

Олена БОНЬКОВСЬКА

**МАРІЯ МОРСЬКА:
ПОЛЬКА ЗА ПОХОДЖЕННЯМ,
УКРАЇНКА ЗА СЦЕНІЧНОЮ ДОЛЕЮ**

*Померла вона у розквіті фізичних та
духовних сил, і взяла з собою до могили таєм-
ницю, як вона стала артисткою і чому зре-
клась цієї кар'єри після небувалих успіхів.*

Михайло Рудницький
«В наймах у Мельпомени»

Зимовий сезон 1921 р. у львівському театрі товариства «Українська Бесіда» відкрився 8 жовтня прем'єрою ще невідомої на українській сцені в Галичині драми В. Винниченка «Гріх». Вистава мала шалений успіх, який, як згадував сучасний молодий драматург, а згодом видатний історик українського театру Григорій Лужницький, насамперед був забезпечений бажанням побачити незнайомих галичанам Олександра Загарова і його дружину — польку, актрису-репатріянтку Марію Морську.

В Україні ім'я режисера і актора О. Загарова було широко відомим. У 1918–1921 рр. у Києві він був головним режисером Державного Драматичного Театру [1], основне завдання якого полягало у «європеїзації» української сцени. Освіта і широта сценічного досвіду цього режисера, актора і педагога несли в собі практичну обізнаність із досягненнями нових театральних напрямків і провідних режисерів сучасності, виходила на європейський рівень театральних ідей. Формування, становлення і реалізація творчої особистості О. Загарова проходили у 1895–1917 рр. на російських сценах. Основу його режисерської та акторської освіти становила реалістично-психологічна школа Московського Художнього театру, в якому він, після закінчення 1898 р. Вищого музично-драматичного училища Московського філармонічного товариства (клас В. Немировича-Данченка), з перервами пропрацював до 1906 року. Надалі він разом із В. Мейерхольдом працював у Товаристві нової драми», викладав акторську майстерність у Драматичній школі МХТ, був головним режисером у приватному театрі Ф. Корша, у Петербурзькому імператорському Олександринському театрі, в Московському драматичному театрі тощо. В основі О. Загаров послуговувався принципами реалістично-психологічного театру і, звичайно, заклав їх у репертуарну політику, концепцію режисури і формування акторського ансамблю київського ДДТ. У Києві він здобув авторитет високопрофесійного ре-

жисера реалістично-психологічного академічного стилю. Відповідно ту ж концепцію режисури, школу технічної акторської гри, репертуар О. Загаров без змін переніс до Львова.

Водночас про М. Морську львів'яни володіли тільки єдиною інформацією, що вона була акторкою київського ДДТ. їм imponувало, що вона, полька за походженням, обрала українську сцену [2]. Саме у цій львівській виставі «Гріха» В. Винниченка вперше гучно прозвучало артистичне ім'я М. Морської і на завжди усталилось в історії національного театрального процесу 20-х років ХХ сторіччя. Адже через десять років у варшавському місячнику «Biuletyn Polsko-Ukrainski» був опублікований некролог на смерть української акторки «Maria z Piatkiewiczów Morska, † 28.XI.1932» [3].

Оскільки за самою природою театрального мистецтва істинна творчість актора є живим безперервним процесом і має притаманну їй здатність розвиватись і виявляти у часі, то цілком доречно в основі нашого дослідження первинно застосовувати хронологічний принцип. Ця вертикаль, відштовхуючись від інформативно найбільше досяжного львівського періоду діяльності М. Морської, дозволяє поступово нанизувати маловідомі факти її творчої біографії і об'ємно — від Києва через Львів, Ужгород, Прагу і до Подєбрад — простежити генезу її акторської творчості. Адже кожна роль свідомо чи підсвідомо сприймається в тісному зв'язку з усім шляхом актора-творця, з цілісним відчуттям його творчої особистості. І уже на цьому ґрунті доволіно в повному обсязі використовувати художньо-естетичний, порівняльний методи, метод реконструкції тощо.

Отже, перша львівська загаровська вистава «Гріх» В. Винниченка ознаменувала новий етап у розвитку українського театрального мистецтва в Галичині. Ще не знаючи режисерської програми О. Загарова, критик А. Головка під враженнями від цієї вистави говорив про дух «правдивої артистичної культури», яким «повіяло з нашої сцени» [4]. Безперечно, мова тут передовсім йшла про акторський тандем О. Загарова у ролі жандарма Сталинського і М. Морської у ролі Марії Ляшківської. Вони продемонстрували зовсім відмінний стиль акторської гри, партнерських взаємозв'язків, взаємодії і взаєморозуміння. Їх дует сконцентровував і цілісно вибудовував навколо себе сценічну дію. Відповідно не повставала об'єктивно очевидна проблема неансамблевості решти, хоча талановитого, проте свіжо сформованого акторського складу вистави (М. Бенцаль у ролі Івана Чоботаря, Н. Левицька у ролі Ніни, О. Ковальський у ролі Ангелка, Г. Совачева у ролі тітки Олени Карпівни і М. Крушельницький у ролях батька Середчука і жандарма-п'яниці Ніздрі). Втім В. Блавацький згадує, що вже у цій першій виставі О. Загарову, як не дивно, вдалось досягнути зіграності ансамблю [5].

Водночас «Гріх» В. Винниченка репрезентував засадничу загаровську, а тут ще й українську нову модерну драматургію реалістично-психологічного театру. М. Морська виконувала провідну роль сильної, глибокої особистості жінки-революціонерки Марії Андріївни Ляшківської. Її персонаж був основним виразником ідейно-психологічної структури п'єси, у якій драматург, — на думку Л. Мороз, — «всєбічно аналізує руйнівні фактори людського буття, а радше мотиви поведінки людини, яка опинилась на грані, але замість того, щоб уникнути непосильного вибору, — вона намагається зрозуміти себе і супротивника, робить спроби щоб вирішити, однак не витримує і в результаті гине» [6]. Незважаючи на дещо відмінне тематичне трактування цього драматичного образу, львівська критика, що основне, вловила в ньому концепцію роздвоєності особистості і відповідно зазначила складність його сценічного прочитання: «Треба великого драматичного вишколу, щоб вивести цю тяжку роль в повному розумінні та передати ... всі конфлікти революціонерки і провокаторки в одній особі» [7]. Виконання М. Морської вражало і водночас остерігало стриманою, ніби сповільненою грою. Зокрема, знаменитий монолог Ляшківської про сенс гріха в релігійному, соціальному і моральному розумінні актриса провела в гірко-саркастичному тоні з «виразом закам'янілого болю із рисами мистецької маски старогрецької трагедії» на обличчі молодої вдови в одязі сестри-жалібниці [8]. На перший погляд, — відзначав критик, — могло здатися, «що актриса впала в надто повільний темп і що говорить з неї зарозуміння, самовпевненість» [9]. Як не парадоксально, у зовнішній статичності свого образу М. Морська надавала сценічній дії виразності і динаміки, а ролі — підсиленого багатогранного звучання. Критиці було достатньо відобразити лишень єдину мізансцену за її участю — монолог. Очевидно, акторка його не просто читала-декламувала, а діяла, тобто висловлювалась на мові сценічної дії. Цікаво, що цю ж саму мізансцену виокремлювала чеська преса, коли у травні 1924 р. керований О. Загаровим ужгородський Руський театр товариства «Просвіта» гастролював у Празі. У рецензії газети «Ceske slovo» відзначалося, яким трудним і жахливим було пізнання М. Ляшківської, що «гріх» зі своїми наслідками не є нічим легким і незначним, як це вона собі уявляла. Виконання її ролі, найкраще в частинах вільної усміхненої легковажності, підноситься розважністю і обережністю» [10].

Її партнером-опонентом був О. Загаров у ролі жандарма Сталинського. Як відображають львівські та ужгородські рецензії, актор побудував свій образ на гіперболічній різкості: «...своєю уявою доповнив уяву самого автора і висунув так багато нових елементів сатанізму, без чого драма була би бліда і безкровна» [11]. Таким перебільшенням він досягав необхідної психологічної напруженості дії і, зрозуміло, концентрував увагу глядача на своїй грі [12]. По-

ряд з тим неврівноваженість образу О. Загарова за змістом, а тим паче зумисне підкресленою формою вигідно контрастувала до монолітності образу М. Морської, завдяки чому цей акторський дует звучав цільно і об'ємно. Адже не випадково рецензенти, послуговуючись тотожними визначеннями, перевагу віддавали то О. Загарову в «повному завершенні *артистичної цілості вистави* (курсив мій. — О. Б.)» [13], то М. Морській, яка «причинилася своєю грою до великого *успіху сценічної цілості* (курсив мій. — О. Б.)» [14]. У стилі гри акторів воедино звучало непідробна істинна зацікавленість дією, зустрічне прагнення до поєдинку з партнером і своєю чергою з глядачем. Уже з першої вистави М. Морська вразила львівську критику і публіку своєю манерою акторської гри. Роль М. Ляшківської засвідчила, що це глибока характерна акторка. Рецензенти, звичайно, безвідносно до будь-яких театральних систем, порівнювали її виконання з життєвими формами. Згодом М. Морська у цій ролі показала вершини акторської майстерності. Рецензуючи виставу «Гріх» ужгородського театру «Просвіти», Ю. Сірий зазначав: «Пані М. Морська сотворила ту постать якнайдосконаліше. Ні одного банального руху, ні слова, ні погляду ... Була це гра? Ні, це пліло саме життя — жива людина ... Правдивий артист, як Морська, творить, а не «грає!»» [15]. Акторка наповнила образ М. Ляшківської магнетизмом, який захоплював і заворожував. Вона вільно проникливо володіла роллю, демонструючи виваженою статичністю і стриманістю сценічної поведінки вмільй добір прийомів високої акторської майстерності. Стриманий драматизм, як один з важливих елементів внутрішньої техніки актора, свідчив про її безумовне обдарування. Успіх прем'єри перевершив усі сподівання. М. Морська відразу завоювала позиції провідної акторки театру.

Комедією К. Гольдоні «Мірандоліна» ознаменувався не широкий, але визначальний, показовий для О. Загарова класичний репертуар театру «Української Бесіди» («Гартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Отелло» В. Шекспіра). Ці вистави були важливими для режисера як довершені класичні жанрові зразки, оскільки відчуття жанру і стилю він вважав першою передумовою акторської роботи, запорукою вдалого створення актором художнього образу в спектаклі [16]. А класична комедія, зокрема, може дати виконавцеві велику внутрішню радість від роботи над роллю, перевтілення у неї, відкриваючи істинним акторам справжню насолоду творчості. «Виконавцеві ролей у класичних комедіях, — учив О. Загаров, — перш за все треба наскрізь перейнятися радістю. Це найголовніше, без цього, як би талановито артист не грав — стилю комедії в його грі не буде. І навпаки, при умові цієї внутрішньої радості творчості вся решта потрібних ознак стильової гри легко прийде. Тоді з'явиться і легкий тон і яскраві, несподівані, блискучі, життєві і щирі інтонації, і надзвичайно швидкий темп, і різьблений типовий образ, і характер [17].

Водночас «Мірандоліна», мабуть, через комедійний жанр, здалась А. Голівці неглибокою п'єсою, щоб оцінити постановку серйозною, вдумливою рецензією. Рецензент навіть не звернув достатньої уваги на її провідний колоритний дует, розмежовано проілюструвавши, що О. Загаров з притаманними йому поривчастістю і запалом «виступенував прегарно характерні риси» кавалера Ріпафратта, а гру М. Морської в ролі Мірандоліни змалював лаконічним, але, в даному випадку, надзвичайно точним і вичерпним штрихом, що акторка була граціозною і принадною, «свобідною, легкою в рухах і діалозі» [18]. За логікою, М. Морська не могла не відштовхуватись від досвіду цієї вистави у постановці О. Загарова у київському Драматичному театрі ім. Т. Шевченка (сезон 1919/1920 рр.). Тут роль Мірандоліни блискуче виконувала Є. Сидоренко, параметри оцінки гри якої були подібними: «Ця роль відіграна нею досконало не лише з боку технічного, але з темпераментом із надзвичайно вдалою нюансірівкою та мімікою» [19]. Втім темпераментність, граціозність, пластичність належать до тих особистісних акторських характеристик, які без природних даних органічно скопіювати неможливо. Підтвердженням цього припущення є ужгородська рецензія, у якій, що цікаво, автор високо оцінює якості комедії у досконалому акторському виконанні: «Грати «Мірандоліну» — це значить вистудіювати всі ситуації і рухи до найменших подробиць, бо тут вони більше говорять, як самі слова. І треба признати, що нашим артистам <...> це зовсім вдалося. Головно пані Морській (Мірандоліна). Полудневий темперамент виявляється вже в самому лиці (п. Морська в характеризованню себе — майстриня!) просту наївність уміла гарно сполучити з підступом — не жінки-аристократки, а жінки-міщанки, що аристократа ненавидить» [20]. Роль Мірандоліни для акторки була близькою. Цей образ не створював для неї ніяких труднощів: її поведінка на сцені відзначалася легкістю і невимушеністю. У стильності її гри вразно вчувалась, за О. Загаровим, внутрішня радість і насолода творчості. У комедійній ролі М. Морська показала себе акторкою широкого діапазону — можливості її творчої індивідуальності не обмежувались характерними ролями.

Програма художнього керівника О. Загарова передбачала створення на базі театру «Української Бесіди» репрезентативної сцени, яка б на високому професійному рівні представляла українське театральне мистецтво в Галичині. Сценічний досвід підказував О. Загарову потребу поєднувати серйозний і розважальний репертуар, але розмежовувати його у професійній режисерській спеціалізації. Оперно-оперетковий репертуар театру вів Й. Стадник, який в історії українського театального мистецтва Галичини посідає визначне місце саме як режисер музично-драматичного спрямування. Свою творчу біографію Й. Стадник розпочав 1894 р. у театрі Товариства «Руська Бесіда» як актор. Упродовж 1906–1913 рр. він був директором і режисером цього театру і спряму-

вав його роботу в напрямі розвитку оперного жанру, поставивши його на чільне місце у тогочасному репертуарі, а також увів найпопулярніші тоді класичні і новітні драми та комедії із західноєвропейської драматургії.

Тепер Й. Стадник запропонував постановку невідомої у Львові комедії ситуацій К. Глінського «Шалапут». Режисер залучив яскравий акторський склад. Окрім Йосипа і Софії Стадників, тут грали дотепний М. Крушельницький, інтелігентна Г. Орлівна-Поліщук, наївна Н. Левицька, М. Бенцаль і вперше у стадниківській постановці участь брала М. Морська, яка виконувала роль акторки Аделіни.

Інформація про гру М. Морської зовсім лаконічна. За рецензією А. Головки, акторка не знайшла можливостей виявити власну акторську індивідуальність і поставилась до своєї, однієї з вирашних ролей акторки Аделіни з «апатією» [21]. У цьому випадку, на контрасті з попередньою виставою набагато складнішої класичної комедії, така пасивна сценічна поведінка М. Морської видається вкрай дивною і незрозумілою. Звичайно, що малознайомий склад акторів залишався ще далеким до повного взаєморозуміння, проте у рецензії відображене не власне сценічне існування акторки, а її ставлення до ролі — небажання зрозуміти мету постановки, щоб, принаймні, наблизитись до акторської єдності.

Пояснення цієї суперечності, швидше всього, доволі просте. М. Морська працювала під керівництвом іншого режисера, який не зумів відкрити можливостей, специфіку обдарування невідомої йому акторки і змобілізувати її на творче освоєння ролі. З іншого боку М. Морська також уперше працювала з Й. Стадником. Навряд, чи це пояснюється тим, що акторка звикла лише до вимог О. Загарова. Поза як у київському ДДТ вона також грала у виставах й інших режисерів (М. Тінський). Ймовірно, з першої зустрічі, а якщо взяти до уваги, що репетиційного часу було обмаль, акторка не зуміла достатньо вникнути у відмінні методи роботи Й. Стадника.

Поза тим через декілька днів М. Морська грала у наступній стадниківській постановці драми Б. Грінченка «Ясні зорі». Виставу формував уже зовсім інший склад акторів — Микола і Марія Айдарови, К. Козак-Вірленська, Я. Ясень-Славенко, Г. Сіятовський, які знову ж таки представляли різні театральні традиції і школи.

Оскільки провідний дует Дмитра й Олени творили професійні актори побутового театру Айдарови, то у виставі все-таки домінував східноукраїнський колорит. М. Морська виконувала роль володарки Аміни. В українській сценічній практиці усталилось трактування цього образу тотожно до легендарної Роксолани — благородної самовідданої національної героїні. М. Морська зламала стереотипний образ. Вона, у сприйнятті рецензента, — «показалася з іншого

боку принадною», у негативному, більш насиченому, динамічному, східному типі жінки Аміни, яка використовує різноманітні способи підступності (хитрощі, лестощі), щоб не втратити становища улюбленої жінки гарему [22]. У наступній ужгородській постановці драми «Ясні зорі» (20.XII.1923) вона доповнила цю роль настроєвими фарбами. За спогадами Ю. Шерегія, «Морська чарувала своєю глибоко переживаною роллю, особливо в останній дії — тюрмі [23].

Ніколи не зустрічаючись з цією виставою, М. Морська вибудувала лінію ролі Аміни за підтекстом. Згідно з таким трактуванням образу акторка наповнила постановку тим динамізмом, якого бракувало посередній драмі Б. Грінченка. Тому її гра, хоча не впліталась у загальноприйнятий принцип акторського виконання у цій виставі, проте контрастно і водночас органічно наповнювала його дієвістю. Для існування М. Морської, завдяки різноменталітетності образного ряду драми, поєднання різнопланового незнайомого акторського складу у цій постановці не виявилось деструктивним. Акторка, акцентуючи на жорсткості образу Аміни на тлі м'якого східноукраїнського колориту інших персонажів, знайшла активно-творчий зв'язок зі своїм персонажем. У цій ролі виразно простежується стиль гри М. Морської, якій близькі образи властолюбних сильних жінок. Їй уже не перешкоджав зовсім незнайомий акторський склад, оскільки акторка знайшла активно-творчий зв'язок зі своїм персонажем.

Комедію «Співочі товариства» В. Винниченка у Державному драматичному театрі ім. Т. Шевченка (ДДТ) ставив М. Тінський (сезон 1921/1922 рр.). Головну роль Анатолія Олександровича Михалевича тут грав О. Загаров. Без сумніву, львівську постановку цієї комедії О. Загаров готував за власною участю. Однак за станом здоров'я режисуру вистави довелось завершувати Й. Стадникові. Найімовірніше, саме в цьому і полягала проблема неуспішної прем'єри, оскільки єдиної концепції постановки тут бути не могло. До участі залучили кращі акторські сили театру: Й. Стадник, М. Бенцаль, І. Рубчак, М. Крушельницький, Г. Сіятовський, М. Морська, Г. Борисоглібська, О. Голіцинська, О. Бенцалева.

Зовсім постулативна рецензія А. Головки свідчить, що більшість акторів не зуміла до кінця використати потенційність своїх образів, а радше, навпаки, знищила закладений у них смисл. Адже не випадково оцінку гри *критик наклав на драматичний текст*, обмежившись загальною фразою, що усі актори були «блідими і млявими, як за змістом, так і за грою» [24]. М. Морська в романтичній одноплановій ролі поетеси Оксани не випадала з цього ряду, хоча жіночі ролі в неозначеній констатації здались рецензентові цікавішими. Тут їй навіть не допоміг досвід участі, правда в ролях Ксенії Андріївни і Шепетихи, у київській виставі. До речі, у цій львівській постановці М. Морська востаннє працювала з Й. Стадником. Ймовірно, з цим режисером вона все-таки не знайшла по-

вного взаєморозуміння і надалі не бажала вникати і пристосовуватись до його методів роботи.

Сімейно-психологічну драму В. Винниченка «Закон» О. Загаров поставив у розрахунок, що провідний дует подружньої пари виконуватимуть він і М. Морська. За авторським задумом основним рушієм усіх колізій п'єси була владна, тверезомисляча і водночас любляча жінка так званого «ібсенівського» типу Інна Василівна у виконанні М. Морської. Цей образ цілком відповідав раціонально-вольовій натурі акторки, яка потрактувала його за схемою ролі витриманої і непохитної М. Ляшківської з винниченківського «Гріха». У принципі такий спосіб опанування ролі, який сукупно у перспективі визначає індивідуальну акторську манеру, допустимий. М. Морська безпомилково попала у відповідний тон — вміло диференціювала настроєву гаму героїні, точно відчувала коли «запанувати над собою і блиснути чаром внутрішнього задоволення, — а це, — уже зміг узагальнити А. Головка, — головна її ознака» [25]. Водночас акторка, не розвинувши свій образ у додатковій площині характеру, деякою мірою втратила позиції вирашної в акторському дуеті ролі. Зовні пасивний образ професора Мусташенка у виконанні О. Загарова набув багатогранного звучання. Актор «чарував глядача передачею вагань героя, риданнями болю, пристрасністю коханця і накінець лагідним спокоєм люблячого батька» [26]. І тільки вже за О. Загаровим ішла М. Морська.

Жанр мелодрами передбачає статичні характери без глибокого психологічного обґрунтування тих чи інших дій і поступків персонажів. Драма Г. Зудермана «У рідній сім'ї» славилась своєю вирашною жіночою роллю Магди Шварце. Її ефектний, сповнений невігладливого драматизму образ відкривав широкі можливості для виконавиці цієї ролі, а тут органічно вгадувався у манері гри М. Морської. Вишуканий стиль, шарм, навіть магнетизм акторки давав їй змогу без надмірних труднощів вибудувати зовнішньо-ефектний образ послідовної цілеспрямованої натури героїні у градації від болючого приниження до життєвого тріумфу, яка спочатку, — описував А. Головка, — «мала жест гордої німкені, а далі — світської дами, по зверхній поставі імпонуюча, по грі місцями демонічна» [27].

Завдяки сконцентрованому навколо Магди Шварце драматичному матеріалі, акторська робота М. Морської набула цілком самодостатнього і незалежного звучання. У цій постановці вільно простежується специфічний чи характерний спосіб повної віддачі акторки. Тут виразно помітно, що їй найлегше було реалізовувати свою акторську сутність в індивідуалістичному руслі без партнерського «втручання». Адже О. Загаров з огляду на відповідну «безпристрасну» функцію ролі резонера пастора Гертердінга не вів виставу і не виступав безпосереднім партнером М. Морської. Акторка вільно і широко розкривала можливості без очевидної партнерської взаємодії.

Цьому припущенню яскравим підтвердженням є постановка класичної комедії «Тартюф» Мольєра. Вистава мала гучний успіх. Найвідповідальніші стрижневі ролі режисер розподілив у міцному тріо професійних досвідчених акторів: Й. Стадник — Тартюф, О. Загаров — Оргон, М. Морська — Дорина, які «реально, — писав Михайло Возняк, — стали пружинами всієї вистави» [28].

Малюнок ролі Дорини М. Морська, безумовно, перейняла від Є. Сидоренко, яка виконувала цю роль у загаровській постановці у київському ДДТ: «Стильність рухів, темп, прекрасна чітка дикція, темперамент, старанна обробка кожного штриху» [29].

Отож, першу, а тому дуже відповідальну мізансцену (експозиція комедії), як одноставно відзначала критика, М. Морська провела на єдиному подихові. Передражнювання Дорини і пані Пернель у виконанні Г. Совачевої на початку першої дії було повне експресії: «Морська надзвичайно оживлена й енергійна, незалежна дівчина з темпераментом. Совачева бігає за нею довкола столу (ознака люті і роздратування) — немічна стара, злющий деспот з києм у руках <...>. Обоє використовують пантоміму: Дорина з хижістю кішки намагається вирвати з рук старої палицю, Пернель не дає, <...> вишкірюючи зуби і викочуючи старечі, кров'ю наліті очі» [30]. Режисер тут сконденсував перші дві яви, — очевидно, зумисне, щоб задати наскрізній дії вистави насиченого темпу і усталити її єдність. А точність і чіткість у реалізації цієї режисерської установки дуєт М. Морської і Г. Совачевої забезпечив якнайкраще. Водночас, у подальшому перебігові вистави гру М. Морської рецензії фіксують ненаскрізно. Хоча персонаж Дорини, крізь яку чиняться, практично, усі перипетії комедії, є одною з провідних виграшних жіночих ролей комедії і передбачає активну присутність її виконавиці на сцені. Проте надалі М. Морська знаходить лише спорадичне відображення — тільки, як констатацію декоративної присутності Дорини у реалізації вчинків інших персонажів. Зокрема, прозвучали мізансцени нестійкості батьківського авторитету Оргона у виконанні О. Загарова на очах служниці чи її допоміжна функція у суперечці Валера (М. Крушельницький) і Мар'яни (О. Голіцинська): «Між закоханими зав'язується <...> діалог. Суперечка. Готовність розійтися. Втручання Дорини, яка притягує молодих героїв до себе, ставлячи плечима один до одного і об'єднуючи їх руки» [31].

Цей аспект проблеми мовчазно відображений у єдиній тогочасній польській рецензії у «Gazecie Wieszognej». Її автор захоплювався високим мистецьким рівнем постановки, зразковим опрацюванням ролей і, зокрема великими мистецькими образами Загарова, Стадника і небуденним талантом Голіцинської [32]. Втім, рецензент у цьому ряді М. Морську не згадує. Найвірогідніше, в ансамблі непересічних акторських особистостей вона втратила ту доміную, той своєрідний тон, який задекларувала на початку вистави. Пере-

свідчуємось, що М. Морській найбільше притаманна форма сценічного існування у незалежних уособлених ролях.

У загаровському репертуарі була постановка драми А. Стріндберга «Батько». Рецензій на цю виставу у Львові не залишилось. Тому напевно невідомо, чи грала тут М. Морська. Припустимо, що так. Оскільки акторка у ролі Лаури брала згодом участь у цій виставі, здійсненій О. Загаровим в Руському театрі товариства «Просвіта» в Ужгороді. Усе вказує на те, що проблема тут передовсім полягала у режисерському прочитанні. У позитиві ужгородська критика відзначала, що постановка «Батька» «була поійнята реалістично» [33]. Тобто режисер, не спостерігши у драмі ознак поетики експресіонізму, потрактував її, згідно з тематикою конфлікту подружньої пари, у руслі реалістично-психологічної МХАТ'івської школи, як типову родинну драму. Більше того, ужгородському рецензентові під криптонімом М. С. забажалось, щоб Лаура у виконанні М. Морської в кращих традиціях українського побутового театру була ніжною дружиною, оскільки закинула акторці брак ліричності [34]. Швидше всього, М. Морська манерою гри тут вторувала подібним ролям М. Ляшківської з «Гріха» й Інни Василівни із «Закону» В. Винниченка.

З огляду, що виставу «Ревізор з Петербурга» 1879 р. на сцені «Руської Бесіди» здійснював І. Гриневецький, загаровська постановка не вважалась значущою. Такий сенс вкладали лише у сценічне прочитання невідомих п'єс. Тому цю виставу сприйняли, як таку, яка чергово заповнила репертуар театру.

За спогадами актора-учасника В. Василька постановка «Ревізора» у Першому театрі УРСР ім. Т. Шевченка (ДДТ) «була здійснена в строго реалістичному плані» [35]. Вірогідно, цей варіант О. Загаров переніс на львівський ґрунт. Однак рецензія А. Головки була вкрай обмежена. У ній автор номінативно перерахував добірний акторський склад вистави: Й. Стадник у ролі Хлестакова, «помисловий» О. Загаров у ролі Городничого, Г. Борисоглібська в ролі Пошльопкіної, а також М. Морська у ролі «вередливої провінціальної російської дами» Анни Андріївни [36]. Таке означення вказує, що акторка впродовж вистави не розвивала сценічного характеру героїні, однопланово захопившись лише єдиною, хоча визначальною рисою героїні. Власне на цьому етапі роботи М. Морської у театрі «Української Бесіди» первинні питання: хто така, звідки і де здобувала освіту ця блискуча акторка, чия школа формувала її акторську майстерність, є не тільки риторичними, а й набувають творчо-обумовленого характеру. І тільки тепер їх постановка є мотивованою в можливості фактологічно-обґрунтованого вирішення.

Саме Львів відкриває ще одну грань мистецького обдарування М. Морської. 4 червня 1922 р. у музеї Наукового товариства ім. Шевченка відкрилась перша виставка новоутвореного Гуртка Діячів Українського Мистецтва. У ній,

як повідомляла «Хроніка» журналу «Театральне Мистецтво», брала участь М. Морська [37]. Втім у каталозі виставки таке прізвище не значиться. Ескізи костюмів до комедії С. Кшишовесьького «Чорт і шинкарка» (план гротескової постановки режисера ДДТ в Києві М. Вороного) (№№ 176–183) виставляла М. Кітчнер (Загарова) [38]. Цей факт є визначальним, щоб остаточно і обґрунтовано розв'язати усі здогади про творчу біографію М. Морської.

М. Вороний у статті «Український театр під час революції», згадує, що він як третій режисер об'єданого з «Молодим театром» Першого театру Української Радянської Республіки імені Шевченка (1919 р.) розробив детальний план гротескової постановки комедії С. Кшишовесьького «Чорт і шинкарка», декораційну і костюмову частину якої опрацювали польська художниця М. Кітчнер і український художник К. Єлева [39]. Той же Кость Єлева з творами «Сцена», «Шкіци декоративних килимів», «Ескізи костюмів до комедії Кшишовесьького «Чорт і шинкарка» також брав участь у тогочасній львівській виставці ГДУМ [40].

Прізвище «Кітчнерь (художниця)» фігурує у звіті Бюро київського союзу сценічних діячів, яке у травні 1918 р. сформувало для Умані театральну трупу (антреприза Волощенко) типу київського театру «Гротеск» [41]. Згодом М. Кітчнер була запрошена художником в новоутворений в Києві ДДТ. Вона виконувала ескізи костюмів до перших вистав цього театру: «Лісова пісня» Лесі Українки [42] і «Підпори громадянства» Г. Ібсена [43]. Важливо, що ці постановки прорецензував тогочасний київський мистецтвознавець Є. Кузьмін.

Його рецензія на «Лісову пісню» більшою мірою була пройнята упередженим і злісним сарказмом, адже «якогось» Лукаша «заставили говорити по-українськи. Появився такої *rausan* Українців на сцені в Марселі или Неаполі — местные аборигены, пожалуй, дивились бы этому новому для них этнографическому типу, но здесь, в Киеве, столице Украины, на “державной” сцене!» [44]. Але в основному Є. Кузьмін зосередив свою професійну увагу на художньому оформленні вистави, яке не підносилося над бутафорсько-ремісничим рівнем. Звичайно, навіть окремі цікаві знахідки він зумів потрактувати в негативному освітленні: наприклад, недоречно застосування пари самовара для створення туману над болотом, а його мешканці були «странными господами, одетые в нелепые отрепья, словно от разгромленного интендантского склада, — не то мешки, не то брезенты» [45]. Водночас в іншій тогочасній рецензії Є. Кузьмін говорить, очевидно, про вдалі костюми у виставі, якщо, на його думку, просто-волосі русалки «з'являлись в гарних нічних сорочках» [46]. Втім у загальному сприйнятті її декораційне оформлення (художник Михайло Михайлов), на думку Є. Кузьміна, було невдалим: «Новый же театр, стремящийся выйти из рамок простого, народного быта, тем самым требует и иных художественных

средств» [47]. Втім цікаво, що враження про сценографію постановки очевидець актор ДДТ Є. Карпенко підсумовує діаметрально протилежним твердженням: «Вловлювались настрої і враження лісової казки тоді лише, коли на сцені виступали довші паузи і мовчання, бо були дуже добрі при виставленні цієї п'єси декорації, бутафорії, убрання, грими» [48].

У рецензії на виставу «Підпори громадянства» Г. Ібсена (режисер Б. Крживецький, декорації М. Михайлова, костюми М. Кітчнер). Є. Кузьмін відразу відзначив, що на цей раз театр «по-видимому, решил блеснуть стилем» [49], точно дотримуючись стилістики кінця 70-х рр. XIX ст. Але в даному випадку навіть цей вишуканий стиль виявився для нього непереконаливим: «Пусть все дамские туалеты на сцене были шиты по самым что ни на есть точно датированным модным журналам..., пусть норвежскому буржую конца 70 гг. действительно вздумалось украсить свой дом орнаментом в стиле эпохи Руорика, Синуеуса и Трувора. Пусть. Все же никакой радости от этого я не получил» [50].

У наступних виставах ДДТ («Примари» Г. Ібсена, «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Візник Геншель» Гергарта Гауптмана М. Кітчнер також виконувала ескізи костюмів [51]. До окремих вистав, зокрема «Візник Геншель» і «Ткачі» Г. Гауптмана вона малювала ескізи декорацій [52]. Звідси безперечний висновок, що у ДДТ М. Кітчнер спочатку була художником по костюмах.

Тільки 1933 р., за опублікованим М. Лімницьким у львівській газеті «Новий Час» некрологом, довідуємось, що мистецьку освіту Марія Пйонткевич (дівоче прізвище М. Морської) здобувала у Москві [53]. Очевидно, у цей період вона вийшла заміж і прийняла прізвище М. Кітчнер. Отож, така несподівана інформація відкриває інше поле для дослідження — уже в аспекті становлення художниці М. Кітчнер. Адже невідомо, в якому московському закладі і в кого вона навчалась. Крім того, надзвичайно цікаво, що в Україні М. Кітчнер працювала з такими майстрами-сценографами, як А. Петрицький, М. Михайлов. Невипадково у львівських рецензіях, що нехарактерно для тогочасної львівської української театральної критики, зустрічаються поодинокі зауваження про костюми і декорації вистав.

Якщо «Мірандоліну» А. Головка вважав неглибокою комедією, а гру акторів у її постановці — не вартою уваги, то цікаво, що рецензент мимоволі відзначив стильність акторських костюмів. Хоч це була лише констатація без найменшого розуміння їх ваги у виставі. Постановка «Тартюфа» мала комплексне вирішення — режисерське і акторське опрацювання у поєднанні з декораційним оформленням. Відкрита, щільно оббита сірим сукном сцена, на якій стояли тільки поодинокі ч характерні декоративні деталі: стіл, два крісла і молитовна лава створювали у М. Возняка враження «модерного театру» [54].

Витоки такої сценографії критик вбачав у англійському театрі шекспірівських часів. Насправді, ідея цього оформлення походить із загаровської вистави «Ткачі» Г. Гауптмана у ДДТ в художньому оформленні М. Кітчнер [55]. До речі, «модерні» сірі стіни у «Тартюфі» львівська польська преса зарахувала до декорацийних недочотів [56]. Дійсно, в обмежених рамках сцени Музичного товариства ім. М. Лисенка і фінансового дефіциту сценографія вистав театру товариства «Українська Бесіда» була непротриманим завданням. Небезпідставно у критики при анонсі салонної комедії О. Вайлда «Ідеальний муж» виникли побоювання. Адже яким чином на убогій Лисенкової сцені розміститься вищий аристократичний світ. Режисер, а швидше всього М. Морська, знайшли вихід у простоті скромних, але не убогих декорацій [57]. Вражаюче багате сценографічне оформлення стадниківської постановки популярної на тогочасних європейських сценах оперети Л. Фалля «Троянда Стамбулу», очевидно, також здійснила М. Морська. Кожна дія відрізнялась ефектними декораціями: гарем Кемаль-баші, палати Ахмед-бея. Чарівність С. Стадникової в ролі Канді й О. Голіцинської в ролі Міділі Ганум відтінювали їх манливі вибагливі костюми. Південно-східний колорит вистави оживлявали масові сцени одалісок у звабливих стильних костюмах [58]. Однак, у більшості випадків з огляду на фінансове становище нові постановки театру Товариства «Українська Бесіда» не отримували відповідного сценографічного рішення. Режисери були змушені обходитись мінімальними засобами. Закономірно, що зловживання прийомом спрощеної сценографії призвело до її несприйняття. Сірі драперії застосували в одній з останніх львівських загаровських вистав «Отелло» В. Шекспіра. Ця перша постановка шекспірівської трагедії на українській сцені в Галичині викликала чимало труднощів. Розуміючи велику допоміжну, а нерідко вирішальну у виставі роль сценографії, М. Морська як театральний художник обстоювала тут. вишукані декорації. У спогаді-новелі «Дездемона» М. Рудницького вона аргументує: «А чи виголошувати шекспірівський текст легко? Якщо нелегко, то замість цього треба принаймні обладнати відповідно сцену, осліпити глядачів багатими декораціями» [59]. Натомість О. Загаров і Й. Стадник як директор і адміністратор театру звабились на дешеві невибагливі декорації, обстоюючи свою позицію тим, що «геніальний англійський драматург теж задовольнявся майже «голою» сценою» [60]. Прем'єра зазнала невдачі, у чому не останню роль відіграла невдала сценографія. В. Блавацький згадував: «Костюми акторів, якісь ніби упрощено-стилізовані, робили інколи навіть несмачне враження і ніяк не причинялися до успіху вистави, а на тлі сірих занавіс, що заступали декорацію, мали дуже вбогий та неестетичний вигляд» [61]. Хоча це не зупинило О. Загарова, і в подальшій практиці, зокрема в Руському театрі Товариства «Просвіта» в Ужгороді, він широко застосовував цей рятівний у матеріальній

безвиході декораційний прийом (вистави «Ясні зорі», «Р.У.Р» та ін.) [62]. Цікаво, що в українському театральному процесі Східної Галичини можливість такої заміни декорацій міцно утвердилась. У 1920–1930-х рр., принцип полотняних драперій широко застосовувався у виставах українських мандрівних театрів.

Повертаючись у 1918 рік — до київського ДДТ, відзначимо, що при ньому для удосконалення молодих акторських сил була утворена драматична школа (теоретичні заняття) і студія (практичні заняття). Вірогідно, що М. Кітчнер, володіючи певними артистичним задатками, навчалась у цій школі. Оскільки в повідомленні про відкриття другого 1919/1920 рр. сезону ДДТ прізвище М. Кітчнер вже було опубліковане в списку акторського складу театру [64]. А в програмках ДДТ 1920–1921 рр. вже значиться псевдонім акторки Марії Морської, яка, переважно у другому складі, грала у виставах «Зелений Какаду» А. Шніцлера (сезон 1920–1921 рр.), «Камінний Господар» Лесі Українки (сезон 1921–1922 рр.), «Весілля Фігаро» П. Бомарше (сезон 1921–1922 рр.), «Панна Мара» і «Співочі товариства» В. Винниченка (сезон 1921–1922 рр.) тощо [65].

Отже, 1921 р. Марія Морська приїхала до Галичини уже сформованою акторкою.

У англійській салонній комедії О. Вайлда «Ідеальний муж» М. Морська виконувала вирашну роль місіс Чівлі, навколо якої зав'язувалась основна інтрига п'єси. Однак не вона насамперед попала у виднокіл критики. Незважаючи на значні застереження щодо гри, це був О. Загаров у вирашній чоловічій ролі лорда Горінга. Натомість М. Морська за розподілом рецензента після чоловічих ролей відокремлено потрапляла у другоплановий ряд жіночих ролей. Без надмірних зусиль акторка зовсім прямолінійно потрактувала образ хижої підступної місіс Чівлі — «була різкою і нахабною, сміливою у погляді, мові і жестах шантажисткою — жінкою з минулим» [66]. Хоча ця неширока фраза засвідчує неабияку майстерність акторки. Вона цілісно й послідовно вибудувала свій образ, витримавши необхідний баланс у жестикуляції, міміці, способі мовлення.

Водночас М. Морська поряд із О. Загаровим виразно не звучала. Адже їхні герої були основним стрижнем дії і їхній акторський дует достойних супротивників мусив би бути взаємовартісним. Тут черговий раз простежуємо подібну проблему, яка, здається, швидше всього стосується психологічного стану творчості акторки. Неявно, але підозріло, що авторитет О. Загарова, а тут ще й близького партнера, певною мірою стримував творчі можливості М. Морської.

Випадковою у реалістичному репертуарі О. Загарова може здатись єврейська трагедія чи радше мелодрама «Міреле Ефрос» Я. Гордіна. Очевидно, це

досвід режисерської роботи у московському театрі Ф. Корша, різностильовий репертуар якого був наповнений популярними п'єсами Я. Гордіна.

Незважаючи на нечіткість жанру, «Міреде Ефрос» захоплювала цікавим максималістським образним рядом: старий філософ Нухим (О. Загаров), Нухимова жінка Хане Двойра (Г. Совачева), чоловік Міри Соломон (М. Бенцаль), Йоселе (В. Блавацький), злостива Шейндель (О. Голіцинська), служниця Махля (О. Якімова). Головна роль Міреде Ефрос для М. Морської була новою у типології її акторських робіт. Центральність і відповідальність цього статичного образу мудрої, старої, хворої єврейської жінки — голови сім'ї скоріше всього були незрозумілими акторці за єврейською родинною традицією матріархату. Ймовірно, у акторки не було серйозного задуму цієї ролі, оскільки М. Морська наповнила її непритаманною для постави старої поважної єврейки темпераментністю [67].

Значним здобутком у репертуарі театру Товариства «Українська Бесіда», стала загаровська постановка комедії Б. Шоу «Шоколадовий воячок» («Людина і зброя»). Дует капітана Блунчлі і Райни виконували О. Загаров і О. Голіцинська. На перший погляд незрозуміло, чому режисер М. Морській віддав другорядну роль служниці Луки. Можливо, він спостеріг особливості її акторського існування і зумисне не бажав ризикувати з нею партнерською співучастю. Якщо так, то цей хід не виявився дієвим. О. Загарова у рецензії взагалі не згадали, О. Голіцинська наповнила свій образ пафосом і зарозумілістю, а М. Морська була, за визначенням І. Рудницького, «досить блідою» [68]. На думку критика, акторка тут не мала достатнього горизонту для діяльності.

За браком ширших відгуків, важко напевно припустити, в чому полягало це непорозуміння. Знову ж таки психологічний стан, упередженість уже провідної на той час акторки театру, яка не волила погоджуватись з другорядними ролями? Очевидно, вона не сприймала мхатівський принцип незірковості.

Сучасна російська драма — кримінальний детектив «Вера Мірцева» Л. Урванцева за тематикою викликала несхвальну реакцію львівської преси. Однак автор тут висвітлював складну актуальну проблему краху і цілковитого знищення особистості у жорстокому життєвому бруді. М. Морська грала головну, вирашну роль Вери Мірцевої. Цей образ поєднував не лише зовнішні виразні ефектні, навіть епатажні риси героїні, а передовсім вирізнявся її напруженим неврівноваженим психологічно-емоційним станом. І. Рудницький у захопленні обмежився ніби невиразною фразою, що йому важко визначитись, у якому ж саме моменті акторка була найкращою. Втім у своїй оцінці рецензент мимоволі вказав на таку цілком умовну одиницю виміру сценічного часу, як момент. Адже в кожному моменті у різноманітних виявах присутня особистість актора цілком з визначальними властивостями його «відношення до світу», усіма осо-

бистісними особливостями. З іншого боку такий момент у доброму акторському виконанні завжди характерний конкретно-означеним на цю хвилину смислом, який єдино зримий як в особистісних, так і партнерських реакціях, оцінках, рухах, міміці тощо. Для такої «надпозитивної» оцінки І. Рудницьким гри М. Морської це твердження безсумнівне, оскільки добірний, уже вивіреним і зіграний ансамбль вистави творили професійні, провідні актори: органічна С. Стаднікова у ролі наївної сестри Юлії, Й. Стадник у притаманній його талантові ролі шантажиста Жегіна, О. Загаров у характерній ролі нещасного добряги «ідіота» Пабержіна, М. Бенцаль у ролі чоловіка Мірцева; стильний М. Крушельницький у ролі коханця Плагунова, яскравий і рельєфний В. Блавацький у ролі лікаря Зігеля, а також Г. Совачева, І. Гірняк, А. Краснопера [69].

Непросто відтворити гру акторів, коли текст п'єси невідомий. За твердженням критиків, драма С. Левинського «Свято Нового року» була маловартісною і відзначалась цілковитою несамостійністю. Претендуючи на багатозначний символізм, вона поєднувала різні літературні стилі А. Стріндберга, Г. Ібсена, Ф. Ведекінда, Л. Андрєєва, В. Винниченка. Персонажі п'єси, що для нашої проблеми вагоме, виявились безпомічними маріонетками, які поглинали динаміку і розвиток дії своїми довгими, часто зайвими, монологами чи діалогами.

У контексті драматургічної немочі поет і критик О. Бабій узагалі відмовився аналізувати акторське виконання, оскільки «недомагання гри були консеквенцією недомагань драми» [70]. І. Рудницький також відзначав, що на акторах великою мірою відобразилась атмосфера п'єси, тому «їх креації були дерев'яними, жести штучними, діалог рваний» [71]. Виходячи з цих безнадійних фраз, гру М. Морської І. Рудницький оцінив дуже високо — вона, темпераментна, палка та ніжна — «добула з ролі Ольги все, що далось добути» [72]. Поза тим свій загальник критик супроводжував параметрами гри акторки. Якщо їх зіставити, то вона вперше за свою львівську практику спробувала поєднати притаманні їй творчому єству драматичної героїні темпераментність і пристрасність з нехарактерною лагідністю.

З циклу ібсенівських драм («Примари», «Хатина ляльок») М. Морська грала лише у «Гедді Габлер», що була поставлена О. Загаровим у бенєфіс акторки. Нарешті, після декількох підряд невдалих вистав ця прем'єра увінчалась успіхом. Її добірний акторський склад становили М. Морська (Гедда Габлер), О. Голіцинська (Теа Ельвстед), О. Загаров (Ейлорт Левборг), М. Крушельницький (Йорген Тесман).

Цікаво і закономірно, що принцип більшості тогочасних львівських українських рецензій диктував розмежовану характеристику чоловічих і жіночих ролей. У випадку цієї вистави передував, але небезпідставно, жіночий дует М. Морської і О. Голіцинської. У цій і наступних постановках «Гедди Габлер»

в Ужгороді і Празі театральну критику передовсім незмінно захоплювала гра М. Морської. Якщо проводити паралель із мхатівською виставою «Гедди Габлер» 1898 року і тогочасною загаровською, то швидше всього О. Загаров, за учнівським матеріалом, сконцентрував увагу на відверто-негативних рисах головної героїні. Не заперечуючи такого трактування, М. Морська водночас наповнила образ Гедди Габлер невлотвимим гіпнотичним магнетизмом. І. Рудницький вражено захоплювався, що в цьому образі акторка «відгадала одну велику таємницю Ібсена, а саме його негативні типи змальовані з такою реальною об'єктивністю, що вони стають нам симпатичними, як ті, що живуть, мучаться і терплять» [73]. Ця таємниця полягала в тому, що усталений холодно безпристрасний образ Гедди Габлер М. Морська сповнила емоційністю. Невипадково І. Рудницький асоціював її гру з життям, стражданням, терпінням. Напружений схвильований стан акторки проглядався, як пізніше відобразив у поезії Є. Маланюк, навіть у формі її сценічного існування:

Ви нереувалися і зябли,
І з білих плеч спадав Ваш шаль,
А біля рампи Гедда Габлер
В жорстоких фразах крила жаль [74].

Образ Гедди Габлер М. Морська замислила цікаво. Втім у конкретному випадку акторка не зуміла його реалізувати цілісно. Оскільки для О. Бабія, можливо, з несподіванки або незвички цей ракурс образу показався невиправданим. Тобто в окремих «місцях, де Морська вдаряє в струну високого пафосу, натхнення», — рецензент зауважив, — що «її талант не вповні дописує, тому що Морська незрівнянна головно в ролях спокійних, де до слова приходить іронія, сарказм, погорда — а не зворушення, вразливість» [75].

Водночас тут деякою мірою непослідовний також і критик. Адже в репертуарі М. Морської уже нараховуємо різнопланові ролі: і комедійні, і характерні. У реалізації деяких, відверто прямолінійних ролей, як наприклад Міреле Ефрос, критика ставила в докір акторці зайву темпераментність. З другого боку акторка, дійсно, без труднощів могла скористатись опрацьованим тоном і потрактувати Гедду Габлер тотожно до створених нею образів з драм В. Винниченка чи А. Стріндберга. Втім вона не зупинилася на досягнутому і здійснила, нехай на перших порах недосконалу, але успішну спробу багатогранного трактування, не лише за зовнішньою формою, а за внутрішнім психічним станом образу Гедди Габлер.

Постановка драми «Натусь» В. Винниченка була передусім цікавою концепцією режисерського прочитання у переорієнтації на проблему вільного кохання. Відповідно увага концентрувалась на «неморальному» дуєті В. Блавацького у ролі ученого Романа Віталійовича Возія й О. Голіцинської у ролі актор-

ки Дзижки. Щодо гри М. Морської, то рецензент скупо зазначає, що акторка, поступившись своєю вишуканістю, органічно перевтілиться у безпросвітний міщанський тип жінки Христини Парменівни — «бабила» [76]. Цей пряминолінійний образ, який межував в українській літературній традиції з типажем, не представляв особливих труднощів і не вимагав нюансів в акторському одноплановому трактуванні. Хоча, очевидно, для М. Морської як представниці інонаціональної культури, ця роль не була зовсім простим завданням. Проте ужгородська рецензія відзначала власне гру М. Морської, «котра віддавала вірно тип поганої «безоглядної» баби» [77].

О. Загаров, продовжуючи експерименти у символістській драмі, поставив драматичний етюд «Гріх» польського драматурга Д. Пшибишевської.

Схематично, дія п'єси у просторі ілюзорного вишуканого світу розвивається у замкнених межах класичного любовного трикутника: фатальна Гадаса (М. Морська), безмежно закоханий чоловік Міріам (О. Загаров) і мимовільний коханець Леон (В. Блавацький). Основною темою рецензії І. Рудницького стало ім'я авторки і цілковита драматургічна і сценічна недієздатність етюд: механічна копія психологічного конфлікту героїв п'єси; надумані персонажі і їх почуття; перебільшені до карикатурності еротизм, як і докори сумління Гадаси.

Передовсім слід відзначити, що О. Загаров уперше у своїй практиці ставив малу драматичну форму — етюд. Формально, домігшись довершеної акторської єдності, він досягнув режисерського успіху. Адже оцінюючи гру ансамблю І. Рудницький лаконічно відзначив, що актори, а насамперед М. Морська, зуміли не звести до примітиву і так банальний діалог п'єси, виконавши «свої невеличкі і нетрудні ролі досконало» [78].

Можна припустити, а цілком вірогідно, що цей етюд обирала або сама М. Морська, або О. Загаров під М. Морську. Проблематика твору, насиченість образу фатальної магнетично-звабливої жінки Гадаси співвимірні зі світовідчуттям акторки і вгадуються у стилі і манері її гри — вишукана, витончена, стильна. Відчутно, що вона не тільки за текстом, а й за природою сценічного існування домінувала і визначала провідний тон вистави. Адже І. Рудницький передовсім відзначив М. Морську, яка змогла органічно і небанально втілити свою роль.

Жарт А. Чехова «Ювілей» був уже відомий на сцені театру товариства «Руська Бесіда». Тепер, у II дії після символістського «Гріха» Д. Пшибишевської, він передовсім відігравав вирашну контрастну жанрову роль. Між акторським ансамблем і глядачами відразу встановився легкий очевидний зв'язок. Публіка була у захопленні, яке критика відобразила у єдиній, очевидно, достатній, на її думку, для цієї вистави фразі: «Вже давно ми не бачили такого чудового темпа і таких до деталей викінчених креацій усіх акторів» [79].

О. Голіцинська, М. Морська, О. Загаров і М. Крушельницький на сцені не зустрічались вперше і їх зіграність не дивує. Втім цікаво, що М. Морська, у діапазоні акторської майстерності якої комедійний жанр, а власне класична комедія, не був чужим, тут грала і, очевидно, успішно у якісно новій сучасній комедії характерів.

На закриття театрального сезону 1922/1923 рр. О. Загаров у бенефіс усього акторського складу поставив неореалістичну драму В. Винниченка «Брехня».

Цю виставу можна б було вважати показовою у генезі акторської творчості М. Морської. Адже сценічну роботу в театрі тов. «Українська Бесіда» вона розпочинала власне виступом у винниченківській драмі «Гріх». Шкода, але єдина рецензія І. Рудницького мала виключно називний характер. У ній критик лише зазначив, що тріо «Морська — Наталя Павлівна, Крушельницький — Андрій Карпович, Загаров — Іван Стратонович вели провід у надзвичайно гармонійно зіграному гуртку найкращих сил нашого театру», а також згадано В. Блавацького (Тось), Надію Рубчаківну (Дося), І. Гірняка (Карпо Федорович) [80]. Втім можна вільно припустити, що роль молодой темпераментної жінки «ібсенівського типу» Наталі Павлівни для М. Морської не виявилась складною. Тим паче, що у її виконавській манері темперамент був невід'ємною частиною. А в основі, що найвірогідніше, акторка застосувала принцип побудови ролі Марії Ляшківської. Водночас, рецензія І. Рудницького знаменна тим, що вона, як неодноразово зазначалось і в інших попередніх критичних статтях, підсумовує важливий вінець режисерської роботи О. Загарова у Львові, а власне усталює досягнення важливої для вистави акторської єдності.

Вартою уваги у парадигмі нашого дослідження є перша на українській сцені в Галичині шекспірівська вистава — трагедії «Отелло» (14.06.1923), у якій М. Морська, однак участі не брала. Таке режисерське рішення для львівської театральної громадськості виявилось неочікуваним і цілком неправомірним. Адже, без сумніву, Дездемону повинна була грати провідна акторка театру — лише вона, як відображає М. Рудницький у новелі «Марія Морська», була здатна передати Шекспірову поезію, пояснити своєю грою глядачеві, чому її серце здобув Отелло і передати весь жах переляканого серця [81].

Виявляється, М. Морська сама, наперекір настійливим вмовлянням О. Загарова, відмовилась від цієї ролі. Спершу акторка професійно обумовлювала своє рішення, що не володіє тими даним, якими б можна було виправдати сміливість стати Дездемоною: немає ні вроди, ні довголітнього досвіду [82]. Втім насправді, як довідуємось з наступної новели М. Рудницького «Дездемона», ця мотивація мала більше агресивне забарвлення. Це був справжній акторський бунт проти режисерського деспотизму. «І в жодному випадку, — го-

ворить актриса, — чоловік, який є режисером, не може забувати, що його дружина-артистка не мусить слухатись його беззастережно. Таке ставлення мержує з примусом, може, і насильством» [83]. Водночас, це була чітка позиція емансипованої жінки та інтелектуально-самодостатньої акторки. На її думку, жінки не позбавлені критичного розуму і добре відчують, в якій ролі здатні втілити задум драматурга. Адже кожний з акторів «спроможний відтворити на сцені тільки те, що відповідає його фізичним і духовним якостям. І тому, враховуючи здібності і хист кожного артиста зокрема, можна підбирати відповідний репертуар і розподіляти ролі в порозумінні з ним» [84]. Професійність думки М. Морської очевидна. Втім цікаво, що вона чітко розмежовує акторські якості, віддаючи першість фізичним, а потім уже духовним даним. Безперечно, тут промовляла споконвічна турбота усіх артисток. Адже, на думку, М. Морської, Дездемона повинна бути привабливою, а її зовнішність цій вимозі не відповідає: «Я ставлюсь досить критично до себе і знаю, що я невродлива і зовні неприваблива» [85].

Але, очевидно, це був лише привід. Зовнішність актора, переважно залежить від істинного сценічного існування і глибини трактування ролі. Даремно М. Морська обурювалась, що О. Загаров захоплюється не нею, а лише її вмилім гримом. Це було режисерське захоплення досконалим сценічним образом. Цей феномен артистки підтверджує і М. Рудницький: «На сцені вона перетворювалась і іноді ставала красивою, чарівною, дарма, що при денному світлі справляла враження мало «жіночої» [86].

Причина передовсім полягала в акторській природі М. Морської, яка гра-ла у драматичних і комедійних ролях, але ніколи не пробувала себе у трагедії. З іншого боку вона реально не відчувала величності і масштабності ролі Дездемони, щоб ця у її виконанні набула дійсно трагічного звучання. У розумінні М. Морської усталилась думка, «що найпривабливіші жінки з п'єс Шекспіра — це наївні, безпорадні та беззахисні — Офелія, Корделія або Дездемона» [87]. Тобто вона як акторка мисляча і дієва, у цій ролі не вбачала своєї реалізації. Або ж М. Морська, яка переживала подібний конфлікт між ревностями і довір'ям у власному сімейному житті, інтуїтивно відчувала-небезпеку згідно з «парадоксом Дідро»: «Коли я уважно читала текст «Отелло», я весь час бачила перед собою картину, як Олександр Леонідович на сцені схопить мене за горлянку і задушить...» [88].

Остання загаровська львівська постановка драми невідомого віденського письменника перших десятиліть ХХ ст. Г. Мюллера «Полум'я» (1920 р.) надзвичайно цікава у тогочасній репертуарній політиці театру товариства «Українська Бесіда» (єдина вистава еротичної драми «з душком»). Це чи не єдиний драматургічний твір, який у Європі приніс письменникові короткочасний успіх

[89]. Проте на тогочасних українських і російських сценах він був невідомий. І хоча ця, можливо, аж надмірно натуралістична драма не виходить за межі режисерських зацікавлень О. Загарова, проте, швидше всього, вона була особистим вибором М. Морської. Акторка, як зазначала преса, здійснила власний переклад з німецької мови. І в цьому сенсі факт цієї постановки наприкінці червня 1923 р. надзвичайно цікавий і дає вагомий привід до деяких припущень.

18 липня 1923 р. у постановці С. Висоцької у варшавському Малому Театрі відбулась прем'єра драми Г. Мюллера «Полум'я» за участю І. Сольської в головній ролі [90]. З приводу такого невдалого драматургічного вибору Т. Бой-Желенський подивлявся: «*Moje panie, jesteście wielkie aktorki, ale jesteście — jak zdarza się wielkim artystom — wielkie dzieci, rozgrymaszone, zarozumiałe, wyciągające ręce do lada błyskotek, nie umiejące odróżnić złota od ordynarnego szychu*» [91].

Поза тим цікавий факт, що 1922 р. С. Висоцька гастролювала у Львові [92]. Більше, ніж очевидно, ця вистава з'явилась на сцені театру товариства «Українська Бесіда» за її порадою і власне за посередництвом Марії Морської.

Відомо, що протягом 1919–1921 рр. М. Морська була акторкою ДДТ. Не відкриття, що у той час багато представників з театрального творчого обслуговуючого і технічного персоналу (декоратори, музиканти, суфлери тощо) переорієнтовувались у своїй спеціалізації і пробували себе на акторському чи режисерському полі діяльності. Тому не дивно, що сценограф М. Кітчнер 1919 р. з'явилась у списку акторської трупи ДДТ [93]. Водночас незначна кількість тих другорядних чи дублюючих ролей, які вона протягом 1919–1921 рр. виконувала у цьому театрі недостатня, щоб за такий короткий час сформувати актора-професіонала непересічного рівня. Адже у Львові її не сприйняли як талановиту акторку-дилетантку з незначним досвідом. Високий професійний рівень М. Морської свідчить, що вона ще до початку роботи у ДДТ повинна була мати певні навички акторської майстерності.

Отож, відомо, що у Києві М. Пйонткевич навчалась у гімназії, а художню освіту здобувала у Москві. Якщо припуститись хронологічних розрахунків, то за віком гімназію вона могла закінчити найпізніше 1911 р., а потім, приблизно, п'ять років навчалась у художньому закладі Москви. Тобто, безумовно, що у 1916–1917 рр. М. Пйонткевич-М. Кітчнер повернулась до Києва і тут, наважись припустити, деякий час відвідувала драматичну школу київського польського театру «*Studia*» (1916–1918 рр.) під художнім керівництвом С. Висоцької. Наголошуємо, що власне відвідувала, а не навчалась. Прізвище М. Пйонткевич чи М. Морська не зустрічається на тогочасних афішах театру [94]. Його безпосередні учасники, пізніше біографи і дослідники творчості С. Висоцької З. Вільський, Я. Івашкевич і автор неопублікованої монографії «Театр польський у

Києві. 1800–1919» С. Квасковський також серед провідного ансамблю учениць «*Studia*» не згадують її імені [95]. Поза тим відома польська письменниця М. Виджа-Ніклевічова, яка у той час мешкала у Києві, у своїх спогадах пише, що вона разом з великою кількістю молодих ентузіастів також відвідувала заняття С. Висоцької. Проте ніколи не мала наміру стати акторкою і не опрацювала там жодної ролі, хоча старалася якнайчастіше заходити до театру і спостерігати за його, а зокрема С. Висоцької, роботою [96]. Вважаємо, що до цього гурту творчої молоді з певністю можна залучити М. Морську. Отож, поза режисерською школою О. Загарова, її виконавська майстерність первинно базувалась на реалістично-психологічному методі. Адже С. Висоцька орієнтувалась, сповідувала і наслідувала творчі принципи Першої студії МХТ, підтримувала тісні контакти з К. Станіславським.

Можливо, І. Рудницький допомагав М. Морській перекладати п'єсу. Його, на початку рецензії, детальний огляд структури «Полум'я» Г. Мюллера (бездоганна експозиція, компактний жвавий діалог, влучні короткі епізоди, які тримають драматичне напруження) свідчить, що критик був ознайомлений з текстом драми. Водночас, він визнавав, що однолінійний сюжет цього натуралістичного твору нехитрий і банальний. Втім, як в «Антигоні» Софокла і «Наталці Полтавці» І. Котляревського вирішений він цікаво й оригінально [97]. Здавалося б пафосно, але небезпідставно критик провів тут аналогію з цими вершинами світового драматичного мистецтва, — адже їхню проблематику творили головні героїні. Достовірно, саме у цій площині потужних жіночих ролей І. Рудницький допускав зіставлення. Так само і постановка «Полум'я» Г. Мюллера. Її успіх, за його твердженням, у першій черзі належав М. Морській у головній ролі повії Анни, а тільки потім самій п'єсі [98].

Це був триумф артистки. М. Морська, безмаль, не сходячи зі сцени протягом трьох дій, у безперервному єдиному процесі проживала роль. У живому опануванні і напруженій динаміці існування вона розкрила смислові центри і багатогранні пласти своєї ролі. Тут цілісно проявилась складна акторська натура М. Морської. Різке натуралістичне забарвлення ролі акторка збагатила, майстерно варіюючи, насиченими настроєвими фарбами, де ліричні тони змінювались жагучою пристрастю, що переходили у психологічне напруження та експлозію, що поступово спадала у безтурботний, навіть легковажний стан. І. Рудницький захоплювався: «Морська не грала, а жила на сцені (з якої майже всі 3 дії не сходила) й наповнювала її шалом тіла Анни — проститутки та тремтливими фарбами її хворої душі. Просто незрівнянними були переходи від м'яких ліричних моментів до вибухів непогамованої пристрасті (II д.), і від погідливого сміху щасливої дівчини до різкого крику смертельно враженої вуличниці (кін. I дії)» [99]. Акторський склад постановки становили вихованці

О. Загарова, які, відзначав рецензент, непомилно склали ансамбль захоплюючої гри М. Морської: О. Загаров (цинік Герберт), В. Блавацький («спаситель ближніх» Фердинант), О. Голіцинська (Матір), М. Крушельницький (Сутенер), І. Гіряк (Радник), а також Н. Рубчаківна й Н. Крупа в ролях товаришок Анни по професії.

Відомий письменник, практично єдиний літописець українського культурного життя у Східній Галичині міжвоєнного двадцятиліття ХХ ст. М. Рудницький залишив дві неоціненні збірки новел-спогадів «В наймах у Мельпомени» (1963) і «Непередбачені зустрічі» (1969). Їх вагомість досягається поступово від естетичного сприйняття художнього тексту до професійного театрознавчого осягнення й аналізу інформативного наповнення збірок. У парадигмі нашого театрознавчого дослідження їх неоціненим матеріалом є творчі портрети видатних митців-сучасників письменника (С. Крушельницька, В. Стефаник, В. Ібаньєс, О. Загаров, М. Морська, Й. Стадник, І. Рубчак, М. Бенцаль, Б. Шоу, В. Реймонт, В. Оркан, А. Мазон, С. Моем, А. Бучма, Г. Уельс та ін.). Автор, володіючи небагатими біографічними довідками, реаліями почутого поряд із власними спостереженнями і, збагачуючи новели художнім домислом, вималював стрункі портрети творчих особистостей. У логіці свого викладу письменник нерідко застосовує прийом публіцистичного жанру — інтерв'ю, завдяки якому відчуття художнього твору зникає. Водночас цей засіб не дезорієнтує, а навпаки доповнює очевидний публіцистичний фактаж і допомагає цілісно відтворити творчу індивідуальність тих чи інших «героїв» новел.

Отож, дві новели «Марія Морська» і «Дездемона» М. Рудницький присвятив М. Морській. У формі інтерв'ю з артисткою автор вибудував їх за стрункою професійною театрознавчою схемою, за якою викристалізовується цільна багатогранна постать акторки-творця. Письменник окреслює органічне співвідношення існування акторки з її світовідчуттям і світосприйняттям, з її бажаннями, радіщами, тривогами, з життєвими цінностями, що необхідно доповнює і збагачує оцінку акторських творінь М. Морської. Автор проникає у творчу майстерню акторки, розкриває логіку рутинної технічної сторони опанування ролі, для якої акторка досконало розробляла емоційно-психологічну партитуру від висхідної лінії до кульмінації і розв'язки. Вона ніколи не дозволяла собі спонтанного непродуманого самовияву. До вибору своїх ролей М. Морська ставилась надзвичайно обережно і вибірково, намагаючись оминати випадкових або невідповідних її творчому єству образів і категорично протестувала проти ролей, до яких почувала себе невідповідною (дійсно, покликаючись на статистику, М. Морська у театрі товариства «Українська Бесіда» зі сорока постановок О. Загарова і сорока постановок Й. Стадника зіграла лише у двадця-

ти одній. — О. Б.). Це була залюблена у свій фах акторка, яка реально проживала свою роль. Її природі суперечило визначення акторського ремесла: «Я завжди вважала трохи грубуватим вислів «виконувати роль» — так, ніби тут йдеться про те, щоб «відробити» стільки-то метрів тексту на протязі трьох-чотирьох годин» [100]. Водночас вона усвідомлювала, що в кожній професії існує обов'язок і «не все те, що граєш на сцені, може знайти в душі артиста такий відгомін, щоб він міг влити у свою гру кілька краплин власного серця» [101]. Хоча артистка аж ніяк не допускала стану неконтрольованих емоцій в акторському існуванні: «Але ж театр — мистецтво, в якому <...> все підпорядковано мисленню. Навіть творча уява не може обійтись без керівної сили мозку. Від актора вимагають продуманої ролі, розуміння задуму драматурга, а водночас і безпосередньої гри» [102].

Отож, у сукупності цього художнього матеріалу постає самодостатня, самокритична, інтелектуально необмежена і духовно багата учасниця сценічного буття, яка свій театральний мистецький твір будувала на основі глибокого і гострого відношення до дійсності, особливий підвищеній чутливості, широкій вдумливій спостережливості і відповідальній цілеспрямованій праці.

Після закінчення у театрі товариства «Українська Бесіда» сезону 1922/1923 рр. М. Морська і О. Загаров у серпні виїхали ужгородський Руський театр товариства «Просвіта», де працювали протягом 1923–1925 рр. М. Морська, завдяки високому професіоналізмові, викликала непідробне захоплення публіки і відразу здобула визнання прем'єрши. Хоча у генезі її акторської творчості цей період не був знаменний у якихось особливих пошуках і знахідках. Репертуарна політика О. Загарова, як у попередніх періодах його режисерської діяльності, в основному, була тотожною («Гріх», «Панна Мара», «Міс Гоббс», «Чорт-жінка», «Батько», «Мірандоліна», «Тартюф», «Ясні зорі», «Візник Геншель», «Гедда Габлер», «Натусь», «Брехня», «Міреле Ефрос», «Закон», «Золота книжка» Ол. Толстого тощо). М. Морська узвичаєно виконувала, переважно, ті самі ролі. Втім у роботі над знайомими образами акторка досконало розвинула і закріпила свою майстерність. Зокрема, у виставах «Гріх», «Батько», «Тартюф» вона, як відомо, впродовж не довголітньої практики участь брала неодноразово. Недарма гастролі театру «Просвіти» з цим репертуаром у Празі 1924 р., завдяки блискучій грі М. Морської і О. Загарова, увінчались неймовірним успіхом [103].

Очевидно, артистка віддавала перевагу драматичному репертуарові, позаяк комедійні вистави за її участю були нечастими. Втім, якщо низка комедій була неширокою, проте добірною згідно з індивідуальним вибором артистки (англійські переклади здійснювала сама М. Морська). Її комедійний репертуар, поза класичними зразками, складала нова реалістична західноєвропейська п'єса

початку ХХ сторіччя («Ернст», «Як важко бути серйозним») О. Вайлда, «Верблюду вухом ігли» Ф. Ленгера, «Пігмаліон» Бернарда Шоу). Ймовірно, у комедії акторка не почувала себе цілком вільно і органічно. Відгуки про її гру у цих виставах були позитивні, раціональні у констатації акторської майстерності. Зокрема, про постановку «Верблюду вухом ігли» Ф. Ленгера: «Креція Морської є доказом того, що вона у всяких ролях є дома і є артисткою великої рутинності» [104].

З кінця 1925 і на початку 1926 р. артистка, мабуть, деякий час працювала на українських сценах у Празі і Подєбрадах. Тут 14 березня 1926 р. відбулась прем'єра комедії Б. Шоу «Пігмаліон»: «Пані Морська була бездоганна, однаково в ролі «Лізки» й «Міс Дулітл» викликала малознайомою подєбрадянам сторінкою свого таланту — комізмом» [105].

Достеменно невідомо, у який час подружжя роз'їхалось, — приблизно, на зламі 1925–1926 рр.: О. Загаров повернувся в Соціалістичну Україну — в Дніпропетровськ (Катеринослав), а М. Морська виїхала до батьків у Варшаву. Проте тут професійної акторської кар'єри вона уже не продовжувала (викладала іноземні мови — англійську, німецьку, французьку). Вірогідно, з простої причини, що не знайшла знайомого артистичного оточення. Хоча не раз артистка виступала на урочистостях і святкуваннях української еміграції у Варшаві [106]. Закінчила своє життя Марія Морська на 37 році від ускладнень ангіни.

Феномен цієї артистки надзвичайно цікавий і неповторний. Вона пропрацювала на українській сцені лише неповних десять років, а в українському театральному процесі 1920-х рр. назавжди залишилась винятково талановитою і непересічною акторкою.

Поза тим, як згадувала сама М. Морська, артисткою вона стала випадково. Адже спершу своїм фахом вона обрала образотворче мистецтво. Безумовно, театральні уподобання М. Пйонткевич, яка здобувала мистецьку освіту у Москві, уже тоді формувались на кращих виставах московських театрів. Невипадково М. Кітчнер знайшла своє покликання у сценографії. Повернувшись до Києва, вона відвідувала «Studia» С. Висоцької, а з утворенням 1918 р. ДДТ стала його художником, де створила чимало цікавих костюмів і декораційних оформлень.

Будучи багатогранно освіченою творчою особистістю високої мистецької культури і володіючи основними елементами акторської професійної вправності, вона виявилась внутрішньо-готовою, щоб 1919 р. вийти на сцену. Акторська особистість М. Морської, яка, поки що у другому складі, брала участь у постановках О. Загарова, первинно формувалась на реалістично-психологічному методі. Водночас у ДДТ їй пощастило разом працювати і вчитись у таких непересічних творців українського театру, як І. Мар'яненко, Є. Сидоренко, Є. Коханенко, Л. Гаккебуш, Лесь Курбас тощо.

У 1921–1923 рр., опинившись у театрі Товариства «Українська Бесіда» на поєдинку з головними ролями, М. Морська у тандемі з О. Загаровим показала себе високопрофесійною талановитою акторкою. Цікаво, що *саме львівський* період став водночас і етапним, і кульмінаційним та визначальним у розвитку її акторської особистості. Продовжуючи практику у Руському театрі товариства «Просвіта» і в Подєбрадах, вона, згідно з незмінною режисерською програмою О. Загарова, удосконалила свій непересічний хист, а втім, не мала можливості розвинути свою майстерність у площині відмінних режисерських положень.

Це була надзвичайно інтелігентна, тонко зорганізована і обдарована натура великої внутрішньої культури і мистецького світовідчуття. Звичайно, деякі ролі М. Морська цитувала з київських постановок ДДТ. Втім кожний наступний образ, який достеменно відповідав її ціннісним орієнтирам, акторка проникливо обдумувала, на що затрачала чимало репетиційного часу. Адже у львівських виставах регіонального театру, запорукою успішної роботи якого є швидкоплинний репертуар, акторка виступала нечасто, допускаючи щонайбільше дві прем'єри у місяць. Завдяки такій вдумливій серйозній підготовці і чутливій проникливій грі, вона звучала настільки виразно і насичено, що абсолютно заповнювала сценічний простір і, здавалося, брала участь, майже, в усіх виставах театру. Будучи акторкою характерною, вона тяжіла до емоційно-інтелектуального стилю виконання. Творча манера її гри при зовнішній статичності, але внутрішній наповненості образу відзначалась виваженою стриманою, вишуканою сценічною поведінкою, не схильною до зовнішніх ефектів. Це свідчить не тільки про високий рівень зовнішньої, але і, внутрішньої техніки акторки. Її неординарне акторське обдарування в оболонці пересічних фізичних даних надавало їй сценічному образу рис естетичної цілості. В. Блавацький описував, що М. Морська була «дуже інтелігентна жінка, тонка актриса», що «вміла дуже простими й безпосередніми засобами викликати великі сценічні ефекти». Будучи негарною, без особливо привабливого тембру голосу, вміла вона «простою і щирістю гри, культурою своєї поведінки на сцені приковувати до себе увагу глядача» [107].

Акторський тандем і співпраця М. Морської з режисером О. Загаровим був винятково гармонійним. Не одну виставу режисер поставив згідно зі стилістикою виконання цієї артистки. Так само майстерність акторки чітко відповідала вимогам її єдиного постановника. Можливо, і тому М. Морська, втративши опору професійного партнера, не змогла знайти чи не шукала способів регенерації акторської практики. Втім, в історії українського театру багатогранна і неординарна акторська особистість Марії Морської, незважаючи на її короткий творчий шлях, зайняла своє повноцінне і вартісне місце.

1. Надалі — ДДТ.
2. *Лужницький Г.* Український театр після визвольних змагань // Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва: В 2 т. (ОМУС). — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975. — Т. 1: 1915–1975. — С. 18–19.
3. *K[arka] E. Maria z Piątkiewiczów Morska*, † 28.XI.1932 г. // *Biuletyn Polsko-Ukraiński*. — 1933. — № 2. — С. 41–42.
4. *А. Г. [Андрій Головка]*. «Гріх», п'єса Винниченка на 3 дії // Вперед. — 1921. — 13 жовтня.
5. *Блавацький В.* Спогади // *Ревуцький В.* В орбіті світового театру. — Київ; Харків; Нью-Йорк, 1995. — С. 106.
6. *Мороз А. З.* «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. — Київ, 1994. — С. 64.
7. *М. П. [Модест Левицький]*. Ювілейна вистава УТП в театрі // Вперед. — 1921. — 7 грудня.
8. *А. Г. [Андрій Головка]*. «Гріх», п'єса Винниченка на 3 дії // Вперед. — 1921. — 13 жовтня.
9. Там само.
10. *Блавацький В.* Спогади. — С. 128.
11. Цит. за: *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів, 1993. — С. 115.
12. *А. Г. [Андрій Головка]*. «Гріх», п'єса Винниченка...
13. Там само.
14. *М. П. [Модест Левицький]*. Ювілейна вистава УТП в театрі // Вперед. — 1921. — 7 грудня.
15. Цит. за: *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів... — С. 115.
16. *Загаров О.* Мистецтво актора // Театральний порадник. — Київ, 1920. — Кн. III. — С. 25–28.
17. Олександр Загаров про актора (3 передмови до українського перекладу Я. Гординського «Сон літньої ночі» В. Шекспіра). — Львів: Бібліотека Меріяма, Ч. 4–5. — 1922 р. // Наш театр. — Т. 1. — С. 47.
18. *А. Г. [Андрій Головка]*. «Мірандоліна» — комедія на 3 дії К. Гольдони // Вперед. — 1921. — 16 жовтня.
19. *О. М-та [Олексій Мішта]*. Драматичний театр ім. Шевченка: «Тартюф» Мольєра, «Мірандоліна» Гольдони // Слово. — 1919. — 26 листопада (9 грудня). — № 38.
20. Цит. за: *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів... — С. 120.
21. *А. Г. [Андрій Головка]*. «Шалапут», комедія на 5 дій К. Глінського // Вперед. — 1921. — 30 жовтня.
22. *А. Г. [Андрій Головка]*. «Ясні зорі», драма на 5 дій Б. Грінченка // Вперед. — 1921. — 4 листопада.

23. Цит. за: *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів... — С. 123.
24. А. Г. [*Андрій Головка*]. «Співочі товариства», п'єса Винниченка, 4 дії // Вперед. — 1921. — 16 листопада.
25. А. Г. [*Андрій Головка*]. В. Винниченко «Закон», 4 дії // Вперед. — 1921. — 27 листопада.
26. Там само.
27. А. Г. [*Андрій Головка*]. «В рідній сім'ї», драма Г. Зудермана на 4 дії // Вперед. — 1921. — 27 грудня.
28. *Возняк М.* Дві вистави Мольєрового «Тартюфа» на нашій сцені // Громадський Вісник. — 1922. — 18 лютого.
29. О. М-та [*Олексій Мішта*]. Драматичний театр ім. Шевченка...
30. А. Г. [*Андрій Головка*]. Свято Мольєра // Вперед. — 1922. — 12 лютого.
31. Там само.
32. Новинки. Польська преса про український театр // Вперед. — 1922. — 17 лютого.
33. Цит. за: *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів... — С. 118.
34. Там само.
35. Цит. за: Український драматичний театр. Нариси історії: В 2 т. — Київ, 1959. — Т. 2: Радянський період. — С. 64.
36. (А. Г.) [*Андрій Головка*]. «Ревізор», комедія на 4 дії // Театральне Мистецтво. — Львів, 1922. — Вип. III–IV. — С. 2.
37. Хроніка: М. Морська на мист[ецькій] виставці // Театральне Мистецтво... — С. 31.
38. Гурток Діячів Українського Мистецтва у Львові. Українська мистецька виставка. Каталог. — Львів, 1922. — С. 11.
39. *Вороний М.* Український театр під час революції // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — Київ, 1991. — С. 94.
40. Гурток Діячів Українського Мистецтва у Львові... — С. 9.
41. Местная хроника // Театральная жизнь. — Киев, 1918. — 19 мая. — № 15. — С. 18.
42. Український драматичний театр. Нариси історії. — Т. 2. — С. 59.
43. 1-ий театр УРСР імені Шевченка // Театр. — Киев, 1919. — 11–12 апреля. — № 3.
44. *Кузьмін Е.* Державний український театр: «Лісова пісня», драма-феєрія Леси Українки // Голос Києва. — Киев, 1918. — 1 декабря (18 ноября). — № 169.
45. Там само.
46. Цит. за: *Вериківська І. М.* Становлення української радянської сценографії. — Київ, 1981. — С. 64.
47. *Кузьмін Е.* Державний український театр...
48. *Олег Азовський [Єлисей Карпенко]*. З театральної ниви // Нова Культура. — Львів, 1924. — №№ 1–2. — С. 79.
49. *Е. К[узьмін]в.* Державний драматический театр («Столпы общества»). Ком. Ибсена // Голос Києва. — 1918. — 13 декабря (30 ноября). — № 179.

50. Там само.
51. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Фонд програм. Інв. №№ 4617, 4612, 4614, 4623, 4636.
52. 1-ий театр УРСР ім. Шевченка. Г. Гауптман «Візник Геншель». Г. Гауптман «Ткачі» // Театр. — 1919. — 13–16 апреля. — № 4.
53. *Літницький М.* Марія Морська. 1895–8.IX.1932 // Новий Час. — Львів, 1933. — 16 лютого, ч. 35.
54. *Возняк М.* Дві вистави Мольєрового «Тартюфа»...
55. Український драматичний театр. Нариси історії. — Т. 2. — С. 61
56. Новинки. Польська преса про український театр // Вперед. — 1922. — 17 лютого.
57. *М[ихайло] Кедрин [Іван Рудницький]*. Оскар Уайльд, переклад Меріама [Григорія Лужницького], «Ідеальний муж», п'єса на 4 дії // Свобода. — Львів, 1922. — 18 листопада.
58. *Волошин М.* «Троянда Стамбулу» // Громадський Вісник. — 1923. — 8 лютого.
59. *Рудницький М.* Непередбачені зустрічі. — Львів, 1969. — С. 94.
60. Там само. — С. 94.
61. *Блавацький В.* Спогади. — С. 113.
62. *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів... — С. 114.
63. Местная хроника // Театральная жизнь. — 1918. — 18 июля. — №№ 21–22. — С. 21.
64. Драматичний театр ім. Т. Шевченка // Слово. — 1919. — 17 (30) листопада. — № 52.
65. ДМТМК України. Фонд програм. Інв. №№ 4639, 4652, 4653, 4662, 4665.
66. *М[ихайло] Кедрин [Іван Рудницький]*. Оскар Уайльд...
67. *Кедрин [Іван Рудницький]*. Я. Гордін «Міреле Ефрос», п'єса з жидівського життя у 5 дій // Свобода. — 1922. — 1 грудня.
68. *М[ихайло] Кедрин [Іван Рудницький]*. Бернард Шоу «Шоколадний воячок» (переклад О. Загарова), комедія на 3 дії // Свобода. — 1922. — 24 грудня.
69. *М[ихайло] Кедрин [Іван Рудницький]*. Л. Урванцев «Вера Мірцева», кримінальна драма на 4 дії — переклад О. Стадника // Громадський Вісник. — 1923. — 14 січня.
70. *О. Б. [Олесь Бабій]*. Свято Нового року, драма в 3 діях Ст. Левинського // Театральне мистецтво. — 1923. — Вип. III. — С. 40.
71. *М[ихайло] Кедрин [Іван Рудницький]*. Ст. Левинський «Свято Нового року», драма на 3 дії з прологом // Громадський Вісник — 1923. — 16 березня.
72. Там само.
73. *М[ихайло] Кедрин [Іван Рудницький]*. Г. Ібсен «Гедда Габлер» — постановка О. Загарова, бенефіс М. Морської // Діло. — Львів, 1923. — 14 квітня.
75. *О. Б. [Олесь Бабій]*. Гедда Габлер, драма в 4 діях Генріка Ібсена // Театральне мистецтво. — 1923. — Вип. IV. — С. 57.
76. *М[ихайло] Кедрин [Іван Рудницький]*. В. Винниченко «Натусь», постановка О. Загарова // Діло. — 1923. — 27 квітня.

77. Цит. за: *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів... — С. 118.
78. *М[ихайло] Кедрин [Іван Рудницький]*. З театру. Бенефіс Олександра Загарова: (Дагне Пшибишевська «Гріх», 3 драматичні сцени; А. Чехов «Ювілей», жарт на 1 дію) // Діло. — 1923. — 19 червня.
79. Там само.
80. *М[ихайло] Кедрин [Іван Рудницький]*. З театру // Діло. — 1923. — 1 липня.
81. *Рудницький М.* В наймах у Мельпомени. — Львів, 1963 — С. 280.
82. Там само. — С. 279.
83. *Рудницький М.* Непередбачені зустрічі. — С. 96.
84. Там само. — С. 96.
85. Там само. — С. 99.
86. Там само. — С. 99.
87. Там само. — С. 100.
88. Там само. — С. 101.
89. *Mueller Hans // Ottuv slovník naučný nove doby [Illustrovana Encyklopaedie Obecnych Vedomosti]. Dodatky k Velkiemu Ottovu slovníku naučnému: V 5 d.* — Praha, 1936. — D. IV. — sv. 1. — S. 381.
90. *Wilski Z.* Stanisława Wysocka. — Warszawa, 1965. — S. 187.
91. Цит. за: *Wilski Z.* Stanisława Wysocka. — S. 115.
92. *Hałabuda S.* Między Hellerem a Schillerem — dwanaście lat teatru Lwowskiego w odrodzonej Polsce // Teatr Polski we Lwowie. Studia i materiały do dziejów teatru polskiego. — Warszawa, 1997. — S. 175.
93. Драматичний театр ім. Т. Шевченка // Слово. — 1919. — 17 (30) листопада. — № 52.
94. Kartki z życia i rozwoju Teatru Polskiego w Kijowie. Okres od 1905 do 1922 roku. Zebrał *Zygmund Wilczkowski // Zbiory teatralne Instytutu Sztuki PAN.* — 91; *Schiller I.* Z kijowskich czasów Stanisławy Wysockiej // Pamiętnik Teatralny. — 1962. — Z. 1. — S. 152–153.
95. *Wilski Z.* Stanisława Wysocka. — Warszawa, 1965; *Iwazkiewicz J.* Teatralia (Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr «Studia». Wspomnienie). — Warszawa, 1983; *Kwaskowski S.* Teatr Polski w Kijowie. 1800–1919 // Zbiory teatralne Instytutu Sztuki PAN. — M 521 (13).
96. *Wydża-Niklewiczowa M.* U Stanisławy Wysockiej w Kijowie // Pamiętnik Teatralny. — 1991. — Z. 3–4. — S. 522.
97. *М[ихайло] Кедрин [Іван Рудницький]*. Бенефіс М. Морської (Ганс Міллер «Полум'я», драма на 3 дії, переклад М. Морської, постановка О. Загарова) // Діло. — 1923. — 1 липня.
98. Там само.
99. Там само.
100. *Рудницький М.* В наймах у Мельпомени. — С. 281.
101. Там само. — С. 282.

102. Там само. — С. 285.
103. Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів... — С. 126–128.
104. Цит. за: *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів... — С. 136.
105. Цит. за: *Крупач М.* «Кругом спостерігаю гру...» // Просценіум. — Львів, 2000. — №. 1. — С. 18.
106. Straty na ukraińskim odcinku kulturalnym // Biuletyn Polsko-Ukraiński. — Warszawa, 1933. — № 1 (3). — С. 45.
107. *Блавацький В.* Спогади. — С. 107.