з конячого хвоста. Приміщення театру було подібне до широкого цегляного караван-сараю. В приміщенні театру відбуваються всі урочисті події: маніфестації, з'їзди хлопкоробів, каракулеводів тощо.

Тут побіжно аж ніяк не можна обминути «свята козлодранія». Це поважна характерна побутова риса: далеко за містом на просторі улаштовують трибуну. З одного боку тут розміщуються всі торгові точки, ласощі та крам а з ними й мати «Чайхана», готові пригостити кожного своєю дружною рукою. По другий бік широкий простір для змагання. Ідея свята — перегони кінних вершників. Вони юрбою

тиснуться коло трибун, щоб схопити тушку зарізаного козла, або телиці (як ми дивилися, була телиця). Тушку кидають з трибуни просто в гурт розбурханих кіннотників. Хто піймає — враз зривається, щоб домчати до трибуни з ношею. Вся ж юрба кіннотників, яким не пощастило під трибуною, мов божевільні фурії женуть одбирати козла. Вони переганяють один другого, змагаються, інколи падають, калічаться і знов зриваються... А переможець вже одержує біля трибуни нагороду: халат чи чоботи, чи щось із інших подарунків. Глядачів на свято козлодрання приходять тисячі, і в цей час театр вистави не дає — ніхто не прийде.

Колектив Бухарського обласного театру народила революція. Групу молоді було направлено в Москву до театрального інституту. Після закінчення навчання узбецька студія вернулася в Бухару готовим колективом. Молоді актори: Алімова, Мусаєва, Наїмова, Кадирова, Джамалов, Латипов, Хасанов, Мусаєв, Наїмов, Кадиров та багато інших — творили хорошу мистецьку основу театру. Репертуар театру складався з оригінальних узбецьких творів, таких як: «Гюльсара» Т. Джалвлова, «Фархад і Ширін» Хуршида, «Бай і хізматчі» Хамза, «Соткинляр»<sup>1</sup>, «Янгі юль» Намдага, «Лейлі і Меджнун» Хуршида. Крім узбецької національної драматургії у репертуарі колективу були перекладені класичні твори: «Бідність не порок» О. Островського, «Підступність і кохання» Ф. Шиллера. Поруч з постановочною роботою ми обоє вели педагогічну працю з виховання акторів і режисерів. Це було корисне не лише для молоді, що прибувала до театру і не мала театральної освіти, але й досвідчені кадри у цій праці підносили своє уміння і зростали як майстри. Так Мусаєв поставив драму «Бай і хізматчі», Хасанову Софія Мануйлович допомогла поставити «Соткинляр», вона тоді ж організувала в Бухарі дитячий ляльковий театр і зробила три лялькові спектаклі.

Праця в театрі Старої Бухари, хоч і мала свої труднощі у зв'язку з незнанням нами узбецької мови, все ж давала багато творчого задоволення. Наша робота мала тепле признание у глядача і в колективі. Вже у 1956 році, після шістнадцяти років, я одержав від актора Джамалова листа, в якому він писав, що моя вистава «Бідність не порок» О. Островського живе і зараз в репертуарі Бухарського театру. А все ж після трьохрічного перебування в Бухарі я залишив її через болючі прикrostі, які затислися до нас у хату. У 1939 році

---

<sup>1</sup> Автора твору встановити не вдалося.

Софія Мануйлович повертається в Одесу хоронити матір. Я лишаюсь в Бухарі один. Хоч посилатися на особисті почуття не робить честі нам, але ж людина є людиною і особисте наше часто плутає нам карти і в суспільнім. Самотність це товариш не веселий. Звичайно, творча праця скрашує нудьгу, добре товариське ставлення підносить дух, а все ж далека чужина завжди нам стелить муляк. В ночі після вистави я бреду понад ариком забутим журавлем і все співаю: «В чужині умру, заки море перелечу...»<sup>1</sup>. І проспівавши третю зиму, я лечу на літній відпочинок до Одеси з рішенням не повертатися до Бухари. Це був страшний 1941 рік.

Я не берусь записувати своїм пером страхіття й боротьбу з жорстокістю хижацького фашизму. Мені на це уміння не дано. На жаль, мій рік народження не кликали і в ратні лави. Я опинився на руїнах героїчної Одеси. Тут же опинилися залишки повалених мистецьких творчих колективів. Актори, оркестранти, бутафори, білетери — всі, хто мав роботу у радянському театрі стояли над пошкодженим приміщенням по вулиці Пастера і голодними очима намагалися намацати дорогу праці.

Нахабні «хазяї в чужому домі» не поспішали з дозволом, але кінець кінцем, мені вдалося одержати так звану «авторизацію» на приміщення колишнього театру Революції. Утворюється колектив українського театру імені Т. Шевченка. Я несу обов'язки художнього керівника і директора театру. До колективу увійшли досвідчені працівники радянської сцени: Й. Маяк, М. Богданов, К. Блакитний, І. Твердохліб, Красенко, М. Хорош, П. Яригін, Зорін, О. Ремез, Тищенко, М. Боярська, К. Маякова, Ю. Леонтовичева, Панченко, Н. Кайкова, Т. Спино, Т. Ходаченко, Г. Петрова, Чабан та багато ін. Музичну частину очолює відомий диригент Корженівський, художником — М. Дубина... Весь технічний персонал: кравці та костюмери, бутафори, білетери, робітники куліс — несе свою енергію, стає однією сім'єю. Звичайно, грошей на відновлення приміщення ні в кого не було, зате й ніхто не вимагає платні за свою працю: всі робили, хто що вмів, чого біда навчала нетямущих.

Не дурно ж сказано поетом: «не без добрих душ на світі»<sup>2</sup>... Стрівся нам звичайний технік з доброю душею — Роман Парфенович Щирський. Він доклав своє уміння, і приміщення ми підняли. При цих обставинах не можна обминати таких далеко не мистецьких справ:

---

<sup>1</sup> Пісня на вірші Б. Лепкого.

<sup>2</sup> Ймовірно, це рядок з вірша М. Некрасова «Школяр».

румуни всіх тягли в свою ворожу «біржу праці», гнали до Німеччини й до себе на роботи. Хто міг сховатися в театрі — дирекція охоче видавала посвідки, що ім'ярек працює в нашому театрі. Колектив мужнів і радів, у складі було більше ста чоловік. Відкривається театр виставою «Назар Стодоля» Т. Шевченка в постановці С. Бондарчука. Далі йдуть — «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Суєта» І. Карпенка-Карого у постановці Софії Мануйлович, «Сорочинський ярмарок» М. Старицького за М. Гоголем у постановці Й. Маяка, «Наталка Полтавка» І. Котляревського у постановці (як не помиляюсь) Красенка.

Театр заповнюється глядачем. Та наші успіхи не радують румун. Під час вистави «Назар Стодоля» наш балет у «Вечорницях» наполюхав навіть віце-прим'єра Сінікліу: «Яка велика ваша трупа! Скільки ж то в Одесі українського населення?» спитав каліф на час. «Та все населення Одеси — українське», була відповідь, яка напевне не сподобалась «володарю». Про це ми швидко і довідалися: під час чергової репетиції нової п'єси появляються владики міст, і за п'ять хвилин ми всі були на вулиці. Приміщення, відновлене руками колективу, забирають під румунський «Театрул Націонал».

З тих часів зачинається мистецько-творча пауза Софії Мануйлович і Степана Бондарчука. Пауза тяглася аж до 1947 року. З 1947 до 1956 року моя мистецька творча праця проходила в холодній заполярній Воркуті.

Я не заздрю т. Солжиніцину і заповнювати свої думки та пам'ять згадками похмурих днів не буду, мені приємніше згадати про тепло, про творчу радість і про те чуття піднесення, яке дає пізнання творчих починів, яке клекоче в глибині душі, коли вона підноситься над ницістю худоби. А худоби там було гай... гай!.. отари незчисленні. А в отарах люди, ох які ж то людяні, чудові люди.

Колектив, яким мені там довелося керувати родився сам собою, хоч не без моєї допомоги. Така вже матінка природа: дерево росте й на камені, а з кручі та болота тягнуться до сонця паростки нестримного життя. Я прибув до Воркути, коли хлоп'ята мордувалися над п'єсою з одного акту «Горна казка» Я. Апушкіна. Моя досвідчена рука їх підняла і вкинула магніт, що став збирати по зернинці. Наш ОЛП<sup>1</sup> (так звалися там барачні селища при шахтах) — за кілька кілометрів від центру Воркути. Це був санітарний городок, куди «скидали» всіх тих, що вже надломлені, скалічені, чи просто

---

<sup>1</sup> Себто «Отдельный лагерный пункт» (ОЛП).



хворіють безсиллям та легенями. У шахту ми були вже не придатні, але більшість все ж трималась на ногах і це сприяло нам. Наш ОЛП був частиною шостої шахти.

Після смерті «божественного» життя в ОЛПах піднімалося, зростало і мінялося щодня. З дверей попадали замки, а з вікон — грати. На репетицію ми ходимо самі, самі й вертаємося спати. На ОЛПі народжується школа для малописьменних, утворюється щось подібне до Селищної Ради під назвою «Совет актива». «Совет актива» має право розглядати питання дисципліни, етики в поведженні і навіть піднімати питання про дострокове звільнення. Мене обирають головою «Совета актива», а крім того я несу обов'язки старшого культуролога. В гуртку самодіяльності мені доводиться нести всі функції: керівника і режисера, актора і перукаря, я маляр і робітник, та, власне, всі виконували те, хто до чого мав талан.

Що сказати при силу творчого мистецтва? Вона підносить, надиhaє нас життям, вона слабких міцними робить, хворих з ліжка піднімає, в холодне серце сіє світ, тепло...

Комуніст із дев'яностих років, слюсар за фахом, Іван Федорович Сорокін ступив на дев'ятнадцяту полярну ніч. Але в душі Сорокіна не зародилося докорів чи зневіри: він до кінця був вірним сином партії, був сином рідного народу. Туберкульоз поклав Сорокіна до ліжка в третьому стаціонарі. Коли ж на ОЛПі зачалася мистецька праця, Іван Федорович вступає в колектив. Робота в драмгуртку зміцнює сили хворого Сорокіна, старечі кволі ноги набирають міцності і на чолі зникають рівчаки часу. Але ще більше разючим прикладом для мене був Малюта, Онисько, як його ми звали. Не знаю, що за хворість кинула Малюту на цей ОЛП. Не знаю й що закинуло його на Воркуту — про це ніхто тут не хвалився. Думаю, що він прибув сюди не з доброї охоти. Малюта — здоровенний дядько. Такі дядьки за окупації ставали поліцаями. І, певне, в нього на руках не дуже чисті плями. Спочатку він боявся творчої роботи. На наші репетиції Малюта поглядав з-під лоба, з острахом і заздрістю, отак сидить і хмуриється, мовчить... Нарешті зважився заграти роль Гераська у водевілі М. Кропивницького «По ревізії». Здорового Малюту трудно було повернути на сцені. Я напружував усі свої знання, весь досвід педагога — повертав, показував... І Малюта — діяв, грав. За кроком крок, нові роботи, нова роль. В бесідах з навчання, в проробці п'єси за столом, коли проводиться аналіз твору, розгляд образів, урозуміння ідейності, зерна п'єси, Малюта слухає і думає, напружено, уважно. В очах народжується новий проблиск. Наш Малюта ро-

биться м'якішим, легшим, теплим. Він не морщиться, а на устах тріпоче посміх, людяність... Проходить час, і наш Онисько вже не той, затиснутий у подобу худобини, Малюта. Це новий, народжений у творчій праці чоловік, людина нового порядку, нової душі, він може стати широю радянською людиною. І видно, йому хочеться, щоб ви повірили Малюті. За довгі роки нашої сценічної роботи Малюта виріс на справжнього актора-майстра. Він сам навчився працювати над образом, розуміти ідею, суть. Йому належать образи: Йосипа у «Ревізорі» М. Гоголя, в «Одруженні Белугіна» О. Островського він веде центральну роль Белугіна, в «Розломі» Б. Лавреньова — Годуна, а в «Любові Яровій» К. Треньова — Малюта надзвичайний Швандя. Він багато грав і так зріднився з творчістю, що без сцени не уявляв свого життя.

У Воркуті наш колектив давав вистави російською і українською мовою. З українських п'єс було поставлено «Мартин Боруля», «Сто тисяч» — обидві І. Карпенка-Карого, «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Платон Кречет» О. Корінчука і багато водевільних п'єс, з російської драматургії тут пройшли: «Одруження» і «Ревізор» М. Гоголя, «День відпочинку» В. Катаєва, «Одруження Белугіна» і «Ліс» О. Островського, «Любов Яровая» К. Треньова та багато інших творів. З іноземної драматургії ми поставили «Живий портрет» А. Морето. Всього наш колектив поставив 22 великих вистави і понад 40 одноактівок. Я не сказав, що ролі жінок у нас виконували хлопці. Мей-Лан-Фань<sup>1</sup> був у нас Дмитро Котик. В «Одруженні» він грав Агафію Тихонівну, в «Ревізорі» жінку Городничого, а в «Любові Яровій» він Любов Ярова, в «Мартин Боруля» він Мартиниха та всіх не перерахувати. Актрисою на ролі інженю був Андрюшка Вацлав, але всіх жінок перевершила Аксюша у виставі «Ліс» О. Островського у виконанні хлопчика Васі Онищука. Справедливість вимагає не забути, що жіночі ролі (хоч і зрідка) грали — Філіп Мірза та Олександр Новак. А старенький вчитель із Донеччини Павло Олександрович Попов вражав палкою ревністю до праці над жіночими ролями. Він буквально гіркі сльози проливав, коли у «Ревізорі» йому припала роль Добчинського. А щодо вивчення ролі Попов був неперевершеним феноменом. У нас суфлера

---

<sup>1</sup> С. Бондарчук має на увазі всесвітньвідомого актора Пекинської опери, актора Мей Лань-фана, який у 1920-х приїжджав на гастролі до СРСР і справив на усіх неабияке враження. Вс. Мейерхольд присвятив йому статтю (див. Творческое наследие Мейерхольда. — М., 1978).

не було — вчили роль від літери до літери, а Павло Олександрович вчив і коми в тексті. Тут, напевне, діяла учительська вимогливість.

Свою роботу у Воркуті, в холодному Заполяр'ї, я згадую з теплом, як чарівне переливання сяйва на тлі важких глибоких чорних оксамитових ночей. І ті дванадцять років, що пройшли далеко поза домом, без сім'ї, і у далині від нашої чудової України, я не клену, не зневажаю, а шаную з гордістю за ту гартованість в снігах, що нам дає душевну міць. Вона навчила відчувати і розуміти, як з людини робиться худобина і як з худобини народжується чоловік.

На цьому можна б і кінчити. Та все ж після наведеного хронікального начерку мистецької роботи, варто розповісти про сценічний почерк власної руки.

Поважно працювати в драматургії у мене не було часу. Усі мої роботи: «Варнак», «Відьми», «Чудотворці», «Пролог» появились принагідно до сценічної потреби. Найповажнішою роботою я вважаю «Пролог». Сценічний план Курбаса не зв'язував моїх думок. Я працював, гортаючи в собі усю свою спроможність. Крім «Березоля» «Пролог» було поставлено в Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка.

Зовсім осторонь стоять дві п'єси: «Гаврилея» і «Колектив неможливих». «Гаврилея» з'явилась під впливом диригента Бака, який шукав матеріал для оперети, а «Колектив неможливих» — це дань колективізації села. Інсценізації творів Андрія Головка «Бур'ян» і Івана Ле «Мижгір'я» я не вважав своєю драматургічною творчістю, це була робота з режисури.

В акторській праці над ролями я дотримувався творчого пізнання образу. Мисль і почуття — це рідні сестри. Без пізнання емоція — бездумний хаос праматерії, а мисль, позбавлена тепла емоції, стає холодним мізкуванням. Пізнати і відчуті істотність в образі, знайти зерно його душі — це перше завдання актора. Не від дрібниць, а від основи зачинати. Уява нам допоможе відшукати робочий приклад-образ ролі, уподоблення, схожість. Тоді шукай сценічних контурів, шукай, народжуй, ліпи скульптуру образу, шукай його манеру слухати, дивитись, рухатись, поводитися в товаристві, запалюватися триванням лише йому властивих почуттів та думок і всіх безмежних якостей людини. Ритміка й конфігурація як часових так і просторових категорій в ролі приносить нам мистецький лад та естетичну цілість образу.

Найбільшу творчу радість та естетичне задоволення я мав в таких ролях: Гопп в «Молодості» М. Гальбе, Хор в «Царі Едіпі»

Софокла, Старшина у «По ревізії» М. Кропивницького, Мартин в «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, Калитка у «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, Городничий в «Ревізорі» М. Гоголя, Батько в «На перші гулі» С. Васильченка, та, власне кажучи, у всіх ролях, а їх було багато, я завжди находив радість перетворення.

В режисурі я не став у позу «нового пророка». Л. Курбас був завжди для мене вчителем, а наших попередників М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецьку й інших я шаную як зачинателів і перших орачів зелених перелогів рідної культури. Із М. Заньковецькою та П. Саксаганським мені доводилося разом виступати на сцені. Від Панаса Карповича я навіть набув таку деталь технічну, як уміння «внушати глядачеві слово зі сцени». Але ж уміння йде вперед і творить нові цінності. Не можна вдовольнитися лише відомими, хоча б і новими зразками. В режисурі я прагнув дотримуватись правдивого революційного марксо-ленінського методу розкриття ідей твору і проявлять своє творче, не ховатися за ширмою чужих зразків-шаблонів, не наслідувати, а народжувати спектакль. Режисер не може бути пісним ілюстратором драматургічного твору. Розкриваючи ідею п'єси, режисер тим самим проявляє і своє світорозуміння. Ідею автора він може піднести, поглибити, сказати сценічними засобами нове слово, ще не висловлене драматургом. Працюючи над виставою «Чудотворці», я пересвідчувався, що текст, написаний моєю ж рукою, потребує ще багато нових слів, нових думок, які спроможна висловити тільки сценічна дія.

В режисерських роботах перших років у мене проявлялася юнацька незрілість. В «Чудотворцях», поставлених у плані яскравого гротеску, помічалось перевантаження видовищних засобів. Оформлення сцени було під впливом схематизму, який у ті часи широко вживався нашими декораторами. Але при всіх цих хибах в роботі з актором дотримано добротного реалістичного плану. Наприклад, у виставі «Давид Мотузка» (інсценізація роману «Бур'ян» А. Головка) всі дійові особи були зразками соковитих реалістичних образів, в яких усе продумано, все скульптурно виточене. Ніякого зайвого штриха, ніякого примітивізму, а правдиве мистецьки опрацьоване життя. Балетмейстер опери Є. Вігельов, що ставив танок у цій виставі, не втримався, щоб не сказати: «Мені не доводилося бачити, щоб у драматичному театрі так ритмічно, так чисто працювали». А рецензент у заголовок своєї позитивної рецензії поставив речення «На шляху шукань», а шуканням тут була звичайна добросовісна грамотність вистави.

Про мистецтво відображення реального життя відомо ще було старому Аристотелю. Але питання «метода мистецького відображення» ще й сьогодні тривожить думки суспільства. Соціалістичний реалізм відкидає примітивне натуралістичне копіювання. Завдання театру творити таке відображення життя, яке розкриває внутрішні процеси соціального буття, розкриває душу комуністичного суспільства. В своїх роботах я найбільше поважаю такі спектаклі: «Давид Мотузка» А. Головка в Київському робітничому театрі, «Міщани» М. Горького і «Грозу» О. Островського, та «Платона Кречета» О. Корнійчука у Шуйському театрі, «Розлом» Б. Лавреньова у Ставропольському, «Бідність не порок» О. Островського і «Підступність і кохання» Ф. Шиллера — в Бухарському, «Ревізор» М. Гоголя, «Сто тисяч» і «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, та «Живий портрет» А. Морето — у Воркуті. Я не скривлю душою і таки скажу, що всі режисерські праці не були мені пасинками: в кожну я вкладав усю свою любов, усе своє уміння і тепло.

Софія МАНУЙЛОВИЧ

## ТЕАТР НА ЯХТІ — ВІД ГОПРІ ДО ЛОПАТИХИ

*Люди прекрасні,  
Земля, мов казка,  
Кращого сонця  
Ніде нема...*

Василь СИМОНЕНКО

Одеса. Весна 1925 року. Рання весна. Буйна весна. Як за шклом калейдоскопа, щомиті утворюються нові й нові зразки яскравих візерунків, так тієї весни щодня можна було бачити на вулицях міста все інші й інші групи слуг Мельпомени. Весь третій поверх «Сельбуда» (так звався тоді Центральний готель) іноді заповнювали цілі акторські родини: Кохан з Клімцею Кохановою, Олекса Ремез-Панасевич з Юлією Леонтовичевою і двома синами, Іван Замичковський з дружиною, Леонід Предславич з Клавдією Грай, Родіон Ефименко з Марусею Лютик, Володимир Лісовський, Шклярський, Степан Гуменюк, Люба Комарецька, Поліна Самійленко, Дмитро Козачківський, Олександр Романенко, Кость Елланський з Поліною Нят-

ко, Федір Радчук, Григорій Воловик... Хіба можна всіх згадати? Тоді все це була молодь. Шумна, галаслива, весела.

Причиною такого напливу акторів і режисерів була чутка, що в Одесі утворюється Державний український театр. Двері кімнати Бондарчука і Мануйлович буквально не зачинялись. Адже вони вже рік працювали в Одесі в майстерні «Березиль», але так нічого певного не знали. «Харків щось рішає...». А що саме? Більш помірковані люди, не бачачи чітких перспектив, вертали додому, а найбільш відчайдушна молодь, межі вранішнім і вечірнім раюванням на золотому морському пісочку, здорово надокучала Наросвіті, вимагаючи роботи.

Харчування на той час не було в Одесі проблемою. НЕП процвітав нахабним цвітом. На кожному кварталі відкривались маленькі харчевні, де можна було отримати тарілку мацоні, порцію скумбрії, грецьку баклаву й турецьку каву, а на кожному кроці чулося мелодійно-кличне «Гаррря-ячі-і-і бублики з ма-а-а-аком».

Наросвітою в Одесі керували молоді й завзяті люди і, щоб дати якусь раду з акторською братвою, вирішили організувати колектив і приступити до підготовки репертуару. Робота закипіла. «97» М. Куліша, «Гайдамаки» за мізансценами Леся Курбаса, «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега, «Мірандоліна» К. Гольдоні. Працювали зранку до темряви, бо електрики у приміщенні не було. Не знали, де будемо грати. Що це буде за театр. Пересувний? Хай буде пересувний. Ось уже є і директор Н. Січневий, і адміністратор. А чим будемо пересуватися? Грузовиками! А де вони? Якомусь «генію» спало на думку — водою!

Ця геніальна думка незабаром реалізувалась. Наче по волі Нептуна виринув якийсь капітан, він же власник яхти — вірніше дубка, яким возив з Херсона до Одеси монастирські кавуни й дині. Він запропонував одремонтувати яхту під плавучий театр і возити мотором, обслуговуючи села на берегах Дніпра. Блискучі перспективи. Адміністратор їде з капітаном до Херсона, де стояла яхта, і невдовзі вертається з радісною звісткою — яхта відремонтована і може прийняти своїх мешканців.

П'єси готові. Костюми спаковані: завіса, задник, падуги, сукна і вставки для «97» і ми, одержавши аванси, рушаємо в один із чарівних вечорів морем на Херсон.

В останні дні до колективу була зарахована Лідія Володимирівна Мацієвська з ярликом «побутова». Лідочка тактовно не заперечувала і спокійно виступала в масовках то іспанкою в «Фуенте Овехуна»,

то молодичкою в «Гайдамаках». А як багато Лідія Володимирівна дала особисто мені в товариських бесідах про Марка Лукича Кропивницького (її дядька), про українські колективи в Одесі до революції.

І от ми в Херсоні. Переправляємось на нашу яхту. Перше враження хороше. Трюм розділено на каюти. На дверях прізвища акторів: Самійленко — Мануйлович. Чудесно! Палуба надраєна, як слід у хорошого капітана. Великий стіл під тентом. Пахне морем і свіже струганим деревом. Капітан порпається біля мотора. Як добре, уже рушаємо на Голу Пристань. Застукав мотор. І вітрило поставили. Найшлися хлопці, що радо стали під кермо симпатичного капітана. Яхта весело вийшла на саму середину Дніпровського лиману. Береги ледве мріють, адже повінь ще не спала. Краси стільки: «Стою, молюсь, мов перед образом Мадонни» (П. Тичина). Плесо таке непорушне — шкло і все. Тільки риба іноді скидається і робить кола. «Перед нами царство мрій, царство образів і звуків» (М. Вороний). А де ж звуки? Чому така тиша? Ах, мотор замовк, а капітан розгублено чує потилицю.

Повз нас пропливають човники. На веслах жінки в барвистих хустках, дівчата замотані намітками до самих очей неначе в чадрах, бояться засмалить біленькі личка. Човни вертаються з Херсона з базару, возили молочко. А ми стоїмо непорушно. Вітрило обвисло — тиша.

Літають чайки, ширяють ластівки, а ми наче влипли в живе срібло. Всі спроби капітана розбудити мотор — марні. Настрій трохи занепадає. Капітан сідає в човник, який на тросі біля яхти і відчалує на Херсон, обіцяє привезти моториста. Години йдуть, уже люди поспали і бродять по палубі. Уже їсти хочеться. Поспішаючи на яхту, ми не запаслись у Херсоні їжею, капітан обіцяв у Гопрі дешевий базар. Аж ось хлюп-хлюп — біля борту капітан. Моториста нема, але є кілька хлібин, цибуля, редис і обіцянка, що вечірній пароплав відбуксує нас до Гопрі. Він таки славний хлопець, наш капітан.

Під'ївши, знову милуємось гамою кольорових змін на лимані. Вечоріє. Ось в цяточках огників, з шлейфом чорного оксамитного диму, пливе до нас пароплав, маленький як іграшка, здається менше нашої яхти. Вітаючись веселим гудком, хвацько вчепив нас тросом і, старанно б'ючи пліцями коліс по дзеркалу вод, таки тягне нас уже акваріумними водами лиману. Ось й Гола Пристань, скоро ніч. Ми встигаємо ще покупатись у верболозах. І в перший раз мирно ночуємо на нашій яхті.

Почались трудові будні. Граємо в маленькому клубі в санаторії над грязьовим озером. Ще десь. Наладили мотор, і ми своїм ходом допливаємо до Олешок. Даємо тут спектаклі і виїжджаємо на площадках плавнями або річечками «конками» в глибині села. Іноді несподівано граємо при електриці, а іноді і при каганцях. Вертаємось пізно вночі, пробираючись через латаття і очерети, залиті казкою місячного світла, напоєні хорами солов'їв і мелодійністю квакушок.

Спочатку нам, розбещеним добре обладнаними великими сценами Молодого театру і «Березоля», було якось ніяково грати на таких маленьких сценах, коли падуга майже торкається наших голів. Одного разу котрийсь з «козаків» так завзято махнув шаблею, що падуга впала і накрила мішковиною всі «Десять слів поета». Не страшно: дали завісу і через кілька хвилин знову дія — гаряча, темпераментна, як і слова поета. Ми скоро зрозуміли, пересичені досконалим оформленням в Молодому театрі і «Березолі», що для нашого глядача було цілком байдуже, що і в куркуля з «97» і в готелі Мірандоліни — той самий стіл. Глядач прагнув слова і дії, радів і плакав разом з нами.

Де-не-де були і драмгуртки, і ми радо давали їм консультації. Тут Лідія Володимирівна була неперевершена.

А які золоті пляжі і м'які Дніпрові води наснажували нас здоров'ям. Правда, нелегко було грати Нятко і Радчуку в «Мірандоліні», коли вони, найбільші з нас, перегрілись на сонці. Ми мусили в антрактах мастити сметаною їх попечені, кумачеві спини.

У каютах стояли в горщиках, мисочках, бляшанках польові квіти, білі лілеї прикрашали наші голови, по кутках всюди стояли цілі оберемки золотавих, оксамитних качалок очерету таких декоративних, таких приємних на дотик.

Натхненна красою оточення, чистим цвітом спалахнула любов у Любочки Комарецької і Степана Гуменюка. Скільки лірики, скільки цнотливості було в їх молодому коханні. Всі почували, що це не розвага, не флірт і старалися бути тактовними, не задивлялись, делікатно не бачити, як гармонійно зливаються їх душі.

Поліна Самійленко захоплювала нас вправністю плавби. Коли наш моторчик потихеньку перемагав зустрічну течію Дніпра, Поля кидалась в воду і довгий час плавала поруч нашої яхти, або непорушно лежала спиною на хвилі. Натішившись, вона вправно вилазила на траву, а ми зустрічали її оплесками, а Нятко декламувала: «Хотіла б я уплисти за водою, / Немов Офелія, уквітчана, безумна...» (Леся Українка).



Ми часто бавились, як діти. Під час стоянок перебирались на якийсь маленький піскуватий острівчик, хто — човником, хто — вплав. Робили гімнастику, акробатичні вправи. Але не тільки за бави заповнювали наші дні до спектаклів. Леонід Предславич, відданий учень Леся Курбаса, ретельно стежив, щоб п'єси не губили свого тону і щодня робили проби то окремих сцен, то п'єси в цілому, щоб не губити темпу, не законсервувати текст. Тоді у нас бував «аншлаг»: берег укривала дітвора і підлітки. Серед нас було багато колег по Молодому театрові і «Березолу»: Самійленко, Нятко, Мануйлович, Радчук, Левченко, Грай, Музиченко, Воловик, Гуменюк. Із Одеської майстерні «Березіль»: Кучанський, Базилевич, Коханенко, Жаданівський. Внутрішня дисципліна у них уже була в крові, а любов до театру — домінантою життя. Іноді до нас приїздили з Одеси з новинами. Степан Корнійович Бондарчук привіз мені сина Вовчика, Олекса Михайлович Ремез-Панасевич приїхав побачитись зі своєю дружиною Ю.М. Леонтовичевою і двома синами Іваном і Левком.

Скористаюся сторінкою, щоб розказати про цю чудову родину, про цих фанатиків «правди і любові». Олекса Михайлович був одним з організаторів гуцульського народного театру. Юлія Максимівна з юних років була хористкою і актрисою львівського театру «Руська бесіда». У 1913 році у них народився син Іван, а у їхніх друзів (не пам'ятаю прізвища) того ж року — син Левко. Коли дітям було по рочку, батьки задумали шукати щастя за океаном, у Канаді. Спочатку на розвідку поїхали батьки Левка. Думка була викликати Ремезів, якщо їм поталанить, або повернутися. Левко лишився на руках Юлії Максимівни. Ні одного листа, ні чутки з-за океану не прийшло. Друзі зникли без вісти. Чи їх поглинув океан, чи стрілось інше лихо? Тайна... Війна... Голод. Ремези з двома синами з лихом та бідою добралися в Подільське село, до брата Олекси Михайловича. Але невдовзі Ремеза арештовують і висилають до Сибіру як політичного діяча. А якоїсь ночі — навала бандитів у масках, і Юлія Максимівна залишилася в одному шляфроку (халаті), а діти — у трусиках. Тяжко бідує Юлія Максимівна, опинившись за наймичку у братової з двома синами на руках. Спалахнула революція. От скоро чи не скоро Олекса Михайлович з ними. Він працює при сільраді: лікнеп, хата-читальня. За ініціативою Олекси Михайловича збирають гроші, щоб придбати бюст Шевченка. Скоро казка мовиться, але не скоро дія діється. Вибори до сільради. І Ремеза позбавляють права голосу — в протоколі чітко пишеться

«агітував за пам'ятник “націоналіста” Тараса Шевченка». Ремез лишається без роботи.

З Ремезами я зустрілась в Одесі, а здружилась на яхті. Особливо здружились наші хлопці: Івасик, Левко і Вовчик — три жучки, як їх назвали актори. Міцна дружба у хлопців тривала до війни, а наша з Олексою Михайловичем — до його смерті, а з Юлією Максимівною і досі. Завжди матеріальні нестатки тривожили життя Ремезів. Повсякчасно їм попадалась робота, де найменші ставки. Олекса Михайлович був довгий час керівником театру маріонеток при будинку художнього виховання дітей. Юлію Максимівну два рази звільняли з театру за скороченням штатів, і тільки за вимогами Івана Кіндратовича Микитенка її поновлювали на роботі.

Десь у 1930 році Олексу Михайловича запросили до Одеського театрального інституту викладати історію українського театру. Це було великою удачею. Але надійшли вибори до міського, виставили кандидатуру Ремеза. Він переполохано поділився зі мною, що років десять тому був «позбавлений голосу». Я радила йому забути ту безглузду постанову недоуків, але ж Олекса Михайлович вважав «правда перш за все» і виклав все на чистоту. Кандидатуру його знімають і до того пропонують подати заяву про звільнення «за його бажанням». Олексу Михайловича в театральних колах називали Дон-Кіхотом і наспівували: «Їхав дід — сім бід на біді...». Такого правдивого патріота радянської влади, такого сліпо віруючого в всіх дій культівських часів 1937 року як Олекса Михайлович — трудно уявити.

Всупереч усім кривдам, що час від часу валилися на родину Ремезів в їх оселі «хлюпа щастя дзвінкою хвилею, ніби тут вікувало воно...» (Василь Симоненко). Не одне перше травня ми святкували в їхній затишній кімнатці на Манежній вулиці, 57 (колишній будинок М. А. Кропивницького).

1941 рік. Левко вже в армії. Красивий і ставний хлопець. Іван — студент-біолог, препарує жаб і вужів, кохається у музиці. Наш син — аспірант водного інституту. Нам усім так славно, навіть безжурно. Проводжаємо «мамцю» (так усі називали Юлю Максимівну) до Києва на зйомки у якомусь фільмі. Не почувала Юля Максимівна, що в останній раз поцілувала свого любого Івасика. Війна. Левко загинув, обороняючи Київ. Іван поліг на аеродромі біля Курська. Зі стареньким ми бачились часто, аж до самої його смерті. Напередодні свого кінця він душевно промовляв: «Мені так добре, ніщо не болить, сплю чи не сплю, а до мене приходять і Рубчак, і Зося Стаднікова,

і Лесько (Курбас) і ми так славно розмовляємо». А «мамця» живе тепер у Пуці Водиці у будинку актора. Умови прекрасні. А вона і досі гнівається на Ремеза: як він міг раніше за неї померти?

Але вернімось на яхту. Директор поїхав до Одеси за грошима, а ми пришвартувалися до якоїсь пристані під високою кручею. Хоч уже і надвечір, хлопці все ж пішли пошукати харчів. Вертаються в мінорі: села нема, якась французька колонія — кілька гарних садиб. Нічого продати не хочуть. Нятко і я «на дибки» — як-то не хочуть? Рушаємо до зухвалих французів. Причепурились. Вибираємо найкращий будинок. Великий двір заасфальтовано, гігантські кроки, гойдалки... Хлопець в уніформі грума водить поні. На сходах зустрічає лакей у білих рукавичках. Просимо сказати, що хочемо бачити господаря і хто ми. Через прочинені двері видно прекрасно сервірований стіл. З других дверей вибігає дівчинка років п'яти, вся в золотих буклях, як ангелочок на католицьких образках. З дверей доноситься музика. Безцеремонно заглядаємо: розкішний рояль, біля нього — ефірна дівчина, скрипаль у фракку. Виходить лакей: «У нас велике свято. Господар нікого не приймає».

— Продайте хліба!

— Що ви, у нас нічого не продають. Господар люб'язно дозволяє постояти біля пристані кілька днів, коли вам це потрібно.

Що нам залишалось? Вийти демонстративно, співаючи: «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем...».

Вернулись і довідалися, що село Основа далі, за кілька кілометрів, і що там добрі базари. Але де ж директор? Грошей ні в кого нема. На буксир нас не хочуть узяти — минають пароплави, недаремно наш капітан впливає їм назустріч човником. Зникає і наш капітан. Треба віддати належне колективу, навіть в такі дні люди не ремствували, не занепадали духом. Взагалі за весь час подорожі не було ніяких сварок, панували доброзичливість і дружні стосунки. Один раз Кость Елланський приревнував Нятко до Радчука і облив його молоком. А Нятко спокійнісінько заявила: «От дурненький Кость — дві склянки розбив».

Душна ніч. На обрії блимають зірничі. Дехто укладається спати на палубі. Не спиться. Що буде завтра? Чим нагодує Юлія Максимівна своїх хлопців? Що можна занести на базар? Яку хустку обмінити на хліб і молоко? Химерні пасма туману пливуть над рікою. Пливуть і якісь голоси. Може, це так плаче туман, може, Оксана із «Весняної казки» О. Олеся, яку я так любила грати в Житомирському театрі: «А я забула, в чому втонула...»?

Через серпанок мріють вітрила. Пливе чи летить? Крилата яхта, то маленька, як іграшка, то велика — аж страшно. З весел падають перли і дзвонять тонко і високо, аж боляче у вухах. Наближається... А може, сниться? Як все химерно. Плюскіт води і три силуети перелазять через борт. Пірати! Схоплююсь. Ні, це вже не сон. Директор, капітан і ще хтось. Чари зникли. Ще на світ не благословилося, а уже всі на ногах. Хороший директор і капітан хороший: вони не ждали вранішнього Херсонського пароплава, а взяли вітрильного човна. Саме сходить сонце в золоті, в сріблі, в полум'ї, коли ми одержуємо зарплату. «И жизнь хороша, / И жить хорошо» (В. Маяковський).

Багато новин привіз директор: затверджена Одеська держдрама. Складено список акторів. Завхудом — Марко Терещенко. Режисер — Михайло Тінський. Буде відбудовуватися Стамеровський театр. Наше турне можна закінчувати. Вже і літо кінчається. Ластівки намистечком нанизуються на дрютах. Лелеки на луках роблять останні наради. А у нас ідуть останні вистави. В Бориславі хороший клуб, велика сцена. Спектаклі ідуть в хорошому темпі. «Фуенте Овехуна». Напружена сцена «чоловічої ради». Вже чуємо крик Лауренсії «пустіть мене на раду чоловічу!»... Але крик якийсь чудний, мов із бочки. Ще крик, ще... А де ж Лауренсія? Тривожно... Аж ось і Поля. Тільки не з другого плану, як ми чекаємо, а з-під задника вривається бурею. В такому розшарпаному вигляді — на плечі і на коліні справжня кров — не грим. А як звучав монолог Лауренсії! Як ніколи! Завіса. Грім оплесків. Мажемо Полю йодом, а її все викликають і викликають. Виявилось, що за задником стояла скриня з-під костюмів. Там було темно, а Поля помилилась планом виходу, завалилась у порожню скриню і подряпалась.

Не зайняті в останніх спектаклях актори потроху роз'їжджаються і радісно вертаються до Одеси: сумно розставатися з товаришами, з якими жились за цей хоч і короткий час.

Думаю, що у всіх, хто був у цьому театральному турне, залишились самі світлі, самі вдячні спомини про театр на яхті, про його організаторів і учасників.

Гей, хто живий ще з тих мандрівних яхтсменів, потисніть по-дружньому руки і напишіть спогади краще за мене.

1. *Ігнатович Г.* Від гасниці до рампи (Нариси з історії українського театру на Закарпатті) / Упоряд. О. Ігнатович. — Ужгород, 2008.

2. *Бондарчук С.* «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., авт. вступ. ст. М. Лабінський. — К., 1991.

3. *Бондарчук С.* «Березіль» // Силуэты. — 1924. — № 40.
4. *Голота В.* Одеська філія «Березоля» // Театральна культура: республіканський міжвідомчий науковий збірник. — 1985. — Вип. 11.
5. *Чап М.* Майстерня «Березіль» // Силуэты. — 1924. — № 37.
6. [Курбас А.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис]. — Архів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 42, од. зб. 20.
7. *Самійленко П.* Незабутні дні горінь. — К., 1970.
8. *Гоголь М.* Повесть про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем / Пер. з рос. О. Ремез. — Чернівці, 1914.
9. *Шекерик-Доників П.* «Перший гуцулський театр опередь світовов войнов» (Уривок із споминів) // Гуцули і Гуцульщина: Літ.-мистец. і громадсько-суспільний часопис. — 2011 — № 2.
10. *Струтинська Н., Сапюлкіна А.* Гнат Хоткевич. Віддзеркалення особистості на сторінках архіву (3 нагоди 130-річчя від дня народження та 70-річчя від дня смерті) // Просценіум. — 2008. — № 3.
11. *Гайдабура В.* Театр між Гітлером і Сталінім: Україна. 1941–1944. Доли митців. — К., 2004.
12. *Енпльбом Е.* Історія ГУЛАГу / Пер. з англ. — К., 2006.
13. Див.: *Кузякина Н.* Театр на Соловах: 1923–1937. — СПб., 2009.
14. *Курбас А.* Молодий театр (Генеза — завдання — шляхи) // Робітнича газета. — 1917. — 23 вер.

**Анотація.** Публікація репрезентує архів родини відомих театральних діячів С. Бондарчука та С. Мануйлович, чия мистецька практика була міцно пов'язана з реформуванням українського театру, започаткованим А. Курбасом та його учнями. Представлені тексти сприяють кращому розумінню процесів, які визначили життєву і творчу долю цілого покоління митців.

**Ключові слова:** С. Мануйлович, С. Бондарчук, А. Курбас, «Березіль», Шоста майстерня, Бухарський театр, Воркута.

**Аннотация.** Публикация представляет архив семьи известных театральных деятелей С. Бондарчука и С. Мануйлович, чья творческая практика была тесно связана с реформированием украинского театра, инициированным А. Курбасом и его учениками. Представленные тексты способствуют лучшему пониманию процессов, которые определили жизненную и творческую судьбу целого творческого поколения.

**Ключевые слова:** С. Мануйлович, С. Бондарчук, А. Курбас, «Березиль», Шестая мастерская, Бухарский театр, Воркута.