

ПРОБЛЕМА ГРИ А PRIMA VISTA У ТВОРАХ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

У статті проаналізовано особливості гри а prima vista творів Ф. Шопена, розкрито основні принципи подолання труднощів читання з аркуша у цих творах та виявлено фактори, які впливають на успішність цього процесу.

Ключові слова: *проблема гри а prima vista, стиль, жанр, фактура, ритмічні формули.*

ПРОБЛЕМА ИГРЫ А PRIMA VISTA В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

В статье проанализированы особенности игры а prima vista произведений Ф. Шопена, раскрыты основные принципы преодоления трудностей чтения с листа в этих произведениях и выявлены факторы, влияющие на успешность этого процесса.

Ключевые слова: *проблема игры а prima vista, стиль, жанр, фактура, ритмические формулы.*

THE PROBLEM OF PLAY A PRIMA VISTA IN THE WORKS OF FRIEDERIC CHOPIN

In the article analyzed the features of the play a prima vista works by F. Chopin, revealed the basic principles of overcoming the difficulties of reading music in these works and indentified the factors that influence the success of this process.

Key words: *the problem of play a prima vista, style, genre, texture, rhythmic formulas.*

Творча спадщина кожного видатного композитора представляє собою певні труднощі гри а prima vista через неповторність та оригінальність своєї музичної мови. Правильне розуміння нотного тексту композиторів різних епох відіграє першочергове значення в процесі читання нот з аркуша. Прочитання одного і того ж стилю у виконавстві може бути зовсім різним. Не є винятком і фортепіанні твори видатного польського композитора Фридерика Шопена.

Питання інтерпретації музики Ф. Шопена – тема, яка не вичерпана й досі. Чимало видатних музикознавців, педагогів та виконавців присвятили свої праці проблемі виконання фортепіанних творів польського композитора. Серед них можна виділити роботи І. Белзи [2], К. Ігумнова [4], С. Фейнберга, Я. Мільштейна [7], Н. Кашкадамової, Л. Мазеля [6] та ін. Численні поради були висловлені та зафіксовані в статтях таких видатних піаністів-педагогів: К. Мікулі, Г. Нейгауз, В. Горностаєва, Н. Голубовська, М. Єщенко. Проте, незважаючи на велику кількість літератури, присвяченої виконанню творів Ф. Шопена, практично немає жодних досліджень проблеми та особливостей виконання творів композитора а prima vista.

Саме ці міркування визначили мету статті: проаналізувати особливості гри а prima vista у творах Ф. Шопена, розкрити основні принципи подолання труднощів читання та виявити фактори, які впливають на успішність цього процесу.

Відомо, що читання творів з аркуша кожного композитора певною мірою зводиться до передбачення. А для того, щоб попередньо уявити можливе продовження тексту, необхідно послідовно засвоїти закономірності фортепіанної музики, яка охоплює різні стильові напрями. Саме оволодіння стилем відіграє вирішальне значення в читанні з аркуша. У рамках стилю індивідуально-конкретного окреслення набувають лад, ритм, фактура, форма, жанр. Тому передбачення визначається передусім умінням орієнтуватись в цьому стилі.

Поняття стилю Фридеріка Шопена повинно неодмінно включати визначення його зв'язків з національною традицією, що, в свою чергу, базується на вивченні народних витоків творчості великого польського композитора та його зв'язків з попередниками. Про народні витoki музики Ф. Шопена свідчать мазурки, полонези, інші п'єси, які належать до танцювальних жанрів, та велика кількість написаної літератури з цього приводу. Жанрову своєрідність музики не можна ігнорувати, особливо коли мова йде про стиль та його народно-національний генезис. Крім того, «жанрове позначення твору є одним із значних факторів, який допомагає більш глибоко зрозуміти твір, розшифровуючи на екстрамузичному рівні інтромузичну ідею композиції» [8, с. 81].

Зазначимо, що багато жанрів виробили впродовж тривалого часу свої стійкі ритмічні формули, які служать важливою ознакою відмінності одного жанру від іншого – вальсу від полонезу, мазурки від польки, маршу від колицкової тощо. Саме в ритмічному малюнку відображаються такі характерні риси п'єси, як жанр і – в зв'язку з темпом – тип руху. Для гри а *prima vista* засвоєння та вміння розпізнавати типові ритмічні звороти-формули, характерні для того чи іншого жанру, набувають особливого значення.

Так, мазурки Ф.Шопена є начебто жанровими сценами з народного життя і побудовані на чергуванні різних танців. Під назвою «мазурка» приховані одразу три національні польські танці: мазур, оберек та куявяк. Сам танець виконується у жвавому темпі й розмірі 3/4 або 3/8. У швидкому темпі танець схожий до обереку (op.17, №1) з більш примхливим ритмічним малюнком та характерним акцентом на третій долі кожного другого такту, а в повільнішому до куявяку (op.41, №4) – це більш лірична, повільна мазурка, її тридольність близька до вальсовості. Загалом танець характеризується тенденцією до акценту на другу і третю долі та ритмічної фігури 4-силабічної групи, що складається з 2-х вісімок та двох чверток, що чергуються з трьома чвертками. Можна припустити, що цей характерний ритм є не просто жанровим знаком, а своєрідним символом жанру мазурки, який проникає і в інші жанри (напр., Прелюдія A-dur, op.28 № 7).

Під час виконання танцю а *prima vista* виникає найбільша проблема: як правильно розрахувати нюанс динаміки удару, тобто акцентності сильної долі тактів з акцентами – зміною їх – то на третій, то на другій долях, крім того, з частими *sforzando* (op. 7, № 5). Саме в цьому виконавському нюансі й визначається ритм, пульс музики, а разом з тим і майстерність піаніста. У багатьох мазурках Шопен намагався дати художнє узагальнення музичної картини «сільського балу», звідси тридольна вальсовість та своєрідний ритмічний малюнок.

За своєю побудовою мазурки досить прості: зазвичай три- або двочастинні зіставлення мелодичних ідей, які в один момент контрастують, а в інший зливаються в єдине ціле. Суто в текстовому та технічному плані мазурки легко піддаються читанню завдяки відносно прозорій фактурі та постійним повторам і поверненням характерних поспівок. Однак варто зауважити, що слухова увага при цьому повинна бути особливо загостреною через появу час від часу видозміненого зв'язкового перехідного інтонаційного моменту. Ці інтонаційні зрушення можуть з'являтися як і в мелодичній лінії, так і в акордовому супроводі (op.17, № 1 тт. 15-16; 51-52). «Мелодія в Шопена володіє такою плавністю, внутрішньою спаяністю, що виділення окремих інтонацій, їхня «дисоціація» з цілого відчувається набагато менше. Типово ліричні інтонації знаходяться у нього всередині зв'язної лінії і без уважного вслуховування мало відрізняються» [9, с. 173]. Під час гри а *prima vista* дуже важко змусити слух вникнути в дрібні деталі інтонацій, проте від цих деталей залежить настрої та характер мазурки.

Є свій характерний ритмічний малюнок і в полонезах Ф. Шопена, на який першочергово потрібно звернути увагу під час гри а *prima vista*. Уже в ранніх його полонезах можна почути фанфарні заклики – це полонез B-dur, написаний у семирічному віці. Ці фанфари, ритмізовані в послідовності, поступово ставали все більш і більш характерними для полонезів Ф.Шопена. Їхній ритмічний малюнок складається з вісімки, двох шістнадцятих та чотирьох вісімок. Саме цю ритмічну основу необхідно бачити, передусім читаючи полонези Ф. Шопена з аркуша. Наступні великі героїчні полонези скомпоновані на основі цього ж ритмічного малюнку.

Наприклад, «Полонез-фантазія» оп.61 – це масштабна, розгорнута композиція віртуозного плану. Твір зберігає типову для полонезів ритмоформулу, яка чітко проступає після розділу фантазії. Однак у процесі розвитку полонезу характерна ритмічна група завуальовується в середній голос партії правої руки, а то й взагалі зникає з поля зору. Таким чином, потрібно шукати нову «ритмічну точку опори». Надалі – це квартольний та тріольний пунктири (поч. з 226 такту).

Часто та чи інша тема, гармонічний супровід складаються з повторення однієї характерної ритмічної фігури, яку вчасно закріпивши можна вигідно використати в читанні твору з аркуша. Мазурки, полонези, вальси Ф. Шопена підкорюються такій «ритмічній закономірності». Ритм – це своєрідна першооснова, яка виконує велику роль у музичному мистецтві. Перш ніж почати читати будь-який твір Ф. Шопена з аркуша, потрібно відчувати його плинність, ритм руху, і тільки після того почати виконувати. В іншому ж випадку спочатку обов'язково вийде ряд безладних звуків, а не жива лінія.

І все ж таки, систематизуючи нотний матеріал, варто опиратися ще на одну ознаку, довкола якої будуть виникати різноманітні труднощі читання тексту з аркуша. Це – фортепіанна фактура творів Ф. Шопена.

Особливу увагу під час гри а *prima vista* у творах Шопена потрібно звернути на фактуру фігурацій, яка є виразно мелодизованою. Про це свідчить постійне прагнення композитора до обігрування гармонічних голосів, басу і мелодій. Наприклад: Прелюдії *Fis-dur* і *1c*. «Баркароли» вершини фігурацій відповідають верхнім звукам мелодії, що звучить в акордовому викладі правої руки. Загалом мелосом пронизані у Шопена не тільки мелодичні лінії, але й лінії супроводу, басы і побічні голоси. Маємо справу з мелодичною гармонією, з єдністю мелосу і гармонії. Тому фактурі Шопена властива підголоскова поліфонія, особлива фактура підголосків, яка говорить про мелодичну насиченість музичної тканини в цілому.

Композитор достатньо детально виписав фактуру своїх творів за допомогою вказівок артикуляції і виділення деяких підголосків в окрему лінію шляхом позначення їх додатковими штилями. Чітке виконання авторських вказівок, а також розуміння специфіки музичної мови Ф. Шопена веде до інтонаційно багатого та виразного виконання а *prima vista*.

Шопен сміливо використовував усі регістри фортепіано, впевнено поширюючи гами, арпеджовані пасажи, фігурації, які служили засобом охоплення всього звукового поля інструмента (етюд оп.10 №1, оп.25 №11, оп.25 №12). Надзвичайно широку фактуру можна помітити в партії лівої руки у багатьох ноктюрнах Шопена – це широкі, наспівні фігурації; а також фактуру розгорнутих «хвилеподібних» пажів (етюд оп.10, №12). Схильність до «розгорнутої» фактури натурального звукоряду часом змінюється тяжінням до «тісної» фактури, яку Шопен запозичив з фольклору. Акордову фактуру можна зустріти здебільшого в полонезах, у яких проявилось прагнення композитора до насиченості звучання.

Трудність прочитання фактури Шопена а *prima vista* полягає в тому, що кожна знахідка в цій сфері у нього не перетворилася в готову формулу для використання у своїх творах. У композитора дуже важко виокремити певні типи фактури. Його фактура насичена окремими індивідуальними формулами для кожного окремого музичного образу, їй притаманний момент неповторності. Однак варто зазначити, що всі види віртуозних складностей, які присутні у фактурі його творів, композитор усистематизував в етюдах. Праця над етюдами допоможе в майбутньому прочитувати інші твори.

В етюдах Шопен-піаніст зумів зафіксувати особливості своїх віртуозних досягнень. У композитора існують типи фігурацій, які використовуються як в етюдах, так і в концертах. «Задуми етюдного типу, як це відзначив Шуман, ми знаходимо в прелюдях Шопена» [5, с. 346].

Збереження єдиного технічного задуму як основи розвитку всього твору відрізняє цей жанр від інших фортепіанних мініатюр. У кожному етюді Шопена, за невеликими винятками, фактура однорідна. Часто – це традиційні технічні формули (арпеджіо, подвійні ноти, октави, зміна позицій і т. ін.), а отже, вони не потребують особливої винахідливості для гри а *prima vista*. Вчасно визначивши таку технічну формулу, можна використати її за допомогою методу аналогії під час читання з аркуша.

Основна складність прочитання етюдів з аркуша – швидкий темп та завуальоване під художнім образом технічне завдання. На жаль, для багатьох піаністів це створює нездоланий бар'єр. Щоб подолати його, Й. Гофман пропонує піаністам по можливості читати з аркуша в швидких темпах або ж наближених до швидких. При перших спробах можуть виникати деякі текстові неточності, проте на них не слід звертати увагу. Швидке читання розвиває здібність очей все схоплювати, а це, в свою чергу, полегшить читання деталей [3]. Від розвинутої здатності швидко читати з аркуша значною мірою залежить успіх процесу ознайомлення з твором.

Головним ключем для охоплення твору під час читання є вміння проаналізувати та по можливості спростити його фактуру. Під час гри *a prima vista*, особливо в швидких темпах, немає необхідності виконувати абсолютно весь текстовий матеріал. Для цього існують певні правила скорочень, застосування яких допоможе швидше оволодіти навичками читання нот. Ці правила можна частково застосувати і в читанні творів Ф. Шопена, однак не варто ними сильно захоплюватись через ймовірність втрати образної самобутності твору.

Ще одним критерієм професійного читання творів Ф. Шопена є правильне та логічне фразування. Недотримання музичного синтаксису композитор вважав найбільшим огріхом у виконанні. Шопен не був прихильником коротких фраз, адже вважав, що вони ламають природну течію мелодії та порушують цілісність музичної думки. За словами Я. Мільштейна, його ідеал – це фраза широкого дихання, яка ніби вбирає в себе більш дрібні мелодичні ланки – мотиви. Його найвища мета – це фраза природна, виконана без перебільшень та хибного декламаційного пафосу [7, с. 28].

Вміння бачити написано в нотах приходить поступово. В тексті інколи зустрічається не зовсім чіткий запис, і доводиться часто здогадуватись, як потрібно правильно виконати даний епізод. Проте це не стосується творів Шопена. Вони надзвичайно чіткі за формою, музична мова ясна та лаконічна, в них немає нічого невизначеного.

У нашому дослідженні ми майже не торкаємось таких виконавських проблем, як фразування, арикуляція, динаміка, агогіка, *tempo rubato*, педалізація, оскільки процес гри *a prima vista* того чи іншого музичного твору постає перед виконавцем на самому початку ознайомлення з ним. Тому немає багато часу для того, щоб продумати всі деталі виконання. Як відомо, виконавська інтерпретація музичного твору здійснюється в ході попередньої праці над його виразовими засобами, відпрацюванням нюансів, творчим засвоєнням і продовжується безпосередньо під час сценічної виконавської дії. Гра *a prima vista* як особливий вид інтерпретації полягає безпосередньо у виконавській дії, випускаючи всі попередні етапи праці. Піаніст в такому випадку володіє мінімальною кількістю часу для того, щоб визначити стиль твору, жанр, форму, фактуру і у зв'язку з цим накреслити приблизний план дії щодо виконання. Зазначимо, що прочитання твору з аркуша – це процес миттєвий, деякою мірою спонтанний, а повна виконавська інтерпретація є наслідком тривалої, копійної та продуманої праці.

Якість прочитання творів не тільки Ф. Шопена, а й інших композиторів з аркуша великою мірою залежить від так званої музичної «начитаності» виконавця, тобто орієнтування в тому чи іншому стилі. Безумовно, кожен композитор «говорить» своєю мовою, втілюючи різні ідеї, відображаючи різноманітні життєві стани у своїх творах. Виконавець, в свою чергу, під час гри *a prima vista* включає активність творчого мислення. Цей процес акумулює в собі весь запас накопиченої в пам'яті інформації і емоційних вражень, асоціативних зв'язків, які оживають при дотичності з художнім твором. Однак варто пам'ятати, що правильний задум гри *a prima vista* повинен випереджувати моторну реакцію, а не навпаки.

Читання творів Ф. Шопена з аркуша характеризують як процес великої психологічної складності, процес великою мірою емоційний, у якому моменти емоційного розуміння тісно переплітаються з моментами інтелектуального пізнання. Він заснований на стислому синтезі зору, слуху і моторики. При читанні нот з аркуша відбувається зв'язок знака зі звуком, тому цей процес включає зорове сприйняття – звукову уяву – рухові імпульси. Великого значення набувають рухи очей, вони повинні трішки випереджувати звуковидобування. Зорове охоплення відрізків нотного тексту залежить від того, яку кількість тактів наперед зможе «побачити» піаніст. Тому, читаючи твори Ф. Шопена, потрібно «бачити наперед».

Велику роль тут також відіграє руховий кінетичний компонент. Зв'язок між диференційованими руховими відчуттями і слуховими уявленнями повинен бути добре розвинутий. Попередньо задуманий рух, або ж моторна готовність, які в процесі гри а *prima vista* деталізуються, в досвідченого музиканта виникають вже при першому погляді на нотну картину. Орієнтиром для цього руху є загальний малюнок фактури твору.

Читання творів з аркуша Ф. Шопена завжди викликає яскраво-емоційний відгук, є важливим не тільки як спосіб розширення репертуарного кругозору, а й як спосіб поглиблення, збагачення, якісного покращення самих процесів музичної думки. Критеріями досконалої гри а *prima vista* творів композитора є осмислена передача змісту музичного твору (мислення малими структурами – фразами, закінченими мелодійними побудовами, темп, який підкреслює характер музики, правильний ритм, фразування, динаміка), а для цього необхідне розуміння всіх особливостей фортепіанного стилю композитора, знання авторських виконавських вказівок і характерних рис гри.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития / Ф. Брянская // Вопросы фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1976. – С. 46-62.
2. Бэлза И. Проблема изучения стиля Шопена / И.Бэлза // О славянской музыке (избранные работы). – М.: Сов. композитор, 1963. – С. 194-228.
3. Гофман И. К. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. К. Гофман / [пер. с англ. Г.А. Павлова]. – М.: Музгиз, 1961. – 224 с.
4. Игумнов К. О Шопене / К. Игумнов // Пианисты рассказывают / [сост., общая ред. и вступ. статья М. Г. Соколова]. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 204-207.
5. Лисса З. Шопен и Скрябин / З. Лисса // Русско-польские музыкальные связи. Статьи и материалы / [под ред. И. Бэлзы]. – М.: АН СССР, 1963. – С. 293-374.
6. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена / Л. А. Мазель // Венок Шопену. Сборник статей / [ред. Л. С. Сидельников]. – М.: Музыка, 1989. – С. 130-167.
7. Мильштейн Я. Очерки о Шопене / Я. Мильштейн – М.: Музыка, 1987. – 176 с.
8. Тукова И. Роль жанрового обозначения в понимании музыкального произведения / И. Тукова // Семантичні аспекти слова в музичному творі. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Збірник статей / [упор. В. Москаленко]. – К., 2003. – Вип. 28. – С. 74-81.
9. Цуккерман В. А. Заметки о музыкальном языке Шопена. Заключение / В. А. Цуккерман // Венок Шопену. Сборник статей / [ред. Л. С. Сидельников]. – М.: Музыка, 1989. – С. 168-177.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.565 (466)+792.071.2.027

О. І. ГАЛОНСЬКА

РЕЖИСЕР ЯНУАРІЙ БОРТНИК ТА ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ

У статті розглядаються мистецькі пошуки режисера Я. Бортника та репертуарні принципи Державного українського театру музичної комедії у Харкові.

Ключові слова: театр музичної комедії, режисерські пошуки, Я. Бортник, репертуар, жанр.

О. И. ГАЛОНСКАЯ

РЕЖИССЕР ЯНУАРИЙ БОРТНИК И ПУТИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

В статье рассматриваются сценические поиски режиссера Я. Бортника и репертуарные принципы Государственного украинского театра музыкальной комедии в Харькове.

Ключевые слова: театр музыкальной комедии, режиссерские поиски, Я. Бортник, репертуар, жанр.

O. I. GALONSKAYA

PRODUCER YANYARIY BORTNIK AND WAYS OF SEARCHES OF THE UKRAINIAN MUSICAL COMEDY

Stage searches and repertoire principles of the state Ukrainian theater of musical comedy are examined in Kharkov in the period of managing the theater of producer Y. Bortnik.

Key words: theater of musical comedy, producer searches, Y. Bortnik, repertoire, genre.

Історія українського театру, незважаючи на всі зовнішні перешкоди, надзвичайно багата талантами і яскравими особистостями. Та поряд з тим сьогодні маємо ряд імен невідомих. Поза увагою дослідників серед забутих, недооцінених майстрів Харківського театру залишається Януарій Дем'янович Бортник (1899-1938), який вписав своєї рідну й вагому сторінку у становлення та розвиток українського театру музичної комедії.

Мета статті – висвітлити роль режисера Я. Бортника у становленні української музичної комедії у Харкові.

Ще донедавна ми зовсім небагато знали про шляхи становлення української музичної комедії у Харкові. Публікації останніх років у науковому віснику НМАУ ім. П. Чайковського [2], а також окремих дослідників Ю. Станішевського [8], Г. Веселовської [1] значною мірою

заповнили цю прогалину, однак далеко не вичерпали теми. Цим і зумовлюється актуальність даної статті.

До революції 1917 р. опереткові трупи у більшості випадків належали приватним антрепренерам, які використовували їх як пролог до нічного шантанного концерту в приміщенні поруч розташованого ресторану. Репертуар цих театрів являв собою щось середнє між фарсом, вар'єте та ресторанною естрадою. Художній рівень таких колективів був дуже низьким, репертуар запозичений із Заходу, постановочні прийоми, як і роль режисера, зводилися до розташування акторів так, щоб ні в якому разі не закрити «прем'єршу» чи «прем'єра». Глядач хотів бачити й чути певну «зірку», публіка завмирала в очікуванні того, заради кого прийшла до театру, саме в цей час з'являється тип артиста-красеня та «королеви брильянтів».

Зі встановленням радянської влади Декретом Ради Народного Комісаріату освіти всі театри, окрім оперети, були включені до сітки державних театральних установ. Театри оперети перейшли до так званих «трудоxих колективів» та у зв'язку з підвищенням податку терміново перейменовувалися на театри музичної комедії. Певний час влада не звертала на цей вид мистецтва уваги, бо не доходили руки, і сприймала такі театри тільки як розважальний заклад для невимогливого глядача. Це положення було притаманне всій опереті в СРСР і стосувалося майже всього музичного театру; і хоча у 20-і роки ХХ століття почався «бум» на цей вид мистецтва, ні художню інтелігенцію, ні радянських ідеологів не задовольняв стан таких речей, про оперу й балет в кращому випадку писали: рутинна. Навколо питання оперети виникає жвава дискусія, яка тривала майже 10 років і в якій взяли участь як мистецькі, так і політичні діячі міста. Шпальти тижневиків «Нове мистецтво» та «Радянський театр» стали сторінками, на яких М. Скрипник, Л. Курбас, Ю. Смолич, І. Туркельтауб, В. Хмурий та інші небайдужі до цієї проблеми люди будували естетику майбутнього театру. Кожна думка, присвячена опереті, породжувала гостре обговорення: яка має бути українська оперета, чи потрібно відкривати нову музичну комедію, якщо немає оригінального сучасного репертуару? «Лише в боротьбі, в роботі твориться новий репертуар, а не словами, побажаннями, якими засмічені наші шляхи» [9, с. 14]. Безумовно, новий час творив нові ідеали, нових героїв, глядач прагнув бачити на сцені близькі до себе проблеми, відбиття сучасних подій тощо.

Буквально кожна стаття, присвячена опереті, розкривала мету створення нової радянської музкомедії. Газета «Вісті» пише, що оперета «мусить бути нашою культурною зброєю» [11]. Її платформа має бути «допоміжним чинником у соціалістичному будівництві», – підхоплював «Радянський театр» і додавав: «Завдання – виховувати нового громадянина республіки трудящих» [10]. Тижневик «Нове мистецтво» робить спробу узагальнити обговорення, які відбувалися на шпальтах преси щодо «ролі і завдань театру в умовах сьогоdnішнього життя» [5]. Головною тезою автора є думка про те, що синтетична за своєю природою оперета має сполучати художнє явище з ідеологічним впливом. Ю. Смолича підтримує редактор того ж журналу В. Хмурий: «Оперета зможе те, на чим спотикається теперішня драма й опера. Вона зможе передати динаміку й нерівний ритм передової доби» [12].

Бачимо, що з ідеологічної точки зору не виникало ніяких суперечок та непорозумінь, чого не можна сказати про естетику майбутнього театру музичної комедії. Якою повинна бути радянська оперета, де взяти репертуар, акторів, режисерів для нового театру? У результаті гострої дискусії було вироблено кілька напрямів у репертуарі театру: перший – переробка та «осучаснення» класичних оперет, другий – постановки радянських оперет, третій напрям, що був тільки накреслений, але не отримав подальшого розвитку, – постановки української класичної спадщини.

Факт відкриття 1929 р. у Харкові, столиці УРСР, української музичної комедії став результатом певної політики радянської влади щодо будівництва української національної культури на театральній ниві. Як державна установа Харківська музична комедія мала повстати на місці старої оперети й бути «важливим чинником у будівництві соціалістичної культури у мистецько-виховничому впливі на робітничого глядача» [4].

Опираючись на тезу про те, що театр є могутньою зброєю у перевихованні мас і як такий повинен відповідати проблемам сучасності, керівництво міста головним завданням у

становленні театру ставило висвітлювання ідей будівництва, п'ятирічного плану тощо. Митці ж головним завданням бачили шляхом експериментального процесу вивчати й засвоювати традиції, засоби й прийоми музичного комедійного жанру минулих епох (комедія Плавта, дель-арте, опера-буф, опера-комік, бурлеск та класична оперета) і, відчуваючи пошуки тогочасної радянської тематики, створювати нову форму мистецької традиції, крім того, засновники мали створити своєрідну школу з виховання театральної молоді.

Утім, перші кроки становлення музичної комедії були негативно сприйняті мистецькою критикою: «...З музкомедією справа стоїть дуже кепсько. Маючи солідний акторський склад, пристойну режисуру – вона все ж таки опинилася біля розбитого корита. На початку сезону ніби й репертуар був, а тепер виявляється, що нічого та й ніколи ставити. Цим пояснюється й те, що театр музкомедії передали під оперові вистави. Балетна частина музкомедії спішно готує хореографічну виставу, якою має заповнити репертуарний прорив» [3, с. 37].

На початку 1930-го року керівництво театром було доручено режисеру Я. Бортнику. Організаційний період творення музичної комедії, на який припало керівництво театром березільцю Б. Балабану, увійшов у історію як не зовсім успішний. Будучи на посаді головного режисера музкомедії, він не мав досвіду роботи з «легким» жанром, тому й робота в цьому жанрі в нього не вдавалась: на кінець першого сезону в постановці Б. Балабана в театрі пройшла невдала, з огляду преси, музична комедія Б. Крижанівського «Королева невідомого острова». Журнал «Радянське мистецтво», аналізуючи діяльність театру за рік існування, пише: «Зі складу виключено кілька акторів, вийшов із нього й режисер Б. Балабан <...> Річна робота зведена нанівець» [4, с. 26]. У чому ж була головна причина того катастрофічного становища, що склалося в музичній комедії до приходу Я. Бортника? Можливо, ця причина була в тому, що, незважаючи на очевидну методичну допомогу «Березоля», трупа створювалася за принципом «з кожного столу додому». Тобто навіть яскраві творчі індивідуальності не були одним цілим, а продовжували працювати по-своєму, тому і ні про який акторський ансамбль не могло йти мови, не говорячи вже про стильову єдність як основу кожного спектаклю. А це було прямим протиріччям учень Л. Курбаса, Вс. Мейерхольда та інших прогресивних театральних шкіл.

Безсумнівно, призначення Я. Бортника – рішення Л. Курбаса, а для Бортника подвійна відповідальність: він добре розумів, що як керівник Першого українського державного театру й представник нової генерації українського мистецтва має підняти театр на високопрофесійний рівень, особливо після невдачі іншого учня Л. Курбаса. Шляхи виходу з кризи театру, безсумнівно, обговорювалися й опрацьовувалися разом із Л. Курбасом. Бортник мав великий організаторський талант, наявність якого довів ще в Білій Церкві, керуючи 3-ю майстернею МОБу. Як митець, який уже створив повноцінний творчий колектив, він розумів, що попри відсутність репертуару має згуртувати навколо себе творчу трупу однодумців, на яку може спиратися в пошуках нових шляхів української оперети.

На цей час до складу театру входило близько 30 акторів – представників різних напрямів, стилів і шкіл, мандрівних опереткових труп, що працювали на теренах України. Головним художником театру стає учениця сценографічної майстерні В. Меллера Міра Панадіаді, головним балетмейстером і диригентом – відповідно П. Кретов, О. Рябов і Б. Крижанівський. Одночасно Я. Бортник не полишає співпраці з харківськими письменниками й композиторами у спробі створити новий український оперетковий репертуар. З періодики та архівних матеріалів дізнаємося, що з театром співпрацюють такі видатні для українського мистецтва постаті, як Гнат Хоткевич, Кость Буревій та ін.

Як і у «Веселому Пролетарі», у музкомедії Я. Бортник розпочав з основ виховання актора: при театрі відбуваються студійні заняття, учні яких слухають лекції про методи роботи актора у театрі музичної комедії, проходять практичні заняття з культури української мови, музичного виховання, акторського тренажу і практики сцени тощо. За прикладом березільського, при театрі музичної комедії створюється і режисерський цех, який складався з 3 відповідальних режисерів та 5 режисерів-асистентів. Молоді учні режисера-Бортника не тільки слухали курси із техніки підготовки спектаклю, а й апробували свої сили під наглядом учителя.

Відкриття сезону 1930/1931 рр. відбулося 23 жовтня сатиричною музичною комедією на 9 картин «Самозваний принц». За переробку щоденників Гарі Доме взялися молоді автори І. Бірюков та С. Хмельницький, музику написали Д. Клебанов, В. Ашкіназі та молодий диригент і композитор О. Рябов, який за короткий час написав вісім вокальних та танцювальних номерів для головного героя Домела, дивертисменти для жіночого кордебалету «Поліцаї-герлс», хореографічні картини «Античне полювання» й «Сучасне полювання», дія яких відбувалася в ресторані. У театрі відтворився своєрідний творчий тандем між режисером та молодим О. Рябовим (1899–1955), який став першим композитором, що працював у галузі української радянської оперети.

Окрім «Самозваного принца», режисер Я. Бортник у співдружності з композиторами О. Рябовим і С. Тартаковським поставив у театрі виставу «Сухий закон» (1932). У програмці до вистави режисер зазначає, що при постановці він намагався «не відходячи від суті оперети як форми, так і змісту відшукати пропорції з'єднання елементів естради, мюзик-хольного та ревуїного типів» [6]. Майбутній автор оперет «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч», «Червона калина» та «Весілля в Малинівці» О. Рябов, тонко відчуваючи й відтворюючи стильові особливості музичного твору, постійно експериментував, створював злободенні куплети, арії, пісні й танці до вистав, тим самим закладаючи основи професіоналізму в театрі. За цей період композитор створює ще «Три чверті людини» (1932), з К. Богуславським пише «Ніч проти Різдва» (1931), пише музичні додатки до вистав театру «Метіс» («Роз-Марі», 1931), «Дружньої горки» (1931).

Поряд із вищезгаданими виставами Я. Бортник у сезоні 1930/1931 рр. поставив «Наталку Полтавку» й «Шоколадний вояка, або Людина і зброя» І. Штрауса, із музичними додатками Д. Клебанова. Разом із постановками Я. Бортника в цьому сезоні відбувалися вистави за іншою режисурою: «Королева невідомого острова» Б. Крижанівського, режисер Б. Балабан; «Гейша» С. Джонса з музичними додатками Б. Крижанівського і С. Тартаковського, режисер А. Бучма; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, музичні додатки М. Тіца, режисер М. Крушельницький; «Метіс» Г. Стотгардта і Л. Фрімль, музичні додатки О. Рябова, режисери О. Іскандер та О. Смирнов; «Вечорниці» П. Нішинського, режисер С. Верховинець; «Ніч проти Різдва» за музикою К. Богуславського і О. Рябова, режисер І. Юхименко; «Дружня горка» М. Дворикова та В. Дешєвова, режисер М. Фореггер. У наступному 1931/1932 сезоні у театрі, окрім вищезгаданих вистав, відбулася прем'єра режисера В. Склярєнко «Три чверті людини» у музику О. Рябова.

П'ятий рік свого існування (театральний сезон 1933/1934 рр.) Державний театр музичної комедії розпочав прем'єрою оперети І. Кальмана «Фіалка з Монмартру». Захоплюючий сюжет оперети, заснований на книзі французького письменника Анрі Мюрге (1822 – 1861) «Сцени з життя богем», розкривав історію богемного життя з невід'ємними її елементами – любовним трикутником, грошима та авантюрними пригодами. Текст І. Кальмана Я. Бортник переробив, пристосовуючи до умов радянського театру, висуваючи на передній план не авторську проблему мелодраматичного кохання «фіалки», а піднімаючи проблему так званої «богеми», безпритульності людей мистецтва в умовах капіталістичного суспільства. У кінцевій редакції вистава складалася з 3 дій, 12 картин. Я. Бортник у програмці вистави пише: «На перший погляд, може показатися дивним, що театр, який декларував у свій час відхід від віденщини, бере в роботу якраз твір найяскравішого представника названого жанру, та ще й починає ним новий сезон» [7]. Насправді режисер мав для цього серйозні мотиви: шукаючи власний стиль, працюючи над «Фіалкою з Монмартру», Я. Бортник знову звернувся до форми ревію. Серед жанрових ознак ревію, принцип яких він використав у виставі, стали: оригінальний спосіб поєднання різножанрових номерів у єдину дію вистави (сюжетний сценарій, конферанс, вставні мініатюри); використання різноманітних естрадних і циркових жанрів тощо.

Окрім «Фіалки з Монмартру», Я. Бортник у власній переробці ставить «Періколу» Ж. Оффенбаха. Тут виникає питання: чому Я. Бортник перейшов до віденської опери? Та ще й при постійних спробах створити сучасний твір для музичної комедії? Ми знаємо, що, співпрацюючи з драматургами, поетами, які перекладали зарубіжні твори українською, він і сам був наділений літературним талантом – створював переробки п'єс та ін. Та режисер розумів, що

віденська опера мала високоталановиту й професійну музику, яка багато років була у всіх «на слуху», а також міцний, хоча й добре відомий сюжет, який можна було наповнити новим змістом. Отже, на такій міцній основі Я. Бортнику відкривався простір для вирішення нових цікавих художніх завдань. На цій самій основі можна було зайнятися створенням єдиної трупи, що й відбулося вже після Я. Бортника: уся творча база М. Аваха, О. Рябова та інших творчих постатей, які працювали в театрі, була побудована саме на цьому принципі. Саме за часів бортниківського керування театром проробляється поняття музичної режисури методом спроб та помилок, оскільки фахівців у цій галузі на той час ще не було. Такі ж пошуки відбувалися в Москві В. Немировичем-Данченком і К. Станіславським, які створили свої творчі студії; М. Таїров також звертався до оперети й на її основі вирішував свої художні проблеми й завдання.

Чи був Я. Бортник у курсі цих пошуків? Вочевидь, що так. Але кожен художник ішов своїм шляхом, долаючи власні труднощі. Перед Бортником постало складніше завдання: він мав організувати справжній, життєздатний колектив і створити те, чого ще не було, – національний жанр із сучасним наповненим змістом. Національний за менталітетом, формою та змістом, за музикою, художнім рішенням. Чи виконав він це завдання? На жаль, не встиг, але базу заклав. Відповідаючи на питання, як театр мав відгукнутися на вимоги партії, зазначимо, що Я. Бортник пройшов цю школу в театрі «Веселий Пролетар», коли вимушено створював актуальні вистави й художні агітки під прискіпливим наглядом трьох сторін – партійних органів, художньої критики і свого вчителя Л. Курбаса. З огляду на ці завдання й проводилися заняття із трупою театру. І головне – створити єдність ансамблю, знищити прем'єрство, створити виставу як єдиний художній образ. Тому й люди, які були випадковими, покинули театр, а ті, хто залишився, працювали в театрі все життя в музичному жанрі, хоча й не мали видатних музичних здібностей. Саме на таких акторах, як В. Івашутич, Г. Лойко, Л. Романенко, М. Авах та ін., трималася трупа театру.

Виходячи з цього, розуміємо, що окрім організаторського таланту, Я. Бортник володів можливо, вродженим, можливо, набутим талантом музичного режисера, враховуючи, що ця професія в той час тільки народжувалася як окремий вид режисерського мистецтва. Володіючи високим літературним талантом, він, працюючи ще в режисерському штабі Курбаса, тісно контактував із художньою майстернею В. Меллера, прекрасно знаючи всіх харківських театральних художників, співпрацював із ними, був у центрі художнього авангарду міста. Таким чином, Я. Бортник поєднав у собі основні риси, необхідні для посади керівника ДУМК.

ЛІТЕРАТУРА

1. Веселовська Г.І. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральних процесах України першої третини ХХ ст.: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства / Г. І. Веселовська. – К. – 2007. – 32 с.
2. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: збірник статей. Вип. 89: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: Марині Романівні Черкашиній-Губченко присвячується / М-во культури і туризму України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Академія мистецтв України; [ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко; ред.: Л. А. Гнатюк, О. А. Наумова]. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 751 с.
3. По театрах // Радянське мистецтво. – 1930. – № 8–9. – С. 37.
4. По театрах // Радянське мистецтво. – 1930. – № 12–13. – С. 26.
5. Про українську оперету // Нове мистецтво – 1926. – № 2. – С. 9.
6. Програма вистави «Сухий закон». – Сезон ДУМК 1931/1932.
7. Програма вистави «Фіалка з Монмартру». – Сезон ДУМК 1933/1934.
8. Станишевский Ю.А. Оперный театр Советской Украины: История и современность / Ю. Станишевский. – К.: Муз. Украина, 1988. – 246 с.
9. Театральна дискусія // Радянський театр. – 1929. – № 1. – С. 14.
10. Театральна дискусія // Радянський театр. – 1929. – № 2–3. – С. 24–27.
11. Хроніка / Вісті ВУЦВК. – 01. 01. 1929 р. – С. 3.
12. Хмурий В. До питання оперети / Нове мистецтво – 1927. – № 4. – С. 18.

УДК 792. 07

І. О. КУСЯК

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
ДІЯЧА А. В. БОБРОВСЬКОГО**

У статті розглядається життєвий і творчий шлях видатного українського театрального митця Анатолія Вікторовича Бобровського, його становлення та творчі здобутки, вагомість внеску в розвиток та пропаганду українського театрального мистецтва.

Ключові слова: Анатолій Вікторович Бобровський, театральне мистецтво, актор, режисер, педагог.

І. О. КУСЯК

**ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЫДАЮЩЕГОСЯ УКРАИНСКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЯТЕЛЯ А. В. БОБРОВСКОГО**

В статье рассматривается жизненный и творческий путь выдающегося украинского театрального деятеля Анатолия Викторовича Бобровского, его становление и творческие достижения, весомость вклада в развитие и пропаганду украинского театрального искусства.

Ключевые слова: Анатолий Викторович Бобровский, театральное искусство, актер, режиссер, педагог.

І. О. KUSIAK

**CREATIVE WORK OF THE FAMOUS UKRAINIAN THEATRICAL FIGURE
A. V. BOBROWSKI**

The article deals with the life and career of the famous Ukrainian theater artist Anatoly Viktorovich Bobrowski, his formation and creative achievements, the significance of the contribution to the development and promotion of Ukrainian theater

Key words: A. V. Bobrowski, dramatic art, actor, producer, teacher.

*Я живу на сцені,
тут моя домівка, тут моє життя.
А. В. Бобровський*

В період сучасного відродження національної культури та історичної справедливості, активних духовних і мистецьких пошуків, докорінних змін у всіх сферах життя виникають потреби у переосмисленні національних, моральних, гуманістичних цінностей українського народу. Під впливом масового наступу зарубіжної низькопробної, сурогатної поп-культури доцільно в подальшому працювати над збереженням та розвитком вітчизняного театрального мистецтва, що слугуватиме у майбутньому основою у вихованні творчої молоді та формуватиме національну ідею. В історії української культури є чимало нез'ясованого, невивченого, маловідомого, з тих чи інших причин вилученого з мистецького й наукового обігу.

Тому особливо актуальним стає дослідження життя й творчості вітчизняних театральних діячів, які відіграли важливу роль у збереженні, розвитку та пропаганді українського театрального мистецтва. У статті розглядатиметься творча постать заслуженого артиста України, режисера, кіноактора та педагога Анатолія Вікторовича Бобровського. Митець плідно працював, відображаючи у своїй різножанровій мистецькій діяльності історичні

події та актуальне сьогодення, проблемне й суперечливе. Творчість Анатолія Бобровського, яскравого представника української театральної школи, становить важливий етап на шляху розвитку вітчизняного театрального мистецтва. Проте доробок талановитого актора та режисера відомий набагато менше, ніж він того заслуговує. Творча спадщина А.Бобровського все ще залишається маловивченою сторінкою в історії вітчизняного театру.

Мета статті – розглянути та висвітлити життєвий і творчий шлях заслуженого артиста України А. В. Бобровського, його становлення та творчі здобутки, проаналізувати три етапи сценічної діяльності видатного митця: акторський, режисерський та педагогічний.

Анатолій Бобровський був не просто гарною людиною, а справжнім лицарем у житті, благородним чоловіком, що жив роботою, ніколи не скаржився, усі удари долі приймав по чоловічому, мужньо. Щось у ньому було від Дон Кіхота, щось від Миколи Островського, щось по краплі від усіх його чистих і благородних героїв. Як каже його близький друг, головний художник Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України Казимир Сікорський: «Такими людьми Господь не розкидається і рідко посилає на землю» [12]. Народний артист України, професор В'ячеслав Хім'як сказав: «Коли відходять у вічність такі люди, як Анатолій Вікторович Бобровський, надовго залишається біль утрати, дуже довго відчувається пустота, адже він був тим повітрям у театрі, камертоном добропорядності, чесності, шляхетності [7]. Народний артист України Мирослав Коцюлим стверджував: «У час комерціалізації та духовного занепаду Анатолій Вікторович зі своїми принципами честі, скромності і жертвним служінням обраній справі був святим чоловіком на грішній землі» [9]. Колишній художній керівник Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Михайло Форгель жалкував, що з таким талантом і такою характерною зовнішністю А. Бобровський міг стати українським Жаном Габеном [9]. Та мало відомо, що митець мав певні проблеми з тогочасним режимом, тому кінематограф не завжди хотів «помічати» та запрошувати майстра на зйомки. Проте Анатолій Вікторович ніколи не нарікав, не ставив матеріальні блага як основу життя, він плідно працював, не афішуючи, як це зараз стало модно, а вкладаючи все своє єство у театр, який для нього завжди був храмом.

Народився А. В. Бобровський 6 травня 1935 р. у с. Лісники Києво-Святошинського району Київської області. У чотири роки Анатолій полюбив дядькову гру на баяні і кожного дня ходив кілька кілометрів через ліс, не зважаючи на страх, щоб послухати музику. Таким чином уже тоді зародилася любов до мистецтва [8]. Навчаючись у школі, Анатолій Бобровський оволодів нотною грамотою, грав на різних музичних інструментах, багато читав, гарно співав. У родині дуже любили ходити в кіно. Особливо Анатолію подобалася переконлива гра акторів у фільмі «Чапаєв». Героями покоління 40-50-х були Овод, Павка Корчагін. Однак митець вже з підліткового віку почав захоплюватися психологізмом в образі героя, манерою спілкування, мотивацією вчинків. Згодом вміння поєднати в цілісний ансамбль героїв різножанрових, непередбачуваних, характерних дуже допомогло Анатолію Вікторовичу в роботі, особливо в режисурі [6]. Після семирічної школи родичі вирішили віддати Анатолія в суднобудівний технікум, але там, випадково почувши на імпровізованому дитячому «концерті», як він прекрасно співає, порадили вступати в консерваторію, до якої митець все ж таки не потрапив, а вступив у Київський театральний інститут ім. І. Карпенка-Карого, клас професора В. О. Неллі (він тоді набрав перший український курс) [14].

У студентські роки митця охрестили Дон Кіхотом не тільки за зовнішніми ознаками, тому що був високим і худим, а за надзвичайно емоційний, вразливий, благородний та делікатний характер. Він завжди ставав на захист правди та честі. З 1957 року почав працювати актором, а з 1970 року і режисером у Тернопільському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, якому прослужив практично все своє життя. У 1973–1974 рр. працював режисером Хмельницького музично-драматичного театру. З 1963 по 1969 рр. викладав у Тербовлянському культурно-освітньому училищі, а з 1994 по 2005 рр. – в Тернопільському музичному училищі ім. С. Крушельницької.

Творчу діяльність Анатолія Вікторовича можна поділити на три етапи. Перший – акторський. Доля нагородила А.Бобровського величезним даром лицедіяти. Митець підходив до вирішення сценічних образів професійно, знаходив точні засоби виразності, створював

яскраві характери. Навіть в епізодичних ролях завдяки внутрішньому багатству і шаленій енергетиці, надовго запам'ятовувався глядачеві.

Талант та своєрідна акторська зовнішність Анатолія Вікторовича дозволяли йому виконувати героїко-драматичні та характерні ролі, героїв світової та сучасної драматургії, всі, як правило, були просякнуті благородними і чистими ідеалами. За свою творчу діяльність Анатолій Бобровський зіграв на сцені багато яскравих ролей: Командор («Камінний господар» Л. Українки), Андронатті та Івоніка («В неділю рано зілля копала» і «Земля» за О. Кобилянською), Заброта («Незабутнє» за О. Довженком), Северин («Дівчина з легенди» Л. Забашти), польський гетьман Жолкевський («Наливайко» за І. Ле), Шамшон («Тигр і гієна», Ш. Петефі), Карась («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), блискуче зіграв дядька Лева та мудрого Старця («Лісова пісня», «Ціною крові» Лесі Українки). Загалом митець зіграв понад сто п'ятдесят ролей [15, с. 108].

Один з найулюбленіших образів для Анатолія Вікторовича – Іван Франко у виставі «Я бачив дивний сон», котра була поставлена за Сергієм Калиною на основі листів за драмою З. Новіцької [6], а також роль полковника Шабера у кінофільмі «Полковник Шабер» за повістю Оноре де Бальзака. Митець створив переконливий образ хороброго і чесного полковника. Як сам Анатолій Вікторович пізніше сказав: «До такої ролі я йшов все своє життя» [2].

Другий етап творчості А. Бобровського – режисерський.

Митець творив на сцені просторово-часову гармонію, що об'єднувала драматичний твір, акторів та глядачів, дбав про наскрізну лінію, розвиток конфлікту, розкриття ідеї твору, щоб змусити публіку «думати і страждати». Він завжди ґрунтовно підходив до вирішення складного драматургічного матеріалу, терпеливо працював з акторами над втіленням правдивих сценічних образів, ніколи не підвищував голосу і нікого не ображав. Не раз засиджувався зі своїми колегами до пізньої ночі, шукаючи точне, найправдивіше сценічне вирішення вистави.

Режисерська діяльність Анатолія Вікторовича поєднувала традицію і новаторство, відзначалась творчим використанням досвіду корифеїв українського театру та європейської постановочної культури, ненавидів комерціалізацію театру, не сприймав так званий «касовий репертуар».

Першою виставою митця була «Вдови» І. Річачи, яку він присвятив своїй мамі, яка у 28 років стала вдовою. Спектакль мав великий успіх і пройшов п'ятсот раз [14]. Одразу після неї режисер поставив виставу «Шлях до сина» О. Корнієнка, яка була пронизана темою війни і жертвності. А. Бобровський казав: «Я близько взяв її до серця і присвятив загиблomu батькові» [3]. Спектакль мав широкий резонанс на всю Україну. Пізніше були поставлені вистави «Дикий ангел» О. Коломійця, яку визнали прем'єрою року [1], «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Мартина Боруля» І. Карпенка-Карого, «Грушенька» І. Штока, «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта, яка в театральних колах і в пресі гаряче обговорювалася і довго не сходила зі сцени Тернопільського драматичного театру [4], «Привиди» Г. Ібсена, «Данило Галицький» А. Хижняка, оперета «Циганський барон» Й. Штрауса, «Поріг» О. Дударєва та ще багато інших, понад півсотні, чудових, самобутніх робіт. Вражає надзвичайна насиченість і різноаспектність надбань режисера Бобровського. Поряд з високою інтелектуальністю, витонченістю йому була притаманна ще й душевна щирість, чистота емоцій, досконале художнє відтворення душевного світу. Майстер сцени був носієм глибоких національних та класико-романтичних традицій української театру. У його творчості органічно синтезуються національні та європейські здобутки. Ряд вистав А. Бобровського увійшли в золотий фонд Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка і зробили вагомий внесок в історію театрального мистецтва України.

Третій етап творчості митця – педагогічний. Анатолій Бобровський виховав не одне покоління акторів. Він був мудрим, терпеливим, люблячим вчителем. Щирість його душі притягувала і захоплювала. Характер А. Бобровського можна визначити як інтровертний, тобто заглиблений у свій внутрішній світ; митець глибоко переживав душею всі події. За своєю суттю Анатолій Вікторович був м'якою, інтелігентною, не схильною до конфліктів людиною. Але в мистецтві він непохитно дотримувався високих класичних принципів і сміливо їх захищав.