

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

**У МІЖЧАССІ ІСТОРІЇ. ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ
НА ЧОЛІ ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА (1919–1921 рр.)**

Стаття присвячена київському періоду творчої діяльності провідного російського, українського режисера Олександра Загарова. Автор зупиняється на спектаклях О. Загарова, здійснених у театрі ім. Т. Г. Шевченка протягом 1919–1921 рр. Окремо проакцентовано особливе положення О. Загарова в київських мистецьких колах, а також його намагання в час активних естетичних новацій і перетворень дотримуватися сталих сценічних традицій.

Ключові слова: режисура, вистава, сценічна традиція.

Статья посвящена киевскому периоду творческой деятельности ведущего русского, украинского режиссера Александра Загарова. Автор останавливается на спектаклях А. Загарова, созданных в театре им. Т. Г. Шевченко на протяжении 1919–1921 гг. Отдельно проакцентировано особое положение А. Загарова в киевских художественных кругах, а также его попытки в период активных эстетических новаций и перемен следовать устоявшимся сценическим традициям.

Ключевые слова: режиссура, спектакль, сценическая традиция.

The article is dedicated to the Kiev period of professional career of leading Russian, Ukrainian director Oleksander Zaharov. The author is focusing on Zaharov's plays staged at the Shevchenko Theatre during 1919–1921. A separate attention is given to a special position Zaharov held in Kiev artistic circles as well as to his attempts to follow, at the time of active aesthetic innovations and changes, the established scenic traditions.

Key words: mask, performance, scenic traditions, director's interpretation.

У переважної більшості українських митців 1920–30-х рр. були періоди, про які вони, задля особистої безпеки, воліли б не згадувати протягом усього наступного життя. Колишні боротьбісти, есерівці, унерівці, вояки царської та імператорської армії, ті що входили до різних урядів або пересиджували при

якійсь владі, через десяток років ретельно приховували своє минуле, в якому, насправді, не було нічого кримінального, крім молодечої необачності, запалу та утопічного мрійництва. Складаючись до купи, ці темні часи у біографіях значної кількості людей, утворюють фактологічні провалля, в яких губляться окремі історичні періоди цілих мистецьких колективів. Для театрів, у яких теж є біографії, це означає відсутність повноцінних документальних і мемуарних свідчень, точного репертуарного переліку, списків трупи. Два з половиною роки перебування Олександра Загарова на чолі театру ім. Т. Г. Шевченка в Києві, пов'язані саме з таким періодом шевченківців, тому відомостей про спектаклі того часу через різні причини збереглося украй мало.

Українець за походженням, російський режисер Олександр Загаров очолив театр ім. Т. Г. Шевченка навесні 1919 року, коли після чергового захоплення Києва більшовицькою владою, у місті вкотре відбулася реорганізація більшості мистецьких закладів, причому як державних, так і приватних. Зокрема Державний драматичний театр, що протягом 1918 року показував вистави у приміщенні театру Геймана на вулиці Мерінгівській, 8, директивним рішенням влади на честь 105-х роковин від дня народження Кобзаря було перейменовано на Перший державний драматичний театр Української Радянської Республіки ім. Т. Г. Шевченка, та згодом об'єднано з Молодим театром Леся Курбаса. Для виступів шевченківців рекувізували колишній театр Бергоньє на вулиці Фундуклеївській, головним режисером призначили Олександра Загарова, а комісаром Івана Мар'яненка.

Цей початковий період функціонування колишнього Державного театру у статусі театру ім. Т. Г. Шевченка, що тривав до серпня 1919 року – моменту захоплення Києва денікінськими військами, був часом двовладдя, оскільки дві, примусово з'єднані, трупи існували відокремлено, а спільні вистави молодотетатрівців і шевченківців не створювалися, «Це штучне з'єднання двох різних по суті театрів нічого хорошого не створило, – констатував історик. – Розпочавши літній сезон у Пролетарському саду «Тартюфом», театр тільки перегравав репертуар минулих сезонів»¹.

Справді, за обставин, коли Лесь Курбас не опікувався справами шевченківців, а віддавав перевагу музичному театрові, займаючись постановкою опер у новоствореній Музичній драмі, де також виступав як танцівник у балеті «Азіате» («Аравійські ночі») Л. Бурго-Дюкудре та І. Гютеля в хореографії М. Мордкіна, репертуарну політику театру визначав Загаров. Відповідно, афіша, що складалася з вистав колективів-попередників, котрі поновлювалися і переставлялися, нагадувала багаточаровий пиріг з різноманітними начинками. Зокрема було успадковано два «Тартюфи» – від Українського Національного театру першовтілення українською мовою режисера Григорія Гаєвського і постановку Молодого театру Валерія Васильєва в декораціях Анатолія Петрицького.

Йдучи за поширеною практикою російського провінційного театру, до якої Загаров звик працюючи в другорядних мандрівних трупах, він, на основі двох

попередніх вистав, маючи в трупі акторів з готовими ролями, оперативно підготував власну версію славнозвісної комедії Мольєра. Це радше була не дуже вдала спроба стилізації, з натяками на класицистичну естетику, згодом іронічно охарактеризована рецензентом. «Постановка Мольєровського «Тартюфа» показує, що хоч тут немає ні стилізації, ні модернізації, але реставрують у нас ще не навчилися. Мало того постановки Мольєра вимагають відповідної класичної культури актора, оскільки вся комедія збудована на абсолютнім елементі гри. Актори Держдрамтеатру не справилися з своїм завданням. Мало бути «приличним», якими були провідні персонажі – треба виявити максимум гри, а це вдавалося лише – в більшій мірі Сидоренковій (Дорина), моментами – Каргальському (Тартюф) і Мішта (Оргон). Цього замало»².

Перервавши діяльність на час денікінської окупації, театр ім. Шевченка відновив роботу пізньої осені 1919 р., щойно білих знову витиснули з міста червононі. Тоді ж, у грудні 1919 року, коли Київ, очікуючи чергових владних перемін, немов задрімав, Загаров почав готувати нові вистави, які згодом будуть визнані не лише його особистими творчим здобуткам. Йдеться про «Ревізора» М. Гоголя, що став легендарним, завдяки участі в ньому Леся Курбаса, який феєрично зіграв роль Хлестакова.

Ця вистава з'явилася на початку 1920 року, коли в центральній частині України повсюдно утвердилася Червона армія, підтримана залишками Української Галицької Армії, що спільно виступили проти військ УНР, не залишивши петлюрівцям шансів на повернення до столиці. У цій братовбивчій війні перемелювалися долі багатьох митців, які за необхідності ставали комісарами, політуповноваженими і т. ін. Перемелювала війна й долі братів Гірняків, один з яких Йосип, став у майбутньому відомим українським актором, а на початку 1920 року, користуючись нагодою дістатися до Києва разом із членами делегації, що брала участь у перемовинах Червоної армії й УГА, потрапив на прем'єру загаровського «Ревізора».

Побачений Йосипом Гірняком 3 лютого 1920 року у занедбаному, холодному приміщенні театру «Бергонье» спектакль, виявився одним із найяскравіших вражень молодого актора. «Гоголівську комедію зрежисерував Олександр Загаров за зразками кращих майстрів російського театру кінця дев'ятнадцятого століття, – згадував Гірняк. – Кожний образ, кожна мізансцена, кожний жест і трюк були плодами цілих акторських поколінь. Постановник переніс їх на українську сцену з великим знанням, мистецьким смаком і тактом. Цілий вахляр тогочасних представників сцени, з довголітнім стажем, з усеукраїнським авторитетом, уже в першій дії заблистів повною веселкою акторської приманливості»³.

Наразі те, що загаровська вистава була лише якісною калькою з російських зразків у Гірняка читається між рядків, і незаперечно повідчує прихильний рецензентський відгук 1923 року. «У «Ревізорі» дух російської класичної комедії було передано з такою життєвою правдою і глибиною розуміння, якої навіть не-

можливо вимагати від акторів української сцени, що лише нещодавно взялися за популяризацію перекладного репертуару. Не відриваючись дивисься безсмертну сцену прийому Хлестаковим «чинів» і «чолобитних», апофеоз останньої дії... Яка яскрава галерея гоголівських персонажів відтворена, яка свіжість передачі, скільки тонкого гумору і типових рис та прикмет! Вибачаєш всі дрібні промахи та помилки театру за неоціненну заслугу створити такого Землянику, як Милорадович, такого городничого, як Замичковський... Безперечно, «Ревізор» – це краще, що подарували нам поки київські гості» [йдеться про гастролі театру у Полтаві навесні 1923 р. – Г. В.]⁴.

Приблизно в такому ж реставраційному дусі вирішувалася ще одна загаровська інтерпретація гоголівської комедії «Одруження» 1920 року, яку доволі саркастично згодом відрецензував Михайль Семенко. «Перед моїми очима стає картина – що як би тіні великих акторів-класиків живими людьми з'явилися в наші дні, ну хоч би на сцені Драматичного Шевченківського театру... Але в тому й річ, що ці велетні таки дійсно умерли і ніяка сила не витягне їх з могил. Але безсилля людського мозку, імпотенція творчого бажання може зробити щось інше й спробувати обійти цей фізичний закон природи. Хто ж це робить? Якраз сучасна академія. Який сенс її існування? Реставрація... Державний Шевченківській театр, вірний своїм завданням, реставрує «Одруження» Гоголя. Але реставрувати повністю типові персонажі цієї п'єси академія безсила – потрібні для цього артисти сплять непробудним сном, а сучасні... І Замичковський, і Каргальський в більшому або меншому наближенні підійдуть до цього втілення, але досконалість... вона не по силам для людей сучасної організації. От і не вдається академії* обдурити нас – не маючи можливості воскресити своїх героїв-академіків, вона виставляє академічну п'єсу для цих академіків, а їх не має і не може бути»⁵.

Спільна, але не дуже гармонійна, за спостереженням Йосипа Гірняка, праця Леся Курбаса і Олександра Загарова, розпочата в «Ревізорі», невдовзі завершилася справжнім шедевром української сцени – «Гайдамаками» за Т. Г. Шевченком. Здійснений об'єднаною трупною київських артистів цей спектакль-алегорія став легендарним, завдячуючи метафорично-символічним режисерським рішенням Курбаса, симфонізові візуально-акустичного ряду та винятковій акторській грі. Серед чільних виконавців був і Олександр Загаров, який зіграв Благодичного, чим посвідчив свій хист реалістично-переконливого та характерно-живописного актора.

Але, крім захоплюючої символічної стильності, «Гайдамаки» 1920 року були напрочуд актуальними змістовно: на Київ насувалися польські війська Пілсудського, які через кілька місяців взяли місто в облогу. Втім, на відміну від

* За аналогією з Росією, де колишні імператорські театри стали академічними, в Україні академічними іронічно називали державні театри, створені за часів УНР та Гетьманату.

денікінських часів, за польської окупації у травні-червні 1920 року, театр Шевченка продовжував інтенсивно працювати і 15 травня показав виставу Загарова «Одруження» М. Гоголя в перекладі Олени Пчілки, а наступного дня «Ревізор». Організаційні зміни в колективі виявилися мінімальними, бо, як повідомляла газета «Киевский день» на чолі театру Шевченка стала виборна рада, в яку входили Олександр Загаров, Лесь Курбас і Василь Василько, а завідував літературною частиною Микола Вороний⁶.

Протягом так званого «польського місяця» репертуар театру Шевченка тримався в основному на виставах О. Загарова, здійснених ще у попередні роки в Державному драматичному театрі: «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Тартюф» Мольєра, «Мірандоліна» К. Гольдоні, до яких додався «Герць метеликів» Г. Зудермана. А «на середину травня театр ім. Т. Г. Шевченка встиг підготувати і показати глядачам свою першу після відновлення творчої діяльності прем'єру – «Базар» (реж. В. Василько). 15 червня у шевченківців мала відбутися у постановці О. Загарова прем'єра за новою п'єсою Людмили Старицької-Черняхівської «Право на життя», в якій йшлося про події, пов'язані з першою більшовицькою навалою в Києві 1918 р. Одночасно М. Вороний готував комедію польського драматурга Стефана Кшивошевського «Чорт і шинкаря». Йшли репетиції спектаклю «Співочі товариства», що його збирався поставити головний режисер театру О. Загаров. Семдор пробував свої сили, збираючись ставити «Сонце руїни» Василя Пачовського», – зазначає І. Лісевич⁷.

Отже, виходячи із газетних повідомлень, мемуарів та досліджень істориків, на початку літа 1920 року творче життя Шевченківського театру під керівництвом О. Загарова було насиченим і більш-менш повноцінним. Пояснити це можна і особистою лояльністю О. Загарова до тимчасового польського панування, оскільки приблизно в цей самий час він одружується із польською художницею й актрисою Марією Морською (М. Кітчнер). З'ясуванню біографічних відомостей дружини Загарова кілька сторінок своєї монографії присвятила Олена Боньковська⁸. Полячка за походженням, Морська не була професійною акторкою і не мала сценічного досвіду, а працювала художницею по костюмах в Державному драматичному театрі, й стала провідною виконавицею саме у виставах Загарова. Ймовірніше за все, остаточне рішення про виїзд з України в 1921 році саме до Галичини, було прийнято не без її впливу, тим більше що дозвіл повернутися до Польщі вона як репатріантка могла отримати без зайвих проблем.

Доти ж, літо 1920 року, коли відбувається остаточне утвердження радянської влади на теренах України, й тифозну пошесть заступає реальний голод, Загаров проводить у Києві. А з осені, після чергової люстрації театральних колективів, здійсненої радвладою, театр ім. Т. Г. Шевченка знову розпочинає виступи. «17 жовтня, після чотирьохденного закриття, відкрилися чотири великих київські театри, націоналізовані Губнаросвітою, власне її секцією художньої пропаганди, – повідомляли «Вісті». – Український драматичний театр міститься в старо-

му помешканні театру ім. Шевченка, що потребує великого ремонту. Коли зараз не буде зроблено ремонт, театр може загинути. Колегії театру ще не складено і він поки що керується відомим нашим читачам д. Ровинським, бездарним актором і не повсім безпечним для державної справи адміністратором. Режисер, звичайно, неодмінний Загаров, про котрого колись писалось, що він “хоче повернути страдницький український театр до старого загальноросійського театру дегенеративної інтелігенції відірваної від життя й революції”⁹.

Малоприваблива характеристика Загарова-режисера, яка сьогодні видається доволі грубою і упередженою, є, між тим, доказом деякого переоцінювання реального творчого впливу цієї постаті на український театр. Певного авторитету в мистецьких колах йому надавала правильна ситуативна поведінка, на відміну від імпульсивних вчинків того ж таки Леся Курбаса. Зокрема першою загаровською прем'єрою на київській сцені була політична драма В. Винниченка «Між двох сил». Далі він інсценізував ще кілька Винниченкових п'єс, відпрацьовуючи на них навички режисера психологічної школи. Одначе це не перетворювало його спектаклі на справжні творчі відкриття, й спільної мови з митцями-авангардистами, близьких до кола Леся Курбаса, які виступали проти так званих академістів, він не знаходив.

Восени 1920 р. у театрі ім. Т. Г. Шевченка з'являється постійний і пильний глядач – старший брат Йосипа Гірняка Никифор, який після складних і безнадійних перемовин галичан з більшовиками, перебирається до Києва. «Восени 1920 року доля кинула мене у Київ на довший побут, де я став на працю в Губнаросвіті, – згадував він. – Туди належала й Софія Віталіївна **, як артистка театру ім. Тараса Шевченка під режисурою Л. Курбаса ***. <...> Софія Віталіївна мусила щотижня виступати 2–3 рази на сцені (окрім передполудневих репетицій), і тоді я все заходив за нею у театр, щоб по виставі спроваджувати її стрімкою, ковзкою Тарасівською вулицею додому. Я мав своє постійне місце в льозжі для членів театру. Тоді я бачив більше, як двадцять разів «Гайдамаки» у постанові Л. Курбаса і завжди виходив після вистави з однаково сильним враженням. ...»¹⁰.

Кількість переглядів «Гайдамаків», залюбленого в театр зі шкільних років Никифора Гірняка, навіть якщо вона є завищеною, вражає. Але по суті «Гайдамаки» залишались «одною з цікавіших постановок теперішнього репертуару театру ім. Шевченка», як відзначав рецензент вистави у 1921 році¹¹. Цілком імовірно, що безпрецедентний успіх Курбасової постанови спонукав О. Загарова створити щось подібне, тобто політично актуальне, естетично новаторське і громадсько-корисне. І навесні 1921 року, рівно через рік після «Гайдамаків», у театрі ім. Т. Г. Шевченка з'являється його новий спектакль – прем'єра вистави, що включала чотири поеми Лесі Українки «Вавилонський полон», «На руїнах», «На полі крові», «В дому роботи, в країні неволі».

** Йдеться про Софію Віталіївну Тобілевич, вдову І. К. Карпенка-Карого.

*** Мемуарист помилково називає керівником театру Леся Курбаса.

Вочевидь, цей вибір не був спонтанним, оскільки в лютому 1921 року виповнилося 50 років з дня народження великої поетеси. Можливо, Загаров також розраховував на революційно-агітаційний пафос її окремих текстів, але ставлення до цієї вистави і загалом творчості Лесі Українки, на той час було доволі суперечливим. Власне це, не уникаючи різких оцінок і засвідчив критик Фелікс Якубовський: «Після трьох років «Ревізора» й «Панни Мари» театр Шевченка поставив 1 березня досить гарну і досить цікаву прем'єру. Досить гарну і досить цікаву, бо сучасність вимагає від мистецтва, щоб воно хоч трохи відбивало її життя, а з 4-х п'єс Лесі Українки 3 не відбивають не те, що сучасного, а й взагалі ніякого життя. П'єса «На руїнах» значно краща за інші, бо тут авторці вдалося показати в межах біблійського сюжету цілком сучасну по духу боротьбу двох груп: групи енергійних і повних життя людей, які в найлютішій неволі не кидають мрії про визволення, і інших, – млявих, апатичних, які залишили мрії про земний рай, про той час, коли люди «перекують мечі на рала» і знайшли втіху в мріях про небесний рай, про точне виконання релігійних законів. Режисерові пощастило в цій п'єсі передати її живий, гарячий темп; а гарна й стильна постановка ще збільшує естетичне враження. Проте стильності не бракувало і в інших п'єсах, навіть у «На полі крові», сухій, нікому непотрібній балаканині на євангельські теми. Дуже стильні декорації «В дому роботи»; трохи гірше в тій самій п'єсі стилізовано рухи погонича рабів.

Взагалі в постановці всіх 4-х п'єс далеко більше новаторства й модернізму, ніж ми спостерігали досі на сцені Шевченківського театру. Але це новаторство, на жаль, не йде далі, ніж новаторство руських театрів доходило вже 10–15 років тому. Життя в цих постановках дуже мало. Але й шлях від «Ревізора» до «На руїнах» все-таки досить великий і вже можна мріяти про той час, коли українська сцена відіб'є проміння справжнього живого, пролетарського мистецтва, на яке ми так уже довго чекаємо»¹².

На противагу негативному враженню від полемічного діалогу Лесі Українки «На полі крові», через кілька років, під час гастролей у Полтаві місцевий рецензент відзначав, що ця п'єса – цікава спроба по-новому висвітлити стару легенду про зрадництво Юди, виявити психологічні мотиви його вчинку. З акторів його захопила Євгенія Сидоренко у ролі Тірци в «На руїнах», яка «піднімалася до висот пророчої наснаги, вірилося, що за нею піде натовп. З підкупаючою ширістю провів Тінський юнака поета Елеазара. Яскрава фігура Юди у Ровинського. Гарний Милорадович (Заручник) і Замичковський (Співець). Виразно проведені масові сцени та історична достовірність обстановки, костюмів і особливо гриму створили справжній настрій тієї далекої епохи»¹³.

Скупі свідчення рецензентів деякою мірою компенсують відомості про сценографічне рішення спектаклю, бо, як відомо, виразна декорація творить колорит вистави, визначає її мізансценування, загальний характер, і не інакше як таку функцію виконувала сценографія Петрицького. Це засвідчує і Ф. Якубов-

ський, пишучи: «Нудно кожного разу зазначати одне й те саме: що найкраще виконав завдання декоратор т. Ан. Петрицький. Але не можна цього обминути й тут, особливо тому, що в декораціях до цих постановок яскраво відбилосся дещо нове в творчості Ан. Петрицького, наприклад оригінальне сполучення чорного й білого кольорів [ідеться про інсценізацію «Адвоката Мартіана» та «Оргії» – Г. В.] <...> Загальний стиль і тон п'єси дає декоратор і завдяки йому (майже виключно) театр Шевченка все-таки живе, а не животіє»¹⁴.

До всіх чотирьох інсценізованих Загаровим драматичних поем збереглися численні ескізи декорацій та костюмів, а також ескізи костюмів до поеми «У катакомбах» Анатолія Петрицького. Разом з тим, вони не складаються в єдине ціле, оскільки кожен з них має власну стилізаційну точку відліку. У «Вавилонському полоні» переважають яскраво-червоний колір випаленої землі і насичений зелено-голубий колір крони дерев, між якими в оазі розташувався табір, відтворений геометризованими барвисто-смуғастими наметами. На розмитому, наче у мареві, кольору теплого молока горизонті, видніється «пролетарська» Вавилонська вежа, оперезана по спіралі кумачевою стрічкою. Відтак зважаючи на те, що саме у 1920 році Володимир Татлін використав Вавилонську вежу як модель для пам'ятника III Інтернаціоналу, стилістика ранньорадянського авангарду в цій роботі є очевидною.

Декорація «На руїнах» створена фактично лише двома фарбами: жовто-пісочний горизонт, а все інше холодного синього кольору, що утворює синьо-жовте полотнище прапора, якраз 1921 року витісненого геть з України. На плакатно-барвистому, без півтонів, ескізі до «На полі крові» центральною є фігура Юди – кремезного чолов'яги з киркою, який нагадує пролетаря, що тільки-но скинув кайдани. А ескіз «В дому роботи, в країні неволі» стилізовано під єгипетські фрески та папіруси: пласкі тіла людей, з головами в профіль, символічні знаки, й у глибині видніється могутня колонида храму в Мемфісі.

Художник запропонував самостійне тлумачення кожного сюжету, що передавалося також через окремі деталі з тексту Лесі Українки, як-то гарбузець для води у Прочанина з «На полі крові». З іншого боку, оскільки це розуміння базувалося на емоційному сприйнятті текстів, яке виявлялося в східному колориті та яскравій кольоровій гамі, йому бракувало філософської глибини Лесиних поем. А наявні в ескізах спорадичні прийоми революційного плакатно-авангардного живопису, свідчать, що Петрицький зближав протестові настрої поем з революційним духом доби. Тому ж бо живописні роботи Анатолія Петрицького, що окремими деталями й колоритом натякали на прадавні часи, цілком переконують у стилізаційному і водночас модерністському характері вистав.

Тоді ж у березні 1921 р. на так звані шевченківські дні О. Загаров береться за інсценізацію кількох поем Шевченка «Іван Гус», «Тополя», «Сотник», до якої Ф. Якубовський поставився дуже критично. «З поставлених трьох найцікавіша «Іван Гус», але і вона не справила великого враження особливо, як порівняти її

сучасну постановку до торішньої постановки Леся Курбаса, – писав він. – Там було і життя, і вогонь, і гарна стилізація рухів та декламації, тут цього всього майже зовсім не було. Ще менш цікава постановка «Тополі». Шевченківське тло режисер рясно оздоблює своїми додатками щодо розвитку дії, а слова, яких бракує в поемі, заміняє музикою. Нема враження чогось єдиного, цілого; виконання так само, як в «Гусі» бліде і непевне. Третя п'єса «Сотник» не дає нічого, крім того, що її вже стільки разів бачили на різних сценах і «малоросійських театрів». Важко зрозуміти, як театр який знайшов стільки барв, щоб відбити справжнє життя в межах біблійних сюжетів Лесі Українки, не знайшов їх зовсім при постановці творів першого українського революціонера Т. Шевченка»¹⁵.

Але загалом останній київський сезон Загарова, був позначений захопленням драматургією Лесі Українки, бо невдовзі після «Вечора творів Лесі Українки» він втілює «Камінного господаря». Дослідник сценічних інтерпретацій Лесі Українки Б. Зюков свого часу зазначав, що відгуків на цей спектакль у періодиці відшукати не вдалося, а тому покладаючись на спогади сучасників, стверджував, що головні ролі виконували М. Домашенко – Дон Жуан, І. Стешенко – Донна Анна та І. Мар'яненко – Командор. Завдяки ж афіші, що збереглася в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України можна уточнити, що Командора справді зіграв Іван Мар'яненко, Дон Жуана – М. Домашенко, Марія Морська зіграла Долорес, а от роль Донни Анни виконувала призабута сьогодні багаторічна прем'єрша шевченківців Євгенія Сидоренко.

Численні ескізи Петрицького до вистави також дають можливість реконструювати загальну стилістику спектаклю. Але, на відміну від роботи над сценічними першопрочитаннями поем Лесі Українки у театрі ім. Шевченка, коли художник працював, покладаючись на власну інтуїцію, «Камінний господар» вперше було поставлено 1914 року в київському театрі Миколи Садовського. І не виключено, що Петрицький, тоді учень Київського Художнього училища, де його наставниками були брати Кричевські, молодший з яких, Василь, кілька років відпрацював у Садовського, ту виставу бачив. До цієї думки спонукає і чимала кількість реплік з її сценічного оформлення, що цілком помітні при зіставленні фотографій з «Камінного господаря» 1914 р., в якому також грав І. Мар'яненко, з ескізами Петрицького 1921 р.

Не можна не помітити однакові мармурові лави поруч зі склепом, ідентичний крій та подібність квіткового візерунка сукні донни Анни, а також буквальну схожість внутрішніх двориків з фонтаном у центрі й високою балюстрадаю на задньому плані. В обох художників Іспанія святково-райдужна, пересичена сонцем, тільки у Петрицького більш театральна, декоративна, й завдяки обрамленню різнокольорової інтермедійної завіси та барвистим костюмам другорядних дійових осіб підкреслено ігрова.

Ці яскраві вистави гралися навесні 1921 року, коли в Києві запанував тотальний голод і багато хто з митців остаточно вирішував для себе питання: залиша-

тися в радянській Україні чи рятуватися за кордоном. На початку літа 1921 року перед першою гастрольною поїздкою театру ім. Шевченка до Катеринослава, емігрує Олександр Загаров, виїжджає з України Никифор Гірняк, вирушає до Варшави Микола Вороний. А вже восени до трупи театру ім. Шевченка, згідно з повідомленням газети «Пролетарская правда», повертаються Лесь Курбас та його сподвижники¹⁶.

Більше того, колишня актриса Державного драматичного Любов Гаккебуш і молодотеатрівка Рита Нещадименко одразу входять до складу виконавців «Вечора творів Лесі Українки» Загарова, до якого режисер наприкінці сезону долучив ще дві поеми «Адвокат Мартіан» та «Оргію». «З усіх виконавців на належній височині були тов. Мар'яненко (Мартіан) та до певної міри т-ки Залевська (дочка) і Нещадименко (небога Мартіана). <...> Т-ці Гаккебуш (дружина Антея), якій вдалося показати тут увесь свій хист і вміння щодо пластики, треба було б приступаючи до такої ролі, хоча б у меншій мірі бути знайомою із балетним мистецтвом, або режисер мусив би зробити відповідні купюри. Бо регіт публіки під час виконання танку є кепська нагорода для акторки, а особливо для талановитої», – писав Ф. Якубовський¹⁷.

Через вкрай скрутне матеріальне становище і голод 1921–1922 рр. театр ім. Т. Г. Шевченка почав вимушено мандрувати. Але загаровські вистави «Ревізор», «Одруження» і «Вечір творів Лесі Українки» в декораціях Петрицького зберігалися в репертуарі шевченківців принаймні протягом ще двох наступних сезонів. Всі вони були показані на сумнозвісних гастролях в Полтаві 1923 року, під час яких більшість декорацій і костюмів театру, розроблених Анатолем Петрицьким, згоріли. Після цього вистави Загарова з афіші зникли, а про нього самого на кілька років у радянській Україні забули. Його ж повернення в радянську Україну 1926 року жодним чином не було пов'язано із театром ім. Т. Г. Шевченка, де продовжували працювати ті, з ким він долав творчі й життєві труднощі початку 1920-х рр.

¹ А. И[рїй]. До десятиріччя театру імені Т. Шевченка // Радянський театр, 1929. – № 1. – С. 47.

² П. М. [М. Семенко]. Держдрамтеатр ім. Т. Шевченка. Тартюф // Вісти. [К.]. – 22.10.1921.

³ Гірняк Й. Спомини / Упоряд. Б. Бойчук. – Нью-Йорк, 1982. – С. 95.

⁴ Г. Ш. Культура и искусство. Гоголь у шевченковцев // Голос труда. – 08.04.1923.

⁵ П. Мертвопетлюко [М. Семенко]. Держтеатр ім. Т. Шевченка. «Одруження» // Вісти. [К.]. – 29.10.1921.

⁶ Киевский день. – 16.05.1920; Вороний М. Український театр під час революції // Молодий театр : Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. – К., 1991. – С. 93.

⁷ Лісевич І. У відблиску польських багнетів : Життя Києва під час перебування в ньому польських військ, травень-червень 1920 р. – К., 2002. – С. 153.

⁸ Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська бесіда» 1915–1924. – Л., 2003. – С.139–145.

⁹ Справи мистецтва // Вісти Київського Губревкому. – 19.10.1920.

¹⁰ Гірняк Н. Замість вступного слова. Софії Віталіївні Тобілевичевій жмуток спогадів на її свіжу могилу // Тобілевич С. Рідні гості. – Нью-Йорк, 1954. – С. 6, 12.

¹¹ Аскольд. Держдрамтеатр ім. Т. Шевченка. «Гайдамаки» // Вісти. [К.]. – 16.10.1921.

¹² Ф. Я. [Ф. Якубовський]. Вечір творів Лесі Українки // Вісти Київського Губернського Революційного Комітету. – 05.03.1921.

¹³ Г. Ш. Культура и искусство. Театр им. Т. Г. Шевченко // Голос труда. – 06.04.1923.

¹⁴ Ф. Я. [Ф. Якубовський]. Театр ім. Т. Шевченка. Вечір творів Лесі Українки // Вісти. [К.]. – 19.11.1921.

¹⁵ Ф. Я. [Ф. Якубовський]. Вечір творів Шевченка // Вісти Київського Губернського Революційного Комітету. – 17.03.1921.

¹⁶ Пролетарская правда. – 30.09.1921.

¹⁷ Ф. Я. [Ф. Якубовський]. Театр ім. Т. Шевченка. Вечір творів Лесі Українки // Вісти. [К.]. – 19.11.1921.