

**УДК 792.02(477)“19”**

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12129>

**СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ  
ДРАМАТУРГІЇ В АКТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ  
ОЛЕКСАНДРА КОРОЛЬЧУКА НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО  
ТЕАТРУ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО (1907–1919)**

**Оксана ПАЛІЙ**

<https://orcid.org/0009-0000-6338-947X>

*Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого,  
вул. Ярославів Вал, 40, Київ,  
[palijoksana958@gmail.com](mailto:palijoksana958@gmail.com)*

Розглянуто особливості акторської стилістики Олександра Корольчука за творами національної драматургії на сцені Київського театру імені Миколи Садовського. Відтак, на широкому матеріалі київської преси, спогадів сучасників, матеріалів Музею театального, музичного і кіномистецтва України (фонд Василя Василька) розглянуто акторський діапазон ролей, охарактеризовано засоби сценічної виразності Олександра Корольчука на матеріалі національної драматургії. Також уперше вводимо в науковий обіг термін та аргументуємо концепцію “переходового покоління” українських артистів в історії національного сценічного мистецтва. Проаналізовано драматичний матеріал, специфіку його втілення на якому формувалося “перехове покоління” українських акторів, значення цього явища в історії українського театру на прикладі творчого доробку Олександра Корольчука.

*Ключові слова:* Олександр Корольчук, сценічне мистецтво, “переходове покоління” українських акторів, сценічна практика, Київський театр Миколи Садовського, національна драматургія, модернізм.

Акторський доробок Олександра Івановича Корольчука у сценічних прочитаннях національної драматургії є доволі розмаїтий. Першою роллю Олександра Корольчука як професійного артиста була маленька епізодична роль Акили Акиловича у виставі “Суєта” І. Карпенка-Карого, яку трупа М. Садовського зіграла ще у Полтаві у 1906р., напередодні переїзду на стаціонар до Києва. [43, с. 4.] Власне, згадка про цю виставу “Суєта” І. Карпенка-Карого, у виконанні трупи М. Садовського, але у Полтаві, що була відзначена передусім довершеним акторським ансамблем. У наведеній публікації акцентовано на тому, що українське суспільство покладає великі надії на цей театральний колектив у царині розбудови національного сценічного мистецтва [2, с.156]. Саме у редакційній замітці газети “Рада” з приводу вистави “Суєта” І. Карпенка-Карого зокрема, і переїзду трупи до Києва загалом й було вперше у друкованій пресі згадано ім’я Олександра Корольчука у штаті трупи М. Садовського. Відтак, з на наш погляд, варто внести уточнення

© Палій Оксана, 2020

в інформацію подану В. Васильком у його монографії “Микола Садовський і його театр”, про те, що Олександр Корольчук вступив до цієї трупи вже у Києві в сезоні 1907–1908рр. [5, с. 48].

Зазначимо, що В. Василько у згадуваній монографії вказує дві різні дати вступу Олександра Корольчука до театру М. Садовського: 1907 і 1908 рр. Насправді, як простежуємо із матеріалів тогочасної преси ця подія відбулась у 1906 – 1907 рр., першому полтавському сезоні театру Садовського [43, с. 4].

Творчий діапазон ролей Олександра Івановича Корольчука у національній драматургії досить широкий та різноманітний. Утім, акторські образи, створені Олександром Корольчуком на матеріалі національної драматургії, опираючись на матеріали тогочасної преси, епістолярій митця, мемуарну літературу, варто типологічно поділити на кілька груп за репертуаром театру:

Перша - це ролі з амплуа героя, зокрема акторські роботи у таких спектаклях як: Остап “Тарас Бульба” М. Гоголя (переробка М. Старицького); Недобитий “Невольник” М. Кропивницького; Богдан Хмельницький “Богдан Хмельницький” М. Старицького; Гнат Голий “Сава Чалий” І. Карпенка-Карого; Старшина “Бурлака” І. Карпенка-Карого; Камелюк “Розбійник Кармелюк” Л. Старицької-Черняхівської; Іван Сірко “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької Черняхівської.

До другої - відносимо ролі актора у національній драматургії: Гнат “Назар Стодоля” Т. Шевченка; Степан “Жидівка-вихрестка” І. Тогобочного; Максим Тихончук “Помста гуцула” К. Підвисоцького; Володимир Петрович “Доки сонце зійде – роса очі виїсть” М. Кропивницького; Омелько “Безталанна» І. Карпенка-Карого.

Отже, акторський доробок Олександра Корольчука в національній модерній драматургії на сцені Київського театру М. Садовського складався із таких ролей, як: Чуй-Чуєнко та Роман Возій “Натусь”; Степан Макарович “Молода кров”; Іван Стратонович “Брехня” В. Винниченка; Пабло де Альварес “Камінний господар Лесі Українки. Як відомо, режисерами у цих поставах були Іван Мар’яненко (передовсім постави за творами В. Винниченка та О. Олесь) та М. Старицька у поставі “Камінний господар” Лесі Українки.

Така градація за драматургією, на наш погляд, яскраво демонструє, що у театрі Садовського зокрема відбувалося формування “переходового покоління” акторів української сцени, до якого, власне, і належав Олександр Корольчук. Як влучно зауважив у своїй книжці “Українська театральна культура. Сценарії. Ролі. Статуси” відомий дослідник О. Клековкін, з іменем Миколи Садовського і діяльністю його театру розпочалась нова, європейська доба в історії українського театру: “ментально це вже була європейська доба, початок якої на театрі пов’язується здебільшого з іменами Садовського і Курбаса. Адже і розрухи, і реформи, перш ніж бути втіленими, спочатку мусили оселитися у головах, щоб заволодіти думками постачальників мистецтва та його споживачів, підготувати придатний ґрунт. Цим ґрунтом - унаслідок багатьох зовнішньо- і внутрішньополітичних обставин - стала зміна уявлень про театральну культуру” [21, с.63].

Відтак ці нові уявлення про театральну культуру насамперед втілилися в підборі нового репертуару В. Винниченка, О. Олесь, Леся Українка. Ці нові постави впроваджували саме “переходове покоління” І. Мар’яненко, О. Корольчук, М. Миленко, О. Певний, М. Тінський, Є. Хуторна, Л. Лінницька, Н. Горленко

та ін. Професійна майстерність цих митців була закорінена на вишколі театру корифеїв, але ментально, то це покоління тяжіло до модерного театру. Інший відомий дослідник, Ю. Бобошко, називав це покління акторів “молодші корифеї” [4. с. 28] : формулюючи їх значення як таке, що вони у своїй діяльності були наче сполучною ланкою між минулим та майбутнім [4. с. 25]. Ми вводимо в науковий обіг термін запропонований Олександром Клековкіним - “переходове покоління” як такий, що більш коректно і точніше фіксує значення, яке вкладаємо у поняття “перехове покоління” українських акторів. І це “переходове покоління” в історії українського театру, зокрема розгляд акторського доробку на прикладі творчої спадщини Олександра Корольчука є у фокусі нашої дослідницької уваги. Також зазначимо, що лише з діяльністю Леся Курбаса, передовсім, з поставою легендарних “Гайдамаків” цей перехід просвітницького театру до модерного театру в історії українського драматичного мистецтва був остаточно завершений, але це тема окремої публікації.

Важливо зафіксувати і проаналізувати акторський діапазон Олександра Корольчука, його розвиток як професійного актора, і формування власної творчої стилістики. Тож, за визначенням В. Василька, щодо акторського амплу митця, яке дослідник навів у додатку під назвою “Чоловічий персонал” у своїй монографії “Микола Садовський та його театр”, де знаходимо таку характеристику акторських робіт Олександра Івановича Корольчука: “Був одним із найвидатніших учнів Миколи Садовського <...> Сумлінно працював над ролями, прекрасно гримувався. Був характерним героєм, але вдало грав і комічні ролі” [5, с.1911, 192].

Ця лаконічна характеристика складена, на українського митця Олександра Івановича Корольчука, тривалий час була найвичерпнішим джерелом інформації про артиста, ті ролі які він створив упродовж чотирнадцяти років на сцені театру М. Садовського. Ці тези, тільки більш розгорнутому вигляді узагальнив Ю. Бобошко у хронологічно першій спеціальній статті присвяченій Олександрові Корольчукові [3, с.17-20]. Ю. Бобошко, опираючись на спогади членів родини Олександра Івановича Корольчука (це одна із цінних особливостей цієї публікації), а саме дружини Єлизавети Пашкевич-Корольчук та племінниці Юлії Родніної.[3, с.17], зазначив, що перша головна роль героїчного амплу – це роль Остапа у драмі “Тарас Бульба” інсценівка М. Старицького (по М. Гоголю), яка стала знаковою для всієї творчої біографії Олександра Корольчука: “Вже на другий рік перебування в трупі (тобто 1907 р. – О. П.) Садовський доручає Корольчукові відповідальну роль Остапа у постановці “Тарас Бульба”, де роль Андрія зіграв Мар’яненко, а Тараса – сам Микола Карпович. <...> Вистава принесла театрові гучний успіх. <...> Роль Остапа стала знаменною і певною мірою символічною для Корольчука” [3, с.18]. Отже, постановка історичної драми “Тарас Бульби”, водночас роль Остапа відкрила галерею артистичних образів героїчного амплу у творчому доробку Олександра Корольчука.

Причому режисерська інтерпретація була побудована на контрастах характерів головних героїв, синів старого Бульби Андрія та Остапа. Про це свідчить коротка характеристика трактування ролей Андрія та Остапа, яку навів у своїй книжці В. Василько: “Ролі розділилися між акторами досить вдало. Двох Тарасових синів грали Мар’яненко (Андрій) і Корольчук (Остап). Обидва високі, статні, дужі – справжні сини степів широких. Мар’яненко-Андрій – лагідний, задумливий,

замкнутий в собі. <...> Корольчук-Остап – спокійний, розважливий, вольовий, дужий і завзятий козак” [5, с. 59].

Ця постава, як підсумовував згадуваний В. Василько, увійшла у золотий фонд українського театру – як одна із капітальних, програмних робіт Миколи Садовського. Причому, у цій суворій та лаконічній виставі не було жодної штучності та помпезності, до якої було легко скотитися під час постановки історичних п'єс [5, с.59]. Акторський ансамбль зумів показати тему патріотизму, відданості своєму народові, присязі у найрізноманітніших виявах.

Очевидно, що більш повну і об'ємну картину трактування цього образу, особливості виконавської манери Олександра Корольчука у ролі Остапа могли б отримати із книжок спогадів одного із виконавців Івана Мар'яненка. Так, книжка спогадів цього митця, що має назву “Минуле українського театру” [26], а згодом друга редакція мемуарів, доповнена новими розділами про роботу на кону вже радянського періоду, відома під назвою “Сцена, актори, ролі” [27]. Однак лише у першому виданні своїх мемуарів “Минуле українського театру”, а саме в розділі, присвяченому своєму перебуванню у трупі М. Садовського, наявна єдина побіжна згадка про Олександра Корольчука як актора, який свого часу починав свою професійну діяльність на сцені Київського театру Садовського [26, с.143].

Щодо аналізу творчого доробку, зокрема акторських робіт Андрія та Остапа у драмі Тарас Бульба М. Старицького за М. Гоголем, то у книжці І. Мар'яненка Минуле українського театру наведено ідеологічно заангажовані цитати із творів Леніна, Сталіна, а про першу свою роль Андрія у складі цієї трупи на київській сцені автор спогадів навіть не згадує. І. Мар'яненко лише побіжно зауважує, що постава “Тараса Бульби” була здійснена на сцені театру Садовського, краще ніж у трупі М. Кропивницького, проте не подає жодного аналізу акторських робіт як власної (Андрія), так і партнерів Олександра (Остап) та Миколи Садовського (Тарас Бульба) [26, с. 155]. У другій редакції тих самих спогадів Сцена, актори, ролі ці відомості було повністю продубльовано без жодних змін, доповнень або уточнень з боку артиста [27. с. 155].

В акторському доробку Олександра Корольчука чільне місце посідає роль Івана Сірка. У тогочасній поточній пресі з нагоди прем'єри постанови сповіщалося, що на сцені театру М. Садовського відбулася постановка нового твору, а саме історичної драми “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської (прем'єра спектаклю відбулася 9 листопада 1911р.). Прикметно, що до цього спектаклю М. Лисенко написав спеціальний музичний твір під назвою “Марш Дорошенка” [33, с.1]. Цей музичний твір на прем'єрному показі виконувався військовим оркестром під орудою самого композитора, причому, як зазначали дописувачі у тогочасній пресі, цей музичний твір викликав дуже великий резонанс у суспільстві. Вже в наступному номері газети Рада з'явилася широка стаття В. Короліва-Старого із аналізом сценічності твору, адже, на думку рецензента, через свою перенасиченість історичним фактажним матеріалом п'єса була абсолютно не сценічна, придатна більше для художнього читання, ніж театрального кону, але Садовський та інші актори зуміли вдихнути у цю історичну драму театральне життя [36, с.4].

Також автор допису наголошує на винятковому розголосі серед суспільства, яку отримав цей твір Л. Старицької-Черняхівської, також коротко переказує основну сюжетну лінію цього твору [36, с.4.]. Як зазначив згадуваний автор публікації В.

Старий, Олександр Корольчук “рівно” виконав свою роль Івана Сірка, рецензент фактично побіжно проаналізував акторський ансамбль та режисерську концепцію цього спектаклю [36, с. 4.]. Однак, інший рецензент спектаклю Гетьман Дорошенко, знаний критик Павло Богуцький, відомий під псевдонімом Яків Стоколос на сторінках літературно-митецького альманаху “Українська хата” подав дещо докладніший аналіз саме акторському ансамблю виконавців цієї вистави, зокрема характеристику Олександрові Корольчукові у ролі Івана Сірка [40, с. 575–582]. Зокрема Я. Стоколос на сторінках цього видання зауважив О. Корольчукові такі своєрідні практичні поради: “Постава дала п’єсі рухливість і красу. <...> Д. Корольчуові треба було б дати більш яскраво образ „славного вояки“ отамана Сірка. <...> Адже актор теж художник і йому треба домалювати цю постать. Але постановка переважає все красиво і серйозно [40, с. 580-581]. Очевидно, О. Корольчук як виконавець прислухався до поради рецензента, адже ця роль була в репертуарі артиста аж до 1920р.” [28, с. 5]. Також як редактор-видавець першого українського мистецтвознавчого журналу “Сяйво” Олександр Корольчук згодом звернувся до Миколи Лисенка з проханням надрукувати ноти з його музичного твору “марш Дорошенка”, як окрему публікацію у цьому часописі [23, арк. 25–26]. Однак через передчасну і раптову смерть композитора ця ідея так і не зреалізувалась [23, арк. 26].

Підсумком щодо важливості сценічного прочитання цієї п’єси Л. Старицької-Черняхівської і вагомості ролі отамана Івана Сірка у виконанні Олександра Корольчука є слушна думка театрознавця Д. Антоновича. Адже, у своїй монографії “Триста років українського театру 1619-1919” видатний дослідник зауважив, що історична драма “Гетьман Дорошенко” – це високо-естетичний взірєць запізнлого європейського театрального класицизму [2, с.200]. Так чи інакше, але ця роль посідала важливе місце в творчому доробку Олександра Корольчука з точки зору громадянського тону, актуальності національного буття. [39, с. 269-354]

Щодо образів створених у національній психологічній драматургії, то тут варто зупинитися передусім на двох ролях: перша - це роль Максима Тихончука у драмі “Помста гуцула” К. Підвисоцького та роль Григора у драмі „Брат на брата“ Д. Грицинського.

Про сценічне прочитання ролі Максима Тихончука у акторському виконанні Олександра Корольчука ми не знайшли інформації ні в монографіях і дослідженнях про театр М. Садовського, що були надруковані в радянський період, ні в сучасних працях українських театрознавців. Єдиним джерелом інформації про цю роль стала розлога замітка у тогочасній пресі, зокрема відгук Олександра Кузьмінського, який сховався під псевдонімом Андрій Вечерницький на бенефісну виставу І. Мар’яненка. Так, у цій рецензії зазначено, що головну роль виконував сам бенефеціант – Іван Мар’яненко [14, с.4]. А от роль Максима Тихончука, дядька головної героїні Прокседи, до речі, яку грала Любов Лінницька, роль Максима Тихончука виконував Олександр Корольчук [14, с.4].

Варто зазначити, що ця роль була ролю другого плану, що власне вказав і сам автор рецензії А. Вечерницький. [14, с.4]. Відтак сподівань, що цю роль „помітить“ критика було не варто. Однак той психологізм, вміння створити драматичну настроєвість, вмотивованість трагічної розв’язки, очевидно привернули увагу автора допису. Адже Максим Тихончук (Олександр Корольчук) не витримуючи душевних



мук своєї небоги Прокседи, що збожеволіла, яку Тихончук виховував змалечку як рідну дитину – скидає її у гірську прірву. На думку рецензента, ті психологічні барви, які застосував О. Корольчук для розкриття свого героя, сам монолог Тихончука, мотивація його вчинку була переконливо доведена публіці, відтак Олександр Корольчук відкрився у цій ролі з іншого несподіваного боку [14, с. 4].

Щодо іншої акторської роботи – ролі Григора в драмі “Брат на брата” Д. Грицинського, то тут варто зауважити, що думки рецензентів були дуже різні, часто навіть протилежні. Так, спочатку на сторінках газети “Рада” була надруковано інформаційну замітку про те, що у театрі Садовського незабаром буде нова прем’єра – драма Д. Грицинського „Брат на брата“ у постановці Ф. Левицького [29, с. 4] також оголошено обсаду ролей, із якої довідуємося, що одну із головних ролей – роль Григора виконуватиме Олександр Корольчук. Прем’єра цього спектаклю відбулася 9 листопада 1911 р. [29, с. 4].

А от рецензент, який заховався під криптонімом N-n зауважив, що постановка драми “Брат на брата” Д. Грицинського у режисерській інтерпретації Ф. Левицького мали всі шанси на успіх у глядачів. [29, с. 4]. Також рецензент зауважив, що Ф. Левицький вдало підібрав акторський ансамбль. Так, роль Григора, (одного з братів), “кам’яна душа”, як окреслив цей тип персонажа, сам автор публікації, у виконанні Олександра Корольчука була складною і суперечливою, проте як виконання малюнку своєї ролі так і співпраця з партнерами по спектаклю, ось як підсумував N-n: “Гарно грали всі. <...> Доповняли один одного у рівній соковитій грі Григора (Олександр Корольчук) і Теклі, його дружини (Параска Колесникова)” [29, с. 4].

Варто також відзначити цікаве жанрове визначення, що його окреслив для цієї п’єси автор допису: “кримінальні малюнки із життя однієї селянської родини” [29, с. 4]. Згодом тема землі і життя селянських родин в інсценізаціях українських митців буде активною складовою у репертуарі українських театрів. Так можемо назвати знамениту інсценізацію повісті “Земля” О. Кобилянської в режисерському варіанті того ж таки Василя Василька на сцені Чернівецького обласного драматичного театру 1948р., що стала однією із найкращих вистав українського театру II половини XX ст. Так чи інакше, постава драми “Брат на брата” Д. Грицинського, не зважаючи на художні недоліки літературного матеріалу, яскраво продемонструвала вічну актуальність цієї теми для національного театрального мистецтва, була так би мовити першою ластівкою в опрацюванні цієї тематики.

Однак, інший театральний оглядач згадуваний Я. Стоколос, на сторінках літературно-мистецького альманаху “Українська хата”, аналізуючи постановку драми „Брат на брата“ Д. Грицинського, відмітив, що сам літературний матеріал дуже мало оброблений з точки зору художніх якостей, а тому: „хоча матеріалу доволі, але він малооброблений і через те, різко б’є по нервах та вражає до крові“ [40, с. 579]. Як одразу зауважив Я. Стоколос, виконавці цього спектаклю багато попрацювали над матеріалом, відтак постава вийшла вдалою у своїй суворості та лаконізмі “страшна драма сільського життя” [40, с. 580]. Також рецензент окремо відзначив талановиту гру Олександра Корольчука, виконавця ролі Григора, але при цьому зауважив, що: “Тригорій-Корольчук, йому варто більш підкреслити скаредну, крамарську душу Тригорія, а взагалі - дуже добре” [40, с. 580].

Характерні комедійні ролі у творчому доробку Олександра Корольчука були найчисельніші у творчій спадщині митця. Причому це були вистави за творами

класичної драматургії так і сучасними, тобто тогочасними авторами. Відтак це дозволяло митцеві бути Олександрові Корольчукові для створення комедійних образів шукати різних засобів сценічної виразності. Адже, як зауважив В. Василько у своїй монографії “Микола Садовський та його театр” Олександр Корольчук дуже вдало виконував характерні комедійні ролі [5, с.192].

Отже, однією із перших характерних комедійних ролей Олександра Корольчука була роль Гетьмана у комедії „На бідного Макара“ сучасного (тобто тогочасного – О. П.) українського автора А. Володського. Як довідуємося із повідомлень тогочасної київської преси прем’єра цього спектаклю відбулася 18 листопада 1909 р. [33, с.4]. Невдовзі після прем’єри із рецензією на цей спектакль відгукнувся київський критик В. Старий [37, с.4]. Цей театральний оглядач констатував, що сам літературний матеріал цікавий передусім своїми “курйозними подробицями, має в собі багато ефектних і оригінальних комбінацій”, тобто широкого простору для акторів комічного обдарування [37, с. 4]. Як констатував автор у цій рецензії, що “гумористичний фейлетон на сучасні теми з життя”, а тому ця річ матиме успіх у публіки [37, с. 4]. Окрім того, чималу роль в успішності втілення цієї комедії зіграв вдало підібраний акторський ансамбль, зокрема роль Бублика (“бідного Макара”), втілив Северин Паньківський, роль Марфи Сидорівни виконувала Ольга Полянська, а Гетьмана зіграв Олександр Корольчук [37, с. 4].

Однак, критик В. Старий? висловлював у своїй рецензії зауваження з приводу мізансцени, яку він назвав “Сон Бублика” у кінці I дії. Адже, на думку оглядача цей епізод був би ефектніший і цікавіший, якби детальніше була продумана дія: коли на крик Гетьмана-Корольчука, який кличе слуг, аби дали канчуків Бублику-Паньківському, ніхто не з’являється навіть у дверях [37, с. 4].

Як, зазначив В. Старий, такі хиби не сприяють успіхові постановки, “але буде сподіватись, що це лише перший прем’єрний показ цього спектаклю і такі хиби в подальшому будуть усунені, а виконавці деяких ролей замінені” [37, с. 4]. Очевидно, керівництво театру дослухалося до поради досвідченого театального оглядача, адже цей спектакль згодом був одним із улюблених водевілів сучасних українських авторів на сцен цього театального колективу. Так чи інакше, але чітко простежуємо на прикладі цієї вистави, що роль Гетьмана Олександра Корольчука, яка не мала своєї сценічної історії, сприяла розвитку тогочасної української драматургії, головню давала простір молодому артистові випробувати свої сили для праці у комедійних поставах за творами сучасної української драматургії.

Ще одним важливим комедійним образом, який створив Олександр Корольчук на сцені Київського театру Миколи Садовського за творами сучасної української драматургії, була роль Стамескіна у комедії на студентсько-освітні теми “Gaudeamus” В. Андреєва. [15, с. 3]. Як довідуємося із матеріалів тогочасної київської преси, цей водевіль був переносом цього твору із Київського театру “Соловцов“, його режисером-постановником був М. Вільшанський [15, с. 3]. М. Вільшанський ставив цей спектакль як свій бенефіс, адже сам митець виконував у цій виставі роль Онуфрія. Відтак, як зауважив критик А. Вечерницький: “все позичене, значить не оригінальне, відтак тратить половину своєї привабливості” [15, с. 3]. Автор допису хоча й прискіпливо оцінював художню вартість драматичного матеріалу, яку вибрав для свого бенефісу, сам бенефіціант, однак відзначає, що були окремі вдалі акторські роботи, зокрема вдалою вважає роль Стамескіна, яку виконував Олександр Корольчук [15, с. 3].

Для вивчення творчого шляху артиста ця роль цінна у творчому доробку О. Корольчука не тільки як свідчення широкого діапазону тематичних обривів, які митець піднімав в характерних комедійних ролях, а також це єдина зафіксована згадка про цю виставу загалом. А вже і В. Андреев, і А. Володський не потрапили в пантеон ідеологічно лояльних авторів до більшовицької влади, відтак уже в подальший радянський період ми не знаходимо згадки про ці постановки, а якщо й згадуються, то лише побіжно і з негативною оцінкою.

Отже, реконструюючи творчий доробок Олександра Івановича Корольчука, не можемо не погодитися зі слухним зауваженням Ю. Шереха-Шевельова щодо сучасних досліджень в царині гуманітаристики і яке цілком перегукується із підходами до досліджень у сучасному українському театрознавстві: “сьогодні українській науці бракує праць, які називають “understatement”, тобто наукові дослідження з виваженою аналітичною оцінкою явищ та постатей національного культурно-мистецького простору впродовж усієї історії, натомість маємо більше досліджень національній гуманітаристиці, які класифікують як “overstatement”, або дослідження з певною емоційною надмірністю, упередженістю до предмета вивчення” [44, с. 11–14].

Оскільки надалі Олександрові Корольчукові доручали ролі комічного жанру у творах класичної національної драматургії, де були складні професійні завдання, які потребували від молодого артиста неабиякого хисту, то серед таких ролей варто зазначити роль Хорунжого у виконанні Олександра Корольчука у комедії “Вій” М. Кропивницького (за М. Гоголем). Так, український учений В. Василько у своїй монографії про театр М. Садовського зазначив, що комедія “Вій” була поставлена за пропозицією тогочасного диригента театру О. Кошиця, режисером-постановником був М. Садовський. Прем’єра цього спектаклю відбулася в Києві 28 вересня 1914 р. [5, с. 92].

Указуючи обсаду ролей у цьому спектаклі, дослідник зазначив, що О. Корольчук виконував роль Хорунжого. На жаль, В. Василько у своїй праці детально зупинився лише на аналізі роботи художника І. Бурячка, хореографічній постановці М. Верховинця та особливостях вокального виконання Т. Івлєвим ролі Тита Халяви. Причому, дослідник не подав жодних відомостей про артистичне виконання інших артистів, задіяних у цьому спектаклі [5, с. 93].

Інший відомий український театрознавець Олександр Кисіль, відмічаючи період діяльності театру М. Садовського у Києві серед вдалих вистав за творами української класичної драматургії, також назвав комедію “Вій” М. Кропивницького (за М. Гоголем) [20, с. 126]. Як відзначив дослідник це була одна з тих постановок, де могли виявити своє обдарування ряд молодих інтелегентних сил, яких виховав М. К. Садовський. Одним із таких вихованців був Олександр Корольчук, що виступав у цій комедії в ролі Хорунжого [20, с. 126].

Більш докладний аналіз ролі Хорунжого у виконанні Олександра Корольчука знаходимо у спеціальній статті про цього митця Ю. Бобошка, що має назву “Біля витоків” [3, с. 17-20]. Дослідник зазначив, що образ Хорунжого митець подав як елегантного заводяки, веселого танцюриста, ця роль була однією із рушійних сил всієї дії у виставі [3, с. 19]. При чому танець, і пластика були основними домінуючими засобами у розкритті малюнку всієї ролі, саме тому ця роль була відкриттям усього театрального сезону, а отже, успіх був не лише у публіки,



а й приніс артистові визнання серед колег у професійному середовищі [3, с. 19]. Варто зазначити, що Ю. Бобошко у своїй публікації наголосив, що створюючи артистичні образи у п'єсах, які вже мали чималу сценічну історію артист намагався розробити роль до найменших деталей, вкладав у кожен роль своє власне бачення, відтак трактування тієї чи іншої в артистичному виконанні Олександра Корольчука розвивало і збагачувало риси національної акторської школи [3, с. 19].

Також ще одним вагомим артистичним образом, який створив Олександр Іванович Корольчук у п'єсах за творами національної драматургії комедійного жанру була роль чарівника Купріяна у постановці комедії “Страшна помста” С. Черкасенка (за М. Гоголем). Прикметно, що В. Василько, вказуючи на прем'єрну постановку цієї п'єси автором матеріалу назвав М. Гоголя, хоча інсценівку для української сцени зробив український драматург, перекладач і театральний критик Спиридон Черкасенко, який, до того ж, співпрацював із театром Миколи Садовського як літературний консультант (тобто завідувач літературної частини в сучасному розумінні театального процесу – О. П.) [19, с. 93-110]

Так чи інакше, прем'єра вистави “Старшна помста” С. Черкасенка (за М. Гоголем) відбулася 3 грудня 1914р. Ця вистава була водночас бенефісним спектаклем актриси Марії Малиш-Федорець, режисером-постановником був Микола Садовський. Український театрознавець О. Кисіль у своєму дослідженні, на відміну від пізнішої монографії В. Василька, об'єктивно вказав як автора драматичного матеріалу, поставника комедії “Страшна помста” С. Черкасенка (за М. Гоголем), а також obsadu виконавців: Петро – Прохор Коваленко; Оксана – Валентина Іванова; чарівник Купріян – Олександр Корольчук; Горобець – Іван Ковалевський; Параска – Ганна Борисоглібська; Данило – Микола Садовський; Катерина – Марія Малиш-Федорець. Також дослідник розмістив світлину із I дії цього спектаклю [20, с. 129]. На цій світлині ми на передньому плані бачимо головні протиборчі сили: Данило (М. Садовський) і чарівник Купріян (О. Корольчук), вони намагаються, ніби спортивний канат, перетягнути вишиваний рушник [20, с. 129]. Припускаємо, що в такий спосіб режисер намагався образно показати боротьбу за душі людей між добром і злом. Очевидно, тому Данила і Купріяна оточили інші дійові особи цього спектаклю, утворивши один довгий ланцюг дійових осіб. Отже, ця світлина дає можливість також близько роздивитися грим та костюми артистів, задіяних у виставі [20, с. 129].

В. Василько також окремо виділив, три акторські роботи та інші фактори, які забезпечили успіх цього спектаклю: “Чудова гра трьох провідних виконавців – Садовського, Малиш-Федорець та Корольчука, поетичність твору Гоголя, ефектність постановки забезпечили успіх виставі” [5, с. 93].

А от інший театральний критик Н. Трикулевська у своїй рецензії на постановку “Вія” М. Кропивницького на сцені Київського театру М. Садовського зазначила, що ця інсценівка українського драматурга є значно гіршою: “не дає і половини того вражіння“, ніж оригінальна повість М. Гоголя [42, с.4]. Також авторка допису зосередила увагу на музичному аспекті постановки цієї вистави, зауваживши, що вистава дуже популярна серед глядачів, а серед визначальних рис спектаклю акцентувала увагу на тому, що “взагалі ансамбль - це з плюсів трупі Садовського” [42, с. 4]. А найкращими сценами, на думку Н. Трикулевської, були вокальні номери “панночки” (М. Гребінецька) та хору бурсаків на чолі з Хомою Брутом (С. Бутовський) та Хорунжим (О. Корольчуком) [42, с. 4].

Справді, як простежуємо із оголошень, на сторінках тогочасної київської періодики комедії “Вій” М. Кропивницького (за М. Гоголем) та “Старшна помста” С. Черкасенка (за М. Гоголем) доволі часто були представлені в репертуарі театру, тобто відомості про те, що вистави користувались успіхом, мають підтвердження. Також ці спектаклі були показані трупю М. Садовського на гастролях в Одесі. Як зазначав В. Голота, серед мешканців Одеси, Олександр Корольчук здобув собі популярність саме як артист-комік [18, с. 127]

Крім того, на нашу думку, успішні постановки цього сезону для трупи мали ще одне додаткове навантаження: адже напередодні відбувся вихід групи акторів на чолі з І. Мар’яненком. У мемуарах самого І. Мар’яненка ми майже не знаходимо згадок про цю подію, а коротеньке повідомлення про те, що з 1915 р. митець почав працювати у власній трупі, в якій взяли участь Марія Заньковецька та Панас Саксаганський [26, с. 169]. Більш докладну згадку знаходимо у книжці В. Василька [5, с. 90], а також в його щоденникових записах цього часу. Прикметно, що у мемуарах “Театру віддане життя” В. Василька [7], надрукованих у радянські часи ці події були згадані побіжно і з погляду радянської історіографії. А ось фрагмент щоденникових записів В. Василька за кризовий період на сторінках журналу “Український театр” у кількох частинах опублікував український театрознавець Микола Лабінський [8., с.17-19.]. Саме у цих щоденникових записах В. Василька знаходимо більше інформації про ці події, не відретушовані радянською владою.

Олександр Корольчук не вийшов із складу трупи Миколи Садовського разом з Іваном Мар’яненком, хоча Василь Василько вважав, що О. Корольчук також неодноразово зазнавав кривди і несправедливих образ з боку М. Садовського, проте не відважився залишити трупу [8, с.18]. Згодом, вже перебуваючи в Кам’янці-Подільському у сезоні 1920–1921 рр. Олександр Корольчук з частиною групи акторів таки вийшов зі складу трупи Миколи Садовського і повернувся до Києва.

Однак Ю. Бобошко у своїй публікації акцентував увагу на тому, що М. Садовський інколи з недовірою ставився до постановок модерної драматургії, тож саме О. Корольчук був тією людиною в театрі, яка вміла тактовно залагоджувати конфлікти і непорозуміння [3, с. 18]. Адже митець був одним із тих театральних діячів, який наполегливо вмів переконати в необхідності постановки тієї чи іншої п’єси, яка в кінцевому підсумку допоможе розширити репертуарний обрій театру [3, с. 18].

Варто назвати три постанови за п’єсами В. Винниченка, які були поставлені на сцені театру Миколи Садовського в режисерській інтерпретації Івана Мар’яненка: “Брехня”, “Дисгармонія”, “Натусь” і „Молода кров“. Хронологічно першою постановкою із згаданого ряду постанов модерної національної драматургії була вистава „Брехня“, де Олександр Корольчук зіграв роль Івана Стратоновича. Реконструювати акторський ансамбль у цій та інших постановках за творами В. Винниченка ми можемо за рукописами В. Василька, а саме допоміжними матеріалами до книжки „Микола Садовський і його театр“, що нині зберігаються у фондах Музею театального, музичного і кіномистецтва України. Зрештою, В. Василько є одним із фундаторів цієї інституції [8]. Варто також зазначити, що Василь Василько під псевдонімом “Venevolus” на сторінках журналу “Сяйво” розмістив дуже цікаву аналітичну рецензію на виставу „Натусь“ В. Винниченка режисером-постановником якої був І. Мар’яненко.

А наступною постановою за творами В. Винниченка на сцені Київського театру Миколи Садовського була вистава за п'єсою “Брехня”. Прем'єра цього спектаклю відбулася 20 січня 1911р. Режисером-постановником цього спектаклю був Іван Мар'яненко, він же й виконавець ролі Тося. Обсада основних виконавців була така: Любов Лінницька – Наталя Павлівна; Северин Паньківський – Андрій Карпович; Олександр Корольчук – Іван Стратонович. Як зазначав сучасний дослідник Петро Кравчук у своїй спеціальній статті, присвяченій постановкам драматургії В. Винниченка на сцені Київського театру Миколи Садовського: “Театральною громадськістю прем'єра “Брехні” у театрі Садовського була прийнята неоднозначно” [25, с. 17].

Адже такі тогочасні київські рецензенти як В. Чаговець та А. Вечерницький у своїх публікаціях зосередилися передусім на ідейно-естетичному прочитанні п'єси. Інші театральні оглядачі, зокрема критики Павло Богацький та Володимир Королів-Старий, хоча й вважали цю постанову не зовсім вдаюю, проте вбачали у ній серйозний крок вперед у освоєнні нової модерної драматургії. На нашу думку, слушно зауважив П. Кравчук, акцентуючи увагу на тому, що естетична невдача полягала насамперед у тому, що “новий актор для модерного репертуару глибокого психологічного змісту тільки-тільки формувався, і потрібен був певний час для його виховання” [25, с. 17]. Постановка “Брехні” В. Винниченка, на думку театральної громадськості, хоча й була невдаюю, однак спонукала акторів, задіяних у ній, до глибшої роботи над собою.

Дослідник П. Кравчук аналізував значення цього спектаклю для українського театру загалом: “Та в цілому режисерові і акторам не вдалося добитися повнокровного ансамблю, зцементованого психологічною деталізацією характерів. У виконавців відчувався брак необхідних технічних засобів” [25, с.17].

Варто зауважити, що докладно і ґрунтовно проаналізував акторські роботи, зокрема особливості акторської гри, у спектаклі “Брехня” В. Винниченка М. Вороний. У своїй статті “У путях брехні” М. Вороний зокрема проаналізував і причини професійної невдачі у створенні образу Івана Стратоновича, якого виконував Олександр Корольчук. Микола Вороний детально проаналізував ідейно-естетичну концепцію п'єси, композицію цього твору, а також заплутаний чотирикутник між Наталією Павлівною – Андрієм Карповичем – Тосем – Іваном Стратоновичем. [12 с. 412–427].

Так, М. Вороний наголошує у своїй статті на те, що виконавець ролі Івана Стратоновича має особливо складне завдання, адже внутрішню боротьбу Наталії Павлівни з її душі автор виніс назовні і, втіливши їх у двох образах Івана Стратоновича (Олександр Корольчук) і самої Наталії Павлівни (Любов Лінницька), що дало можливість виділити найбільші глибини психології героїні, таким собі ірреальним, “живим” символом [12, с. 419].

Також критик, осмислюючи як естетичні властивості цієї драми, причому співставляючи її із сценічним прочитанням, зауважив, що нова “психологічна” драма потребує і нових методів сценічного виконання, нової школи. Відтак є реальна загроза, що виконавці головних ролей Наталії Павлівни (Любов Лінницька) та Івана Стратоновича (Олександр Корольчук) можуть трактувати свої образи як мелодраматичні [12, с. 427].

Крім того, М. Вороний зазначає, що О. Корольчук не зумів прочитати свій образ Івана Стратоновича, а відтак втілити сценічно саме його ірреальність, “живого

символу”, що, на думку рецензента, навіть шкодив героїні. Також театрознавець Микола Вороний зазначив, що Іванові Стратоновичу у виконанні О. Корольчука треба менше кричати, переносити свою дію з просценіуму навпаки – у глибину сцени, не кричати, а вживати більше глибокого „внутрішнього“ тону, непомітно з’являтися на сцені, менше демонічного реготу і різких рухів – деяка загальна таємничість усього виконання – от головніші умови підсумував для артиста, що має грати цю роль. Решта ролей, як реалістичні, без порівняння легші для виконання. Хоча загальний ансамбль, обстановка сцени, все потребує найпильнішої уваги досвідченого, інтелігентного режисера [12 с. 427].

Очевидно, такі ґрунтовні зауваження авторитетного критика, режисера і перекладача, як Микола Вороний артистами-виконавцями та режисером не були залишені без уваги. Як простежуємо із анонсів спектаклів на сторінках газети „Рада“ виставу “Брехня” В. Винниченка було знято з репертуару після шести показів глядачам. Однак, уже 5 листопада 1911р. публіці була презентовано нову редакцію цієї вистави, яку рецензував на сторінках часопису “Рада” театральний оглядач В. Старий [38, с. 4].

Згадуваний допис тим цінний, що автор аналізує виставу вже у другій сценічній редакції, коли основні тогочасні театральні оглядачі надрукували свої враження від цього спектаклю: „Мені доводилося бачити “Брехню” вдруге прем’єру і тепер. Різниця між постановками дуже велика, зазначав В. Старий. Однак, ще й тепер, рівняючи постави: все ж таки п’єсу не до кінця використано, не надано їй живої душі“ [38, с. 4].

А ось як аналізував В. Старий акторську роботу Олександра Корольчука у ролі Івана Стратоновича: “Не цілком на місці Олександр Корольчук. Іван Стратонович – не його роля. Це видно особливо тепер, коли артист досконало простудіював роль, приложив багато праці, значно її оживив, коли рівняти з першою виставою” [38, с. 4]. Однак, не зважаючи на такі критичні зауваження, роль Івана Стратоновича у виконанні Олександра Корольчука у доробку митця була однією з найкращих до кінця існування цього колективу у Києві. Спектакль “Брехня” В. Винниченка, користувався великим успіхом у публіки, свідчить така красномовна деталь: цю виставу майже одразу після прем’єри колектив презентував публіці як благодійну. Тобто кошти, які театр отримав за квитки пішли “у фонд на збудування пам’ятника Шевченка у Києві”. Адже, як відомо, на такі цілі український театр завжди презентував популярні спектаклі, за які можна було отримати чималу суму коштів, а відтак в кінцевому варіанті реалізувати різні проекти потрібні для культурних цілей.

Стежачи за анонсами тогочасної преси, зокрема оповістками київської газети „Народна Воля, востаннє виставу “Брехня” В. Винниченка було продемонстровано київським глядачам 17 жовтня 1917 р. [32 с.4]. Отже, можемо стверджувати, що роль Івана Стратоновича міцно увійшла в репертуар Олександра Корольчука-артиста, згодом ставши однією із його артистичних візитівок.

Так, для втілення нової “психологічної” драми були потрібні нові актори, з іншою школою і новітній режисер із гострим почуттям сучасності. Для виховання таких акторів був потрібен час і відповідні постави, які слугували фундаментом для формування акторського “переходового покоління”, що сформувалось навколо Миколи Садовського. Олександр Корольчук, виконавець ролі Івана Стратоновича,

належав саме до цього покоління. Як згодом зазначав у своїх спогадах актор цього театру П. Коваленко, О. Корольчук разом із І. Мар'яненком, Н. Горленко, М. Петлішенком, Я. Доля, Є. Хуторна, Г. Маринич та В. Васильком створили таку собі прогресивну групу молодих ентузіастів, зусиллями яких в репертуарі театру з'явилися як твори зарубіжної класики “Надія” Г. Гайерсманса, “Стара шахта” М. Деле-Граціє, “Зачароване коло” Л. Ріделя та твори національної модерної драматургії В. Винниченка, Олеся, Лесі Українки [22, с. 88].

Наступним кроком до освоєння нової сценічної стилістики в акторському доробку Олександра Корольчука була роль актора Чуй-Чуєнка у драмі “Натусь” В. Винниченка. Прем'єра цього спектаклю відбулась на сцені Київського театру Миколи Садовського 12 жовтня 1913р. Режисером-постановником цього спектаклю був згадуваний Іван Мар'яненко, акторська обсада була така: Любов Лінницька – Христя; Олександр Корольчук – Чуй-Чуєнко; Марія Малиш-Федорець – Дзижка; Марко Петлішенко – Мішель; Ольга Полянська – Тьотушка; Мотря Лебідева – Марта; [10, арк. 8.].

Думки критиків з приводу цього спектаклю також розділилися, були неоднозначні. Одна частина критиків передусім зазначали, що ця драма була за літературними вартостями слабша, ніж попередня „Брехня“. Режисер І. Мар'яненко трактував цей твір як родинно-побутову драму. В. Миляєв як рецензент першого українського мистецтвознавчого часопису “Сяйво”, під псевдонімом “Benevolus” зауважив, що Олександр Корольчук у ролі актора Чуй-Чуєнка є нерівний, бо дається знаки багатьолітня звичка актора грати козацькі ролі [16, с. 25]. Однак, В. Василько зазначив, що кращими сценами у спектаклі “Натусь” – це: сцена знайомства Христі (Л. Лінницької) та Чуй-Чуєнка (О. Корольчук); сцена гри у піжмурки та сцена з тісним червиком. [16, с. 26].

Отже, ми можемо припускати, що попередній досвід праці у іншій драмі цього ж автора почав давати певні результати. М. Вороний був ще більш критичний у оцінках вистави загалом і акторських робіт зокрема. Так, театрознавець Микола Вороний у своїй спеціальній статті “Український театр у Києві” зазначив, що: “не позбавлена характерних рис і постать артиста Чуй-Чуєнка <...> Корольчук замазав характерні риси і не дав тої соковитості постаті Чуй-Чуєнка” [11, с. 461–462]. Зауважимо, що усі рецензенти дійшли спільної думки, що вистава значно цікавіша, ніж літературний твір. Причому, на думку, В. Василька, така удача, і таке уважне ставлення до драматичного матеріалу насамперед продиктоване тим, що актори раділи, що вони нарешті мають можливість втілювати ролі з інтелігентського життя [16, с.26]. Відтак і віддача артистів у підготовці вистави була колосальна, і її не могли не поміти як театральні оглядачі, так звичайна публіка.

Так чи інакше, а найвищої оцінки з боку критиків та публіки отримала інша вистава за твором В. Винниченка – драма “Молода кров”. Постановником цієї п'єси на сцені Київського театру Миколи Садовського також був Іван Мар'яненко, прем'єра спектаклю відбулась 6 листопада 1913 р. Як довідуємося із фондової збірки В. Василька (рукописні додатки до книжки “Микола Садовський і його театр”), артистична обсада драми “Молода кров” В. Винниченка на театральній сцені була така: Антось – Іван Мар'яненко; Гаврусь – Прохор Коваленко; Степан Макарович – Олександр Корольчук; Морачинська – Ольга Полянська; Явдошка – Євдокія Доля; Панас – Євген Захарчук; Семен – Юхим Милович; [10, арк. 7].



Аналізуючи цю постановку, М. Вороний щодо ролі Степана Макаровича, яку виконував Олександр Корольчук, зробив зауваження, які стосувалися не так сценічного втілення образу, чи технічних засобів виразності, або ж тлумачення образу загалом, а радше – професійно-етичного характеру. Так, у своїй спеціальній статті “Український театр у Києві”, М. Вороний зауважив, що Олександр Корольчук зробив грим у ролі Степана Макаровича пародіюючи одну із відомих особистостей. Відомий український театральний діяч Микола Вороний висловився щодо цього аспекту у створенні образу Степана Марковича дуже критично, оскільки рецензент вважав такий вчинок Олександра Корольчука не етичним, своєрідним мавпуванням, яке свідчить “про брак фантазії у артиста” [11, с. 462]. Причому ці зауваження М. Вороний адресував однаковою мірою як Олександрові Корольчукові, виконавцеві ролі Степана Макаровича, так і режисерові-постановникові – Іванові Мар’яненку. На думку М. Вороного, бо такий випадок, свідчить про те, що режисер у цій поставі номінальна фігура [11, с. 463]. Однак, не зважаючи на критичні зауваження М. Вороного, публіка дійшла спільної думки про те, що саме ця постановка є найвдалішою з усіх драм В. Винниченка втілених, на сцені Київського театру Миколи Садовського [25, с. 19].

Як зазначив згадуваний дослідник, П. Кравчук, вистава “Молода кров” була поставлена у бенефіс І. Мар’яненка. При чому, постава мала дуже гучний успіх, бо виставлялася у будні дні і давала великі касові збори. І найбільше глядачі та критика відмічали зіграність ансамблю, і високої майстерності задіяних акторів, яких побачили у цілком нових амплуа [25, с.1 9].

В. Василько та П. Комендант, під збірним псевдонімом *Venevolus*, на сторінках журналу “Сяйво” так висловилися про свої враження від постановки драми “Молода кров” В. Винниченка: “Вражіння від вистави як вистріл над головою. <...> Життєва правда очевидно підкупила і артистів, бо вони самі помагали художньому успіхові постановки <...>. Я вагаюсь говорити про гру окремо взятих артистів, це була не гра, а суцільний прекрасно взятий акорд. Можна бути різної думки про авторову правду, але подивитися на чудову гру варто кожному” [17, с. 26.]. Садовський став поступово більше впроваджувати як зарубіжної, так і української модерної драматургії. Адже саме на таких поставах, зокрема виставах за драматургією В. Винниченка, виховалось покоління нових українських артистів, які могли успішно грати у перекладній драматургії.

Так чи інакше, але постанови за творами В. Винниченка на сцені Київського театру Миколи Садовського для Олександра Корольчука були тим необхідним вишколом в опануванні нової сценічної естетики, розширенню діапазону свого виконавського репертуару.

Окрему сторінку до акторських образів Олександра Корольчука у національній модерній драматургії можемо віднести і його невеличку роль у драмі “Камінний господар” Лесі Українки. Як відомо, прем’єра цього спектаклю відбулася 18 січня 1914 р., режисерами-постановниками були Марія Старицька та Олександр Матковський. Це була одна із найвідоміших постановок у трупі театру Миколи Садовського за всю історію існування цього колективу. Акторська обсада цього спектаклю була такою: Микола Садовський – Командор; Дон Жуан – Іван Мар’яненко; Марія Малиш-Федорець – Анна; Іван Ковалевський – Сганарель; Єлизавета Хуторна – Долорес; Олександр Корольчук – Пабло де Альварес; Ольга Полянська – донна Компенсьйон; [24, с. 115].

Проте, Іван Стешенко (відомий критик, культурний та громадський діяч, згодом - міністр освіти і науки УНР – О.П.) у своїй спеціальній статті, присвяченій поставі “Камінного господаря” уточнив та доповнив інформацію щодо постановочної групи спектаклю, зазначив, що постановниками були два режисери, Марія Старицька та Микола Садовський (замість Олександра Матковського, як це вважали раніше в радянський період, і подекуди зустрічається тепер – *О. П.*). Згодом, інформацію про режисерів-постановників та акторську обсаду постави із публікації І. Стешенка продублював у своєму дослідженні Юрій Костюк, не вказуючи імені першого дослідника історії постави “Камінний господар”. Адже в радянський період ім’я Івана Стешенка і його критичний та дослідницький доробок був табуований тогочасною владою, і його спадщина повернута в науковий обіг лише із здобуттям Незалежності України. Окрім того, Іван Стешенко, аналізуючи етапність втілення постави “Камінний господар” Лесі Українки для українського національного театру також окреслив проблематику, яку мусив долати театр втілюючи цю драму [41, с. 18–19].

На думку рецензента І. Стешенка таких складнощів було дві. Перша полягала у втіленні “Камінного господаря” Лесі Українки полягала у тому, що “треба творити образи у незнайомих формах, чужих тому побутовому і національному українському життю з яким має діло український театр і український актор, а друга складність міститься в оригінальності тих переживань, тої психології дієвих осіб, якими вирізняється п’еса. Нарешті віршова форма ямб ставить перед актором перепони, які нелегко здолати. Вистава 18 січня показала, що театр Миколи Садовського віднісся з пильністю до взятої на себе задачі і з честю вийшов з тих перепон з тих перепон, які зв’язані з постановкою «Камінного господаря»” [41, с. 19].

Відтак, як простежуємо з інформації на сторінках тогочасної періодики, рецензій, спогадів, постава “Камінного господаря” також слугувала для артистів своєрідним іспитом на творчу зрілість, професійну гнучкість. Олександр Корольчук виконував у постановці невелику роль Пабло де Альвареса, мав можливість спробувати свої сили у новій неоромантичній естетиці, відмінній від естетики натуралізму драматургії В. Винниченка.

Однак думки критиків щодо тих чи інших виконавців окремих ролей мали розбіжності. Скажімо, В. Василько у своїй книжці, присвяченій діяльності театру М. Садовського, зупинився лише на характеристиці головних дійових осіб. Відтак згадок про образ Пабло де Альвареса у виконанні Олександра Корольчука ми у цій праці не знайшли [5, с. 85-89]. Проте, інший рецензент, Г. Александровський у своїй коротенькій інформаційній замітці на сторінках того ж таки журналу “Сяйво” наголосив, що М. Садовський, І. Мар’яненко, М. Малиш-Федорець, Хуторна, Полянська, Корольчук створили справді гарний виконавський ансамбль. [1, с. 19].

Отже, можемо припускати, що саме на сценічних першопрочитаннях драматургії В. Винниченка, Лесі Українки остаточно сформувалося “переходове покоління” акторів української сцени. Олександр Корольчук був одним із лідерів цього покоління, одним із його чільних представників. Саме “переходовому поколінню” належало виконати місію остаточного переходу національного сценічного театру на засади модерного мистецтва.

### Список використаної літератури

1. Александровський Г. Камінний господар Сяйво. Київ. 1914. Ч. 1. С. 19.
2. Антонович Д. Триста років українського театру 1619-1919. Львів: Літопис, 2001. 273 с.
3. Бобошко Ю. Біля витоків. Український театр . 1984. № 6. С. 17-20.
4. Бобошко Ю. Українська режисура 20-х рр років. Творчі напрямки та естетична полеміка. Режисура українського театру. Традиції і сучасність: Зб. наук. праць. Київ: Наукова думка. 1990. С. 21-51.
5. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. 1962. 196 с.
6. Василько В. З корифеями поруч. Вітчизна. 1978. № 2. С. 180.
7. Василько В. Театру відане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 407 с.
8. Василько В. Щоденники. Зшиток перший 1914 – 1915рр. Підгот. до друку та передм. М. Лабінського. Український театр. Київ, 1999. № 1-2. С. 14–19.
9. Василько В. Театр Садовського в Києві (1906 - 1920). Український драматичний театр. Нариси історії : у 2 т. Т. 1. Дожовтневий період. Київ, 1967. С. 361-384.
10. Василько В. Матеріали до книги Київський театр Миколи Садовського (рукопис). Музей театрального, музичного кіномистецтва України. Київ. (Фонд Василя Василька). Інв. № 8685. 28 арк.
11. Вороний Микола Український театр у Києві. Твори. Упоряд., підгот текстів, передм. та прим. Г. Д. Вервеса. Київ: Дніпро, 1989. С.461-463.
12. Вороний Микола У путях Брехні. Твори. Упоряд., підгот. текстів, передм. та прим. Г. Д. Вервеса. Київ: Дніпро. 1989. С. 412-427.
13. Вечерницький А. Театральні павучки. Рада. Київ, 1911. 9 листопада. № 253. С. 1.
14. Вечерницький А. Помста гуцула (бенефіс Івана Мар'яненка). Рада. Київ, 1910. 17 квітня. № 77. С.3.
15. Вечерницький А. “Gaudeamus”. (бенефіс М. Вільшанського). Рада. Київ, 1911. 13 лютого. № 35. С. 3.
16. Venevolus “Натусь” В. Винниченка. Сяйво. Київ, 1913. Ч.3. С. 25.
17. Venevolus “Молода кров” В. Винниченка. Сяйво. Київ, 1913. Ч.3. С. 26.
18. Голота В. Театральная Одесса. Киев: Искусство, 1990. С. 127.
19. Жицька Т. Спиридон Черкасенко – театральний критик. Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. Львів, 1999. Т. ССXXXVII. С. 93-110.
20. Кисіль О. Український театр. (Популярний нарис історії українського театру). Київ, 1925. С. 126-129.
21. Клековкін О. Театральна культура України : Сценарії. Ролі. Статуси : Монографія [Демо-версія. Вакцир]. Київ: Арт Економі, 2020. 232 с.
22. Коваленко П. Шляхи на сцену. Київ: Мистецтво, 1964. С.88.
23. Комендант П. Спогади (рукопис). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Київ. Ф.653. (Фонд Василя Василька). оп. 2. одн. зб. № 1012. арк. 25-26.
24. Костюк Ю. З історії першого українського стаціонарного театру. Театральна культура. Науковий міжвідомчий щорічник. Київ, 1970. № 5. С. 115

25. Кравчук П. Драматургія В. Винниченка на сцені театру М. Садовського. Український театр. Київ, 1999. № 4. С. 17-19.
26. Мар'яненко І. Минуле українського театру. Київ: Мистецтво 1954. 181 с.
27. Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. Київ: Мистецтво, 1964. 291 с.
28. Миленко М. Микола Садовський, як артист. Тризуб. Париж, 1933. 18 лютого. Ч. 6.(412). С. 5.
29. N-п Брат на брата. Рада. Київ, 1911. 10 листопада. № 243. С. 4.
30. [Оповідки]. Театр і музика. Рада. Київ, 1911. 4 листопада. № 238. С. 4.
31. [Оповідки]. Київський театральний кур'єр. Київ, 1911. 15 лютого. № 877. С. 8.
32. [Оповідки] Народна воля. Київ, 1917. 13 жовтня. № 133 С.4.
33. [Оповідки] Рада. Київ, 1909. 17 листопада. № 260. С.1.
34. [Оповідки] Театр і музика. Рада. Київ, 1909. 17 листопада. № 260. С.4.
35. Садовський М. Мої театральні згадки (1881-1917рр.). Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. 205 с.
36. Старий В. Гетьман Дорошенко. Рада. Київ, 1911. 11 листопада. № 255. с.4.
37. Старий В. Український театр. "На бідного Макара" А. Володського (жарт на 3 дії). Рада. Київ, 1909. 2 грудня. № 263. С. 4.
38. Старий В. «Брехня" В. Винниченка в театрі Садовського. Рада. Київ, 1911. 5 листопада. № 250 С. 4.
39. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру. Спогади та думки. Триста років українського театру та інші праці. Підгот. текст., прим. та передм. Г. Ф. Семенюка та Л. С Дем'янівської. Київ, 2003. С. 269-354.
40. Стокрос Яків Театральні замітки. Українська хата. Київ, 1911. листопад-грудень. С. 575-582.
41. Стешенко І. Камінний господар. П'єса Лесі Українки. Сяйво. Київ, 1914. Ч. 1. С. 18-19.
42. Трикулевська М. Вій М. Кропивницького (фантастична комедія на 4 дії). Рада. 1914. 11 жовтня. № 232. С. 4.
43. [Хроніка] Театр і музика. Рада. Київ, 1906. 6 листопада. № 254. С. 4
44. Шерех-Шевельов Ю. Третя сторожа. Київ, 1993. 560 с.

### References

1. Aleksandrovs'kyu H. Kaminnyy hospodar Syayvo. Kyiv. 1914. CH. 1. S. 19.
2. Antonovych D. Trysta rokiv ukrayins'koho teatru 1619-1919. L'viv: Litopys, 2001. 273 s.
3. Boboshko YU. Bilya vytkiv. Ukrayins'kyu teatr . 1984. № 6. S. 17-20.
4. Boboshko YU. Ukrayins'ka rezhysura 20-kh rr rokiv. Tvorchy napryamky ta estetychna polemika. Rezhysura ukrayins'koho teatru. Tradytsiyi i suchasnist': Zb. nauk. prats'. Kyiv: Naukova dumka. 1990. S. 21-51.
5. Vasyly'ko V. Mykola Sadovs'kyu ta yoho teatr. Kyiv.: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoyi literatury. 1962. 196 s.
6. Vasyly'ko V. Z koryfeyamy poruch. Vitchyzna. 1978. № 2. S. 180.
7. Vasyly'ko V. Teatru vidane zhyttya. Kyiv: Mystetstvo, 1984. 407 s.
8. Vasyly'ko V. Shchodennyky. Zshytok pershyu 1914–1915 rr. Pidhot. do druku ta peredm. M. Labins'koho. Ukrayins'kyu teatr. Kyiv, 1999. № 1-2. S. 14-19.

9. Voronyy Mykola Ukrayins'kyy teatr u Kyievi. Tvory. Uporyad., pidhot tekstiv, peredm. ta prym. H. D. Vervesa. Kyiv: Dnipro, 1989. S.461-463.
12. Voronyy Mykola U putakh Brekhni. Tvory. Uporyad., pidhot. tekstiv, peredm. ta prym. H. D. Vervesa. Kyiv: Dnipro. 1989. S. 412-427.
13. Vechernyts'kyu A. Teatral'ni pavuchky. Rada. Kyiv, 1911. 9 lystopada. № 253. S. 1.
14. Vechernyts'kyu A. Pomsta hutsula (benefis Ivana Mar"yanenka). Rada. Kyiv, 1910. 17 kvitnya. № 77. S.3.
15. Vechernyts'kyu A. "Gaudeamus". (benefis M. Vil'shans'koho). Rada. Kyiv, 1911. 13 lyutoho. № 35. S. 3.
16. Benevolus "Natus" V. Vynnychenka. Syayvo. Kyiv, 1913. CH.3. S. 25.
17. Benevolus "Moloda krov" V. Vynnychenka. Syayvo. Kyiv, 1913. CH.3. S. 26.
18. Holota V. Teatral'naya Odessa. Kyev: Yskusstvo, 1990. S. 127.
19. Zhyts'ka T. Spyrydon Cherkasenko – teatral'nyy krytyk. Zapysky Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Teatroznavchoyi komisiyi. L'viv, 1999. T. SSKHKHKHVII. S. 93-110.
20. Kysil' O. Ukrayins'kyy teatr. (Populyarnyy narys istoriyi ukrayins'koho teatru). Kyiv, 1925. S. 126-129.
21. Klekovkin O. Teatral'na kul'tura Ukrayiny : Stsenariyi. Roli. Statusy : Monohrafiya [Demo-versiya. Backup]. Kyiv: Art Ekonomi, 2020. 232 s.
22. Kovalenko P. Shlyakhy na stseni. Kyiv: Mystetstvo, 1964. S.88.
23. Komendant P. Spohady (rukopys). Tsentral'nyy derzhavnyy arkhiv-muzej literatury i mystetstv Ukrayiny. Kyiv. F.653. (Fond Vasylya Vasyl'ka). op. 2. odn. zb. № 1012. ark. 25-26.
24. Kostyuk YU. Z istoriyi pershoho ukrayins'koho statsionarnoho teatru. Teatral'na kul'tura. Naukovyy mizhvidomchyy shchorichnyk. Kyiv, 1970. № 5. S. 115
25. Kravchuk P. Dramaturhiya V. Vynnychenka na stseni teatru M. Sadovs'koho. Ukrayins'kyy teatr. Kyiv, 1999. № 4. S. 17-19.
26. Mar"yanenko I. Mynule ukrayins'koho teatru. Kyiv: Mystetstvo 1954. 181 s.
27. Mar"yanenko I. Stsena, aktory, roli. Kyiv: Mystetstvo, 1964. 291 s.
28. Mylenko M. Mykola Sadovs'kyu, yak artyst. Tryzub. Paryzh, 1933. 18 lyutoho. CH. 6.(412). S. 5.
29. N-n Brat na brata. Rada. Kyiv, 1911. 10 lystopada. № 243. S. 4.
30. [Opovistky]. Teatr i muzyka. Rada. Kyiv, 1911. 4 lystopada. № 238. S. 4.
31. [Opovistky]. Kyivskyy teatral'nyy kur"yer. Kyiv, 1911. 15 lyutoho. № 877. S. 8.
32. [Opovistky] Narodna volya. Kyiv, 1917. 13 zhovtnya. № 133 S.4.
33. [Opovistky] Rada. Kyiv, 1909. 17 lystopada. № 260. S.1.
34. [Opovistky] Teatr i muzyka. Rada. Kyiv, 1909. 17 lystopada. № 260. S.4.
35. Sadovs'kyu M. Moyi teatral'ni z-hadky (1881-1917rr.). Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoyi literatury, 1956. 205 s.
36. Saryy V. Het'man Doroshenko. Rada. Kyiv, 1911. 11 lystopada. № 255. s.4.
37. Saryy V. Ukrayins'kyy teatr. "Na bidnoho Makara" A. Volods'koho (zhart na 3 diyi). Rada. Kyiv, 1909. 2 hrudnya. № 263. S.
30. [Notices]. Theater and music. Council. Kyiv, 1911. November 4. No. 238. P. 4.
31. [Notices]. Kyiv theater courier. Kyiv, 1911. February 15. No. 877. P. 8.
32. [Notices] People's will. Kyiv, 1917. October 13. No. 133 P.4.



33. [Notices] Council. Kyiv, 1909. November 17. No. 260. P.1.
34. [Notices] Theater and music. Council. Kyiv, 1909. November 17. No. 260. P.4.
35. Sadovsky M. My theatrical memories (1881-1917). Kyiv: State publishing house of fine art and musical literature, 1956. 205 p.
36. Old V. Hetman Doroshenko. Council. Kyiv, 1911. November 11. No. 255. p. 4.
37. Old V. Ukrainian Theater. "On poor Makar" by A. Volodsky (joke in 3 acts). Council. Kyiv, 1909. December 2. No. 263. P.4
38. Staryy V. "Brekhnaya" V. Vynnychenka v teatri Sadovs'koho. Rada. Kyiv, 1911. 5 lystopada. № 250 S. 4.
39. Staryts'ka-Chernyakhivs'ka L. Dvadtsyat' pyat' rokiv ukrayins'koho teatru. Spohady ta dumky. Trysta rokiv ukrayins'koho teatru ta inshi pratsi. Pidhot. tekst., prym. ta peredm. H. F. Semenyuka ta L. S Dem"yanivs'koyi. Kyiv, 2003. S. 269-354.
40. Stoklos Yakiv Teatral'ni zamitky. Ukrayins'ka khata. Kyiv, 1911. lystopad-hruden'. S. 575-582.
41. Ctshenko I. Kaminnyy hospodar. P"yesa Lesi Ukrayinky. Syayvo. Kyiv, 1914. CH. 1. S. 18-19.
42. Trykulevs'ka M. Viy M. Kropyvnyts'koho (fantastychna komediya na 4 diyi). Rada. 1914. 11 zhovtnya. № 232. S. 4.
43. [Khronika] Teatr i muzyka. Rada. Kyiv, 1906. 6 lystopada. № 254. S. 4
44. Sherekh-Shevel'ov YU. Tretya storozha. Kyiv, 1993. 560 s.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2023.

Прийнята до друку 21.09.2023

**THE STAGE EMBODIMENT OF THE IMAGES OF NATIONAL  
DRAMA IN THE ACTING PRACTICE OF OLEKSANDR KOROLCHUK  
ON THE STAGE OF MYKOLA SADOVSKY'S  
KYIV THEATER (1907–1919)**

**Oxana PALIJ**

The article examines the peculiarities of Oleksandr Korolchuk's acting style based on the works of national drama on the stage of the Kyiv Theater named after Mykola Sadovsky. Therefore, based on the extensive material of the Kyiv press, memories of contemporaries, materials of the Museum of Theater, Music and Film Arts of Ukraine (Vasyl Vasylyko Foundation), the actor's range of roles was considered, the means of stage expressiveness of Oleksandr Korolchuk were characterized based on the material of national drama. Also, for the first time, we introduce the term into scientific circulation and argue the concept of the "transitional generation" of Ukrainian artists in the history of national stage art. The dramatic material, the specifics of its embodiment, on which the "transitional generation" of Ukrainian actors was formed, the significance of this phenomenon in the history of Ukrainian theater, using the example of Oleksandr Korolchuk's creative work, are analyzed.

*Keywords:* Oleksandr Korolchuk, stage art, "transitional generation" of Ukrainian actors, stage practice, Kyiv Theater of Mykola Sadovsky. national drama, modernism.