

ШЛЯХИ  
І ПРОБЛЕМИ  
РОЗВИТКУ  
УКРАЇНСЬКОГО  
РАДЯНСЬКОГО  
ТЕАТРУ



АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ  
ТА ЕТНОГРАФІЇ імені М. Т. РИЛЬСЬКОГО

ШЛЯХИ  
І ПРОБЛЕМИ  
РОЗВИТКУ  
УКРАЇНСЬКОГО  
РАДЯНСЬКОГО  
ТЕАТРУ

*Друкується за ухвалою Вченої ради Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського Академії наук УРСР*

Редакційна колегія:

*М. К. Йосипенко (головний редактор), М. М. Гордійчук,  
Ю. М. Бобошко, П. П. Нестеровський*

У цій монографії простежується піввіковий шлях розвитку українського радянського театрального мистецтва. Автори не обмежуються лише порушенням проблем драматичного жанру, вони розглядають також історію музичного та народного самодіяльного театрів. Крім того, в роботі значно розширено історико-теоретичний аспект розгляду явищ театрального життя, зроблено спробу дати повнішу й точнішу оцінку ряду ідеологічних і мистецьких тенденцій, особливо 20-х — 30-х років, а також з'ясувати ідейно-естетичні основи українського радянського театру. У книзі розглядаються питання творчих напрямів провідних театральних колективів України, на досвіді їхньої сценічної практики розкривається багатогранність процесу становлення і розвитку мистецтва соціалістичного реалізму.

Книга буде корисною для студентів і педагогів мистецьких навчальних закладів, для практиків сцени і мистецтвознавців; нею зацікавляться широкі кола шанувальників театрального мистецтва.

## ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

Монографія «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру» — колективна праця відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського Академії наук УРСР. До авторської та редакційної роботи залучені також театрознавці інших творчих закладів.

Нариси, вміщені в монографії, являють собою дослідження піввікового шляху розвитку українського театру і його основних ідейно-художніх проблем. Розгляд явищ театру йде в органічному зв'язку з суспільно-культурними процесами в країні, з розвитком мистецтвознавчої думки та у світлі становлення і розквіту всього багатонаціонального радянського театрального мистецтва.

На відміну від двотомника нарисів «Українського драматичного театру», монографія є спробою розглянути шляхи і проблеми українського радянського театру не тільки в історичному, а й теоретичному аспектах. Книга вперше включає окремими розділами історію музичного театру та театральну самодіяльність.

Автори розділів: першого — М. К. Йосипенко, другого — Ю. М. Бобошко, третього — І. Р. Піскун (автор підрозділу «Західноукраїнський театр на шляхах до возз'єднання» — Р. Я. Пилипчук), четвертого — Є. С. Хлібцевич, п'ятого — Ю. Д. Луцький, шостого — Ю. О. Станішевський, сьомого — О. А. Казимиров.

Фотоілюстративний матеріал, вміщений у книзі, використано з фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР, Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології імені М. Т. Рильського Академії наук УРСР і Українського театрального товариства.

ТЕАТР

І РЕВОЛЮЦІЯ





## ПРОБЛЕМИ НОВОЇ КУЛЬТУРИ І ПЕРШІ ЗАХОДИ РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ В ГАЛУЗІ ТЕАТРУ НА УКРАЇНІ

Щоб збагнути історичне значення Великої Жовтневої соціалістичної революції для розвитку української театральної культури і простежити піввіковий шлях її становлення, не можна розглядати український театр пожовтневої доби окремо від загального процесу культурного будівництва в усій нашій країні. Цей процес розпочався з написаної В. І. Леніним відозви «До громадян Росії!» (жовтень, 1917), що повідомляла про перемогу справи, за яку боровся народ, про мир, про скасування поміщицької власності на землю, про робітничий контроль над виробництвом і утворення Радянського уряду.

Історично необхідні умови для справжнього культурного розквіту колись пригноблених народів були передбачені і забезпечувались «Декларацією прав народів Росії» (листопад, 1917). Відповідно до неї за основу своєї діяльності в питанні про національності Росії Радянський уряд вважав:

- рівність і суверенність народів Росії;
- право народів Росії на самовизначення;
- скасування всіх і всяких національних привілеїв і обмежень;
- вільний розвиток національних меншостей.

Велика Жовтнева соціалістична революція визначила собою нову еру в історії людства. Вона зумовила і народження нової, незнаної ще в світі культури, у творенні якої взяли участь усі звільнені нації, що населяли колишню Російську імперію, незалежно від того, якого рівня духовного розвитку досягли вони протягом свого історичного шляху в умовах феодального і капіталістичного гноблення.

З прогресивною культурою дореволюційного часу кровно зв'язана була й молода радянська українська культура. Зв'язки ті виявлялися і в традиціях самовідданого ідейного служіння інтересам свого трудового народу, і в класичних художніх творах, і в живій творчій практиці видатних діячів демократичного мистецтва минулого.

Щоправда, у спадщину діставались «надбаня» й іншого характеру: витвори буржуазної культури, шовінізм, національна обмеженість та антинародність світоглядних позицій тієї частини суспільства, яка виражала ідеологію панівних, експлуататорських класів. З цими «традиціями» треба було боротися рішуче й послідовно, бо вони, як засвідчила історія, виявилися не тільки небезпечними формою, а й особливо живучими у нових проявах за нових пореволюційних часів.

Українська культура (в тому числі й театр), як і культура російського та інших братніх народів Радянської країни, визначалася

віковою історією свого розвитку, багатством художніх традицій, животворним духом мистецтва її талановитих представників.

У цьому були свої переваги. На відміну від республік, народи яких до Великого Жовтня не мали не те що театру, а навіть своєї писемності, Радянська Україна вже мала літературу і мистецтво стародавньої Русі, багатожанрову літературу доби феодално-кріпосницьких відносин — ораторську та полемічну прозу, козацькі літописи й сатиричні вірші, традиції мистецтва скоморохів, шкільну драматургію, вертепну драму та інші види народного театру. До культурної скарбниці українського радянського народу перейшли твори великих письменників: Т. Шевченка і І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка і Марка Вовчка, Панаса Мирного і П. Грабовського, І. Франка і М. Коцюбинського, В. Стефаника і О. Кобилянської, М. Кропивницького і М. Старицького, І. Карпенка-Карого і Лесі Українки; музика С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка; мистецтво художників Т. Шевченка і С. Васильківського, М. Пимоненка та І. Труша, а також зодчих Києво-Софійського собору, Києво-Печерської лаври та багатьох інших архітектурних споруд і ансамблів у містах Наддніпрянської України і на західноукраїнських землях.

Зрозуміло, що такі історичні обставини полегшували справу будівництва нової, соціалістичної культури; було на що спертися, що взяти за зразок, на чому вчитися успішніше творити нове.

Але були й свої труднощі: культурна спадщина будь-якого народу, а особливо того, що протягом віків перебував під соціальним і національним гнітом, не могла складатися з творів єдиного ідейного і художньо-стильового спрямування.

Що ж до спадщини театральної, то з нею зв'язана була іще одна особливість: її значною мірою зберігали митці кону — актори і режисери. Труднощі збереження, а отже, і вивчення такого своєрідного і синтетичного мистецького явища, як вистава, набагато важчі від досягнення творів літературних, музичних чи малярських. Тому проблеми, які народилися на початку нової, соціалістичної доби і які постали й перед українським театром, були проблемами боротьби за революційні зміни у світогляді людей, зокрема художньої інтелігенції, у будівництві нового театру, у створенні нового героя і нових конфліктів.

Природно, що спочатку про повне і вичерпне розв'язання таких важливих проблем мови не було. Йшлося про перші кроки, які мали визначити процес становлення і розвитку радянської театральної культури. Тими першими кроками в умовах збройної боротьби за владу Рад були переважно адміністративно-організаційні заходи, як-от: припинення діяльності установ, що керували мистецтвом при буржуазно-націоналістичних урядах, та створення нових радянських органів; ліквідація приватної антрепризи і націоналізація театрів тощо. Однак помилковим було б недобачати у тих організаційних заходах водночас і винесення на порядок денний ідейних та художньо-естетичних питань, для остаточного і всебічного розв'язання яких, звичайно, потрібні були десятиріччя. Заходи конструктивного плану диктувалися конкретними обставинами історичного періоду. Але передбачались вони за-

гальною політикою Комуністичної партії в галузі будівництва нової культури, випливали з ленінського розуміння партійності пролетарської літератури та мистецтва, несли в зародкові ті якісно нові елементи, з яких і почала формуватися культура, зокрема театр соціалістичної ери. Історія розвитку українського театру часів Великої Жовтневої соціалістичної революції і громадянської війни, тієї неповторної доби, коли, як писав поет В. Блакитний, «ударом зрушив комунар бетонно-світові підпори», коли розвалювався старий світ темряви й гніту і спалахували заграви світу нового, — яскраве і незаперечне тому свідчення.

З ідей революції, з ленінських настанов про культуру пролетаріату випливали й основоположні принципи політики Радянської влади в галузі мистецтва театру. На Україні ця політика яскраво відбивалась у системі організаційно-творчих заходів, які забезпечували відповідні умови для втілення в життя ленінських передбачень про вільну літературу, яка «служитиме не пересиченій героїні, не «верхнім десяти тисячам», що нудьгують і страждають від ожиріння, а мільйонам і десяткам мільйонів трудящих, які становлять цвіт країни, її силу, її майбутнє»<sup>1</sup>.

Виробляти структурні форми керівництва українським мистецтвом було справою нелегкою. Ускладнювалася вона ще й тим, що у спадщину дісталися не стаціонарні театри, а десятки й сотні дрібних колективів і товариств, що ніколи не опікалися державою, не мали постійного місця і були строкаті як за своїм творчим складом, так і за мистецьким спрямуванням. Тривала боротьба за владу Рад проти внутрішньої і зовнішньої контрреволюції, кровопролитні бої з чужоземними загарбниками сковували ініціативу, гальмували своєчасне запровадження необхідних заходів, скерованих на нормалізацію всього театрального життя молоді республіки.

Знищивши буржуазно-поміщицький лад царської Росії та зробивши «доступними для трудящих усі скарби мистецтва, що створені на основі експлуатації їх праці і що перебували досі у виключному розпорядженні експлуататорів»<sup>2</sup>, революція взяла рішучий курс на будівництво нової пролетарської культури, на створення органів керівництва ідейно-виховною та художньою роботою мистецьких закладів і колективів.

Першим таким органом, сформованим ЦВК Радянської України, стала Державна комісія в справах освіти, пізніше — Народний комісаріат освіти. У червні 1919 року Декретом Ради Народних Комісарів України було затверджено положення про Народний комісаріат освіти УСРР, на який покладалось піклування про культурно-освітні заклади республіки та керівництво їхньою діяльністю.

Першим заходом політичного характеру була негайна ліквідація головного управління мистецтв і національної культури, яке існувало

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 10, стор. 30.

<sup>2</sup> КПРС в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК, ч. I, К., Держполітвидав УРСР, 1954, стор. 393.

за контрреволюційного буржуазно-націоналістичного уряду Центральної ради і яке «при наступній зміні урядів являло собою осередок культивування прагнень націоналістичних українських елементів»<sup>1</sup>.

Створена в системі Народного комісаріату освіти України Рада мистецтв мала своїм першочерговим завданням забезпечити ідейно-політичне керівництво всім художнім життям республіки відповідно до завдань Радянської влади в галузі розвитку пролетарської культури. У своїй роботі вона дотримувалась вироблених настанов НКО УСРР про те, щоб узяти «під свій нагляд усі театри, а особливо театри мініатюр і кінематографи, стежити за їхньою діяльністю, спрямовувати їх у бік розвитку культурних сил народу і закривати їх, якщо вони руйнують творчу роботу Радянської влади в галузі народної освіти»<sup>2</sup>.

Діяльність видовищних установ підпорядковувалася Всеукраїнському театральному комітетові (ВУТЕКОМу).

Другим, не меншої політичної ваги заходом була націоналізація театрів. Великі й різнобічні ідейно-виховні завдання, що відтепер поставали перед театрами, вимагали, щоб держава взяла на себе піклування про їхню організаційно-побутову і творчу діяльність. Практично це означало, що політика в галузі театру, як невід'ємна від загальної політики партії і уряду в галузі будівництва пролетарської культури, мала передбачити удержавлення всього нерухомого й рухомого майна, що досі перебувало в приватній власності.

Націоналізація київських театрів була початком такого удержавлення. У спеціальній постанові Ради мистецтв про це говорилося: «З 15.III. 1919 р. всі театри м. Києва оголошуються націоналізованими. Усе майно, що належить як цим театрам, так само, як і всяке майно приватних осіб, а саме: театральне, костюмерне, театральні бібліотеки, буафорія, реквізит, театральні перукарні, театральні шевські майстерні і т. п., переходить у державну власність. Усі артисти, що перебувають в момент оголошення про націоналізацію на службі в київських театрах, вважаються на службі Української Радянської Республіки тільки по закінченні цього сезону, тобто з 1 травня 1919 року»<sup>3</sup>.

Відповідно до цієї постанови колишній Державний драматичний театр перейменовувався на Перший державний драматичний театр Української Радянської Соціалістичної Республіки імені Т. Шевченка, театр «Соловцов» — на Другий державний драматичний театр Української Радянської Соціалістичної Республіки імені В. І. Леніна, Миський оперний театр — на Оперу Української Радянської Соціалістичної Республіки імені К. Лібкнехта, Молодий театр — на Перший Молодий театр Київської Ради робітничих депутатів.

Відповідно до інших постанов і розпоряджень для культурно-освітніх цілей реквізувалися приміщення Дворянського клубу, кафешантанних театрів «Аполло», «Буф», «Пел-Мел».

<sup>1</sup> «Театральный вестник», К., 1919, № 1—2.

<sup>2</sup> «Вестник Украинской Народной Республики», 1918, № 28, 17 лютого.

<sup>3</sup> «Вісті—Известия», К., 1919, 15 березня.

Лук'янівський народний дім з усім його майном передавався Робітничому клубові міста. У приміщенні колишнього театру «Бергонье» (тепер Театр імені Лесі Українки) мав розпочати свою роботу щойно створений Театр Червоної Армії. Аналогічні акти націоналізації відбувалися і в інших містах республіки. У Харкові, наприклад, націоналізоване приміщення колишнього театру «Муссурі» було передано Робітничому театрові республіки, Миський театр — Першому радянському театрові.

У тих театральних колективах, де митці сцени згуртовувалися багатьма роками і де особисті матеріальні вигоди не ставилися вище художньо-культурних завдань, організаційні акти націоналізації не сприймалися з упередженням чи тривогою. Навпаки, творчий склад таких труп щиро вітав турботу держави про театр і його керівництво, висував із свого середовища режисера — найдосвідченішого, найталановитішого артиста.

Характерне з цього погляду лаконічне рішення, прийняте загальними зборами Харківського міського драматичного театру (колишня антреприза М. Синельникова) у відповідь і в зв'язку з постановою Губвиконкому про перехід театру у відання підвідділу мистецтв Губнаросвіти: «Вітати декрет про реконструкцію театру. До комітету по керівництву театром обрати від спілки робітників кону М. Синельникова, М. Муратова, Ф. Жигалова. Від нейтральних громадян: доцента О. Білецького, доцента О. Смирнова, Б. Куликова»<sup>1</sup>.

Правління міської професійної спілки артистів, схвалюючи рішення колективу театру, вважало за необхідне оголосити, що воно, не вбачаючи в резолюції «будь-якого розходження чи невідповідності з текстом декрету Уряду про націоналізацію Миського театру»<sup>2</sup>, повністю поділяє всі принципи положення, які лягли в основу тієї резолюції, і в інтересах дальшого розвитку націоналізованого підприємства, «яке становить в культурно-освітньому і художньому відношеннях неабияку величину»<sup>3</sup>, сприятиме найбільш нормальному його переходу до Радянської влади.

Лояльність передової художньої інтелігенції Харкова, як і інтелігенції інших міст молодого республіки, до Радянської влади та її перших заходів у галузі театру була явищем природним і закономірним. Не випадково ще в січні 1918 року на мітингу-концерті, який відбувся в приміщенні театру «Муссурі», вона заявила рішучий протест контрреволюційній Центральній раді і схвалила резолюцію: «Вітати рішення Харківської Ради солдатських і робітничих депутатів про розпуск міської думи (контрреволюційний осередок). Всіма засобами підтримувати владу Рад, вітати Раду Народних Комісарів як справжніх друзів пролетаріату»<sup>4</sup>.

Це, звичайно, не виключало ворожих щодо Радянської влади проявів

<sup>1</sup> Центральний державний архів Жовтневої революції і соціалістичного будівництва УРСР (ЦДАЖР УРСР), ф. 166, оп. 24, спр. 492, арк. 7—8.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 166, оп. 24, спр. 492, арк. 9.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> «Донецкий пролетарий», Х., 1918, 6 січня.

невдоволення чи опозиційних настроїв певної частини працівників мистецтва. Акти саботажу, ухилення від участі в культурно-масових заходах траплялися, але вони наштовхувались на рішучу відсіч як з боку створених при театрах рад, так і з боку активу громадськості, об'єднаного в профспілку.

Проведення націоналізації театрів потребувало не тільки суто адміністративних заходів, а й певного політичного такту, розумного роз'яснення і переконливого мотивування тих рішучих дій, до яких змушені були вдаватися органи влади. Адже йшлося не так про ущемлення прав власників театральних будинків чи навіть волі антрепренерів, чиї інтереси далеко не завжди були продиктовані безкорисливою любов'ю до мистецтва, як про колективи людей — творців культури і носіїв традицій, про їхню дальшу творчу працю, нарешті, про політичні та ідейні їхні переконання.

Про успішне здійснення накреслень по націоналізації писалося в одному з часописів: «Київський пролетаріат не тільки вирвав театр з рук приватної антрепризи, але створив прекрасно налагоджений приймальний апарат, який і оволодів цілком такою складною, чулою і тендітною машиною, як театральне господарство. Отже, вперше театр з рук меценатів, антрепренерів і спекулянтів переданий цілком народові, вперше він виступає на арені як могутий державний провідник освіти і світла, як естетичний вихователь мас»<sup>1</sup>.

Однак це справді відрадне ствердження правильності основоположних заходів театральної політики на Україні не вичерпувало повноти проблем, зв'язаних з удержавленням усієї театральної справи в республіці і насамперед проблеми залучення передової частини так званої старої інтелігенції, тобто визначних майстрів дожовтневої сцени, до створення нового, радянського мистецтва театру. Тим більше, що йшлося не просто про перехід на роботу до колективу радянського закладу, а про свідоме ідейне і, так би мовити, художницьке служіння зовсім новим історично-конкретним, соціалістичним інтересам народу, держави. На Україні всім, хто стояв біля керма культури, була добре відома думка Леніна, висловлена ним 12 березня 1919 року на засіданні Петроградської Ради: «Ми не утопісти, які думають, що справа будівництва соціалістичної Росії може бути виконана якимись новими людьми, ми користуємося тим матеріалом, який нам лишив старий капіталістичний світ. Старих людей ми ставимо в нові умови, оточуємо їх відповідним контролем, піддаємо їх пильному наглядові пролетаріату і змушуємо виконувати потрібну нам роботу»<sup>2</sup>.

Партія розуміла, що зовні лояльне ставлення до політики Радянської влади або ж «попутницький» характер діяльності частини творчої інтелігенції — це тільки перший ступінь формального визнання або й змушеного пристосовництва. Треба було створити такі умови, виявити таку увагу, турботу, надати такі можливості, яких та інтелігенція раніше не мала, не відчувала, навіть не передбачала, щоб на ділі

<sup>1</sup> «Театр», 1919, квітень.

<sup>2</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 29, стор. 5.

стали явними переваги соціалістичного шляху здійснення здавна виплеканих демократично-прогресивних ідей, щоб старі митці на ділі переконувались у тому, що Радянська влада — то справді їхня, народна влада. Тільки за таких умов можливе було наближення, а потім і органічне злиття їхнього світогляду із світоглядом пролетаріату.

У серпні 1920 року був виданий Декрет Ради Народних Комісарів УСРР «Про поліпшення становища вчених спеціалістів і заслужених працівників літератури та мистецтва». Отже, життя і творчість діячів українського театру, таких, як Марія Заньковецька, Панас Саксаганський, Ганна Затиркевич-Карпинська, Єфросина Зарницька, Любов Ліницька, Федір Левицький, та багатьох інших забезпечувалися відповідними матеріально-побутовими умовами. У роки іноземної інтервенції, громадянської війни і розрухи це було неабияким заходом.

Постановою ВУЦВК від 22 листопада 1922 року «Про введення в дію Кодексу законів про народну освіту» в спеціальному розділі «Мистецтво в системі політичної освіти і виховання» передбачалося й присвоєння почесних звань заслуженого і народного артиста (художника) «працівникам мистецтв, які особливо відзначилися як талантами, так і тривалістю та відданістю служіння народним масам»<sup>1</sup>.

Державні декрети мали політичне значення, бо відбивали одну з граней національної політики Радянської влади в галузі духовного життя віками гнобленого і дискримінованого українського народу. Раніше безправні і переслідувані, його культурні представники тепер ставали на боротьбу за новий, радянський український театр, за його внесок у світову театральну культуру.

Правильність цієї політики стверджена була історією. Не випадково Марію Заньковецьку, слідом за Марією Єрмоловою в РРФСР, першу на Україні 1922 року удостоєно почесного звання народної артистки республіки. А незабаром (1925) високе звання народного артиста УРСР присвоєно і Панасу Саксаганському.

Нетерпимість до проявів ворожої, буржуазно-розтлінної «діяльності» і разом з тим надзвичайно чуле й уважне ставлення до митців, які намагалися спочатку осмислити події і в роздумах своїх дійти певного висновку і які не саботували, не шкодили, не лицемірили, — така політика Радянської влади цілком себе виправдувала і надавала їм впевненості.

Система заходів, скерованих на підтримку нового мистецтва молодії Радянської країни, базувалася на основоположних ленінських вказівках про необхідність «пильно вивчати паростки нового, якнайважніше ставитись до них, всіляко допомагати їх ростові і «доглядати» ці слабкі паростки»<sup>2</sup>. Тут — і об'єднання працівників сцени у професійну спілку та вироблення законодавчих актів про їхню працю; тут — і декрети про театральний податок, і організація установ по найму та обліку; тут — і проведення відповідної тарифікації та розробка питань

<sup>1</sup> Собрание узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства Украинны, 1922, № 49, вид. 1-е, стор. 921.

<sup>2</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 29, стор. 378.



безплатного чи за зниженими цінами відвідування театрів; тут — і організація різних курсів та навчальних закладів для здобуття чи підвищення мистецької освіти і кваліфікації; тут — і створення нових театральних колективів, організація всенародних театральних розваг і вистав для дітей та ін.

Найскладнішою була проблема репертуару. Без п'єс, які відображали б нову радянську дійсність чи були б співзвучними революції, неможливо було збудувати новий театр. Спеціально створений репертуарний відділ ВУТЕКОМУ наполегливо шукав шляхів і засобів до розв'язання цього складного питання.

Репертуарний відділ складав списки рекомендованих п'єс і вилучав театральні бібліотечки у приватних осіб, оголошував конкурси на п'єси, замовляв переклади, писав пояснювальні листівки до сюжетів класичних п'єс (для «більшого осмислення сприйняття масами ідейного значення вистав», особливо на історичну тематику), складав каталоги на допомогу режисерам, розробляв постановочні плани п'єс та історико-театральні коментарі до них і т. ін.

Однак створення п'єс про будні відбудовчої роботи і їхніх героїв, про величчі події Жовтневої революції і на фронтах громадянської війни не тільки виходило на перший план, а й підкоряло собі всі інші завдання, зв'язані з великою проблемою становлення радянської театральної культури.

Поряд із заходами, що вживалися для виявлення авторів та заохочення їх до написання п'єс, які б «відбивали основні моменти героїчної боротьби робітничого класу», треба було пильно стежити за ідейною і художньою чистотою «старого» репертуару. Адже навала інтервентів, «хазяйнування» білих і петлюрівських банд залишали після себе тільки розтлінний мотлох, зруйновані культурні осередки, створені перед тим ентузіастами самодіяльності чи патріотами професіональної сцени. «Денікінська влада, — читаємо в «Вечерней газете РОСТА» за січень 1920 року, — залишила в небувалих умовах розр'ухи всі театральні й музичні заклади. Театри за складом своїх труп і репертуаром дійшли до надзвичайно низького рівня... В результаті — цілковитий занепад театральної та музичної творчості й величезна армія трудівників мистецтва без будь-яких засобів існування».

Для нагляду за репертуаром і з метою його оздоровлення були створені спеціальні контрольно-репертуарні комісії. За їхнім клопотанням приймалися також рішення про закриття вар'єте, кафешантанів і кабаре, що культивували «пошлі і грубі видовища, нетерпимі для робітничої маси». Спільна постановка, видана в серпні 1920 року Київським губревкомом, Народним комісаріатом освіти та Всеукраїнським театральним комітетом, припиняла шкідливу «діяльність» у Києві таких театриків, як «Едем», «Арфа», «Мозаїка», «Куточок Парижа» тощо. Цією ж постановою попереджалося, що театральні підприємства й організації, які не відповідатимуть освітньо-виховним завданням, тобто завданням Радянської влади, негайно закритимуться. Отже, боротьба за ідейну чистоту і мистецьку повноцінність репертуару, проти буржуазно-роптлінної ідеології і антихудожніх явищ

становила ще одну й дуже важливу грань організаційно-творчих заходів тих органів, які керували мистецтвом, спираючись на загальну політику Радянської влади в галузі культури.

Послідовне і безкомпромісне проведення в життя саме таких принципів репертуару відбивалося на режисурі вистав та на акторському виконанні. Режисер змушений був переоцінювати свої старі творчі засади, по-новому переосмислювати раніше вже відомі йому п'єси, відкривати у виставі соціальні її мотиви й робити досі незнайомі акторам і глядачам ідейно-політичні акценти. Усьому цьому новому сценічному баченню режисера мала бути підпорядкована гра виконавців.

Процес становлення соціалістичного мистецтва сцени на Україні тільки починався, шлях його був складним і зтяжним. Але й у початковій своїй стадії він уже давав помітні наслідки і яскраві приклади.

Постановка К. Марджановим у 1919 році в Другому державному театрі імені В. І. Леніна п'єси іспанського драматурга Лопе де Вега «Фуенте Овехуна» («Овеча криниця»), що змальовувала селянське повстання проти феодала, сповнювалася народно-героїчним звучанням, а образ дівчини Лауренсії, яка піднімала те повстання, набирав узагальнених рис і асоціювався з символічним образом революції.

У «Фуенте Овехуна» та у виставі Л. Курбаса «Гайдамаки» (інсценізації однойменної поеми Т. Шевченка) на кону Першого державного драматичного театру імені Т. Шевченка (1920) з її лаконічною суворістю реалістичного зображення подій, пафосом боротьби й емоційною напруженістю розвитку дії, умовно-строгими декораціями вгадувались метод і стиль українського театру недалекого майбутнього.

Завдяки політиці дбайливого ставлення органів Радянської влади до колективів, що діяли в Україні, так би мовити, в спадщину, ті майстри сцени старшого покоління, які опинилися в трупах, викликаних до життя тимчасовим політичним чи воєнним моментом і пробували розгорнути свою діяльність за умов тимчасових урядів, зрештою знаходили свою єдино правильну стежку до театру радянського. Так, наприклад, складалася життєва і творча біографія І. Мар'яненка, Д. Антоновича, Г. Маринича, І. Замичковського, М. Старицької, Л. Гаккебуш та багатьох інших, що раніше перебували в складі Національного чи Державного театрів, які опікалися деякий час Центральною радою чи Директорією. Демократи за своїми ідейно-політичними переконаннями і реалісти в мистецтві, вони залишилися чесними митцями, які вбачали своє покликання в служінні своєму народові. З-поміж себе вони обирали комітет чи раду для керівництва театральним колективом, що виникав за нових воєнно-політичних умов, самі виробляли й репертуар.

Творчі засади новостворених колективів не були принципово новими. Вони лежали в площині того розуміння завдань мистецтва театру, яке характеризувало погляди й діяльність прогресивних митців української сцени ХІХ століття. Пробуджені революційними подіями, вони відчували прихід давно очікуваного часу, коли нарешті надана була можливість «дихнуть вільним повітрям, почути вільний спів

«Марсельези» (Кропивницький)<sup>1</sup>. А тому й заходжувались будувати театр на тій широкій програмі, щиро вірячи в її практичне втілення у життя.

Ось як згадує про цей час старий актор Прохор Коваленко: «9 квітня відбулися перші збори ініціаторів товариства Національного театру. Збори ухвалили, що для піддання театральної справи під контроль громадськості треба створити товариство Національний театр, яке повинно взяти на себе ініціативу в формуванні нових театральних колективів на периферії, по змозі фінансувати їх і допомагати керівництвом, а в Києві побудувати власний театральний будинок і створити центральний високохудожній театр, укомплектувавши його кращими українськими митцями, а також тими акторами-українцями, що працювали в російських колективах... Було ухвалено також усіх присутніх на зборах вважати за членів організаційного комітету й обрано комісію для складання статуту товариства українського Національного театру»<sup>2</sup>.

Такі збори були одним з виявів намагання практично скористатися з наданих умов, що створювалися внаслідок бурхливих революційних подій. Прагнення вивести театр з вузьких національно-побутових рамок на шлях культури «європейської» були очевидними.

Що ж стояло за таким поняттям?

Насамперед і головним чином — твори західноєвропейської драматургії, тобто п'єси з життя інших народів, тих тематичних напрямів, сюжетів і конфліктів, які були заборонені для показу українськими театрами ще з часів горезвісного указу 1876 року. Із сценічним втіленням таких п'єс пов'язана була й поява нових, ще не знайомих українському глядачеві типів, зображальних форм і навіть прийомів акторського мистецтва.

Однак у творчій практиці театрів розуміння «європейського» розпалося, набирало різних смислових відтінків. На афішах Національного чи Державного театрів справді з'явилися такі п'єси, як «Гартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Вогні Іванової ночі» Г. Зудермана. Але про якийсь нове режисерське тлумачення цих п'єс говорити не доводилось: воно витримано було у тих реально-психологічних тонах, які, власне, нічим не відрізнялися від багатого щодо цього досвіду дожовтневого українського театру.

Вірність цьому принципів засвідчена і П. Саксаганським у його постановці «Розбійників» Ф. Шіллера в Театрі імені М. Заньковецької (1924).

Щоправда, саме зображення і поява на кону нових сюжетів і типів уже створювали атмосферу нового, принаймні ще не відомого, а отже, привабливого, свіжого, несподіваного.

Принципи реально-психологічної школи сценічного мистецтва лежали і в репертуарній політиці Театру імені Т. Шевченка, що спочатку

<sup>1</sup> Марко Кропивницький. Твори, т. 6. К., Держлітвидав України, 1960, стор. 503.

<sup>2</sup> Прохор Коваленко. Шляхи на сцену. К., «Мистецтво», 1964, стор. 103—104.

особливо багато уваги і місця надавав західноєвропейській і так званій новітній драматургії. До «новітньої» драматургії певний час, і цілком несправедливо, зараховували і твори Лесі Українки, і п'єси її ідейного антипода В. Винниченка тільки на тій підставі, що талановита драматична поезія Лесі Українки фактично не була раніше відкрита режисурою для українського театру, до того ж у ній говорилося про життя також незнане — життя далекої історії.

Проте практика утвердження на сцені театрів загальноживаного поняття «європейського» набирала значно виразніших рис і характеру. Йдеться про сценічну інтерпретацію низки п'єс західноєвропейських драматургів, зокрема німецьких експресіоністів Г. Кайзера, Е. Толлера, в театрі «Березіль» (про який буде мова далі).

Режисура Л. Курбаса, Ф. Лопатинського в таких виставах, як «Газ» чи «Машиноборці», вже спиралася на конструктивні прийоми сценічного вирішення, на зовсім інший пластично-динамічний ритм спектаклю, наголошувала на русі, жесті, ексцентриці та відповідних до цього декораційно-світлових засобах.

Отже, великий досвід європейського театру багато в чому прислужився розвитку українського радянського театру ранньої повоєнної пори, хоч разом з тою «європеїзацією» на його сцену проникав і репертуар дрібнобуржуазного гатунку, а поряд з прийомами психологічної та умовно-конструктивної режисури траплялося й одверто формалістичне трюкацтво.

Радянська влада з особливою увагою ставилася до всього новонароджаного, що, нехай у зародкові, несло елементи справді нового змісту й форми майбутнього мистецтва революції. У цьому переконуємося, знайомлячись з діяльністю таких театральних колективів, як Перший державний театр імені Т. Шевченка, театри імені І. Франка, імені М. Заньковецької, «Березіль», Держдрама, Театр для дітей, яким судилося не тільки закласти основи мистецтва українського радянського театру, а й визначити дальші шляхи його історичного розвитку, багатство, різнохарактерність творчих його напрямів і шкіл, національну своєрідність, що серед національного багатоголосся радянської театральної культури незабаром приверне до себе увагу світової громадськості.

## МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ РЕВОЛЮЦІЙНОЇ АГІТАЦІЇ

Дореволюційний український театр, незважаючи на жорстокі утиски, переслідування й заборони, був, однак, визначним явищем суспільно-культурного життя. Кращі п'єси української драматургії ХІХ століття викривали соціальні пороки тогочасної дійсності, картали суспільне зло, свавілля і розбещеність владі імущих, зображали тяжкі картини підневільної праці, соціальної і національної нерівності, темряви і злиднів. У багатьох п'єсах, яким пощастило пробитися крізь лещата царської цензури, автори високо підносили голос протесту, виводили на сцену героїв — борців за інтереси трудового народу, думками-мріями заглядали в майбутнє.

На кону театральних труп і товариств такі актори й режисери українського театру, як М. Кропивницький, М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовський, Г. Затиркевич-Карпинська, талановито реалістичною грою втілювали драматургічні твори великого літературного і прогресивного значення, утверджували їх ідеї, розкривали народові правду про його соціальне й національне становище, давали йому «хоч трохи радощів та втіхи серед тієї тяжкої праці, від котрої німіють руки і черствіють серця»<sup>1</sup>. Український народ любив свій театр. Для глядачів, у масі своїй неписьменних, сцена була живою книгою, що сама говорила і показувала.

Віддані інтересам служіння своєму народові, керівники цього театру приносили в жертву не лише власні привілеї, але й відмовлялися від досить принадних перспектив, однією з яких було залишити рідну сцену і за велику матеріальну винагороду тішити «аристократичний салон» столичних театрів. Не зраджуючи благородної мети свого життя, вони продовжували разом з товаришами-одномудцями подорожувати по «півдню Росії», тобто по містах і містечках України, де не було театрів, а вистави доводилося грати «в поганих, холодних, з протягами, без усяких вигод для публіки сараях, швидше придатних для пристойної стайні, ніж для театру»<sup>2</sup>.

Але й цей театр був доступний далеко не всім глухим куточкам колишньої Малоросії. Поряд з прогресивними п'єсами, внаслідок цензурних обмежень, він грав і «легковажний одноманітно-шаблонний, жартівливий репертуар, без усяких інтересів, що захоплюють суспільне життя даного часу», що не задовольняв слухача, який чекав від театру «вражень вищого порядку»<sup>3</sup>. Де вже тут говорити про зустрічну творчу активність самих трудящих мас!

Революція не тільки розбудила ту духовну активність, але й скерувала її на практичну творчу участь у будівництві нової культури, нового театру. Історія світового театру не знала досі таких періодів

<sup>1</sup> І. Карпенко-Карий. Наталка Полтавка. «Літературний збірник». К., 1903, стор. 104.

<sup>2</sup> Український театр. Хрестоматія. К., «Мистецтво», 1941, стор. 209—210.

<sup>3</sup> Там же.

у своєму розвитку, коли до мистецтва залучено було широкі маси трудового народу. Це передбачав В. І. Ленін, коли ще на зорі Радянської влади говорив про живу творчість мас, яка визначатиме основний фактор нової громадськості.

Саме жива творчість цих мас у вирі революції, на фронтах громадянської війни чи на території, звільненій від інтервентів, значною мірою визначала не тільки ідейне спрямування театральної самодіяльності, а й спричинялася до виникнення певних художніх та організаційних форм театру професіонального.

Законодавчим актам, що випливали з політики Радянської влади в галузі культури і регламентували діяльність сотень і тисяч різноманітних гуртків і колективів, товариств і труп, передували явища мало не стихійного, але неодмінно народно-революційного характеру. Тут були ораторсько-декламаційна і символіко-пантомімічна форми агітаційно-художньої частини політичних мітингів; театралізовані «суди», карнавали та інсценізації, дія яких розгорталася на вулицях і площах; агітаційні машини, поїзди, пароплави, навіть вози — своєрідні пересувні театральні сцени з багатьма художньо-пропагандистськими й освітніми засобами впливу; видовища лялькового — вертепного театру і театру «Петрушки» — та стародавньої народної драми. Дитячі ранкові й недільні вистави, вистави імпровізовані — з музикою, танцями, співом та іншими сценічними видами розваги — однаково любили глядачі і брали в них безпосередню участь.

Елементи майже всіх відомих досі в мистецтві й літературі жанрів містила в собі багата народно-драматична самодіяльна творчість. Більше того: в ній знаходили нову форму, а то й відроджувались такі жанрові різновиди сценічного мистецтва, яких або зовсім не знав український дожовтневий театр, або ж був на них надто бідний. Ідеться про згодом широко відомі так звані малі форми: скетчі й мініатюри, фарси й лубки, клоунади й театралізовані частушки.

Хвиля самодіяльного руху в республіці навіть у часи, коли ще тривала жорстока боротьба за остаточне утвердження Радянської влади на Україні, піднімалася з такою силою, що не було дивним, коли щойно утвореним центральним і місцевим органам спочатку Народного комісаріату освіти, а згодом і Всеукраїнського театального комітету, довелося мати справу відразу з тисячами драматичних гуртків, які раз у раз виникали у містах і селах, на заводах і фабриках.

Це було відрadne явище. Але водночас воно вимагало пильної уваги, підтримки й допомоги, потребувало розумного керівництва. З погляду організаційного самодіяльне мистецтво не могло залишатися без твердого нагляду з боку органів народної освіти: треба було передбачати певні форми існування гуртків, забезпечення їх кваліфікованими керівниками і, по можливості, подавати їм матеріально-грошову допомогу.

Що ж до турбот ідейного та художнього характеру проблема репертуару й тут була найвразливішим місцем. Для створення п'єс нового змісту і з новими героями, розрахованих на неспокушеного театром масового глядача, які б у відповідній літературній довершеності

відображали бурхливе сьогоденне життя, необхідні були час і талановиті автори.

Організаційний, теж не легкий бік справи, знаходив швидше конструктивні й юридичні шляхи до втілення завдань пролетарської революції у практику мистецтва широких трудящих мас.

Створення хат-читалень, сільських будинків, робітничих і червоноармійських клубів з підпорядкуванням їм різноманітних секцій самодіяльного мистецтва (музичної, драматичної, хорової), перебудова, а потім і ліквідація «Просвіти», заснування в багатьох повітових містах курсів інструкторів самодіяльності — усі ці заходи відчутно сприяли стабілізації мережі гуртків і забезпечували умови для їхнього зміцнення і творчої активності.

Інакше було із змістом роботи численних самодіяльних колективів. Та обставина, що мільйони трудящих стали їхніми глядачами, поклала особливу відповідальність за те, яким освітнім, ідейним та художньо-виховним цілям служили ці осередки нової пролетарської культури.

Пролеткультівський рух підхопив стихійне прагнення мас до освіти й мистецтва і на першій порі відіграв певну роль, але незабаром, як показала історія, перетворився на гальмо і навіть шкідливо впливав на дальший розвиток великої культурно-освітньої справи. Не випадково з ініціативи В. І. Леніна ЦК РКП(б) (1920) виступив із спеціальним листом про діяльність Пролеткульту і висловив у ньому чіткі принципи партії щодо будівництва культури пролетаріату.

Чому ми, розглядаючи театр періоду революції, зупиняємося насамперед на розгортанні саме самодіяльного руху, а не на театрі професіональному? Тому що, не зрозумівши й не розкривши в усьому його багатстві культурний процес всенародного значення, неможливо до кінця збагнути основоположну ідейну та художню роль Великої Жовтневої соціалістичної революції у становленні нового мистецтва.

Усім професіонально зрілим театрам колишньої царської Росії, що їх зберегла революція (московські Художній та Малий театри, колишній Александринський у Петрограді та ін.), довелося «вдруге народжуватися», рішуче перебудовувати зміст і характер своєї творчої діяльності, оновлювати й збагачувати засоби сценічного мистецтва. Цей процес виявився складним і зтяжним. Революція дала життя і зовсім новим театральним колективам, особливо в таких республіках, які не мали раніше постійних театрів, що опікалася б державою. Турбота про драматургію нових ідей і нових образів, про акторські та режисерські кадри, про вдосконалення сценічної майстерності, про побут і вільний розвиток індивідуальностей буде покладена згодом в основу всієї театральної політики Радянської влади.

Але Велика Жовтнева соціалістична революція викликала до активного життя й нову, досі незнану в мистецькій культурі Росії і за її межами театральну творчість широких народних мас. Глибоко помилковим було б за цим бачити лише створення аматорських гуртків, про які знала Україна ще в дореволюційні часи. Не було це і просто відродження традицій народного фольклорно-драматичного театру. Це було явище, яке перебувало в площині нового світорозуміння і прин-

ципово нових змін, викликаних революцією у взаємозв'язках і взаємовпливах дійсності й мистецтва, яке було здатне великою мірою визначити не тільки ідейний напрям, зміст і характер сценічних образів, але й стильові та жанрові особливості радянського театру; яке, нарешті, зумовило дійову силу творчого методу, нові якісні грані театральної естетики.

Звичайно, сформовані багатомісячною історією вітчизняного і світового театру стилі й жанри драматичної поезії та сцени, як і закони естетичного осмислення людиною дійсності та загальні принципи творчості, мають свій органічний безперервний розвиток у мистецтві. Однак ми ведемо мову про ту естетичну свідомість людини, народження й формування якої були зумовлені тільки новою суспільно-революційною практикою, революційною творчістю визволених народів; говоримо про появу багатонаціонального мистецтва, комуністична партійність і народність якого не тільки виражали позиції художника-громадянина, а й стали його непорушними ідейно-естетичними принципами.

Загальнонародний характер художньої творчості ранніх повоєнних часів, її революційно-активний, пристрасно-громадянський та ідейно-окрилений дух виливався в неповторно-своєрідних художньо-сценічних формах, тепер широко відомих в історії нашої культури під назвою театру політичної революційної агітації.

Театр цей був справді не тільки новим явищем, але й на диво художньо багатограним, бо виражав той «бурхливий, що б'є весняною повінню, виходить з усіх берегів, мітинговий демократизм трудящих мас»<sup>1</sup>, про який говорив В. І. Ленін як про органічну складову частину третього етапу Революції.

Уже відмічалось, що стаціонарних українських професіональних театрів у спадщину нам не дісталось. Безліч труп, трупок і товариств, що почали виникати і діяти завдяки тимчасовому ослабленню адміністративно-цензурних переслідувань внаслідок революційних подій 1905 року, не були міцними і розпадалися так само швидко, як і створювались. Отже, своїм репертуаром і рівнем мистецтва вони аж ніяк не задовольняли духовних запитів революційних мас. Неспроможний був цього зробити й Театр Миколи Садовського — єдиний колектив, якому пощастило у період між двома революціями отаборитися в Києві, проіснувати понад десять років і певною мірою утриматися на високому рівні художнього реалізму. Що вже говорити про окремих, нехай і обдарованих, майстрів української сцени! Розкидані по строкатах трупах і товариствах, що мали на меті нерідко корисливі або ж просвітянські інтереси, ті актори продовжували вражати глядача своїм талановитим виконанням. Але і їхнє мистецтво затьмарювалось безупинним потоком антихудожньої писанини драморобів, яку їм доводилося грати. Це про такі трупи як про «варварів» і «шантрапу» говорили у своїх п'єсах М. Кропивницький і П. Саксаганський. Це їх картав І. Карпенко-Карий у статтях та виступах, називаючи

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 27, стор. 236.



«розбійниками рідної сцени». У «малоросійщині» корифеї справедливо вбачали одне з найстрашніших нещасть українського театру кінця XIX — початку XX століття.

Слід, до речі, мати на увазі, що під час революції і в перші пожовтневі роки так звана публіка, до якої звикли актори як до маси, яку слід насамперед просвіщати й на яку потрібно впливати своїм мистецтвом, ставала просто невпізнанною. Тепер її саму не вдовольняла роль просто собі глядача, що співчуває героєві чи сміється разом з ним. Відомі в старому театрі випадки бурхливої реакції залу на події, що зображувалися у виставі, як, наприклад, на гнівні вигуки: «Бийте його!», адресовані глитаєві («Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького), були явищем поодиноким, хоча й симптоматичним.

Разом з революцією в театр прийшов народ, який зробив ту революцію. І як господар своєї країни і свого життя, нехай ще задимлений у боях за владу Рад, з кулеметною стрічкою через плече і з бомбами за поясом, у сірій шинелі й солдатських обмотках, він жадібними очима готовий був годинами стежити за картинами на сцені. Він зажадав, щоб йому показували те, чого він ще не бачив, але про що мріяв; він почав активно втручатися в театральне життя й диктувати свою волю. І під його натиском театр не міг залишатися на старих позиціях, а його зміст, методи й принципи сценічного мистецтва не могли не зазнавати якісних змін і оновлення.

Не випадково театрові революції (зокрема українському) було тісно на традиційній сцені, а театральні зали не могли вмістити тисячі, а то й десятки тисяч нових його глядачів. Театр — політична трибуна, театр — кафедра, театр — мітинг, театр — плакат, інсценізований «суд», демонстрація, карнавал, масове дійство — таких форм набирало мистецтво, покликане роз'яснювати масам, що таке Радянська влада, за чий інтереси і проти кого вона бореться, хто її друзі, а хто вороги, в чому суть її політичних, економічних і культурно-освітніх заходів.

Театр агітації доконче був потрібен на фронтах громадянської війни як могутній засіб пробудження ідейної свідомості й патріотичних почуттів, зміцнення революційного духу та виховання волі, героїзму, відданості справі революції і її завоювань. Зрозуміло, що для художнього вирішення таких завдань (а до них ще належали й велетенського масштабу спроби зобразити «всесвітню революцію», «світову комуну») новому видові театру, який по праву займав тоді провідне місце серед інших мистецтв, потрібні були не лише інші сцени та зал, а й нова драматургія, нові засоби сценічної виразності, яскравий конструктивно-масштабний образ усього театального видовища.

«Соціальні машкари» з чітко окресленими рисами типу замість затиснутих лаштунками інтер'єра, здрібнених тонким гримом облич, умовно-стилізовані, не орнаментовані етнографічно-побутовими деталями костюми, дещо абстрактно-символічне художнє оформлення, виразний жест, простора мізансцена, підвищений аж до патетики голос, підсилюваний чи ілюстрований такого ж звучання музикою у видовищах серйозних, трагедійно-драматичних жанрів і свідомоудавааний, перетворений у виставах легких, комедійно-сатиричних, — така палітра сценіч-

них барв, що нею володіли режисер-конструктор, художник, актор і композитор масового дійства часів революції. Мабуть, ніколи ще в драматургії і в театрі образи не мали таких узагальнено-класових рис, як у цю ранню пожовтневу пору: «буржуй», «капітал», «більшовик», «меншовик», цар Ірод, «білий», «червоний», «куркуль», «піп», «робітник», «селянин», «бідняк», а то ще й такі конкретно-історичні персонажі, як Скоропадський, Бісмарк, Ротшільд, Врангель тощо.

Ідейно-естетична природа цього явища в театрі ясна й зрозуміла. На одній шостій частині земної кулі боротьба двох світів — жорстока класова боротьба експлуатованих з експлуататорами — вибухнула соціалістичною революцією, внаслідок якої народилася Країна Рад з владою робітників і селян. Але у перші пожовтневі роки ще тривали запеклі бої за остаточне і повсюдне утвердження Радянської влади. І мистецтву, зокрема театральному, було не до сентиментально-психологічних переживань, відповідно відображених чи виявлених сценічними засобами. У цьому не важко переконатися, коли пригадаєш популярні вистави-інсценізації, показані на площах і вулицях великих міст, такі, наприклад, як «Звільнення праці» — масове театралізоване дійство, що було розігране 1919 року на колишній Софійській площі в Києві; як «Повстання на броненосці «Потьомкін», що ним завершувався політичний мітинг, улаштований в Одесі у 1920 році; як вистава агітаційно-політичного характеру, здійснена на Травневі свята в Умані й присвячена подіям революції 1905 року; як відроджена на площах Києва давня, відома українцям, росіянам і білорусам народна драма «Цар Максиміліан», вистави лялькових театрів «Вертепа», «Петрушки», нерідко показувані з балконів будинків; як, нарешті, вистава «Близнята», в основу якої була покладена класична комедія староримського драматурга Плавта і яка зіграна була 1919 року також в Одесі на сходах колишнього Миколаївського бульвару.

Темі першого театралізованого видовища відповідала його узагальнена назва. Від часів рабовласницького устрою важка, нужденна й підневільна праця одних використовувалася протягом віків іншими як джерело для бездумного, ситого життя, розкошів і багатства, насолоди й розбещених розваг. Великий Жовтень розірвав пута рабства, визволив працю мільйонів роботящих рук від експлуатації, надав можливість усе добро, створене ними, повернути на щастя трудового люду, на його радість. Тому-то образно подані ідея і тема знаходили в цьому видовищі форму символічно-узагальнену, певною мірою алегоричну, позбавлену якихось історико-конкретних, реально-психологічних чи побутових рис. Образи «капіталу», «робітника», «селянина», «визволеної праці» тощо були образами-поняттями, вдягненими умовно, із словами мітингових промов, з аксесуарами — на зразок молота чи серпа, ланцюгів чи ярма. Уся ця умовність і символіка, алегорія і словесна мітинговість була для тогочасного глядача ясною, дохідливою, близькою його розумові й почуттям. Пробудження трудящих до нового життя, їхні сподівання, щасливе прийдешнє згадані театральні видовища виражали так, як не змогла б уже виразити жодна з п'єс класичної драматургії.

Однак це не означало, що театр революційної агітації не використовував вітчизняної чи світової класики. Він звертався до неї, але вибирав з її скарбниці те, що було найбільш співзвучним духові революційного часу. Прикладом цього можуть бути вистави комедії Плавта або «Гайдамаків» Шевченка.

Пафос плавтівської сатири, як відомо, — у стверджувальному оптимізмі, в глибоких симпатіях автора до плебея, раба, хоч зовні й покірного, але кмітливого й справді досить активного, щоб узяти верх над своїм хазяїном. Неодмінно інтригуюча зав'язка його комедій, життєрадісний розвиток сюжетних колізій, народно-площадний, буфонний характер дії і близька до скоморошницької, інтермедійно-вертепної поведінка героїв не могли не привернути уваги, не імпонувати настроям тогочасного глядача. Досить послатися на «Пролог», яким починається комедія «Близнята», щоб переконатися в спорідненості зазивних його форм звертання до глядачів з давньою традицією вертепно-балаганних видовищ нашого вітчизняного театру.

«Во-первых и сначала наилучшего  
Себе и вам желаю счастья, зрители,  
Несу вам Плавта языком, а не руками,  
Принять прошу поблагосклоннее.  
Теперь внимание!..»

Ну як тут не згадати монолога-звернення до глядачів забіяки-запорожця з широко відомого українському народові «Вертепа» чи солдата з російської петрушчиної комедії, які майже в тому ж плавтівському зухвало-визивному тоні завжди розпочинали веселу лялькову комедію. «А, здравствуйте, господа,— звертався, приміром, солдат до глядачів,—

Не было ли здесь  
Служивых сегодня?  
С ними бы время  
Провести я рад.  
Но как оных нет,  
То прошу принять  
От меня привет»...

Але, звичайно, не тільки ці особливості плавтівської буфонати привертали увагу безіменних організаторів, учасників і глядачів вистави. Головна приваблива сила полягала в соціальній гостроті п'єси, в тенденції автора будь-що принизити, поставити в смішне, невідгідне становище багатія, показати його обмеженим, навіть дурнем, а спроби багатія стати духовно вищим над рабом — марними. Звичаї приморського міста Епідамна, в якому відбувалися події, що базувалися на владі грошей та лихварстві, надто вже по-злободенному перегукувалися з деякими сторонами життя старої Одеси, викликали живі асоціації і збуджували уяву охочої до театральних видовищ одеської публіки. Коли ж до цього додати, що дія вистави розгорталася на сходах, а виконавці грали в машкарах, наслідуючи традиції старогрецького

театру<sup>1</sup>, буде зрозумілим величезний успіх «Близнят» (вистава йшла російською мовою).

З не меншим інтересом сприймалися й такі, здавалося б, «архаїчні» чи з релігійним елементом, дійові особи з лялькових вистав, як цар Максиміліан, кат, піп-уніат, крамар, що ототожнювалися з гетьманом Скоропадським чи бароном Врангелем та іншими ворогами революції.

Зображення засобами масового театрального видовища подій революції 1905 року чи подій, пов'язаних з повстанням революційних матросів на броненосці «Потьомкін», не потребують коментарів: тими подіями глядач жив. Отже, в центрі уваги — боротьба класів, доля революції, героїзм повсталих мас, народ і символічний образ «царства соціалізму» — всесвітньої комуні. І навіть сатиричному викриттю соціальних і моральних пороків старого світу надавалося рис пафосно-підвищених, гіперболізовано-підкреслених, феєрично-фарсових.

Звідси — свідоме уникання молодими драматургами (нерідко ними були самі учасники вистав чи театральних видовищ) обтяженої фабули п'єси, складного сюжету, великої кількості дійових осіб. Прозорість теми, ідейна ясність конфлікту, чітка соціальна характеристика персонажів, дохідлива мова — такі типові ознаки і якості ранньої української радянської драматургії, основа мистецтва театру революції.

Ідейна окриленість, політична тенденційність, «схематичне», з яскраво вираженою соціально-класовою типовістю зображення дійових осіб, своєрідна театральність в оформленні та костюмах, тяжіння до символічної умовності в усій образно-живій тканині сценічного твору — ці явища були властиві й пізнішому періодові української радянської драматургії та професіональним формам її сценічного втілення. Дух революції показано в характерних і невід'ємних ідейно-естетичних особливостях усього багатонаціонального радянського театру. Вироблення методу й принципів, збагачення художніх можливостей, удосконалення професіональної майстерності завжди передбачали наявність активного, революційно-дійового начала в мистецтві соціалістичного реалізму. Хоча, розуміється, методи й форми виявлення не були статичними. Вони змінювалися й нині змінюються, збагачуються і вдосконалюються разом з розвитком самого життя, а також завдяки сюжетам і жанрам, які допомагали відображати те життя. Прямолинійність вирішення конфліктів поступалася перед багатством сценічних засобів вираження, перед ускладненими психологічними колізіями та глибиною філософського осмислення дійсності.

## ТЕАТРАЛЬНА СПАДЩИНА І ПРОБЛЕМИ ТРАДИЦІЙ

Масово-агітаційний театр був породженням революції, глашатаєм її ідей, ідеологічною зброєю непримиренної класової боротьби.

<sup>1</sup> Тут учасники відходили від принципів староримського театру: за життя Плавта вистави грали без машкар.

В. І. Ленін так визначав основоположні принципи, на яких мала будуватися культура майбутнього соціалістичного суспільства: «Без ясного розуміння того, що тільки точним знанням культури, створеної всім розвитком людства, тільки переробленням її можна будувати пролетарську культуру — без такого розуміння нам цього завдання не розв'язати. Пролетарська культура не є культура, що вискочила невідомо звідки, не є вигадка людей, які називають себе спеціалістами по пролетарській культурі. Це все цілковита нісенітниця. Пролетарська культура повинна стати закономірним розвитком тих запасів знання, які людство виробило під гнітом капіталістичного суспільства, поміщицького суспільства, чиновницького суспільства. Всі ці шляхи й доріжки підводили і підводять, і продовжують підводити до пролетарської культури так само, як політична економія, перероблена Марксом, показала нам те, до чого повинно прийти людське суспільство, вказала перехід до класової боротьби, до початку пролетарської революції»<sup>1</sup>.

У шуканнях нових шляхів розвитку театру українські діячі не могли рішуче відкидати ні традиції театру ХІХ століття, ні практику театру міжреволюційних часів, тобто театру початку ХХ століття, що вже робив спроби переступити тематичні й сюжетні межі, збагатитися сценічними формами, якими відзначався театр європейський, світовий.

Слід пам'ятати, що на початку ХХ століття осмислення нових явищ дійсності починає бути помітним навіть у таких ще міцних і художньо усталених традиціях драматургії, які живуть у п'єсах М. Кропивницького. Досить згадати його «Мамашу», «Розгардіяш», «Скрутну добу».

Драматичні поеми Лесі Українки виводили українську драматургію на шляхи художнього розв'язання тих життєвих проблем, які, будучи конкретно-історичними, навіть гостро сьогоденними, викликали думки загальнолюдського характеру, порушували питання нової поетики театру, його методу, стильових особливостей та форм сценічного мистецтва.

Микола Садовський у своєму театрі робив практичні спроби стати на шлях новаторства: він добирав репертуар відповідної тематики і намагався вирішувати його свіжими сценічними прийомами. Він ставив п'єси з робітничого життя («Земля» С. Черкасенка, «Батраки» Ф. Костенка, «Стара шахта» італійського драматурга М. Е. Делле-Граціє), з життя інтелігенції, а також п'єси на історичні й побутові теми. Поява вистави «Камінний господар» Лесі Українки була закономірною й особливо визначною подією в діяльності Театру М. Садовського. Інша справа, наскільки режисерові пощастило досягти в ній художньої відповідності до нової естетичної природи драматичного творіння великої поетеси.

Шлях до створення справді новаторських художніх полотен нового реалістичного стилю не був рівним і гладеньким. Для митців української сцени він стелився іноді й через символізм, експресіонізм та романтизм, забарвлені в яскраві національні кольори.

Але й у тогочасній ідейній та художньо-стильовій строкатості театру

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 31, стор. 251.

митці справжнього таланту розвивали тенденції передових суспільно-культурних процесів. Увагу молодого Гната Юри, наприклад, привертала практика Московського Художнього театру, а через нього — й драматургія М. Горького: ще на початку своєї театральної діяльності він здійснює на аматорській сцені «На дні». Це звертання до горьківської драматургії згодом переросло у глибокі симпатії режисера й актора Г. Юри до творчості великого пролетарського письменника. Прагнення нового приводить Г. Юру й до драматургії письменника зовсім іншого творчого спрямування — Леоніда Андрєєва. У Молодому театрі режисер ставить його драму «Мысль» («Доктор Керженцев»). П'єси Андрєєва вимагали від театру незвичайної, маловідомої сценічної інтерпретації, акторського самопочуття і поведінки в образі.

Активнішим у шуканнях виявився Лесь Курбас. Але і його творча сміливість зумовлювалась і спиралася на досить помітні явища новаторських шукань ще в театрі переджовтневої доби, зокрема в Театрі М. Садовського. Причому, завдяки своїй біографії, Курбас мав ще ширше поле для спостережень і роздумів: крім театру українського й російського, йому багато чого було відомо з практики театру європейського, особливо німецького.

Отже, говорячи про ранній пожовтневий період радянських театрів і розглядаючи творчу діяльність найвидатніших його режисерів, не слід ділити їх за принципом приналежності до «лівих» (революційних) чи «аків» (академічних театрів), а отже, й протиставляти їх одне одному, як це робили досі наші театрознавці. Академічними (на Україні вони іменувалися переважно державними) називали театри, колективи яких свідомо ставали на шлях творення радянської культури і принципово відрізнялися від труп приватних, від їхньої явної орієнтації на мистецтво буржуазне. Різнохарактерна творча діяльність більшості старих театрів чи тих, які народилися після революції, розвивалися в єдиному багатогранному процесі становлення радянської театральної культури з її національними особливостями, мистецькими напрямками і течіями, суперечностями й боротьбою.

Видатні діячі українського радянського театру, як-от: М. Куліш і Я. Мамонтов, Г. Юра і Л. Курбас, Б. Романицький і М. Терещенко, О. Загаров і В. Василько, А. Петрицький і В. Меллер та інші, йшли кожен своїм шляхом до розв'язання питань мистецтва соціалістичного реалізму. Це мистецтво будувалося на поєднанні кращих здобутків вітчизняного театру в минулому і новаторства на радянській сцені.

Умови воєнного часу гальмували здійснення практичних заходів у справі розв'язання цих проблем. Однак вони все голосніше заявляли про себе, і з ними раз у раз стикалися митці у своїй повсякденній діяльності. Потрібно було опанувати драматургічну спадщину для визначення її ідейної чи соціальної співзвучності з подіями революції, звернутися до історії світового та вітчизняного театру і вивчити основні його стилі, напрями, жанри, теорію і практику режисерського й акторського мистецтва, щоб сліпо не наслідувати, не відкривати давно відкрите, а творчо розвивати й збагачувати досвід, набутий митцями попередніх поколінь.

Справді, не знаючи драматургії і мистецтва театру Котляревського і Щепкіна, Квітки-Основ'яненка і Соленика, Кропивницького і Заньковецької, Карпенка-Карого і Саксаганського, Лесі Українки і Садовського, марно було заходжуватися будувати новий український театр. Тим більше, що багатьом із соратників видатних митців української сцени та й декому з її корифеїв пощастило не тільки зустріти Великий Жовтень, а й продовжити у післяреволюційні часи своє активне сценічне життя.

Ця обставина в загальній проблемі театральної спадщини висувала і ряд невідкладних організаційних і практичних питань, таких, як проблема ставлення до так званих старих спеціалістів в інших галузях культурного й господарського життя молоді Країни Рад. З тими, хто переступив історичний поріг революції, треба було проводити певну виховну роботу, згуртовувати їх у певні ідейно-творчі колективи, турботу про які віднині брала на себе держава. Адже у масі видатних і маловідомих акторів дореволюційного українського кону були митці різних художніх принципів, мистецьких смаків, досвіду й таланту, митці, які по-різному сприймали, оцінювали, а отже, й ставились до мети і завдань нового театру, до його реформ і взагалі до політики Радянської влади в галузі культурного будівництва. Отож до питань організаційних впритул ставали завдання залучення «старих спеців», перевиховання «середнього» акторського покоління, а разом з тим виховання (і не тільки ідейне, а й професійно-фахове) молодого, що тільки вступало до мистецької школи, на курси чи до новостворених театрів. У процесі цієї роботи виявлялося різне ставлення митців до нової дійсності, до естетичного відбору життєвих явищ, до форм їх відображення, нарешті, до питання художнього методу і стилю мистецтва нового театру.

Культурна революція, активне втручання в процеси, зв'язані з її розвитком, проходили у надзвичайно гострих класових сутичках, у запеклій ідеологічній боротьбі, яка нерідко набирала широких масштабів і виходила за межі власне мистецької сфери і художньо-естетичних критеріїв. Гострота полеміки навколо проблем нового мистецтва революції зрозуміла. Коріння її не тільки у неповторності історичного явища, яким була сама революція, а й у певних переконаннях, принциповості поглядів людей, що в шуканнях образів і форм прагнули до творчого самовизначення.

Для Панаса Саксаганського — корифея і Леся Курбаса — початківця революція відкривала однаковий шлях до творчості в галузі українського театрального мистецтва. Один протягом чверті століття праці в мистецтві за умов заборон і переслідувань рідного слова невтомно боровся проти утисків, темряви й соціальної нерівності; другий, хоч і значно молодший, пережив ту ж таки соціальну й національну дискримінацію і теж окрилений вийшов назустріч Жовтню. Однак практичне здійснення найзаповітнішої мрії на першій порі обидва митці розуміли по-різному і їхнє «шукання себе» було позначене різними художніми засобами.

Саксаганський вважав, що, розірвавши пута темряви й сваволі, ре-

волюція відтепер дасть театру повну й необмежену можливість діяти у давніх, випробуваних сценічних формах, тобто в плані реалізму й народно-етнографічних традицій. Мистецтво його театру було сповнене соціальним та громадянським пафосом і втілювалось у класичних зразках довшеної художньо-реалістичної майстерності. Але корифеєві української дошовтневої сцени ще не ясно уявлялось, яким має бути новий радянський театр. Йому бракувало твердого переконання, що нове революційне мистецтво покликане відобразити нову, соціалістичну дійсність і може вирости тільки на основі нової, радянської драматургії з новими проблемами й сюжетами, ідеями й образами, що всього цього успішно можна досягти в умовах творчого використання старого театру та його традицій. Не випадково П. Саксаганський очолив був театр у Києві, який мав назву Народний театр, а репертуарна його афіша складалася тільки з п'єс української драматургії ХІХ століття — переважно з тих, що виставлялися свого часу труппами Старицького і Кропивницького, Садовського та його власною. Не випадково також, що театральна громадськість і критика гаряче обговорювали тоді питання — бути чи не бути побутовому театрові в Києві? Тобто чи доцільно пересаджувати дошовтневий театр із збереженням його сценічних форм і художніх принципів у зовсім нові умови післяреволюційного часу?

Цілковито відмінні погляди на прийдешній театр, на місце і роль митця у творенні нового мистецтва лежали в основі діяльності Леся Курбаса. Для нього дореволюційний український театр був породженням жорстоких адміністративно-цензурних утисків і великодержавної шовіністичної політики колишнього царського уряду. Звідти, на думку Курбаса, і його ідейна та національна обмеженість, і мистецький провінціалізм та етнографічно-побутова орієнтація. Це не означало, звичайно, що старий театр не давав високих зразків драматургії і сценічного мистецтва, гідних подиву і наслідування. Це розумів і Курбас. Але йому й багатьом його сучасникам ставало дедалі очевидніше, що ідеї та художні засоби, якими старий театр боровся проти гніту терору і визиску, вичерпали себе з погляду дійової художності, бо революція усунула першопричину тої боротьби, розгромивши капіталістичний світ, знищивши всі форми соціальної і національної нерівності та дискримінації.

Ще будучи актором Театру М. Садовського, спостерігав Л. Курбас у довоколишньому театральному житті явища кричущої профанації справді художніх традицій реалістичного театру минулого, переконувався у помилковості шукань М. Садовського, який шляхом часткового оновлення репертуару творами, що були колись заборолені цензурою («Ревізор» Гоголя, «Тепленьке місце» Островського тощо), або п'єсами нової драматургії, переважно перекладної (як-от: «Загибель «Надії» Гейерманса, «Євреї» Чирикова, «Забавки» Шніцлера чи витвори горезвісного Винниченка), намагався зробити принципово новий крок у розвитку українського театру.

Молодий, енергійний, високоосвічений, Л. Курбас уже тоді обмірковував нові шляхи наближення українського театру до рівня



європейської сценічної культури. Але йому спочатку бракувало ясності перспективи тих шукань. Та й помилковим було недобачати у кращих драматургічних і сценічних творах реалістичного театру дожовтневої доби зразки, гідні зайняти своє місце у світовій мистецькій культурі. Із внутрішнього протесту проти профанації і рутини, з осмислення того, що сучасний йому «старий» театр неспроможний піднести ідеї революційних мас на ту височінь художності, на яку піднімав він свого часу ідеї демократизму, народжувалися переконаність і творча сміливість у необхідності рішучих заходів оновлення самих основ того театру: його репертуару, принципів режисерського прочитання п'єс, засобів декоративного оформлення, прийомів акторського мистецтва, тобто у необхідності принципово відмінного погляду на природу театру, на весь його ідейно-художній та образно-пластичний лад.

Тому такими різко протилежними виявились у перші пожовтневі роки позиції цих двох представників старого й молодого поколінь українського театру — Саксаганського і Курбаса, разюче несхожими — художні засоби сценічного вираження здійснюваних ними вистав.

Явища такого характеру, зв'язані з практикою московських театрів, як Малий і Художній, з одного боку, та народжений «театральним Жовтнем» колектив, очолюваний В. Мейєрхольдом, з другого, вже тоді хвилювали театральну громадськість. Ці явища були історично зумовлені й закономірні.

В атмосфері дедалі гострішої ідейно-художньої боротьби за новий театр розв'язання проблем театральної спадщини і традицій у нових умовах ставало особливо пекучим і невідкладним. Хоч тоді мало хто з театральних діячів до кінця розумів, яким довгим і складним виявиться процес того розв'язання й скільки зайвої гарячкості, полемічного запалу крайніх форм вияву він часом набиратиме.

Особливо характерним у цій боротьбі було питання старих театральних форм і методу сценічного зображення життя: дехто з тих, хто у своїх міркуваннях про мистецтво революції ставав на крайні «ліві» позиції, нерідко скочувався до нігілізму, перекреслював усю культуру минулого, зокрема її традиції реалізму. Але й прояви нігілізму мали далеко не однакове коріння, як не однакової, так би мовити, й масті був той нігілізм. В одних він випливав з пролеткультівського розуміння культури минулого як культури буржуазної, у других — з упередженого, навіть ворожого ставлення до революції і справи будівництва пролетарської культури взагалі й радянського театру зокрема, у третій — із широго бажання і прагнення знайти справді новий зміст і форми, однак через архіреволюційне заперечення здобутків минулого. Але в цих своїх «новаторських» шуканнях вони всі сходилися на рішучому руйнуванні всього старого театру, засобів і прийомів його сценічного мистецтва. «Мистецтво — на вулицю» — галасливо закликали українські пролеткультівці, наслідуючи теорії і практику пролеткультівських центрів Петрограда й Москви. Театри з м'якими кріслами в залах для глядачів, зі сценою-коробкою та «старим побутово-хуторянським репертуаром» вважалися породженням буржуазної культури. Були навіть спроби знищити їх. «Від Просвіт до Пролеткульту —

ось гасло менту...» Пролетарська культура оголошувалася «суто класовою», будівництво її належало здійснювати тільки робітникам від верстата. «Шереги верстатів, молотків і металу — ось наші пісні, ось наша музика!» — твердили пролеткультівці.

Коли пролеткультівці скеровували свою увагу на заохочення широких трудящих мас до процесу творення нової культури і прагнули виявляти серед них таланти, вони робили корисну справу, відчутно допомагали здійсненню політики партії в галузі ідейно-художнього виховання трудящих. Коли ж, явно не розуміючи лєнінських настанов про необхідність відкрити і зробити доступними для народу всі скарби мистецтва, пролеткультівці заперечували давно усталені форми професіонального театру та намагалися підмінити його мистецтво самодіяльністю, вони припускалися грубої помилки і йшли всупереч меті і завданням культурної революції.

«Революція, зробивши певну операцію в сфері соціальної, — писав М. Терещенко, керівник Театру «Мистецтво дійства», — змінивши сферу людської психології, залишила нам від минулих днів цілком незайману спадщину — театральне мистецтво. На чолі його стоять старі жерці, які, не бажаючи йти за віком, ще й досі викрикують: «Обережно, тут святиня, що поза часом і змінами». Як і раніш тут панує мертве, повне диких непорозумінь видовище, що зветься театром. Мимоволі хочеться запитати: кому це потрібно?.. Театр, переданий нам у спадщину від минулого, разом з його школою і технікою, яку б вони цінність не мали, він з його надбанням — мертвий для нашого часу»<sup>1</sup>.

Твердячи, що мистецтво дожовтневого часу нібито давно «відійшло на послуги й насолоду буржуазним класам», що воно «містить у собі ритм і психологію буржуазії», а «ритм банкіра, що поспішає на біржу довідатись про становище власних акцій», зовсім відмінний від «ритму робітника, що складає свою пісню під удари молота», діячі цього крайнього «лівого» напряму в українському театрі заходжувалися творити мистецтво, в якому б не було ні автора, ні режисера і в основу якого покладено було б «колективну психологію і сучасний рух життя». Колективний «задум» як літературна основа майбутньої вистави, «студювання технічного матеріалу, через яке він (артист. — М. Й.) передає свій зміст і свою фантазію, «будова лінії» як провідник «народстання думок і почуття» та колективний рух — такі головні елементи майбутньої сценічної композиції («дійства»), що уявлялось як «мистецтво budouчого»...

Зрозуміло, що про завдання історично правдивого відображення життя, як би того не бажали пролеткультівці, за таких принципів вигаданого ними «мистецтва» і при повному нехтуванні традицій минулого годі було й думати. Звідси — хаос і плутанина в поняттях стилю, жанру, намагання вигадати новий «стиль епохи» та ігнорування і нігілістичне ставлення до реалістичних традицій класичної драматургії і театру; звідси й вульгарно-соціологічне, спрощене розуміння явищ

<sup>1</sup> М. Терещенко. Мистецтво дійства, К., ДВУ, 1921, стор. 5—6, 8.

революційної дійсності, примітивно-наївне уявлення про завтрашній день нового театру, нарешті безпорадність у творчій практиці.

У своєму Листі «Про Пролеткульту» (1920) ЦК РКП(б) засудив шкідливу практику пролеткультівців. 1920 рік став для українського театру поворотним пунктом організаційного та ідейно-художнього становлення. З усієї складності проблем театральної спадщини і традицій викристалізувалися основні. Це були проблеми:

вдумливого ознайомлення з драматургією дожовтневою — світовою і вітчизняною, насамперед українською та російською, що вже становила класичну спадщину;

нового режисерського прочитання й акторського відтворення класичних п'єс з метою розкриття їхнього соціального і морально-етичного змісту і співзвучності їх з «духом часу»;

глибокого й критичного вивчення напрямів, стилів і методів сценічного мистецтва, особливо акторської школи національного театру;

боротьби за ідейну спрямованість і художню повноцінність у доборі творів дореволюційної драматургії та очищення репертуару від п'єс контрреволюційного буржуазно-націоналістичного змісту чи просто антихудожніх;

нарешті, проблеми залучення до участі в будівництві радянської театральної культури видатних представників дожовтневого українського кону; їхнє мистецтво несло в собі традиції, критичне наслідування яких визначало неодмінну умову становлення мистецтва нового, пореволюційного часу.

У ставленні до класичної драматургії відразу виявились тенденції: а) огульного заперечення будь-якої її корисності для справи революції, б) осучаснення її творів, в) мало не музейного оберігання творчості драматургів-класиків і перенесення на сцену нового театру в усій її історико-етнографічній і побутово-психологічній правдивості. Якщо говорити об'єктивно, то сценічне втілення класичної драматургії в ранній пожовтневий період навіть з погляду різного до неї підходу було одною з неодмінних ознак художньо-пізнавальної школи, двері якої широким масам трудящих відкрила революція. З цього погляду навіть спроби «осучаснення» не були такими вже хибними чи шкідливими (звичайно, за винятком вульгарно-соціологічного спотворення, що завжди призводило до антиісторичності та ідейного викривлення).

Українська і російська класична п'єса серед світової драматургії була особливо насичена пафосом громадських та соціальних ідей, і на її зразки неминуче тільки й могла спиратися молода радянська драматургія. Саме про високу ідейну наснаженість вітчизняних творів, зокрема російської драматичної поезії, писав Іван Франко: «Коли твори літератур європейських нам подобались, порушували наш смак естетичний і нашу фантазію, то твори росіян мучили нас, порушували наше сумління, будили в нас чоловіка, будили любов до бідних та покривджених»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Зб. «Іван Франко про російську літературу». Львів, «Вільна Україна», 1947, стор. 47.

Отож, вічно актуальні і вічно в русі проблеми сучасності в період перших пожовтневих років не вичерпувались і не замикались тільки радянськими п'єсами, як того вимагала певна частина тодішньої критики. Коли ще не було відповідних радянських драматургічних творів, сучасність взагалі визначалася громадсько-політичною і художньо-виховною активністю колективу чи окремого митця, їхніми безпосередніми творчими зустрічами, духовними зв'язками й контактами з новим глядачем.

Глядач — ось критерій до розв'язання проблеми сучасності на зорі нашої радянської театральної культури. Це він, глядач, сприймав вистави «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега і «Гайдамаки» Т. Шевченка як найсучасніші вистави.

Талановитість режисера К. Марджанова проявлялася не в якомусь докорінному переосмисленні відомого твору іспанського класика, не в кардинальних змінах його драматичної композиції. У п'єсі все, за винятком кількох скорочених епізодів, що тільки обтяжували динамічний розв'язок подій зайвою балаканиною, залишилося на місці.

Перед творцями вистави «Фуенте Овехуна» стояли два основні питання, на які вони мали з граничною ясністю відповісти: «Що?», «Для кого?», а вже потім — «Як?» (якими сценічними засобами?). Відповідь на перше питання знайдена у самій п'єсі, в її драматичному конфлікті, в одній із запальних промов героїні — сільської дівчини Лауренсії (її блискуче грала актриса В. Юрєнева)<sup>1</sup>. Гнівний протест Лауренсії проти сваволі командора і презирство до своїх земляків-односельчан, що, мов ті зайці-боягузи, ганебно мовчки терплять, спостерігаючи, як їхніх жінок тиран безчестить, піднімали скривджених бідаків на повстання. Саме на повстанні наголошував режисер. Масові народні сцени він прагнув підсилювати всіма можливими театральними засобами. Через те вузько особистий конфлікт у виставі набирав гостро соціальної сили й характеру. Народ Фуенти Овехуни піднімався на боротьбу проти феодалів.

Відповідь на друге питання Марджанов сформулював так: «Мені потрібно, щоб після того, як актори вирушать до рампи, глядачі вирушили б на фронт!»<sup>2</sup> Розрахунок на реакцію нового, революційного глядача виявився безпомилковим. Коли у фінальній картині вистави маса виконавців рухалася з глибини кону й проходила його переднім краєм, у залі запалювалося яскраве електричне світло і звідти, вже стихійно, за велінням самого життя, починався зустрічний рух глядачів. Суворі бійці-червоноармійці, політпрацівники, робітники й робітничі київських фабрик і заводів піднімалися з місць. Оживали чотири яруси театрального будинку. Це не встигала замовкнути музика оркестру, як її змінювали могутні звуки «Інтернаціоналу».

Динамічність мізансцен і лаконічно-яскраве оформлення художника І. Рабиновича відповідали на останнє питання.

<sup>1</sup> Вистава йшла російською мовою.

<sup>2</sup> Зб. «К. А. Марджанишвили. Воспоминания, статьи, доклады». Тбилиси, «Заря Востока», 1958, стор. 458.

П'еса, сюжет якої був узятий з «Іспанського літопису» XIII століття й спрямований драматургом до розуму і честі іспанців XVI—XVII століть, перетворилася в героїчну драму, близьку розумові й серцю українського глядача початку XX століття!

Так само історично-неповторною і глибоко сучасною була й драматична поема Т. Шевченка «Гайдамаки» у постановці Л. Курбаса. Ніякого відступу від тексту поета, ніяких сценічно-конструктивних ускладнень: ущільнена композиція, вірні ідейні й соціальні наголоси, сукна замість художніх декорацій, палкий і сміливий заклик, звернений до глядачів,— усе це відповідало обраному пластично-тональному ладу. І, як наслідок,— той самий ідейний та емоціональний ефект, що й від вистави «Фуенте Овехуна».

Так Шевченко своєю драматичною поемою «Гайдамаки» ніби ставав до лав бійців, захищаючи разом з ними здобутки революції. Ось чому спектакль був глибоко сучасним.

Політична тенденційність агітаційно-масового театру не втрачала дійової сили впливу і на театр класики. Її актуальність, навіть злободенність великою мірою визначав той самий глядач, настроєний майже однаково як революційно, так і романтично. Саме цими його настроями зумовлено народження в Харкові російського «Героїчного театру», який хоч і мав коротке життя, але встиг залишити по собі згадку: він здійснив вперше на Україні «Містерію-буф» В. Маяковського і тим самим поклав початок традиції звернення до героїко-романтичних джерел народної творчості і драматичної літератури.

У цьому зв'язку є підстава й необхідність дещо уточнити і навіть спростувати свого часу широко відомі в театрознавстві й критиці погляди, ніби певна частина української художньої інтелігенції використовувала класику, щоб нею прикрити своє упереджене ставлення до революції, нерозуміння або небажання зрозуміти явища нової, революційної дійсності. Потребує послаблення також категоричність тверджень про докорінну переробку творів класичної драматургії «старими» режисерами й зовсім відмінну акторську гру в них «старих» виконавців. Докорінна переробка запроваджувалася згодом. А в часи революції і утвердження Радянської влади на Україні, як про те красномовно свідчать наведені щойно приклади, відбувався процес своєрідного оновлення, другого народження у новій якості громадянського пафосу й соціальних ідей, що їх несли в собі класичні твори. Силу співзвучності і вплив того пафосу відчувала масова революційна аудиторія. А світогляд, запити, рівень її у сприйнятті культури мистецтва театру взагалі великою мірою зумовлювали характер, засоби та форми сценічного вирішення класичної п'єси.

Тільки у цьому аспекті слід розглядати й оцінювати творчу ініціативу режисерів, які торували шляхи радянського театру взагалі й українського зокрема, і тільки з цього погляду має бути очищена від помилок, збочень і намулу епігонства справді новаторська суть їхніх творчих шукань.

## ГРЯДЕ РАДЯНСЬКИЙ ТЕАТР

Поява нових радянських театральних колективів була ще одним красномовним утвердженням життєдайної сили соціалістичної революції, яка заклала ґрунт і створювала реальні умови для розквіту духовних сил народу.

Революція давала справжню волю передовій художній інтелігенції старшого покоління, разом з новонароджуваною молододою, взяти практичну участь у здійсненні віковичних мрій.

Виникнення театральних організацій в умовах уже остаточної перемоги Радянської влади на Україні було явищем бурхливим, повсюдним і майже одночасним. Не всім тим численним трупам судилося стати театрами міцної організації, театрами активних прагнень усвідомлення творчих завдань Радянської влади в галузі культури, нарешті зібрати колектив справді талановитих людей, здатних удосконалювати майстерність і виховувати інших. Але кожен з них був не тільки причетним до того загального процесу становлення мистецтва радянського театру, а й де в чому спричинявся до художньо-організаційного самовизначення окремих, згодом відомих колективів.

Не витримали перевірки часом, але залишили помітний слід в історії театру на Україні Державний робітничий театр республіки, що пробував розгорнути свою діяльність у Харкові в щойно націоналізованому приміщенні театру «Муссурі»; Радянський драматичний (російський) театр у Чернігові; Російський театр Червоної Армії (в приміщенні кол. київського театру «Бергоньє»); Перший молодий театр Київської Ради робітничих депутатів (кол. Молодий театр під керівництвом Л. Курбаса); Перший український радянський зразковий театр під керівництвом Л. Сабініна; Перший червоноармійський театр імені Я. Свердлова (російський) в Одесі; харківський «Героїчний театр» (російський) та багато ін.

Покликані до життя революцією, вони прагнули розгорнути досить активну художньо-виховну роботу в масах. У складі труп цих театрів перебували часом видатні актори і молоді талановиті виконавці, сценічна біографія яких з успіхом продовжилася згодом в інших колективах.

З деяких новостворених тоді труп було організовано нові колективи. Так, у Харкові, наприклад, на базі Першого радянського драматичного театру під керівництвом М. Синельникова, «Театра сказки» і Молодого театру виникли Російський драматичний театр імені О. С. Пушкіна, Харківський дитячий театр та Театр «Березіль».

Серед багатьох новостворених театрів найспроможнішими виявилися такі колективи, як Перший державний драматичний театр імені Т. Шевченка (розпочав діяльність у березні 1919 року в Києві); Новий драматичний театр імені І. Франка (січень, 1920, Вінниця); мистецьке об'єднання «Березіль» (березень, 1922, Харків), Державний народний театр (вересень, 1922, з січня 1923 — Театр імені М. Заньковецької, Київ) та Перший державний театр для дітей (січень, 1924, Харків).

У період між жовтнем 1917 року і виникненням згаданих театрів особливу увагу привертала до себе два надзвичайно не схожих між собою колективи. Це — Молодий театр під керівництвом Л. Курбаса та Народний театр, на чолі якого стояв П. Саксаганський. Перший — напівпрофесіональний театр-студія — уособлення бунтарства, готовності заради створення нових сценічних форм руйнувати все, що нагадувало поняття «старого» театру. Другий — представлений діячами, навіть основоположниками «старого» театру, який у революції вбачав здійснення своїх давніх мрій і так само енергійно виборював собі не тільки право на існування, а й умови для розвитку.

З погляду політичної орієнтації, молодотеатрівці<sup>1</sup> у складних умовах боротьби за владу Рад на Україні намагалися по можливості стояти осторонь політики: цупко трималися гурту і всю енергію віддавали навчально-театральній роботі. Мистецькі ж засади були висловлені у дуже загальній формі, хоч і не позбавлені реформаторських настроїв і намірів. Орієнтація на «сучасне молоде покоління українського акторства», на його жадібне бажання вчитися і в тому навчанні пізнавати театри, школи, мистецтво інших народів і театральних культур, на його готовність, збагатившись фаховими знаннями, «порвати з обанальненими традиціями», щоб стати на шлях творення нових цінностей, була історично зумовленою і привабливою<sup>2</sup>. Крім того, декларувалося, що театр у своїх самостійних шуканнях особливо дбатиме про творчий розвиток акторської індивідуальності, плекатиме «національну волю» до форми, боротиметься за те, щоб «не бути провінціалізмом чужих культур».

Усіма питаннями творчого характеру в товаристві відала обрана художня рада: вона розглядала й затверджувала репертуар, доручала постановку тому чи іншому режисерові, висловлювала свої міркування щодо розподілу ролей тощо.

За час свого існування Молодий театр здійснив близько 15 вистав різних жанрів, розв'язав у роботі над ними чимало своїх навчальних експериментальних завдань.

Познайомившись із практикою тогочасних українських і багатьох російських труп, мистецтво яких, на думку Л. Курбаса, зайшло в глухий кут натуралізму («Не сцена, а справжнє життя!»), обізнавшись із мистецькими різнобіжностями, молодий діяч подавав і свій голос митця, запаленого ідеями відродження театру, «якому початок дадуть ті актори і режисери, що, відкинувши літературщину, другим мистецтвам давши... помітне місце, свобідно будуть творити обнову театру із його тільки власних средств і його тільки психології...», бо «не доведений до кінця реалізм, позбавлений всякої форми жесту і слова, крайньо безстильний, в суміш з рештками сценічних традицій давно забутих епох, плачливий патетизм, як пафос фальшиво не відчутий в суміш із справжніми фотографованими життєвими формами, — оце ті шаблони, в яких каменіє сучасне мистецтво... Умер жест, умерло слово, умерли

<sup>1</sup> Молодий театр проіснував з літа 1917 по 1919 рік.

<sup>2</sup> Див.: Статут Товариства на вірі «Молодий театр у Києві», К., 1918, стор. 1.

средства акторського проявлення мистецтва, а зосталася хаотична убійча «життєвість» для представлення і ілюстрації літературного сентименту і літературних гримас... Додайте декорації двох вимірів при трьохвимірності актора, сцени і реквізиту, падаче справжнє жовте листя з розмальованих обридливих «арк» лісових на тлі також наглядно і очевидно мальованого проспекту... додайте перевантажену подробицями обстанову, нерозбірчивий хаос жестів, в кращому разі тільки типових, «справжніх», земне світило місяця — і тоді зрозумієте одчай...»<sup>1</sup>.

У театральному середовищі 20-х років думки й погляди ці викликали бурхливу реакцію, в якій перепліталися палке захоплення з рішучим протестом, дружня підтримка з енергійними контрзаходами, тверезі роздуми із песимізмом і консервативністю традиційних переконань. Різноманітність такої реакції можна пояснити тим, що, критикуючи стан театрального мистецтва, Курбас мав на увазі справді сумні явища сучасного йому українського театру, але говорив про них так, ніби властиві вони були усьому тому театрові загалом.

Деяке послаблення після революції 1905 року адміністративно-цензурних утисків спричинилося до стихійного виникнення безлічі товариств і труп нерідко низького мистецького рівня. Це про них писав свою п'єсу М. Кропивницький «Нашествіє варварів», це їх висміював у своїй комедії «Шантрапа» П. Саксаганський, це їхніми виставами обурювався І. Карпенко-Карий, бо саме в тих мелодраматичних видвищах бачив він, як «рубали голови» й «заливали сцену кров'ю», як замість художньої гри актори, ніби «дикі ашанти», стрибали перед глядачем, прагнучи якими завгодно засобами вразити його чи розчулити.

Декорації в таких виставах були примітивні й одноманітні.

Танці, пісні, надмірність в етнографічній орнаментатії і аксесуарах хатньо-побутового житку, натуралізм у вияві почуттів і засобах оформлення сцени здобули в мистецтві театру горезвісну славу «малоросійщини». Проти неї боролися справжні митці й діячі театральної культури. За ними прагнув іти й Курбас; він пробував протиставити тому явищу щось реальне з практики своїх студій. Однак різкість і явно хибна огульність у декларації намірів молодого режисера закономірно викликали бурхливу реакцію, в якій не було і не могло бути одностайності.

Що ж було новим у шуканнях молодотеатрівців? Протест проти зашкарублості й побутовизму старих театральних форм, які в роки революції здавалися їм особливо неприпустимими; вивільнення театру від самодостатньої ролі літературних творів, яка звужувала завдання і можливості сценічного мистецтва до своєїрідної ілюстративно-ілюзорної орієнтації на п'єси. Звідси й намагання наголошувати на формах і засобах, властивих природі саме театрального мистецтва як мистецтва просторового — часового й синтетичного; звернення до драматургії різних народів, віків і різних жанрово-стильових ознак;

<sup>1</sup> «Літературно-критичний альманах», кн. I, К., 1918, стор. 67.



висунення на перший план волі режисера, щоправда, з застереженнями, що цей захід вимушений і тимчасовий, викликаний низьким загальним рівнем професіональності у виставах українського театру; нарешті, студіювання історії і теорії театру в зв'язку з тою чи іншою новою виставою, ознайомлення з поняттями течій, напрямів, стилів і жанрів мистецтва сцени, які досі не були відомі основній масі українського акторства.

Дворічною роботою над трагедією Софокла «Цар Едіп», над виставами «Горе брехунові» Грільпарцера та «Вертеп» за мотивами народного лялькового дійства, над сценічною композицією інсценізованих поетичних творів Шевченка — «Іван Гус», «Не спалося...», «І небо невмите...», «Великий льох», «На великдень» — Молодий театр засвідчив серйозність своїх творчих новаторських шукань. Саме в цих виставах найяскравіше виявилися шукання нових сценічних форм і прийомів сценічної гри. Тут і відмова від ілюстративно-мальовничого оформлення, і запровадження принципу стилізації костюма, жести, пластичних елементів вистави, і використання засобу «масового дійства», динамічності всього образно-ритмічного ладу вистави. Це призвело до зіткнення з особливостями того стильового напрямку, який в Європі, зокрема в Німеччині, вже був відомий під назвою експресіонізм і який згодом відчутно відбився на творчій діяльності «Березоля».

Решта вистав Молодого театру були або «хлібними», тобто здійсненими заради матеріальних потреб товариства, або ж навчально-пізнавальними (для наочної ілюстрації і відповідного тренажу в п'єсах), що виражали вже відомі в театрі стильові напрями — психологізм, символізм тощо<sup>1</sup>.

Одну із своїх статей про Молодий театр Л. Курбас влучно озаглавив був «На грані». Саме — на грані! На грані двох епох, на грані народження нового суспільства і нової радянської культури. Звідси й коріння новаторського духу, і його суперечності, а часом навіть помилки ідейно-художнього характеру.

Народний театр, на відміну від Молодого, не зраджував своєї alma mater — естетики і традицій реалістичного мистецтва «старої» дожовтневої сцени. Як уже говорилося, він її свідомо утверджував. Відповідно до переконань П. Саксаганського, в репертуарній афіші Народного театру із сезону в сезон привертали увагу глядачів насамперед п'єси класичної української драматургії: «Наталка Полтавка» І. Котляревського (нею відкрився театр), «Дві сім'ї», «Доки сонце зійде...», «По ревізії» М. Кропивницького, «Маруся Богуславка», «Чорноморці», «За двома зайцями», «Циганка Аза», «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Особливе ж місце в тій афіші займали драми й комедії І. Карпенка-Карого як свідчення спільності мистецьких поглядів двох братів-митців і вірності режисера

<sup>1</sup> У репертуарі Молодого театру були ще: «Йола» Ю. Жулавського, «Доктор Штокман» Г. Ібсена, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «У пущі» Лесі Українки та ін.

П. Саксаганського викривально-критичному напряму думок, закладених у п'єсах І. Карпенка-Карого.

Впливав на репертуар театру Саксаганський і як актор, виконавець ролей, які вже стали класичним надбанням українського сценічного мистецтва. Тому й йшли глядачі в Народний театр «на Саксаганського», бо його образи і гра були справді талановитими. Багатий мужик Мартин Борула з однойменної комедії Карпенка-Карого, писар Іван Барильченко із «Суєти», коронний гетьман Потоцький з трагедії «Сава Чалий», цирюльник Голохвостий з п'єси М. Старицького «За двома зайцями», учитель Печериця з комедії «Крути, та не перекручай» — це ролі, в яких Саксаганський вражав глибиною й правдивістю в розкритті людських характерів, тонкою, акварельною обробкою деталей ролі, довершеною виконавською майстерністю.

Окрім М. Заньковецької, в Народному театрі згуртувалися видатні артистичні сили старшого покоління української сцени: Г. Затиркевич-Карпинська, Л. Ліницька, Ф. Левицький, С. Паньківський, І. Замичковський. Проходили тут добру школу реалістичного виконавства та режисерської майстерності й ті, кому судилося стати активними учасниками процесу творення української радянської театральної культури. Серед них були Б. Романицький, А. Хорошун, П. Коваленко, І. Садовський.

Але перед вимогами часу і нового глядача не міг устояти й цей театр. Як і Садовський у своїх недавніх спробах та Молодий театр з його живими практичними шуканнями, чуйний до всього справді нового Саксаганський прагнув, щоб і зі сцени його театру повіяло подихом революції. Тоді це означало насамперед залучення до репертуару західноєвропейської драматургії, соціально значимої, вільнодумної або з гострим класовим конфліктом, яка була б співзвучною з революцією.

Не випадково першою з таких п'єс пішла драма «Розбійники» Ф. Шіллера з Саксаганським і Романицьким у ролях Франца і Карла Моорів, за нею — «Уріель Акоста» К. Гуцкова (Уріель — Романицький, мати — Заньковецька). Підготовча робота режисера Саксаганського до постановки ще ряду п'єс В. Шекспіра, Лесі Українки, О. Островського свідчила про реальні наміри великого митця не тільки поповнити репертуар новими п'єсами, не тільки залучити більше глядачів, а й іти активніше та сміливіше назустріч завданням радянського мистецтва.

На сторінках преси, у колах театральної громадськості, як уже говорилося, висловлювалися різні, часом протилежні погляди на творчу практику Народного театру. Для одних театр Саксаганського становив незрівнянний приклад колективу, мистецтво якого за нових умов високо тримало прапор класичних традицій реалізму XIX століття, подавало зразки безкорисливого служіння інтересам народу. Для інших, що належали до «лівого» фронту тогочасного мистецтва, цей театр був «живим анахронізмом», явищем музейно-етнографічного характеру, а отже, не здатним уже прислужитися творенню нової культури. А декому в ряді вистав Саксаганського ввижалася навіть свідомо ідеаліза-

ція патріархально-куркульського сільського середовища, фетишизація старого, дореволюційного побуту й укладу життя. Але всі сходилися на одному: П. Саксаганський та найближчі його соратники по театру — видатні, неперевершені майстри сцени, носії національної школи акторського мистецтва, серед яких Саксаганський — величина світового значення.

У перші лави будівників радянської культури ставали молоді мистецькі колективи. Одним з провідних театрів України був Перший театр імені Т. Шевченка (тепер Дніпропетровський). У мистецтві шевченківців на ранній порі виявився серйозний нахил до оволодіння історико-тематичним і багатожанровим сценічним досвідом, якого досі не знав український театр. У цьому розумінні Театр імені Т. Шевченка 20-х років жив інтересами, які були властиві й іншим колективам, особливо «Березолу». Курбас, наприклад, теж декларував принцип свого театру, за яким на його сцені «можуть ужитися (і уживаються) інтуїт і інтелектуаліст, конструктивіст і експресіоніст, сторонник ідеології Пролеткульту і ексцентрик»<sup>1</sup>.

Однак шевченківці міцніше дотримувалися реалістичних традицій демократичного театру минулого; в їхній сценічній практиці відчутнішими були дух народності і випробувані засоби сценічного реалізму, вони з великою повагою ставилися до запитів масового глядача, до конкретних вимог будівництва радянської культури.

Надзвичайно характерно, що стати осередком творення нового мистецтва Театру імені Т. Шевченка допомагали діячі протилежних напрямів — О. Загаров та Л. Курбас. Перший, тривалий час зв'язаний творчою роботою з театром, закладав у ньому основи, близькі до тих, на яких будували свій театр Кропивницький і Станіславський. Другий, хоч і в коротких з цим колективом зустрічах, спонукав, однак, до опанування теорії і практики театрів модерного напрямку західноєвропейських зразків. У трупі шевченківців гуртувалися актори, постановники й художники різних творчих нахилів, але незмінно яскравих обдаровань: І. Мар'яненко, Ф. Радчук, С. Сидоренко, А. Хорошун, Г. Мещерська, Н. Ужвій, Л. Гаккебуш, О. Сердюк, І. Замичковський, К. Осмяловська, М. Тінський, Л. Кліщев, В. Василько, О. Смирнов, А. Петрицький, К. Бережний, В. Меллер. Усі вони згодом стали видатними діячами українського радянського театру.

Художніми смаками й творчими можливостями саме такого складу трупи неабиякою мірою визначався й репертуар театру, на афішах якого вказувалися імена Лесі Українки і Т. Шевченка, Г. Ібсена і Ж.-Б. Мольєра, А. Луначарського і В. Шекспіра, К. Гудкова і А. Додде, П. Бомарше і Ю. Словацького, К. Гольдоні і Г. Гауптмана, І. Карпенка-Карого і Г. Запольської, О. Файка і Я. Мамонтова. Не випадково видатним явищем українського радянського театру 20-х років вважалися вистави, здійснені в Театрі імені Т. Шевченка: «Ткачі» Г. Гауптмана, «Уріель Акоста» К. Гудкова, «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Велетні півночі», «Нора» Г. Ібсена, «Приборкана гоструха»

<sup>1</sup> «Барикади театру», 1923, № 1, стор. 1—2.

В. Шекспіра, «Тартюф», «Скупий» Ж.-Б. Мольєра, «Мірандолина» К. Гольдоні, «Камінний господар», «Лісова пісня» Лесі Українки. Серед незаперечних творчих здобутків шевченківців була й вистава «Гайдамаки», в якій відбилися деякі характерні ідейно-естетичні елементи мистецтва соціалістичного реалізму раннього періоду становлення українського радянського театру, ті самі «Гайдамаки», що являли собою художній сплав сміливої режисерської думки, нових форм і прийомів акторського мистецтва з філософською глибиною й поетичною силою реалізму геніального твору Шевченка.

О. Загаров і Л. Курбас, кожен по-різному, але багато в чому спираючись на практику Молодого театру і Театру імені Т. Шевченка, злитих на деякий час в один колектив, пробують теоретично осмислити й обґрунтувати принципи мистецтва, якому збиралися служити і яке вже обстоювали у своїй роботі. Мистецтво театру, на думку обох, вимагало високої культури і спеціальної школи від тих, хто його серйозно збирається творити. Особливо це стосувалося українських акторів. Нові обставини в новому театрі, як висловився О. Загаров, «не тільки вимагають від актора все більшого й більшого в сфері загальної ерудиції, але все більше й більше поширюють спеціальну освіту у нас, на Україні, тільки потрошки, поволі підходять до думки про необхідність широкої загальної освіти, начитаності і театральної школи для актора»<sup>1</sup>. Курбас цілком поділяв цей погляд, хоч шляхи та засоби практичного застосування згаданих міркувань йому видавалися принципово відмінними від тих, які висловлював Загаров — палкий шанувальник принципів К. Станіславського.

Школа раннього МХАТу, учнем якої по праву вважав себе О. Загаров, переконливо відбилася на його виставі «Ткачі». Характерний щодо цього відгук київської газети «Театр»: «У Києві немає того театрального життя, яке захоплює нас в Москві, — писав рецензент. — Однак цими днями і в Києві я пережив те саме почуття внутрішнього примирення з натуралізмом, яке мені так знайоме від театру Художнього... Уже з першої дії... я відчув, що мною оволоділа та сама хвиля радісного захоплення людською правдою, без якої саме життя було тільки зовні естетичне і красиво-фальшиве. І до кінця вистави я горів, страждав, щиро сміявся, хотів плакати і переживав почуття такої високої радості, яке давали мені колись лише чеховські п'єси у Станіславського. Це була цілком завершена, чудова в деталях, продумана і до кінця правдива драма людського горя»<sup>2</sup>. Зрозуміло, що це писав прихильник МХАТу того періоду, коли його мистецтво відкривало епоху справжнього художнього новаторства. Однак *нове* у мистецтві молодого радянського колективу було не тільки і не стільки в талановитому наслідуванні чи застосуванні у своїй практиці новаторських принципів Станіславського. Воно полягало насамперед у тому режисерському (і акторському) прочитанні вже відомих п'єс, якого ці п'єси за все своє сценічне життя ще не знали.

<sup>1</sup> «Театральний порадник». К., 1920, стор. 3.

<sup>2</sup> «Театр», 1919, 4 травня.

Нові ідейні й соціальні акценти по-новому розкривали зміст твору, примушували виконавця показувати глядачеві несподівано нові риси відкритого ним образу, характеру.

Там, де ці наголоси не поступалися перед формальним режисерським штукарством, де їх не добивала гола конструкція оформлення і вони, отже, мали вмотивоване, близьке до їхнього змісту образно-сценічне втілення, там був успіх вистави, успіх театру, свідчення дальших його кроків на правильному шляху шукань нового змісту і форми радянського театру.

У постановках ранніх п'єс радянських драматургів — таких, як «Полум'ярі», «Отрута» А. Луначарського, «Мандат» М. Ердмана, «Учитель Бубус» О. Файка, «Віриня» Л. Сейфуллої, В. Правдихіна, «Колнарвиз» («Коли народ визволяється») Я. Мамонтова, аспект режисерського вирішення вистави зумовлювався же змістом і характером принципово нового конфлікту, боротьбою за соціалістичні ідеї, життя й побут. А це породжувало й нову естетичну якість вистави, надавало їй незаперечної сили виховного впливу на глядацькі маси.

Саме про таке сценічне розкриття класичної і радянської драматургії невтомно дбав О. Загаров із своїми друзями-однодумцями з Театру імені Т. Шевченка.

Отож волею «лівих» перебуваючи у таборі так званих традиційних, Театр імені Т. Шевченка насправді виявився колективом нових ідейних спрямувань і нової сценічної форми, хоч і те й друге було тоді ще у процесі тільки активного творення, у стані кристалізації та відмежування від практики й традицій вітчизняного і зарубіжного театрального мистецтва.

Пафос критичного засвоєння театральної спадщини у шевченківців був ніяк не меншим, навіть результативнішим від того, що ним часом аж занадто хизувалися театри, які іменовували себе революційними.

У Першому драматичному театрі імені Т. Шевченка пробували свої сили, гуртувалися й професіонально зростали режисери, так би мовити, першого покликання радянської української сцени: М. Тінський, Л. Кліщев, О. Смирнов, К. Бережний; мужнів талант художників А. Петрицького, В. Меллера, які не раз оформляли вистави шевченківців. Не всі вони зв'язали потім свою творчу біографію саме з цим театром, але кожний з них багато зробив для розквіту його мистецтва.

У січні 1920 року громадськості України стало відомо про створення у Вінниці ще одного театрального колективу — Нового драматичного театру імені І. Франка під керівництвом Г. Юри. Звістка про те, що театр утворено з двох груп акторів — колишнього Молодого і Новольвівського, серед яких уже були відомі виконавці, такі, як А. Бучма, О. Ватуля, К. Кошевський, М. Крушельницький, О. Рубчаківна, О. Юрський та інші; що в основу своєї творчої діяльності франківці кладуть свідоме й активне служіння культурно-виховним інтересам Радянської влади; що на доказ цього вони відразу вирушають по містах України, в дорозі готуючи відповідний репертуар, — радувала і вселяла надії.

Ставало зрозумілим — гряде український радянський театр.

Уже в перший рік роботи Театр імені І. Франка справді довів, що корені мистецтва нового колективу — в ґрунті реалістичних традицій українського й російського театрів, а зміст практики — у громадянському пафосі та ідейній і соціальній ясності художнього розкриття п'єс, у тісних зв'язках з життям і духовними запитами трудового народу.

«Ми почали з того, — писав про цей час діяльності театру Г. П. Юра, — що оголосили війну застиглим і мертвотним для нового мистецтва традиціям побутово-етнографічного театру, а також практиці ряду дореволюційних театрів, які збилися на шлях буржуазно-націоналістичного мистецтва. Розірвавши нитки, які подекуди в'язали нас з цими традиціями старого театру, але не відмовляючись від демократичних традицій театру М. А. Кропивницького, П. К. Саксаганського, М. К. Заньковецької і української класичної драматургії, ми з перших же кроків існування стали новим мистецьким організмом, що виховує широкі трудящі маси»<sup>1</sup>. Ясність і розуміння мети, свідомість, — нехай і така, що ще не осягає всієї складності й конкретності процесу здійснення благородних прагнень, — стали основоположними і були запорукою успіху цього театру.

Мужніючи як колектив, франківці визначали і своє творче середо, яке на ділі виявлялося щоразу більше пройнятим справжньою революційністю. Діставши ім'я Івана Франка, театр тим самим «свідомо проголосив себе спадкоємцем і продовжувачем кращих реалістичних традицій української літератури і мистецтва»<sup>2</sup>.

Засобами свого мистецтва театр прагнув відобразити ідеї і зміст революції; він звертався до класичної спадщини, в якій шукав насамперед теми й образи, пройняті духом народності і демократизму, революційної ідейності і протесту проти соціальної несправедливості.

Театральну афішу франківців глядачі пізнавали відразу, у яких би віддалених містах вона не з'являлась. «Суєта» І. Карпенка-Карого і «Лісова пісня» та «Камінний господар» Лесі Українки, «Гайдамаки» за Т. Шевченком і «Ревізор» та «Одруження» М. Гоголя, «Fata morgana» за М. Коцюбинським і «Похорон» І. Франка, «На дні» М. Горького і «Загибель «Надії» Г. Гейрманса, «Пухкий пиріг» Б. Ромашова і «Привиди» Г. Ібсена — такі п'єси характеризували репертуар цього театру. На виставах кращих п'єс вітчизняної і зарубіжної драматургії молодий колектив утверджував «свій творчий і соціальний світогляд» (К. Кошевський)<sup>3</sup>.

Процес цього утвердження, безперечно, був складним. Театр показував п'єси й іншого гатунку. У першому вінницькому сезоні франківці виставляли перенесені ще з Молодого театру такі невиразні вистави, як «Йола» Ю. Жулавського і «Молодість» М. Гальбе. На його сцені йшли і п'єси В. Винниченка, у яких, за визнанням Г. Юри, приваблювала тоді «позірна революційність», вигадана «проблемність»,

<sup>1</sup> «XX років Театру ім. Ів. Франка». К., «Мистецтво», 1940, стор. 13—14.

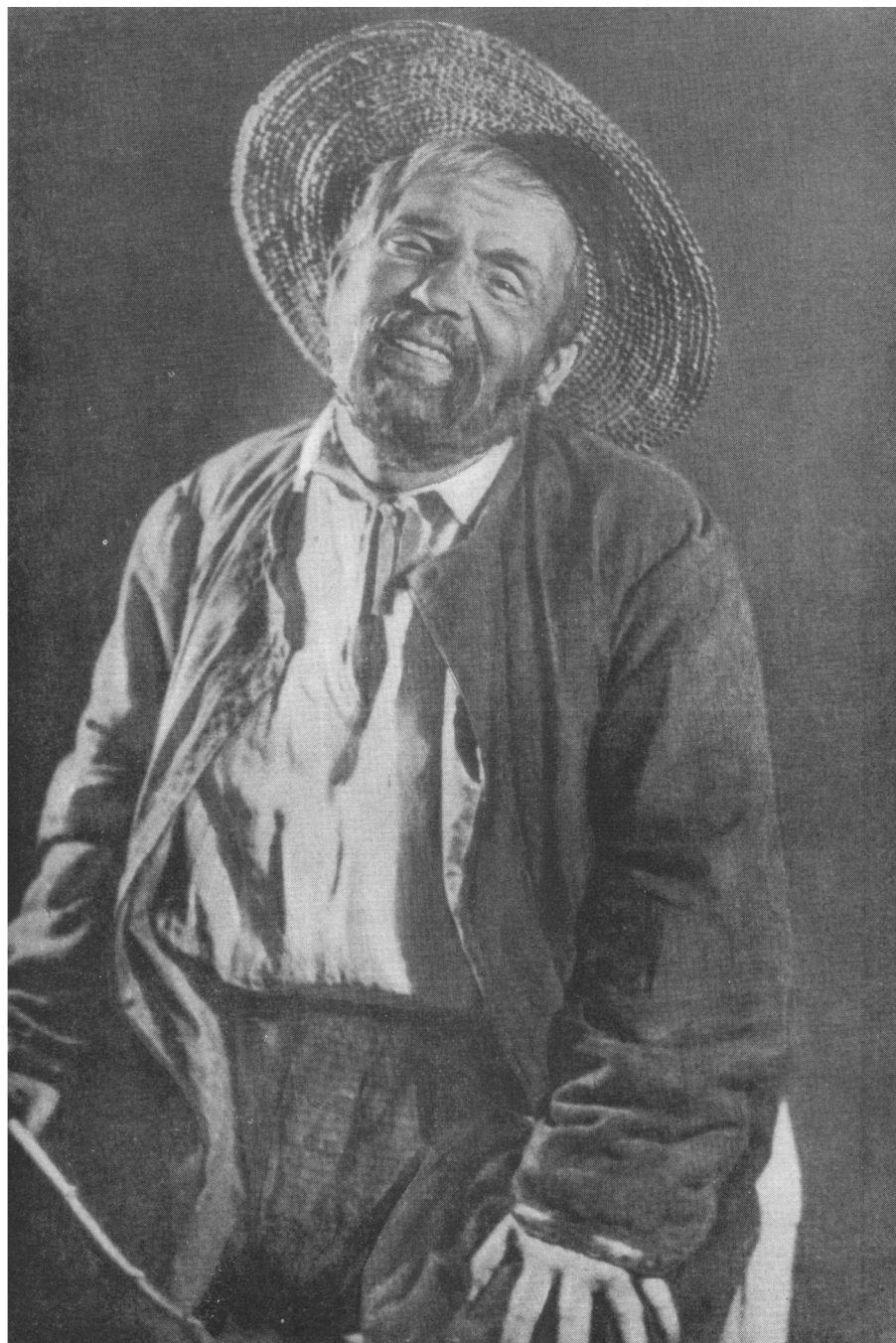
<sup>2</sup> Г н а т Ю р а. Життя і сцена. К., «Мистецтво», 1965, стор. 47.

<sup>3</sup> «Вісті», Вінниця, 1924, 31 грудня.



«Цар Едіп» Софокла. Сцена з вистави. Київський театр ім. І. Франка.  
Постановка Г. Юри. 1920 р.

«Суета» І. Карпенка-Карого. Театр ім. І. Франка. Харків. Постановка  
Г. Юри, художник — М. Драк. Г. Юра — Терешко Сурма. 1924 р.





уявна загострена театральність і ще багато усякого театрального блиску»<sup>1</sup>. Однак основна тенденція художніх прагнень трупі була окреслена чітко: протест проти ремісництва і безідейності, бажання розібратися, де справжнє новаторство, а де удаване, пізнавати драматургію високих ідейних і літературних якостей. Саме цю тенденцію відзначав спостережливий критик вінницької газети, коли писав, оцінюючи вистави франківців, що діяльність нового театру знаменує початок епохи справжнього мистецтва. (Звичайно, він мав на увазі насамперед такі вистави, як «Суєта» і «На дні», позначені талановитою режисурою Г. Юри та акторською майстерністю створення образів).

У «Суєті» чи не вперше з величезною силою розкрився виконавський талант Г. Юри (Терешко Сурма): тут по-новому зазвучали пристрасні вільнолюбні прагнення діячів української театральної культури. Слова Івана Барильченка про необхідність комедії, що викривала б пороки буржуазного суспільства, знаходили гарячий відгук у глядачів, серед яких були й такі, що пам'ятали виступи в «Суєті» самого автора разом з П. Саксаганським і М. Садовським.

Зерна нового реалізму помічені були й у виставі «На дні». Цьому сприяла горьківська закоханість у людину і його рішучий протест проти несправедливої, згубної для людської гідності соціальної дійсності недавнього минулого. Образи, створені А. Бучмою (Барон), Г. Юрою (Лука), О. Ватулею (Актор), С. Семдором (Сатін), запам'ятовувались і хвилювали. Під керівництвом Г. Юри режисуру цієї вистави здійснювали А. Бучма і С. Семдор. Вистава «На дні» була першою спробою постановки п'єс М. Горького на українській радянській сцені.

До речі, як і режисерська трактовка п'єси, так і її художнє оформлення (художник М. Драк) свідчили про те, що франківці поділяли творчі принципи МХАТу — принципи життєвої правди в мистецтві.

Та, усвідомлюючи, що відбиття на кону явищ і проблем радянської дійсності, характеру і діянь нової людини можливе тільки на основі радянської драматургії, п'єс із життя творців революції і будівників першої в світі Країни Рад, театр спочатку звертається до творчості А. Луначарського («Полум'ярі») та Б. Ромашова («Пухкий пиріг»), а згодом активно сприяє появі на сцені і творів українських драматургів, серед яких — «97» і «Комуна в степах» М. Куліша. Це були перші п'єси згодом відомого українського радянського драматурга, п'єси органічного сплаву реалістичних традицій дожовтневої літератури й елементів естетики нової драми, нового гострого класового конфлікту й нових героїв.

Про «97» писав у жанрі театрального фейлетону Остап Вишня: «...От вона справжня... революція — жива, як мати — сира земля, правдива... Тут не гонитва за революційним словом, не вишукування «червоного нутра», а тут шматки життя часу нашого, без фарб, без «революційних» слів, бо в йому, в житті отому, в боротьбі отій, більше фарб, більше «червоного», як у найкращій промові найкращого агіта-

<sup>1</sup> Див.: «XX років Театру ім. Ів. Франка», стор. 14.

тора... Оце вона! Це — революція! І коли кожен із нас, хто почув її в Кулішевій інтерпретації, сидить і кожне слово ловить, і перемагає революції радується, і боліє її болями, і коли вона, революція та, Кулішем змальована, правдою своєю по капілярах наших розливається, — значить, її талановито змальовано!...»<sup>1</sup>.

Вдумливе прочитання цих рядків дає підстави зробити висновок: письменник визначав ту нову ідейно-естетичну якість мистецтва театру, яка незабаром дістане наукову назву — соціалістичний реалізм. І в тому — велика заслуга драматурга Куліша, режисера й виконавця головної ролі — Гната Юри, заслуга колективу Державного українського драматичного театру імені І. Франка.

Не самодостатнє вишукування якихось невідомих досі прийомів акторської гри чи сценічних форм, а розкриття духовного світу «селянської душі», внутрішньої боротьби її світоглядних і життєвих позицій, що почали гостро проявлятися на зламі двох епох, нарешті, народження нової психології радянської людини — такі завдання ставив перед учасниками вистави, якій судилося стати класичною, режисер. І в цьому виявилась ідейна та естетична спільність драматичного твору і вистави.

Через те в ній є й історико-етнографічна правда і художня образність декоративної обстановки, є національна характерність народних типів, майстерно створених акторами Г. Юрою (Копистка), Г. Борисоглібською (Орина), Т. Юрою (Гиря), О. Ватулею (Стоножка), В. Сокирком (Ларивон), К. Кошевським (Панько), В. Кречетом (Смик), М. Пилипенком (Годований), є правда соціально-класових характеристик персонажів і правда їхніх почуттів.

Це спостеріг і про це писав рецензент «Вістей» І. Туркельтауб: «Жодні кульбіти режисерів-«новаторів» неспроможні так зворушити глядача, як зворушує його ця драма дев'яносто семи неможливіків... Перед нами сама тільки жива правда, чутливо спостережена автором і талановито відображена на сцені трупкою»<sup>2</sup>.

Образ неможливіка Мусія Копистки, створений Гнатом Юрою в народних традиціях реалістичного акторського мистецтва, але вже з новими смисловими й емоціональними відтінками характеру багатьох «непомітних» героїв Жовтня, зачинав галерею класичних образів, створюваних уже майстрами радянського театру і у виставах п'єс радянських драматургів.

Як бачимо, у франківців між деклараціями і творчою практикою був органічний зв'язок, що його цементувало також постійне й свідоме прагнення бути справді «революційним театром, театром, що в ньому є та сучасність, якої так шукають театральні «лицедії», що заблудилися в лабіринті форм і напрямів»<sup>3</sup>.

Цю думку підтримували громадськість і театральна критика того часу. «Театр ідеологічно тримає наполегливо курс на революцію.

<sup>1</sup> «Вісті», Х., 1924, 30 листопада.

<sup>2</sup> «Вісті», Х., 1924, 15 грудня.

<sup>3</sup> Г н а т Ю р а. Життя і сцена, стор. 56.

В художньому розумінні він не тільки задовольняє глядача, а й нерідко зачаровує»<sup>1</sup>.

Що ж до звинувачень у «традиціоналізмі» або й у «еклектизмі», які часом чулися на адресу франківців з боку прихильників «лівого» напрямку в мистецтві, то вони були перебільшеними. Г. П. Юра рішуче відкидав такі звинувачення. «В репертуарі,— писав він,— театр завжди додержувався однієї ідеологічної лінії, і яку б п'єсу він не брав для роботи, завжди зберігав одну цільову установку при її подачі на сцені. Що ж до формальних ухилів в різні плани, які, може, й були, то я гадаю це за нормальний шлях в процесі шукання театром нової театральної форми, а ніхто ж не наслідився заперечувати, що таку роботу франківський театр провадив»<sup>2</sup>.

Справді, у середині 20-х років можна було звинувачувати в еклектизмі й інші театри. Тим часом саме в цей період більшість театрів займали ніби своєрідну, так би мовити, оборонну позицію проти наступу і бунтарства «лівих», хоч насправді вони так само мали право називатися «лівими», коли під цим розуміти справді революційне.

Міг дозволити собі Юра, не боячись закидів у нескромності, заявити про те, що керований ним театр «найближче підійшов до глядача, одним з перших «лівих» театрів чітко накреслив шляхи для втілення в художніх образах соціально-економічних, культурно-побутових змагань та найглибшого поширення театральної культури...», що «Театр імені Ів. Франка є театром пролетарським, революційним, глибоко пройнятим пафосом соціалістичного будівництва, і разом з тим — театром органічно українським щодо своєї природи, традицій і культурного світогляду. Формальна платформа — умовно-реалістична»<sup>3</sup>. Слова ці відповідали об'єктивній правді і вірно відбивали суть театральної політики Радянської влади того часу.

В міру того, як для всіх працівників радянського театру викристалізовувалось і творчо усвідомлювалось ідейно-естетичне поняття пролетарського, а згодом — соціалістичного реалізму, чіткіше, переконливіше формулював Г. Юра розуміння цього методу франківцями. Поняттю умовності давалося, зрештою, теоретично ясне тлумачення: «Виходячи не від надуманого, не від позахмарних ідеалів, а від конкретного, істотного, від самого буття та його основ, позбавлений усього непотрібного, зайвого — умовний реалізм дає можливість театрові вихоплювати з нашої дійсності найяскравіше, найдоцільніше й, перетворивши його в певному спрямуванні, загостривши його емоціональну суть, подати глядачеві так, щоб зробити максимум впливу на його психіку та волю. Розуміється, згущено-загострений реалізм не є нату-ралізм з його спокійно-рівноважним копіюванням життя. Навпаки, умовний реалізм підносить, будить, кличе — ось тому в ньому мусять бути ще й певні елементи романтизму, безумовно, в кращій його течії...»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Жизнь искусства», Л., 1924, № 51, стор. 19.

<sup>2</sup> Г н а т Ю р а. Життя і сцена, стор. 57

<sup>3</sup> Т а м ж е, стор. 66.

<sup>4</sup> Т а м ж е, стор. 65.

У таборі «не революційних» перебували й такі театри, як Укрдерждрама та імені М. Заньковецької. Їхні керівники — М. Терещенко (згодом В. Василько) та Б. Романицький, як і Г. Юра, не були багатослівними в декларуванні своїх поглядів на мистецтво сцени, хоч їхні творчі погляди досить активно формувалися, а принципи режисури незмінно усталювались. Від історичного часу 20-х років не так уже й багато дійшло до нас теоретично викладених обома видатними митцями думок про їхню власну діяльність. Та натомість дісталася велика й багатогранна художня практика керованих ними театрів — яскравий доказ напруженого процесу будівництва української радянської театральної культури за їхньою безпосередньою участю. Практика та красномовно свідчить, що й їхні театри також ішли нелегкими шляхами новаторського будівництва, що й вони «хворіли» на еклектизм і на некритичне наслідування. Але вони успішно перемагали ті «хвороби», бо міцно трималися того ж таки основоположного напрямку нового мистецтва — художньо-революційного осмислення дійсності.

З цього погляду особливо помітна історично важлива художня діяльність Театру імені М. Заньковецької, який виник у вересні 1922 року, майже водночас з Театром «Березіль».

Борис Романицький, як і Лесь Курбас та Гнат Юра, входив у життя мистецтва сцени у створеному ним новому радянському театрі з тим, щоб ніколи вже цього колективу «не зраджувати». Тим-то ім'я «заньківчани» є синонімом театру Романицького, в якому й досі витає дух Панаса Саксаганського і Марії Заньковецької. «Ми — театр сучасності й прагнемо відобразити на сцені ритм своєї епохи, відбираючи такий репертуар, в якому б наш глядач-трудівник знаходив відгук своїх ідеалів, — так формулював ідейно-творчу платформу колективу Борис Романицький, оглядаючи шлях Театру імені М. Заньковецької за п'ять років. — Конкретніше: хочемо бути театром високої майстерності; бути ближче до робітничих мас; бути всім зрозумілими; дати революційний репертуар; виховувати глядача. Наш театр — театр реалістичної форми. Під цим зовсім не слід думати, ніби ми прагнемо йти назад або ж затриматися на старих реалістичних трафаретах. Реалізм Театру імені М. Заньковецької розуміє не як копіювання життя, а як творчий процес на ґрунті реального відчуття життя, процес, за допомогою якого театр своєю художньою майстерністю активно скеровує думку глядача в той чи інший бік»<sup>1</sup>.

Заньківчани у своїй художній практиці залишалися на позиціях реалізму, поглиблюючи його розуміння й оволодіваючи ним як новим методом. Вірність кращому в живих традиціях Марії Заньковецької та Панаса Саксаганського і водночас свідоме прагнення й орієнтація на нову радянську драматургію, яка має відіграти вирішальну роль у процесі становлення і методу сценічного мистецтва, і творчого обличчя театру. Прагнення зробити радянську п'єсу основною в репертуарі театру не було виявом тільки вірного політичного чуття. Діяльність театру свідчила ще й про вдумливе і пильне проникнення

<sup>1</sup> «Нове мистецтво», 1927, № 21, стор. 13.

у психологію нової людини, в її характер, про вивчення її запитів та вимог. Мовою театру це означало прагнення створити образ сучасника — учасника і творця революції, будівника самого життя.

Але без серйозної, наполегливої і систематичної праці над опануванням методу нового пролетарського мистецтва, без навчання на кращих зразках режисерської і акторської шкіл російського й українського театру завдання це, звичайно, неможливо було розв'язати. Це добре розуміли керівники театру і тому надзвичайно багато уваги приділяли проблемам майстерності, акторського «тренажу», загально-естетичним і етичним. Це завдання приводить заньківчан до Московського Художнього театру, де вони вивчають «систему» К. С. Станіславського, запрошують на режисерську роботу вихованця МХАТу Олександра Загарова, звертаються до Костянтина Сергійовича Станіславського з проханням здійснити або принаймні проконсультувати постановку на українській сцені «Гамлета» В. Шекспіра.

У цьому зв'язку цікаві висловлювання Б. Романицького щодо методу і характеру виховання актора: «Заперечуючи проти ампула, Театр імені М. Заньковецької не заперечував індивідуальних здібностей актора, уважно їх вивчав і користувався ними в роботі. Недозволеною помилкою було б думати, що тон і тонопочуття ансамблю і партнера актор може досягнути тільки в результаті багаторічної роботи в колективі. Якщо в театрі не буде режисерського керівництва, як довго актори не працювали б разом, все те може дати у кращому випадку тільки хорошу гру, але не більше. Буде трупа, але не театр. Театр імені М. Заньковецької протягом усієї своєї діяльності прагнув до того, щоб стати театром, взявши за основний принцип — реальне життєсприймання. З боку формального, стоячи на ґрунті реалізму, ми завжди відчували необхідність у певній зміні формальної подачі, у нових прийомах декоративного оформлення, у прийомах акторської гри. Розуміється, ми даємо собі звіт у тому, що ми не перші це відчували і не перші до цього почали прагнути. Ми не були новаторами в загальному масштабі в розумінні методології, але ми були новаторами над собою»<sup>1</sup>.

Слова ці надто важливі для розуміння творчих позицій заньківчан та місця театру в загальному процесі розвитку і становлення української радянської театральної культури. У них — стриманість щодо виголошення декларацій, на які були багаті 20-і роки, і в той же час — наполеглива робота в новому напрямі, яка провадилася всередині колективу. А це з особливою наочністю доводило, що разом з народженням радянського театру народжувались і нова естетика, нові мистецькі погляди та принципи його митців.

У практиці заньківчан ранньої пори було багато спільного з діяльністю вже згаданих колективів: основне місце в репертуарі — українській класиці і кращій п'єсі західноєвропейської драматургії у новому, сучасному їх прочитанні.

Мабуть, у жодному з театрів того часу не було таких міцних зв'яз-

<sup>1</sup> «Нове мистецтво», 1928, № 12, стор. 8.

ків із глядачами індустріальних міст, як у заньківчан. Не випадково, говорячи про свій театр, Б. Романицький писав згодом, що він справді є дітищем робітничого глядача, вихованим у великих індустріальних містах республіки,— таких, як Дніпропетровськ, Харків, Запоріжжя, Донецьк, Маріуполь, Луганськ, Миколаїв та інші, де відбувався перший період його ідейно-художнього становлення.

Другою характерною ознакою творчої практики молодого колективу було сміливе залучення п'єс ще маловідомих тоді українських радянських драматургів, надання їм путівки в сценічне життя. Тут уперше побачили світло рампи п'єси «Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги, «Ave Maria», «Над безоднею», «До третіх півнів» Я. Мамонтова, «Сентиментальний чорт» Є. Кротевича.

Ініціатором першого сценічного втілення виступав Театр імені М. Заньковецької і в галузі класичних п'єс. Деякі з них були здійснені ще за безпосередньою участю П. Саксаганського: «Розбійники» Ф. Шіллера, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка (у перших двох виставах П. Саксаганський блискуче грав роль Франца Моора і гетьмана Потоцького).

У пункті третього статуту Товариства на вірі «Молодий театр у Києві» зазначалося: «Для досягнення своєї мети Товариство влаштовує театральні вистави, реферати, лекції і звіти як з питань театального мистецтва, так і з питань штуки і культури взагалі, оповіщає конкурси, організовує курси і школи, впоряджує концерти, літературні вечірки і дискусії, екскурсії з метою наукових дослідів у сфері мистецтва, видає періодичні органи, а також і окремі видання, засновує музеї, бібліотеки, художні артистичні клуби і т. п.».

Таку широку програму довелося здійснювати зовсім новому театрові, який народився у березні 1922 року і дістав назву «Березіль». На ранній порі свого існування він її успішно здійснював.

Щоправда, ідейно-виховні завдання, які ставила Радянська влада перед усіма новими театральними колективами, «Березиль», що беззастережно приймав назву революційного, не завжди відбивав у своїй художній практиці.

Йдеться про вистави, що порушували питання саме радянської революційної дійсності і громадянської війни, та про вистави тої вітчизняної класичної драматургії, в якій минуле народу розкривалося в усій історико-соціальной його правді.

Відсутність у перші пожовтневі роки творів української радянської драматургії довершених літературних форм лише до деякої міри може пояснити специфічну однобокість ранньої репертуарної афіші «Березоля». Театр не доклав належних зусиль, щоб знайти п'єсу, революційний зміст якої водночас давав би можливість для художніх шукань у галузі форми чи нових сценічних засобів театральної виразності. Тим часом така драматична література у середині 20-х років уже була і з успіхом могла б прислужитися хоч би частковій реалізації декларативних заяв театру, особливо коли зважити, що березильці не раз виявляли високу майстерність в інсценізаціях і композиціях різних творів і різних жанрів.

Курбасові як керівникові «Березоля» і режисерові були добре відомі драми Лесі Українки і Горького, Маяковського і Луначарського, твори сучасних йому українських драматургів — Ірчана, Мамонтова, Бездика, Кочерги, а також агітреволюційні п'єси — російські, українські та деякі зарубіжні, серед яких були гідні й великої сцени, зокрема того агітаційно-політичного напрямку, який декларував «Березиль».

Отже, у намаганні досягнути події революції засобами мистецького світосприймання Курбас змимовлі утруднював здійснення цих своїх намірів тим, що обминав згадану вище драматургію. Для постановки він брав матеріал, що був плодом колективної творчості самих акторів, робив композицію чи інсценізацію за чужим твором або ж брав п'єси тих західноєвропейських драматургів, творчість яких не становила великого здобутку, виявлялася кволою і не могла передати революційного пафосу.

Творами колективними були театральне видовище «Жовтень», показане на відкритті Театру «Березиль» у день п'ятої річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції, та «Рур» — здійснене на початку 1923 року. Обидва — за режисурою Л. Курбаса і в сценічному оформленні В. Меллера. За ними, як своєрідні сценічні композиції, були ще поставлені «Газ» Г. Кайзера (1923), «Нові ідуть» за оповіданнями Ю. Зозулі «Об Аке и человечестве» (1923), «Машиноборці» і «Людина-маса» за Е. Толлером (1924).

З погляду ідейно-творчого, у цій художній практиці «Березоля» десь посередині стоїть «Джиммі Хіггінс», здійснений Л. Курбасом наприкінці 1923 року. З погляду сценічної форми, ранніми виставами театр розв'язував ряд важливих завдань, корисних для дальшого розвитку акторського і режисерського мистецтва. Пластична образність і просторові вирішення руху, робота над словом і жестом, звукова партитура і світло, кольорові сполучення у плані стильової єдності — все це було повчальним і значним у загальному процесі новаторських шукань у театральному мистецтві.

Сценічне мистецтво світового театру першої чверті ХХ століття, зокрема в роботах М. Рейнгардта, Г. Фукса, Г. Крега та Е. Піскатора, уже зазнавало деструкції, і багато чого з їхнього арсеналу нових засобів почав застосовувати на українському кону Л. Курбас. Але все це мало характер реформ, а не революції в театральному мистецтві.

Основоположники українського радянського театру, серед яких був і Курбас, слідом і разом з російськими радянськими митцями, такими, як Мейерхольд, вторгалися у сферу традиційних форм сценічного мистецтва, спираючись на принципово нове в його ідейно-естетичній основі, покликане соціалістичною революцією та докорінними перетвореннями соціального і духовного життя народів колишньої царської Росії.

Саме такий підхід до будівництва нового театру визначав зміст і характер шукань Юри, Романицького, Терещенка, Василька, які очолили перші радянські театральні колективи, хоч і вони вдавалися до вже відомих прийомів чи формальних засобів сценічного зображення.

У «Березолі», починаючи з вистави «Жовтень», владно запанував

напряв політичного, агітаційного театру. Ідейно-естетичною своєю основою він корінився у мистецтві театру революції, в його агітаційно-плакатних, символічно-узагальнених формах, але тепер набирав досконалішого художнього характеру, з набагато глибшим розкриттям змісту життєвих явищ і революційних подій. Звичайно, цей напряв не був монополією тільки «Березоля»: політична тенденційність, революційна пристрасність з романтичною піднесеністю, закладені в художні рішення, ставали органічним елементом естетики театрального мистецтва та інших суміжних з ним мистецтв.

Властиві вони були й художній практиці театрів імені І. Франка, імені М. Заньковецької, імені Т. Шевченка та багатьом іншим театрам на Україні. Слід тільки мати на увазі, що місце і роль цієї характерної риси мистецтва соціалістичного реалізму в період його становлення визначали ще й такі фактори, як ідейно-художня позиція митця, його обдарованість, професіональність майстерності і творча сміливість його прагнень.

У практиці театру «Березіль» тенденції до соціально-символічних форм втілення образу революції, її сил, ідей і переможної ходи виявилися найвиразніше. Як це імпувало тогочасному глядачеві, не важко переконатися хоча б з такого переказу вражень від згадуваних вистав. «Жовтень» — це історія визвольного руху пролетаріату від перших починань до сьогоднішнього дня. Це художній твір, у якому показана на кону ціла епоха боротьби, перемоги пролетаріату, — писала київська газета у зв'язку з черговим показом вистав революційних п'єс. — Тяжке його становище, голод, непосильна праця, розкіш, багатство буржуазії, страйк, повстання, змова, контрреволюція, перемога трудящих і відбудова господарства під звуки «Інтернаціоналу» — це зміст «Жовтня». А у виконанні — це музика, що хвилює до глибини душі, це скульптура великого майстра, що привертає погляд, це яскравий живопис, що народжує сміливу, творчу думку. «Рур» — це соковита і гаряча розповідь в образах сучасності про ту боротьбу в міжнародному масштабі, яка тепер ведеться в Рурі між світовим капіталом і пролетаріатом»<sup>1</sup>.

У чому ж полягав насправді зміст того колективного задуму і які конкретно-сміслові сюжетні лінії використані в композиції «Жовтень»? Робітники й селяни невідомої країни і невизначеної історичної доби повстають проти влади короля. Хтось із повсталих потрапляє на королівський бал і... закохується в одну з дам. Повстання розгортається, невдоволені вриваються у палац і вбивають короля. Робітник рятує даму, не маючи й гадки, що вчинок його є зрадою. Під час сутички повстанців з королівською охороною ця дама влаштувала пастку і з допомогою свого коханця сподівалася заманити в неї повстанців. Довідавшись про це, робітник усвідомлює свою помилку, розкаюється і повертається до товаришів. Переможці прощають йому його вчинок.

<sup>1</sup> «Пролетарська правда», 1923, 26 травня.



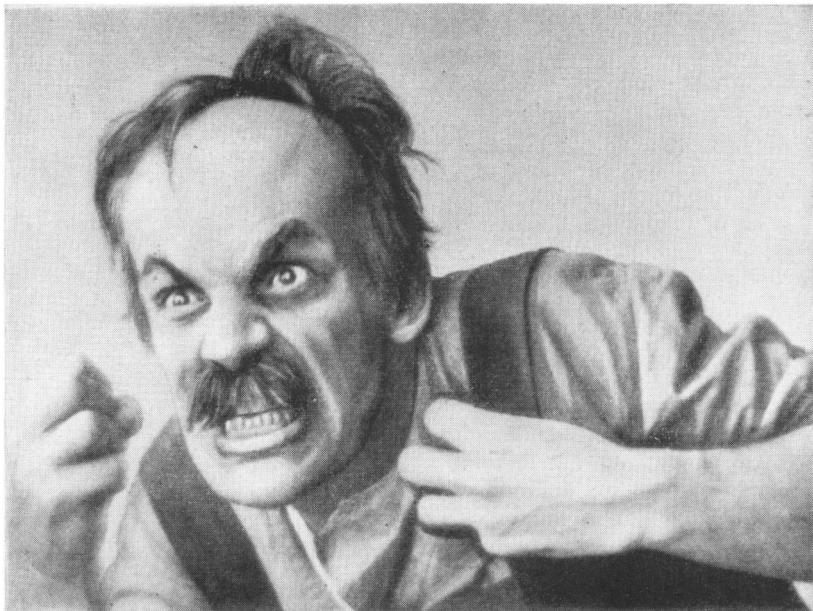
Наївність і примітивність соціально-психологічної мотивації тут очевидні. Захоплено-панегіричний відгук очевидця, що бачив (?) у виставі «історію визвольного руху пролетаріату від перших починань до сьогоднішнього дня» — також наївний. Але він ширший. У виставі справді було багато чого від ідей та естетики театру політичної агітації: всесвітні масштаби класових битв і невдоволення трудящих земної кулі, герой-маса й колективна пластичність та динаміка її рухів, символіка й торжество істини (розуміється, праці, роботящих рук), світлий розум і непохитна віра в те «царство соціалізму», до якого закликав і революційно-масовий театр перших днів Жовтня. Однак тут і наявна спроба зав'язати цілком реалістичний сюжет, тобто надати змістові видовища більш земних, реальних, навіть психологічних рис дійових осіб. А це вже — крок до театру, в основі художньої практики якого має лежати драматичний твір нового характеру.

За умов, коли в професійній драматургії такого тематично широкого твору ще не було, прагнення і спроба безрезультативні були і природними і корисними. Щоправда, в їхніх починаннях спостерігалася й замкненість, а в повторності намагань — навіть приреченість.

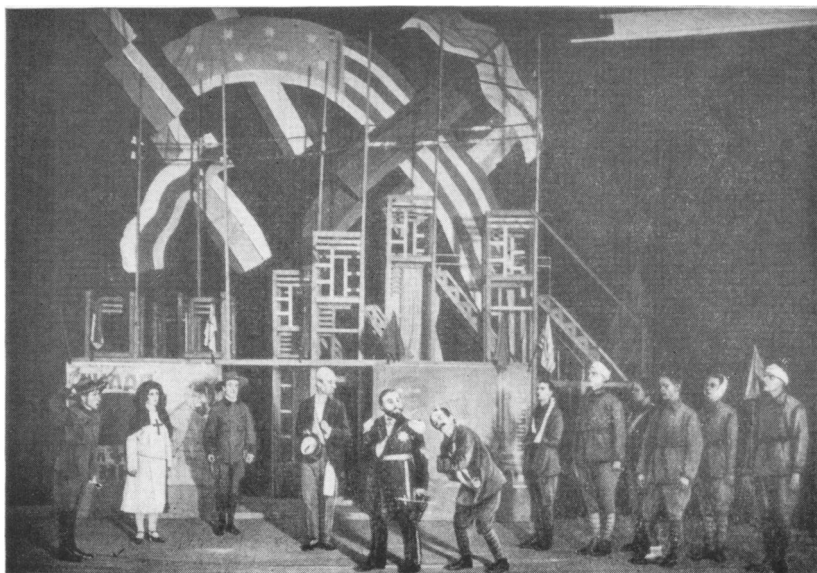
Заколективність творчості у мистецтві взагалі, а в драматургічному — зокрема і особливо, не здатна замінити ролі самотнього яскравого таланту одного автора. Хоч якими б майстерними і сценічними композиціями ці твори не були, вони не можуть зрівнятися з оригінальною п'єсою письменника, обдарованість якого найвиразніше виявляється в такому складному виді літератури, як драматургія.

Практика наполегливих шукань «Березоля» саме у напрямі створення сценічних композицій, вільного поводження з текстом оригінальної п'єси хоч і мала благородну мету, але незабаром вичерпала себе. Вистави «Рур», «Газ», «Нові ідуть», «Машиноборці», «Людина-маса» — незаперечний тому доказ. Що ж до вистави «Джیمмі Хіггінс», то, як ми вже зазначали, у творчій біографії «Березоля» і режисерській практиці його керівника вона справді посідає виняткове місце. Своєю художньою досконалістю вистава завдячувала не тільки точному розрахункові у плануванні масових сцен, не тільки своєчасно відтвореному світловому ефектові та застосуванню кіноекрана, хоч усе це було новим у режисурі вистави; вибір твору і вдала його інсценізація, правильно визначена його ідея, режисерське бачення образу майбутньої вистави, яке цього разу забезпечувало торжество в ній акторського начала, — ось що зумовило й забезпечило успіх. Нехай єдність стилю постановки ще порушувалася нарочитістю дотепних, але чужорідних формальних нововведень (так принаймні сприймалися тоді чергування сцен реально-психологічних з гротескними, навіть цирковими), вистава утвердила нову художньо-політичну орієнтацію в репертуарному напрямі театру.

«Джиммі Хіггінс» задумувався у «Березолі» як полотно надзвичайної соціальної гостроти й тематичної широчини, на якому сценічними засобами мали бути відбиті картини політичних і економічних суперечностей між капіталістичними країнами на початку імперіалістичної війни, боротьби робітничого класу проти цієї війни, проти соціал-зрад-



«Джиммі Хіггінс» за Е. Сінклером. Театр «Березіль». Постановка Л. Курбаса, художник — В. Меллер. А. Бучма — Джиммі. 1924 р.



«Джиммі Хіггінс» за Е. Сінклером. Театр «Березіль». Сцена з вистави. 1924 р.

ництва й угодовства, проти розбещеності й сваволі президентів, королів, проти тих, кому вигідна кровопролитна війна. І все це — в органічному зв'язку з життєвою біографією звичайного американського робітника Джиммі Хігінса, який проходить складний шлях від покір-ного знаряддя власть імущих до визнання ідей Ленінської партії і сві-домо приєднується до лав російських революціонерів, допомагає біль-шовикам в їхній благородній справі.

Не дивно, що режисерський план вистави передбачав розкриття згаданих всесвітньо-історичних подій (вони з особливою силою наго-лошувалися режисером Л. Курбасом уже в самій інсценізації повісті, написаній ним самим як своєрідна суспільна хроніка). Це мав бути велетенський плакат-вистава, в якій могли вміщуватися картини епіч-ного розмаху і символічного характеру (радіосуперечка держав, від-правка солдатів на пароплаві з екраном-прапором замість вітрила), з епізодами, в яких діяли і алегоричні постаті «концерту держав», і гро-тескні — капіталістів та поліцаїв, і реалістично-психологічні з лялько-во-буфонадними.

Шукання Л. Курбасом нових сценічних засобів театральної вираз-ності цього разу зумовлювалися не умоглядністю чи нестриманістю фантазії митця, а впливали з ясних ідейно-соціальних настанов, з реалістичного ходу життя. Правда того життя йшла тут попереду, вона наголошувалася, вона розкривалася, показувалася в усій своїй оголе-ності і непримиренних суперечностях. У ній змагалися світи, ідеї, боро-лися, страждали, перемагали і гинули люди.

Реалістичне у виставі з погляду режисерського її бачення було ще й у тому, що масові сцени не завжди складалися з одноликого натовпу, здавленого стилізованими рухами, одягом чи гримом, а були індиві-дуалізовані: натовп, що проводжав пароплав, мітинг штрейкбрехерів, вербування солдатів тощо, хоч в останньому епізоді прикро вражав танець вербувальників — непереборена данина самодостатній режисер-ській вигадці. Це реалістичне було й у виконавців: І. Мар'яненка (Поль), В. Василька (Сервіс), С. Шагайди (Біль), О. Сердюка (Фор-стер), О. Бабіївни (Ліззі), Р. Нещадименко (Мабель Сміт), хоч воно й виявлялося швидше у виконавському ансамблі, аніж у тій актор-ській самостійності, якою була позначена глибоколюдяна душевно-психологічна трактовка образу Хігінса А. Бучмою.

Гра А. М. Бучми визнавалася всіма глядачами і всіма критиками надзвичайно талановитою. «Це — великий, завершений майстер, — приходив до висновку рецензент з «Харьковского пролетарія». — Його гра проста і сильна. Я до цього часу бачу його сумні очі. В його маленькому, напівгорбатому Хігінсі відчувається екстаз і героїзм ре-волюції». «...Бучма дав тонкий і закінчений образ простуватого, трохи наївного, доброго Джиммі... У актора — велика майстерність», — пого-джувався і критик І. Уразов з «Коммуниста», оцінюючи гастрольну виставу «Березоля» в Харкові. «...Бучма так глибоко зворушив мене своєю грою, що вже третій день перед моїми очима одно стоїть утво-рений ним образ, в ушах одно причувається його істеричний сміх..., — ділився враженням про Бучму в ролі Хігінса І. Туркельтауб на

сторінках «Вістей». — Бучма, на мою думку, просто вражає глядача. У сцені катування й божевілья він грає так, що по шкірі аж дрижаки пробігають. Хіба ж можна найскладнішими режисерськими кунштюками замінити ту внутрішню емоційність, той лагідний ліризм, що їх дає Бучма?..»

У виставі «Джиммі Хігінс» перемагав Курбас-реаліст, і від того було багато користі не тільки самому митцеві, театрові, а й глядачам. «Якось так випадало, — писав І. Уразов, — що майже всі вистави останнього часу були або незначними, або нецікавими, або ідеологічно неприйнятними. Тут можна було б ще раз меланхолійно поскаржитися на репертуар, указати на «Моб» і т. д. Та ось «Джиммі Хігінс» — чи не єдина із виставлених у цьому році п'єс — без сумніву витримана ідеологічно, без сумніву соціальна, без сумніву достойна театру революції»<sup>1</sup>.

До такої думки прийшов критик і з приводу гри актора Бучми, і з приводу режисерської розробки Курбаса, який надав виконавцеві такого великого значення у виставі. Це був важливий крок у художній еволюції талановитого новатора, ще одна перемога молодого радянського українського театру на його шляху до мистецтва «пролетарського реалізму».

У бурхливому театральному житті 20-х років особливу увагу глядачів і критики привертала ті колективи, у діяльності яких було активне революційне бунтарство, сміливе шукання, творчий експеримент, ламання старих сценічних форм. То вже інша справа, що не всяке бунтарство виявлялося справді революційним, що шукання далеко не завжди велися у вірному напрямі, а експериментування нерідко мало самодостатній формалістичний характер. Глибоке художнє осмислення нових явищ дійсності, породжених Великим Жовтнем, — процес складний і затяжний, отже, він не міг завершитися одразу: цей процес триває й нині.

Однак вистави театрів В. Мейєрхольда в Москві та Л. Курбаса в Києві вирізнялися серед вистав таких відомих театрів, як Камерний або грузинський імені Шота Руставелі, режисура О. Таїрова та С. Ахметелі в яких була також значною мірою творчо-новаторською. Не випадково критика того часу (російська й українська) багато уваги приділяла саме цим двом театральним колективам, і неодноразово — в аспекті порівняння. Характерна аргументація авторів статей: «Грають чудово, але враження, що хтось робить над людьми насильство, нав'язує їм щось, зовсім невластиве їх вдачі... Гірший актор... одразу видається і псує ансамбль. Зовсім як у старому театрі»<sup>2</sup>. Це — про Мейєрхольда, про його вистави «Великодушный рогоносец» і «Земля дыбом». Або така: «Але хіба є щось подібне в одноставному, як робітництво однієї фабрики, колективі Курбаса?.. У Мейєрхольда — герої. В Курбаса — маса. Його маса цілком заволоділа прийомами конструктивізму. Вона перемогла стару сцену... і веде дію в трьох

<sup>1</sup> «Коммунист», 1924, 20 травня.

<sup>2</sup> «Вісті», Х., 1923, 24 червня.

просторах. Її рухи, організовані і гармонічні, як музика хвилі»<sup>1</sup>. Це — про вистави «Березоля» «Рур» і «Газ».

А ось відгук іншого критика: «У Мейерхольда, на нашу думку, велика трагедія, що випливає з дуалістичної природи його театру, і через те бачимо: «Земля дыбом», «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина» йдуть під страшним знаком примату деструктивного руху над «нутром». «Нутра» Мейерхольд боїться, бо воно блискуче виявило б його буржуазну суть, його невміння дати своєму театрові пролетарське «нутро»... Мейерхольд — майстер зовнішньої будови руху, але цей майстерний рух... мертвий, механічний, по-мистецькому не виправданий... Курбас — протилежність. По-перше, у Курбаса домінує перевага руху, але глибоко ритмізованого. Курбас усю революцію, всю класову боротьбу прийняв передовсім як колективний, героїчний ритм, як явище мистецької категорії. В цьому незмірна перевага Курбаса перед Мейерхольдом...»<sup>2</sup>. Отже, порівняння, повторюємо, не випадкові. Аргументація — своєрідна, хоч далеко не завжди переконлива.

У чому ж і яке те коріння строкатих течій і напрямів сценічного мистецтва, з боротьби чи з руху яких народився український радянський театр — органічна складова частина великого багатонаціонального соціалістичного театру народів СРСР?

«Революція, говорячи з грубими наближеннями, застала театр розколений на два табори: театр традиційний і театр шукань. Дуже часто до цих тенденцій застосовувався вираз: «правий» і «лівий» театр, що внесло чималу плутанину і якийсь апіорне прийняття деким лівизни формальної за лівизну культурно-політичну»<sup>3</sup>. Слова ці, сказані ще 1922 року, належать А. Луначарському, людині, якій, за її власним визнанням, саме у ті напружені 20-і роки довелося керувати «ставленнями держави до театрального світу Російської республіки»<sup>4</sup>.

Поняття «традиційний» і «лівий», як уже говорилось, з певною термінологічною модифікацією прикладалося й до українських театральних колективів, життя яких також почалося вже в перші пожовтневі роки.

«Традиційними» («побутовими», «етнографічно-побутовими») називали Народний театр П. Саксаганського і Театр імені І. Франка на чолі з Г. Юрою, Театр імені М. Заньковецької на чолі з Б. Романицьким і Театр імені Т. Шевченка та Держдраму.

Серед «лівих», або «революційних», височів лише один — «Березіль». У його «орбіті» перебували певний час Театр імені Гната Михайличенка (Театр «Мистецтва дійства») та кілька майстерень того ж таки мистецького об'єднання, на чолі якого стояв Л. Курбас.

Вірний художньо-історичний погляд на ідейно-естетичну природу мистецтва сцени у згаданих театрах дає нині підстави для безпомилкового твердження: поділ цей був штучно-умовним, а характеристика

<sup>1</sup> «Вісті», X., 1923, 24 червня.

<sup>2</sup> «Вісті», X., 1923, 10 липня.

<sup>3</sup> А. Луначарский. Театр РСФСР. О театре и драматургии, т. I, М., «Искусство», 1958, стор. 219.

<sup>4</sup> Там же.

й оцінка принципів діяльності театрів у критиці того часу — хибними і навіть шкідливими для творчої практики театрів 20-х років.

Звичайно, не було, не могло бути «чисто» побутових і «чисто» революційних (не побутових!) театрів. Бо не було жодного колективу, який би виник на голому місці і не був би зв'язаний з традиціями, із сценічним мистецтвом попередніх епох. Що вже й говорити про неминучість зв'язків, а то й наслідування (навіть фактом заперечення!) традицій вітчизняної сцени!

Визначення «побутовий» — огульне; воно мало щонайменше два начала: позитивне, зумовлене своєрідністю й органічністю з усім духовним укладом життя народу, і, так би мовити, негативне, що було наслідком фетишизування й профанації тих же таки народних джерел та особливостей народного світовідчуження і національного характеру. Творча діяльність так званих побутових театрів неминуче несла в собі класичні традиції українського мистецтва ХІХ століття й відбиток консервативності деяких його форм; на ній відчутно помітні були ознаки модерністського різноголосся й різностильності театру початку ХХ століття, які й застали революційні події Жовтня. Не треба забувати, що, за винятком Народного театру, всі інші колективи були плодом уже пожовтневої доби, а отже, — явищем нової дійсності і нового мистецтва. А нове, справді революційне мистецтво народжувалося у процесі творення соціалістичної культури, у процесі переробки, а не сліпого наслідування театрів минулих поколінь.

У таборі «традиційних» чи «етнографічно-побутових» театрів також не було однорідності. Помилкова думка про їхню художню одноликість створилася внаслідок ідейно-естетичних суперечок у 20-і роки, з яких випливало, повторюємо, що театри, в репертуарі яких зберігалися п'єси І. Котляревського чи Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького чи М. Кропивницького, мало не всі були «хуторянськими», «назадницькими», одне слово — консервативними, а отже, — не революційними.

Однак, сходячись на єдиному спільному ґрунті глибокої поваги до прогресивних традицій театральної спадщини і їхніх органічних зв'язків з ідеями і дійсністю пожовтневої доби, театри імені І. Франка, імені Т. Шевченка, імені М. Заньковецької та Держдрама і в деклараціях творчого сьєдо, і в репертуарі та в мистецтві сцени мали риси характерної художньої своєрідності, прикмети, властиві саме їхньому творчому обличчю. Прикмети ті не легко визначити формулою якогось постійно наявних елементів. Як уже говорилося, то був надзвичайно активний, мінливо-рухливий процес творення нової радянської культури.

Важлива місія у вихованні молодого покоління, покликаною будувати нове, комуністичне суспільство, покладалася на мистецькі колективи театрів для дітей.

Таким театром на Україні спочатку був Перший державний театр для дітей у Харкові, що виник 1920 року.

Крім труднощів організаційного й матеріального характеру, власти-

вих усім творчим колективам 20-х років, перед театром для дітей поставала ще й проблема створення «своєї» драматургії, підготовки акторів і режисерів — педагогів-психологів.

На розв'язання цієї проблеми відгукнулися митці українських театрів. Так, наприклад, у цьому колективі плідно працювали режисери С. Пронський, В. Неллі, В. Вільнер; художники — Б. Косарев, Г. Цапок, О. Хвостов, М. Акимов; драматичні твори писали О. Білецький (Р. Победимський), Д. Шкляр, В. Гжицький. Створені за їхньою участю вистави «Хубеане», «Бум і Юла», «По зорі», «Снігуронька» О. Островського, «Том Соєр» за М. Твенем та інші закладали основи мистецтва театру для дітей, відкривали нову сторінку української радянської театральної культури.

Українське радянське театрознавство й критика у 20-і роки також тільки-но зароджувалися. Хоч у дожовтневі часи вони вже відіграли певну роль, однак їх діяльність не була визначена як галузь мистецтвознавчої науки. І нелегко було нечисленному й малодосвідченому загонові майбутніх дослідників історії і теорії театру розібратися в новому, такому бурхливому й суперечливому театральному процесі, яким був він на початку 20-х років. Інтереси згодом відомого історика театру, автора книги «Старинный театр в России» О. Білецького зосереджувалися тоді насамперед навколо стародавнього мистецтва сцени та дитячого театру. Дослідник О. Кисіль також обмежував себе питаннями історії. Щоправда, в його популярних нарисах «Шляхи розвитку українського театру» (1920) та «Український театр» (1925) історія та сягала вже театру 1922 року. Але автор спромігся тільки відзначити появу нових радянських колективів і дав їм коротку біографічну характеристику.

Тому в ролі критиків і театрознавців виступали переважно самі діячі театру — драматурги і митці сцени, серед яких особливо впливовими були Я. Мамонтов і М. Вороний, П. Саксаганський і О. Загаров, П. Рулін і В. Гаєвський. Їм як творцям нового мистецтва, що виробляли й обстоювали його нові принципи й метод, було важко водночас і теоретично осмислювати весь складний процес формування ідейно-естетичних основ радянської театральної культури.

Однак, хоч і багато суперечливого знаходимо ми в публічних дискусійних виступах і друкованих статтях-рецензіях про вистави чи творчі платформи театрів 20-х років, вони становлять неоціненний історико-театральний матеріал, у якому, мов у дзеркалі, відбиваються допитливий розум і громадянська зацікавленість у народженні радянського театру тих, з кого складався перший загін його практиків і теоретиків.

У БОРОТЪБИ

ЗА ІДЕЙНУ

ЄДНІСТЬ



## ЗМАГАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ТЕЧІЙ

У 1925—1932 роках радянський народ під проводом Комуністичної партії вступав у новий історичний період, переходив від завдань відбудови народного господарства до його соціалістичної реконструкції. А це означало здійснення індустріалізації країни й колективізації сільського господарства, тобто грандіозне перетворення всього економічного і соціального укладу життя, найглибші революційні зміни у виробничих взаєминах та в психології народних мас. У цей період особливо зросла роль літератури й мистецтва як могутніх чинників комуністичного виховання трудящих. Ось чому, поряд з найважливішими проблемами соціалістичного перетворення країни, Комуністична партія приділяє величезну увагу проблемам розвитку літератури і мистецтва.

Партія закликає радянських митців вести наполегливу боротьбу з проявами ворожої ідеології, зокрема з українським буржуазним націоналізмом, з впливами занепадницької культури буржуазного Заходу, які мали місце в тогочасному мистецькому житті і становили серйозну небезпеку для розвитку соціалістичної культури. Партія дає рішучу відсіч капітулянтським теоріям троцькістів, бореться з сектантством і догматизмом, з залишками пролеткультівської ідеології в літературі й мистецтві.

Подаючи всебічну допомогу літературним і мистецьким угрупованням, а також театрам та іншим творчим організаціям, що поставили свою діяльність на службу Радянській владі, Комуністична партія водночас застерігала, що жодна група, школа чи напрям не можуть і не повинні виступати від імені партії. Їхня творча діяльність «у найбільш можливо повному партійному освітленні» повинна розглядатися на сторінках радянсько-партійної преси, — вказувалося в рішеннях XIII з'їзду РКП(б).

Питання художньої творчості, праця драматургів і театрів широко висвітлюються на сторінках газет і журналів цього періоду, обговорюються на численних публічних диспутах та дискусіях.

Виняткове значення для розвитку радянського театру в 20-і роки мала резолюція ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури». Партія роз'яснювала діячам літератури і мистецтва ленінські принципи партійності й народності в художній творчості, підкреслювала необхідність боротьби проти ворожої ідеології.

Всіляко підтримуючи зростання радянської літератури і мистецтва, зміцнення їхньої ідейності, поглиблення зв'язків з життям, партія водночас застерігала митців від зневажливого ставлення до культурної спадщини, від спроб створити нове пролетарське мистецтво «оранжерейними» методами, висловлювалася за вільне змагання різних течій та угруповань. «Партія повинна підкреслити необхідність створення художньої літератури, розрахованої на справді масового читача, робітничого і селянського; необхідно сміливіше і рішуче порвати з передсудами барства в літературі і, використовуючи всі технічні досягнення старої майстерності, виробляти відповідну форму, зрозумілу мільйонам»<sup>1</sup>, — говорилося в резолюції ЦК РКП(б).

Важливе значення для розвитку театрального мистецтва мали розроблені ЦК ВКП(б) у грудні 1926 року «Тези про театральну критику», в яких відзначалася виняткова суспільна роль театрального мистецтва, ставилися завдання підвищення його ідейного і художнього рівня.

У травні 1927 року партійна нарада при Агітпропі ЦК ВКП(б) на основі резолюції «Про політику партії в галузі художньої літератури» розробила вказівки щодо будівництва радянського театру. Як і в галузі художньої літератури «партія і Радянська влада не можуть зв'язувати себе з яким-небудь театральним напрямом, але повинні бути вжиті всі заходи до того, щоб удосконалення всіх методів театрального впливу, змагання театральних течій приводили до найбільш повного й дійового виконання соціальних завдань, що стоять перед театром»<sup>2</sup>.

Конкретні завдання будівництва української радянської культури викладені у рішеннях червневого Пленуму ЦК КП(б)У (1926) та в Постанові Політбюро ЦК КП(б)У «Політика партії в справі української художньої літератури» (1927). Запорукою успішного розвитку української культури ставала її ідейна єдність з російською радянською культурою, з культурами інших братніх народів СРСР. На Україні особливо гостро стояло питання боротьби з буржуазним націоналізмом, який намагався перешкодити братньому співробітництву культур, та з великодержавним шовінізмом, що робив спроби загальмувати культурне зростання української соціалістичної нації. «Партія стоїть за самостійний розвиток української культури, за виявлення всіх творчих сил українського народу. Партія бореться за широке використання українською соціалістичною культурою, що будується, всіх цінностей світової культури, за рішучий її розрив з традиціями провінціальної обмеженості та рабського наслідування, за створення нових культурних цінностей, гідних творчості великого класу. Але партія робить це не шляхом протиставлення української культури культурам інших народів, а шляхом братнього співробітництва робітників і трудящих мас усіх національностей у справі будівництва міжнародної пролетарської культури, що в неї український робітничий клас зуміє

<sup>1</sup> Зб. «Культурне будівництво в Українській РСР», т. I, К., Держполітвидав УРСР, 1959, стор. 296.

<sup>2</sup> Зб. «Пути развития театра», вид. Агітпропу ЦК ВКП(б), М., 1927, стор. 479.

вкласти свою частку»<sup>1</sup>, — наголошувалося в резолюції червненого Пленуму ЦК КП(б)У.

Розвиваючи думки, висловлені в резолюції ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури», в рішеннях червненого Пленуму ЦК КП(б)У, Політбюро ЦК КП(б)У 15 травня 1927 року публікує ще один важливий документ: «Політика партії в справі української художньої літератури». «...Жодна з літературних груп, існуючих на Україні, не може претендувати на монополію і на пріоритет», — говориться в цьому документі. Партія закликала митців «охопити і виявити в своєму мистецькому перетворенні всі відтінки суспільного життя»<sup>2</sup>, відмежовуватися від буржуазних впливів, провадити змагання мистецьких течій і напрямів на спільному ґрунті пролетарської солідарності, не допускаючи ворожнечі; входити в товариські стосунки з діячами культури РРФСР та інших братніх республік.

Партія застерігала митців від замикання в собі, від переходу до містики, екзотики, занепадництва та індивідуалістичного самоаналізу, вбачала найкращі можливості для розвитку радянської літератури і мистецтва «тільки на базі постійного зв'язку з робітничими і селянськими масами... Відрив поодиноких осіб від цієї бази, розрив з нею зв'язків, самозакохування і самозамикання, бодай під лозунгом «кваліфікації» — давав би явище соціального і мистецького занепадництва»<sup>3</sup>.

Завдяки постійному піклуванню Комуністичної партії про розвиток літератури і мистецтва, увазі громадськості і преси, зацікавленості трудящих театральне життя на Україні у цей період невинно поживається; зростає мережа українських театрів, збільшується армія їхніх працівників.

У цей час на Україні працюють Театр «Березіль», Театр імені І. Франка; помітну роль у мистецькому житті республіки відіграють і такі сталі театральні колективи, як Театр імені Т. Шевченка, Театр імені М. Заньковецької та новоорганізований Державний український драматичний театр в Одесі (з 1930 року — Театр Революції). Розгортають роботу театри в Чернігові, Вінниці, на Донбасі (Донфілія Театру імені І. Франка); створюється ряд робітничо-селянських театрів — в Одесі, Кіровограді, Лохвиці, Києві, Ромнах, Могилеві-Подільському і т. д. (у 1926 році — п'ять театрів, у 1927 — дванадцять); відкривається Народний театр у Харкові; за активною допомогою «Березоля» з'являються Харківський театр оперети та театр малих форм «Веселий пролетар»; продовжують свою діяльність і деякі українські трупи, як-от трупа Л. Сабініна, Т. Колесниченка та ін.

Збільшується кількість дитячих театрів. До першого на Україні Харківського ТЮГу в 1924 році приєднується Київський — імені І. Франка (який після переведення до Києва Драматичного театру імені І. Франка дістав ім'я М. Горького); 1927 року виникають

<sup>1</sup> Зб. «Культурне будівництво в Українській РСР», т. I, стор. 316—317.

<sup>2</sup> Там же, стор. 352—353.

<sup>3</sup> Там же.

Дніпропетровський («Пионер») та Миколаївський (російський); 1930 року — Одеський та інші театри. Долаючи хибний вплив деяких діячів тогочасного культурно-освітнього фронту, так званих педологів, які брали курс на розважальність, на спрощенство, ТЮГи республіки досягають помітних успіхів. Вони ставлять п'єси радянської драматургії («На грані» і «Штурм» О. Корнійчука, «Хо» Я. Мамонтова, «Любов і дим» І. Дніпровського, «Тимошева рудня» Л. Макар'єва та ін.), здійснюють постановки творів класичної спадщини — І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Карпенка-Карого, Д. Фонвізіна, О. Пушкіна, М. Гоголя, О. Островського.

Театральні колективи республіки не замикаються в рамках суто мистецької діяльності. Громадська праця, зустрічі з трудящими, концерти й творчі звіти перед робітниками і селянами стають нормою життя театрів.

Звичайно, в основному суспільно-виховні функції українські театри виконують своїм мистецтвом, залучаючи до культурного життя мільйони трудящих, несучи зразки своєї творчості у маси. Через їхні вистави глядачі знайомляться (здебільшого вперше українською мовою) з творами класиків російської та світової літератури, з новинками зарубіжної драматургії. Та найзначнішим у роботі театрів цього періоду, безперечно, було прагнення відтворити на сцені сучасність.

Середина 20-х років для радянського театру і українського зокрема знаменна появою драматургічних творів, що не абстрактно-символічно, поза часом і конкретними обставинами (як-от: «Полум'ярі» А. Луначарського, «Колнарвиз» Я. Мамонтова), а правдиво відобразили події революції, громадянської війни, періоду відбудови народного господарства у країні.

Зачинателями нової радянської драматургії на Україні були спочатку Я. Мамонтов, І. Кочерга, Є. Кротевич, М. Ірчан, Д. Бедзик, А. Головка, М. Куліш, згодом — І. Дніпровський, а пізніше — І. Микитенко та О. Корнійчук. На зміну схематичним агіткам, п'єсам-плакатам та абстрактно-символічним драмам перших років революції (що свого часу відіграли позитивну роль) приходять реалістичні, повнокровні твори з образами бійців революції, будівників соціалізму. Від часу їхньої появи на сцені, коли вони, власне, визначили зміст мистецького життя радянського театру, і слід датувати нове його літочислення, у всякому разі — новий важливий період його творчого розвитку. У процесі творення вистав і сценічних образів на основі цих п'єс гартувалася майстерність режисерів, акторів, художників, проходили випробування раніше знайдені нові формальні засоби революційного мистецтва.

З перших радянських п'єс, що стали етапними для українського радянського театру і повсюдно увійшли до його репертуару, привернувши до себе пильну увагу митців сцени та широкої громадськості, треба насамперед назвати з української драматургії: «97», «Комуну в степах» М. Куліша, «Яблуневий полон» І. Дніпровського, «Республіку на колесах» і «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова; з російської драматургії — «Полум'ярів», «Отруту» А. Луначарського, «Пухкий

пиріг», «Кінець Криворильська» Б. Ромашова, «Мандат» М. Ердмана, «Віриню» Л. Сейфулліної, В. Правдухіна, «Любов Ярову» К. Тренюва, «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова, «Розлом» Б. Лавренюва.

Усі ці п'єси порушували нові, невідомі доти митцям театру проблеми, утверджували багатогранну тематику сучасності — від подій революції і громадянської війни до буднів села середини 20-х років, подавали численні реалістичні образи сучасників. До того ж уже в найперших творах радянської драматургії яскраво виявляється жанрова різноманітність, стильова своєрідність манери кожного з авторів. Тут — і народна трагедія, і трагікомедія, і драма, і сатирична комедія, і водевіль.

Втім, щодо жанрових ознак, засобів сценічності та інших художніх прийомів нової драматургії треба відразу зробити застереження. Породжена бурхливою добою соціальних зламів, напоєна соками нової дійсності з її яскравими людськими характерами, гострими контрастами, бурхливими ритмами, вона руйнувала старі й звичні рамки жанрів, канонів, схем, торувала нові стежки. На новій драматургії позначилися не лише вивірені досвідом традиції сцени, а й здобутки революційного театру останніх років.

Нові часи — нові пісні і, звичайно, нові засоби їх виконання. Для успішного сценічного втілення ідей та образів молоді радянської драматургії діячам театрального мистецтва необхідно було проробити величезну творчу працю, відкинути шаблони, штампи, стати на шлях серйозних творчих шукань.

Шукання ті, як і в попередні роки розвитку радянського театру, тривали досить широко й активно. Театральна громадськість жваво обговорювала успіхи перших вистав за творами радянських драматургів, нововведення режисерів, акторів, художників, композиторів. Причому ці нововведення демонструвалися не тільки провідними великими театрами, а й колективами Полтави, Дніпропетровська, Одеси, Чернігова та іншими, тобто багатьма українськими митцями сцени. Це були різні за значенням, ступенем талановитості, глибиною думки творчі шукання, проте наявність їх очевидна. Творча практика театрів та їхніх керівників підкріплювалася численними теоретичними деклараціями й заявами (часто дуже гучними) про прокладення нових шляхів у мистецтві, про те, що обраний тим чи тим режисером шлях є найбільш придатним для молодого радянського мистецтва. Доцільність же й художня вартість тих нововведень, здекларованих методів, засобів і прийомів потребувала перевірки життям. Саме цим і пояснюється дбайливе, бережне ставлення Комуністичної партії та керівних органів Радянської влади до розмаїтості й строкатості театрального життя, продиктоване бажанням розрізнити «перли від плевелів».

Внести ясність у загальну картину тогочасного театрального життя, розібратися в складному переплетенні творчих течій, особистих смаків, дати оцінку мистецьким явищам прагнули і самі митці, і тодішня театральна критика. «Березіль» уже на самому початку своєї праці розробив схему класифікації тогочасних українських театрів. За цією схемою вони поділялися на: а) етнографічно-побутові (старий доживт-

невий театр, народні театри, які існували на ці часи); б) «європейсько-психологічні» (до них зараховувалися театри імені Т. Шевченка, імені М. Заньковецької, щоправда, останній стояв поміж другою і першою рубриками схеми, та частково Театр імені І. Франка); в) революційні, або «ліві». До них належали «Березіль» і Театр імені Г. Михайличенка. За цією класифікацією добирала матеріали й музейна станція «Березоля». Гадаємо, що до певної міри березільську класифікацію можна прийняти й сьогодні, однак з істотними застереженнями і лише для певного вузького періоду (1920—1927), коли вона в основному охоплювала явища театральної дійсності. Що ж до застережень, то нам слід переглянути термінологію, а також відмовитися від безапеляційної категоричності, з якою «Березіль» розвішував на театри свої ярлички, пам'ятаючи, що часто це робилося лише з суто зовнішніх, формальних ознак, а не з розуміння глибинних процесів (які тоді, можливо, й помітити було важко), з групових інтересів тощо. З усіма цими поправками для початку періоду, що розглядається, можна прийняти такі типи театрів на Україні:

I. Психологічно-побутовий театр, що зберігав традиції дожовтневої сцени, специфічні ознаки українського театрального мистецтва ХІХ—початку ХХ століття. Сюди належали народні театри в Харкові й Києві, гастрольні вистави М. Садовського і П. Саксаганського, деякі вистави театрів імені Т. Шевченка та імені М. Заньковецької, численні периферійні трупи.

II. Психологічно-побутовий театр нового часу (театр «європейських форм», як його називали на початку 20-х років), що продовжував і розвивав традиції Театру М. Садовського та Молодого театру щодо поширення репертуару за рахунок світової класики, російської і зарубіжної сучасної драматургії, збагачення українського актора досвідом російської та світової сцени реалістичного напрямку. На цих позиціях стояли театри імені Т. Шевченка, частково — імені М. Заньковецької, імені І. Франка та Одеська держдрама.

III. Театр сценічної умовності, що запроваджував найновіші мистецькі шукання, уважно придивлявся до досвіду В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, німецького експресіоністичного театру Е. Пискатора. Сюди належали «Березіль», Театр імені Г. Михайличенка; рядом своїх тенденцій тяжів до них і Театр імені І. Франка та деякі інші колективи, що дістали тоді назву «лівих».

У загальних рисах ця класифікація збігається також з тими пропозиціями, що їх подавав у своїх працях Я. Мамонтов («Сучасний театр в його основних напрямках», «На театральних роздоріжжях», «Про театральну орієнтацію наших днів»). Однак не слід забувати й про важливе зауваження Л. Курбаса, яке він зробив до концепції Я. Мамонтова у своїй статті «Треба переіменити окуляри»: «Основне в питанні методів театру, здебільшого питання методу гри актора, цілком випало з компонентів стандарту тов. Мамонтова»<sup>1</sup>.

Отже, аналізуючи складні переплетення театральних стилів та на-

<sup>1</sup> «Радянський театр», 1929, № 2—3, стор. 40.

прямів у середині й наприкінці 20-х років, слід пам'ятати, що це був живий процес взаємовпливів і взаємопроникнення, що «чистих» стилів взагалі не існувало, що загальна картина з часом мінялася, що важливе місце в нашій розмові повинно зайняти питання «методу гри актора».

Мистецькі ознаки психологічно-побутового театру традиційних форм були яскраво репрезентовані, наприклад, творчістю Харківського народного театру, що розпочав свою діяльність 1926 року. На його афіші ми бачимо «Богдана Хмельницького» та «Марусю Богуславку» М. Старицького, «Суєту» І. Карпенка-Карого, «Катерину» М. Аркаса, «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка та ін. До трупи театру увійшли актори колишнього Народного театру, очолюваного П. Саксаганським, такі визнані майстри дожовтневої сцени, як Є. Зарницька, М. Дікова, Ф. Левицький, М. Петлішенко; тут виступали П. Саксаганський, М. Садовський, І. Мар'яненко. Вистави театру були традиційні в кращому розумінні цього слова, — достовірно побутові, насичені музикою. У грі акторів психологічна правда поєднувалася з певною романтичною піднесеністю. Недаремно сучасники вважали завданням цього театру плекання традицій дожовтневої сцени, розглядали його як школу української сценічної мови. Однак і Харківський народний театр не обмежується лише постановками творів класичної спадщини. З часом на його сцені з'являються й п'єси Я. Мамонтова, І. Кочерги, І. Дніпровського та інших радянських драматургів, тобто театр прагне, за висловом критика-сучасника, «використовуючи популярну реалістично-побутову форму, вложити в неї новий зміст сучасного радянського життя»<sup>1</sup>.

Як уже зазначалося, вистави, здійснені в традиційному плані (насамперед за творами української класики), не були поодинокими в репертуарі театрів імені М. Заньковецької, імені Т. Шевченка, імені І. Франка. Проте центр ваги у творчості цих театрів інший. Уже з перших днів свого існування вони поповнюють репертуар кращими творами російської та світової драматургії, збагачують актора досвідом світової театральної культури і традиціями мистецтва життєвої правди й переживання, що їх заклав М. Щепкін, розвинули М. Кропивницький, М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовський. Першочерговим завданням цих театрів було оволодіння широким арсеналом стильових засобів, жанровою різноманітністю, досконалою мовою і пластичною технікою (від здатності читати вірші до уміння легко й невимушено носити будь-який історичний чи сучасний костюм). Саме ці ознаки й були властиві побутово-психологічному театрові нового часу. Їх утвердженню сприяла серйозна праця над постановками творів М. Гоголя й О. Островського, В. Шекспіра й Ф. Шіллера, Ю. Словацького й К. Гуцкова, Я. Гашека, К. Чапека та Г. Запольської.

Водночас і шевченківці, і заньківчани, і митці Одеської держдрами широко відчиняють двері своїх театрів радянській драматургії.

У творчості театру імені Т. Шевченка, що у попередні роки здобув

<sup>1</sup> «Нове мистецтво», 1926, № 27, стор. 17.

визнання як колектив психологічного напрямку, як «розвідник» невідомих ділянок класичного й зарубіжного репертуару, ці традиції зберігаються довго. Проте саме в цей період мистецький рівень праці шевченківців дещо знижується. На творчості колективу відбивалася насамперед відсутність постійної бази театру (1924—1925 роки — Полтавщина, 1926—1927 роки — Луганськ, Артемівськ, Донецьк, Маріуполь, Макіївка і лише з 1927 року — постійна праця у Дніпропетровську), а також плінність кадрів, особливо мистецьких керівників театру, режисури (колектив очолюють один за одним Л. Кліщев, В. Василько, М. Сергєєв, М. Буторін, М. Тінський, І. Терентьєв, К. Кошевський, І. Юхименко та інші), що, звичайно, зумовлювало зміну напрямів мистецьких шукань. У діяльності театру трапляються й формалістичні зриви (особливо наприкінці 20-х — на початку 30-х років), невибагливість у доборі репертуару, коли на сцену потрапляли малохудожні, схематичні, ремісничі витвори, як-от «Монастир святої Магдаліни», «Торговий дім», «Дочка генерал-губернатора» тощо (імена їхніх авторів історія не зберегла).

Однокмірні реалістичні традиції театру виявились у низці кращих, по-справжньому своєрідних і майстерних постановок, що були гідним внеском у радянську культуру. Це насамперед вистави за творами радянської драматургії, яка поступово займає чільне місце на афіші театру: «97» і «Комуна в степах» М. Куліша, «10 днів, що зворушили світ» за Д. Рідом, «Полум'ярі» та «Отрута» А. Луначарського, «Віриня» Л. Сейфуліної, В. Правдухіна, «Кінець Криворильська» Б. Ромашова, «Рожеве павутиння» і «Республіка на колесах» Я. Мамонтова, «Розлом» Б. Лавреньова, «Яблуневий полон» І. Дніпровського, «Диктатура» І. Микитенка, «Перша кінна» Вс. Вишневського. Не цурається колектив і класики, щоправда, подекуди не уникаючи при її сценічному втіленні певних впливів вугарного соціологізму, «осучаснення» способом дописок, монтажу тощо. Але й при цьому театр має свої реалістичні здобутки — «Сава Чалий» (редакція 1925 року), «Суєта» і «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Вій» М. Кропивницького, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Ревізор» М. Гоголя та ін.

У кращих традиціях дожовтневої сцени — її народності, вірності правді, яскравій образності — працював Театр імені М. Заньковецької, і це зумовило своєрідність його шляху до оволодіння новою тематикою та засобами її сценічного втілення.

У 1926 році театр здійснив виставу «Отелло», яка поєднала в собі глибоку життєву й психологічну правду з відточеною майстерністю віршованого діалога, романтичною піднесеністю пристрастей. Б. Романицький грав Отелло як людину великого інтелекту, благородства, високої культури. Актор розкривав трагедію довір'я, а не ревності; для його героя Дездемона була уособленням всього найкращого в людині, і втрата віри в неї оберталася для Б. Романицького — Отелло справжньою трагедією краху його ідеалів, яка неминуче вела до кривавої розв'язки. Поетичний, світлий образ Дездемони, щирої і чистої в коханні, мужньої перед лицем катастрофи, створювала В. Любарт.





«Отелло» В. Шекспіра. Театр ім. М. Заньковецької. Режисер — Б. Романицький.  
Б. Романицький — Отелло. 1926 р.

В образі Яго В. Яременко підкреслював злий цинізм, холодний розрахунок досвідченого інтригана. На рівні майстерності основних виконавців був весь ансамбль учасників вистави аж до масових сцен, розроблених режисером з великою експресією й пластичною виразністю. Здійснюючи постановку трагедії «Отелло» вперше на українській сцені, театр зумів розкрити глибину її гуманістичної філософії, художньо переконаливо зобразити світ думок і образів В. Шекспіра, знайшов і опанував складні засоби і прийоми сценічного втілення віршованого твору.

З 1930 року Театр імені М. Заньковецької став постійно працювати в Запоріжжі й зав'язав міцну творчу співдружність з багатьма радянськими драматургами і письменниками. Він здійснює вистави за п'єсами «Ave Maria» і «Княжна Вікторія» Я. Мамонтова, «Родина шиткарів» і «Підземна Галичина» М. Ірчана, за творами І. Кочерги, М. Куліша, І. Дніпровського, О. Вишні, І. Микитенка, Л. Первомайського, В. Катаєва, О. Афіногенова. З класичного зарубіжного репертуару, крім названих уже творів, ставить «Урієля Акосту» К. Гуцкова, «Овечу криницю» Лопе де Вега, з вітчизняного — «Паливоду XVIII сторіччя» І. Карпенка-Карого, «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Одруження» М. Гоголя та ін. Це були вистави міцного ансамблю, сповнені цікавих акторських знахідок.

У 1925 році організовано Державний драматичний український театр в Одесі (Держдрама). Новостворений колектив уже з перших вистав виявив тенденцію поєднати бойовий запал, «авангардизм» «лівого» театрального мистецтва з усталеними традиціями школи життєвої правди й переживання.

До першої тенденції його схилила режисерська діяльність мистецького керівника М. Терещенка, що прийшов до колективу з «лівого» театру імені Г. Михайличенка (на базі якого, власне, й була утворена Одеська держдрама), а особливо режисерів Б. Глаголіна та І. Терентьєва. Слід при цьому зазначити, що М. Терещенко дедалі більше звільнявся від помилок попереднього періоду своєї праці і ставав на реалістичний шлях. Реалізм його творчості позначився, зокрема, на виставах сучасної драматургії, міцнів у спільній праці з радянськими письменниками і насамперед з І. Микитенком.

Друга тенденція спиралася на діяльність трупи, в якій були такі визначні актори-реалісти, як І. Замичковський, Ю. Шумський, Н. Ужвій, Є. Хуторна, Л. Мацієвська, П. Нятко, М. Пилипенко, М. Тінський, К. Блакитний. І коли на гастролях до Одеси приїхали П. Саксаганський та М. Садовський, митці Держдрами виступили з ними в органічному ансамблі.

Серед митців Одеської держдрами великим сценічним досвідом вирізнявся І. Замичковський, який починав свій творчий шлях задовго до Великого Жовтня і вже тоді здобув визнання як обдарований характерний актор, майстер перевтілення. У колективі театру він був носієм традицій корифеїв української сцени.

З перших же сезонів роботи в театрі яскраво розкрився самобутній талант Ю. Шумського — артиста виняткової привабливості, майстра

відточеного слова, влучної деталі, граничної правди образу. Його мистецтво ґрунтувалося на глибокому знанні життя, винесеному з нелегкої юності, на пильній спостережливості, наполегливій праці над розвитком свого таланту. «У Шумського величезний запас життєрадісності й гумору, такого повнокровного й органічного, що він не може не заразити собою глядача. Він грає легко, без напруження, весело й соковито, немовби для нього не існують умовності рампи, театральна штучність і технічні складності акторського ремесла»<sup>1</sup>,— відзначав критик Альдест у статті про актора.

Почавши з комедійних ролей матроса Власика («Полум'ярі»), Голохвостого («За двома зайцями»), Шванді («Любов Ярова»), Фігаро («Весілля Фігаро»), Дудки («Республіка на колесах»), Ю. Шумський дедалі ширше виявляє необмежений діапазон свого обдаровання і здатність до перевтілення. Легковажний Хлестаков незабаром змінюється в його репертуарі грубуватим Городничим, поряд з похмуриєм Клодом Фроло («Собор Паризької богоматері») артист правдиво грає ролі Фурманова («Чапаєв»), Дударя («Диктатура»), Тереня («Кадри»), Командарма («Яблуневий полон»), Пронашку («Дівчата нашої країни»), графа Бжостовського («Фея гіркого мигдалю») та ін. Він створив ряд переконливих образів представників усіх суспільних верств, різних епох у найрізноманітніших за жанрами творах.

Уже перші виступи на сцені Держдрами у ролях Діани де Сегонкур («Полум'ярі») і Насті («Мандат») завоювали визнання глядачів Н. Ужвій як актриси, у творчості якої поєдналися глибокий драматизм, щирий ліризм і гостра комедійна характерність.

У другому сезоні колектив Держдрами очолив В. Василько. Він орієнтував митців на реалізм, поглиблене психологічне розкриття характерів. Соратниками його були режисери В. Вільнер, М. Тінський, М. Березний і Г. Юра, запрошений на постановку кількох вистав («Коронний злодій» за Г. Бергстедтом, «Заколот» Д. Фурманова, С. Поливанова, «Містечко Ладеню» Л. Первомайського).

Згодом (1929) до театру знову повертається М. Терещенко, але ненадовго: незабаром він очолив Харківський театр Революції імені ХОРПС, а художнє керівництво прийняв І. Юхименко.

Відкрилася Держдрама «Полум'ярами» А. Луначарського. На сцені театру провідне місце займає радянська драматургія: «97» М. Куліша, «За двома зайцями» В. Ярошенка, В. Василька за М. Старицьким, «Кінець Криворильська» Б. Ромашова, кілька творів Я. Мамонтова, «Захід» І. Бабеля, «Яблуневий полон» І. Дніпровського, «Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги, «Заколот» Д. Фурманова, С. Поливанова, «Останній вирішальний» Вс. Вишневецького та ін. Вперше на Україні Держдрама здійснила постановку п'єс «Диктатура», «Справа честі» І. Микитенка, «Чапаєв» А. Фурманової, Д. Луніна, «Любов Ярова» К. Треньова, пізніше — «Сгор Буличов» М. Горького, «Загибель ескадри» О. Корнійчука.

Плідно працював театр і над вітчизняною та зарубіжною класикою,

<sup>1</sup> «Театр, клуб, кино», Одеса, 1927, № 20.

поставивши «Мазепу-пажа» Ю. Словацького, «Марусю Богуславку» М. Старицького (щоправда, в «осучасненій» переробці М. Терещенка), «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Ревізора» М. Гоголя, «Міщанина-дворянина» Ж.-Б. Мольєра, «Мірандоліну» та «Слугу двох панів» К. Гольдоні, «Гайдамаки» за Т. Шевченком, «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Собор Паризької богоматері» за В. Гюго, «Лісову пісню» Лесі Українки та ін.

1930 року, в дні святкування 5-річної праці, театрові було присвоєно ім'я Революції (Одеський державний український драматичний театр Революції).

Але найбільшого значення в мистецькому процесі набувають такі великі, творчо самобутні колективи, як «Березіль» і Театр імені І. Франка, які, працюючи в Харкові та Києві, вели перед у театральному житті республіки. Власне, саме вони найповніше представляють своєю творчістю напрям сценічної умовності: Театр імені І. Франка — певними тенденціями поєднання життєвої правди у грі акторів з умовностями постановки і сценічного оформлення, а «Березіль», принаймні в його деклараціях, у найбільш істотних творчих шуканнях стає ідеологом, найяскравішим репрезентатором цього напрямку.

Очолований Курбасом «Березіль» у київський період своєї діяльності утворює режисерську лабораторію (режисерський штаб) для виховання молодого режисури. Цей штаб продовжує діяти і в Харкові. При театрі працює клубна станція для допомоги клубам і палацам культури, театральний музей; деякий час «Березіль» випускає власний журнал «Барикади театру».

У творчості «Березоля» відбуваються помітні зміни. Від вистав-платків агітаційного характеру перших років своєї діяльності театр переходить до творів, що глибше й повніше відображають життя, психологію людини, картини історії. Гостре сатиричне спрямування проти міщанства, потворності його побуту й моралі періоду непу мають «За двома зайцями» В. Ярошенка, В. Василька за М. Старицьким, «Шпана» В. Ярошенка.

У виставі «За двома зайцями» (1926, режисер В. Василько) з комедії М. Старицького використано лише сюжетну канву, певні риси характерів та імена персонажів. Але дія її була перенесена в сучасність, у місто доби непу. Відповідної трансформації зазнали й герої твору. Голохвостого було виведено як афериста, голову ринком, що прикидається інвалідом (його виключено з партії, але він приховує це, прикривається «революційною» фразеологією для здійснення своїх темних махінацій), Сірка — орендарем млина, його дочку Проню — «студисткою», Лимериху — базарною перекупкою. З'явилися у виставі й інші персонажі: спекулянт Копилевич, режисер-халтурник, шарманщик — жанрові постаті тих часів. Вирішена в конструктивному оформленні, гранично умовно, вистава разом з тим містила в собі багато влучних сатиричних зарисовок побуту, колоритних типів, соковито змальованих акторами театру: Й. Гірняком (Голохвостий), О. Сердюком (Сірко), Л. Гаккебуш (Проня), М. Крушельницьким (режисер) та ін.

Сатирою на міщан, що пробралися в радянські установи, була «Шпана» (1926, режисер Я. Бортник).

Подіям історії присвячені вистави «Жакерія» П. Меріме та «Напередодні» за п'єсою О. Поповського «1905 рік».

Ставлячи «Жакерію» (1925), режисер Б. Тягно висунув на перший план маси, зробив центром вистави народні сцени. Йому вдалося розкрити їхню експресію, передати настрої — від стихійного бунтарського пориву до зневіри й відчаю після поразки повстання. Проте образи з натовпу, з селянської юрби не були індивідуалізовані. Як відзначав рецензент, у виставі «особистість розчинена в масі»<sup>1</sup>. Лише кілька постатей у виставі виділялись яскравими характерами. Соковито, в підкреслено гротескній манері, але внутрішньо насиченим подавав образ абата Гонорія М. Крушельницький. З великим драматичним піднесенням, пристрасним і водночас мужнім і стриманим зображав одного з ватажків повстання — брата Жана — А. Бучма. У його виконанні це був чернець-воїн, який поверх сутани носив рицарський панцир; запальний промовець, він з ненавистю й сарказмом викривав злочини феодалів та духовенства. А. Бучма змальовував свого героя багатогранно. Він передавав і його селянське походження, і високу для своєї доби освіченість та гострий, допитливий розум. Особливо виразно грав він сцену загибелі брата Жана. Зрадник убивав його ударом у спину. Грізно й велично повертався чернець, щоб побачити ворога, пронизував його поглядом, намагався нанести удар-відповідь, але меч із широким держакон у вигляді хреста випадав із знесилених рук і втикався в землю. Брат Жан умирав, опустившись долі, а меч височів біля нього як хрест на могилі воїна.

Оформлення В. Шкляєва відтворювало місце дії окремими фрагментами. Інтер'єр костюлю передавав кольоровий вітраж, а зал у палаці — готичні вікна. Порізнному обігравалися й колони. Коли на них опускали зелені сукна — вони зображали ліс, коли їх прикрашали скульптури — це створювало враження замкової зали.

Вистава «Напередодні» (1925, режисер Л. Курбас) переносила глядачів до подій кривавої неділі 1905 року в Петербурзі, показувала царя-деспота Миколу II та його оточення. В основу сюжету п'єси було покладено замах есерів-терористів Каляєва і Лори на життя запеклого реакціонера великого князя Сергія. Матеріал п'єси не задовольняв режисера, він переробив його і дописав. Спектакль вийшов нерівний, незавершений. Проте незаперечною акторською удачею був образ Каляєва, створений А. Бучмою. Перед митцем стояло складне завдання. Роль написана в романтичних тонах, виконавцеві ж треба показати мужність і самопожертву борця, передати помилковість його шляху, приреченість і донкіхотство такого героїзму. Каляєв у Бучми був добрим товаришем, чуйним сином, поетом ніжної душі і разом з тим палким ненависником царату. Трохи екзальтований, аскетичний, замкнений у собі, Каляєв—Бучма був самотнім у боротьбі. Його щирість поєднувалася з певним нахилом до пози, до ефекту; за ро-

<sup>1</sup> «Пролетарська правда», 1925, 14 листопада.



«Жакерія» П. Меріме. Театр «Березіль». Постановка Б. Тягна,  
художник — Д. Шкляєв. А. Бучма — Жан. 1925 р.

мантичністю Каляєва відчувалися честолюбність і егоїстичні мотиви. Психологічно складний, багатогранний образ героя дещо випадав з вистави, вирішеної режисером у стилізованій, експресіоністській манері.

Л. Курбас ішов до реалізму складними й суперечливими шляхами. Пристрасний противник театрального натуралізму, рутини, косності, байдужого ремісництва, він боровся з цими явищами з крайніх позицій «лівого фронту» мистецтв.

До табору «лівих» зараховували себе й франківці. Проте їхні творчі шукання базувалися на інших, відмінних від «Березоля» підвалинах. Театр імені І. Франка у 1923—1926 роках працював у столиці України — Харкові. Його керівник Г. Юра проголосив напрям роботи театру як реалістичний. «Наш театр — театр маси. Соціально-змістовний театр реалістичних форм, що відображає дійсність не тільки такою, якою вона є, а якою може бути. Наш театр народився в темпі сучасності»<sup>1</sup>, — говорив Г. Юра в доповіді на 5-річному ювілеї театру.

Декларація Г. Юри не була голосливою. Театр, як уже говорилося, одним з перших звернувся до творів радянської драматургії.

З «легкої руки» франківців п'єса М. Куліша «97» швидко займає помітне місце в репертуарі українських театрів — імені Т. Шевченка (Полтава, 1925, режисер М. Тінський), імені Г. Михайличенка (Київ, 1925, режисер М. Терещенко), Одеської держдрами (1926, режисер М. Тінський), здебільшого приносячи успіх мистецьким колективам і окремим виконавцям (наприклад, І. Замичковському, який також створив самобутній образ Копистки — досвідченого і мудрого селянина, надійну опору Радянської влади на селі).

Вистава «97» на франківській сцені свідчила про реалістичні устремління її постановника. Однак водночас з нею театр випускає спектакль «Полум'ярі» — цілком протилежний за своїми мистецькими ознаками. Б. Глаголін вирішив його гостро формальними засобами «лівого» мистецтва, сповнив численними карколомними трюками, сумнівними сценічними ефектами на зразок підвісних конструкцій, підвішування акторів на гаках, димової завіси у фіналі. Формалістичними були й інші постановки Б. Глаголіна — «Собака на сіні» Лопе де Вега та «Пухкий пиріг» Б. Ромашова.

До прийомів підкресленої театральності, що йшли від традицій народного балаганного видовища, Г. Юра вдається у постановці «Вія» Остапа Вишні за М. Гоголем. Цей барвистий сатиричний огляд про сучасність був винахідливо, з фантазією оформлений А. Петрицьким.

Театральність іншого характеру — святкова, витончена — панувала у «Камінному господарі» Лесі Українки (1925, режисер Г. Юра). То був спектакль актора: тонко розроблені поетичні образи донни Анни і Командора створили в ньому В. Варецька та І. Мар'яненко.

Того ж 1925 року К. Кошевський ставить за власною інсценізацією «Fata morgana» М. Коцюбинського, що своєю манерою наближалася до суворого реалізму «97». З життєвою вірогідністю, повнотою віддачі грали в ній Г. Борисоглібська (Меланка), І. Мар'яненко

<sup>1</sup> «Вечернее радио», 1925, 30 січня.

(Хома Гудзь), К. Кошевський (Прокіп Кандзюба). Лаконічним, умовно-фрагментарним було оформлення М. Драка. Отже, як бачимо, у творчості Театру імені І. Франка цього періоду, поряд з психологічно-побутовими, яскраво виражені тенденції сценічної умовності, «лівого» мистецтва.

Власне «лівого фронту», тобто організованого блоку літературно-художніх та мистецьких організацій як творчого напрямку на Україні не знали. Однак визначення «лівий фронт», а особливо «ліве» мистецтво глибоко проникли у вжиток на початку і в середині 20-х років і прикладалися до певних творчих колективів, а подекуди — й до окремих митців, насамперед до режисерів і художників.

Щоб зрозуміти суть і напрям шукань «лівих» діячів сцени, досить звернутися до мотивів, якими вони керувалися. Беззастережно прийнявши революцію, її мету й ідеали, вони самі прагнули бути у рядах революціонерів, тобто розгорнути революційну діяльність у галузі мистецтва. Тому закономірно у В. Мейєрхольда виникає гасло «театрального Жовтня», в Л. Курбаса народжується думка назвати періодичне видання «Березоля» «Барикади театру».

Сьогодні ми ясно бачимо помилки «лівих» митців. Особливо відчутні вони у негативній частині їхньої програми. «Ліві», не зрозумівши вчення В. І. Леніна про дві культури в кожній національній культурі і ставши на позиції Пролеткульту, неправильно оцінювали старий театр як наскрізь буржуазне, натуралістичне мистецтво, не помічали його демократичних і навіть соціалістичних елементів, його традицій реалізму та народності. Розрив з цими традиціями здебільшого й призводив їх до ідейної та художньої кризи. Разом з тим у їхній критиці хиб старого театру були й справедливі моменти. Позитивні ж програми «лівих» мали пройти велику життєву перевірку, в якій корисне і цінне відокремлювалося від випадкового, нежиттєздатного.

Старому, на його думку, пасивному сценічному мистецтву Л. Курбас протиставляє передусім високу громадянську активність нового театру, обов'язком якого стає не байдуже відображення життя, а активне втручання у дійсність, утвердження засобами мистецтва нових суспільних ідеалів.

Л. Курбас твердить, що вся історія театрального мистецтва знала два типи театру: театр вияву і театр впливу. У театрі вияву дія розгортається за своїми внутрішніми законами, його персонажі взаємодіють між собою, а глядачі залишаються тільки пасивними спостерігачами подій, що відбуваються на сцені. Зразком такого театру, на думку Л. Курбаса, є Московський Художній театр. Зате театр впливу, виходячи вже з самої його назви, повинен активно вторгтися в життя, впливати не тільки на емоції, а й насамперед на свідомість, на розум глядача, втягувати його в дію, перетворювати на учасника спектаклю. Тепер, звичайно, зрозуміла безпідставність огульного звинувачення Л. Курбасом старого театру в громадській байдужості. І водночас безперечно позитивним було його прагнення до театру політичної активності.

Для здійснення цієї мети — підняття активності глядача — «ліві»



знищують рампу, «руйнують» четверту стіну, адресуючи репліки акторів, особливо прямі гасла, сповнені політичного змісту, безпосередньо до глядачів.

Наймогутнішим засобом активізації глядача «ліві» вважають умовність театрального мистецтва, спільну домовленість між глядачем і театром щодо засобів сценічного вираження. Стосовно до свого часу Л. Курбас (як і багато інших митців) вважав, що головним засобом умовності є машинізація, покладення в основу театральної мови сучасності ритму машин, естетики виробничих цехів.

Визнання машини, техніки за основну умовність театру логічно тягло за собою й вимогу нового актора, перед яким стало завдання «відділення фактури від людини і механізація фактури», тобто необхідність різко розмежувати актора як свідомого творця від актора — втілювача ролі як матеріалу. Актор як матеріал (ота сама фактура) повинен бути механізований, позбавлений переживань; усі його рухи, жести, інтонації та інші засоби підлягали точній фіксації, точному розрахунку.

Отже, для «лівих» на зміну «святому натхненню», «внутру» в творчості актора приходять техніка, майстерність, «механізована фактура», як на сценічній площадці на зміну ілюзорності реалістичного й натуралістичного театру приходять конструкція. Щодо конструктивних принципів сценічного оформлення справа стоїть досить просто. Замість цілком правдоподібних, побутово достовірних інтер'єрів та екстер'єрів реалістичного і натуралістичного, а певною мірою й естетського театру — павільйонів, ганків, бельведерів, садків, режисери нового напрямку будують на сцені для своїх вистав споруди з оголених площадок, щитів, містків тощо, які змінюють конфігурацію або повертаються в різних ракурсах на очах у глядача. Це, власне, не декорації, бо вони не покликані зображати бодай натяком якісь реальні об'єкти — будинок, міст, цех заводу або щось інше, — а абстрактні конструкції, які дають режисерові можливість винахідливо розташувати акторів під час дії, ефектно побудувати мізансцени, динамічно розгорнути події спектаклю.

Саме такі конструкції створюють до вистав «Березоля» «Джیمмі Хіггінс» — В. Меллер, «Машиноборці» — В. Шкляєв, до вистав Театру імені І. Франка «Полум'ярі» — М. Драк, «Моб» — О. Хвостов. Це абстрактне поєднання театральних станків, гратчастих панелей, стовпів-опор, щитів, іноді надто хитромудрих, незвичайної форми деталей, вітражів. У них туманно вгадується подоба якихось фантастичних машин, виробничих конструкцій, заводських цехів, кранів тощо. Конструкції на сцені під час дії рухаються, по-різному монтуються, окремі їхні частини переміщуються в повітрі, утворюючи щоразу нові комбінації, нові місця дії для виконавців. «Ми прагнемо знищити всі образотворчі моменти в спектаклі, і наші сценічні конструкції, як прилади в цирку, «нічого не зображають», вони лише трамплін для розвитку дії»<sup>1</sup>, — писав Л. Курбас.

<sup>1</sup> «Театральная газета», 1924, 20—26 травня.

Однак цей крайній погляд на сценічні конструкції як на абстрактні пристосування для побудови мізансцен і прилади для створення відповідного ритму дії та «пафосу машини» у виставі утримується недовго. Уже в перших зразках конструктивного оформлення ми помічаємо певний «образотворчий момент» — їхню схожість з індустріальними об'єктами. Дедалі «образотворчий момент» у конструктивному оформленні набуває все більшої виразності. Художники надають своїм конструктивним спорудам реальної схожості з місцями дії, передбаченими п'єсою. Так, конструкція до вистави «Березоля» «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова (1928, художники В. Шкляєв, М. Симашкевич) — це вже не абстрактне нагромодження площин, а напівсфера, що в одному з ракурсів створює реальне враження екстер'єра будинку, в іншому — містка на залізниці. Конструктивно вирішене Г. Цапком оформлення вистави «Заколот» у Театрі імені І. Франка (1928) відтворює на сцені в дещо узагальненому, але цілком реальному плані архітектурну композицію: масивна, у східному стилі будова, справді неприступна фортеця. Поворотами кола художник відкривав то її фасад з великими міцними воротами, то внутрішній двір, то кімнату штабу, то приміщення, перетворене у в'язницю. Конструкції Г. Цапка до «Пострілу» О. Безименського (Театр імені І. Франка, 1931) і Д. Власюка, Є. Товбіна та В. Меллера — до «Народження велетня» («Березіль», 1931) — цілком реально, хоч трохи й стилізовано відтворені технічні споруди трамвайного депо й великого заводу. Пізніше оголені станки, підпори, щити та інші технічні компоненти конструкції «одягаються» у відповідну фактуру життєвих об'єктів, набувають вигляду будинків і веж, залізничних вагонів і мурів.

Переборовши пошесть «машинізації», абстрагування, відмови від образного начала, конструкція стає декорацією. Але вже не писаною на полотні, з певними об'ємними приставками і станками, як це було до виникнення конструктивізму, а об'ємною, архітектурно продуманою, технічно доцільною, яка поєднує в собі і зображальну функцію, тобто образність, і технічне призначення утворювати зручні площини для побудови мізансцен, для динамічного розгортання вистави. Отже, в галузі сценічного оформлення шукання «лівих» залишають по собі корисний слід.

Що ж до найважливішої ділянки сценічного мистецтва — творчості актора, «лівому» театрові довелося пережити значно більші труднощі і пройти значно складніші етапи, ніж у сфері сценічно-декораційній. І якщо в питаннях конструкції ми спостерігаємо більш-менш однастайний підхід до справи майже всіх «лівих», то в царині акторського мистецтва не важко помітити істотні відмінності у поглядах і творчій практиці ряду різних режисерів. Дехто з митців-новаторів, охоче вводячи у свої спектаклі конструкції, світлові ефекти, гостроту форми у костюмах та гримах, дуже обережно поставився до самої основи акторської творчості — реалістичних традицій своїх попередників, видатних діячів української і російської сцени. Не ламати, заперечувати, а продовжувати й розвивати їх прагнуть у своїй творчості Г. Юра, Б. Романицький, О. Загаров, значною мірою В. Василько та ін.

Л. Курбас, М. Терещенко, Б. Глаголін воліли йти в роботі з актором іншим шляхом, прагнучи застосовувати засоби умовності і в акторському виконанні. Відтворити ритми, нібито властиві лише пролетаріатові, у пластичних перетвореннях показати його життя і працю мала на меті постановка Л. Курбаса «Газ» Г. Кайзера. Проте режисер незабаром відходить від шукань у цьому напрямі, переконавшись у їхній безперспективності. Трохи згодом (1925) він з іронією згадує цей період своєї праці: «Ми робимо на сцені велику біганину, всі кричать, ширми ходять, музика грає, появляються несподівані фігури, — усе, що було типовим для нашого вчора, що було його квінтесенцією, на чому будується... всякий лівий театр... Але внутрішньо глибокого процесу не було і не могло бути, оскільки було багато енергії ужито на зовнішню динаміку»<sup>1</sup>. Він відходить від захоплення прийомами зовнішнього динамізму, режисерського трюкацтва, прагне глибше пізнати закони акторської творчості.

Інший режисер — Б. Глаголін — саме на трюкові, на епатації глядача будує всю свою театральну діяльність. Працюючи в Театрі імені І. Франка, а згодом в Одеській держдрамі, Б. Глаголін у 1924—1925 роках, крім уже згаданих спектаклів, ставить власну інсценізацію «Моб» за Е. Сінклером, «Святу Іоанну» Б. Шоу, «Мандат» М. Ердмана, в кожному з них вражаючи публіку новою серією ефектів, трюків, вигадок. Серед застосовуваних ним прийомів — і використання кінокадрів, і поява на сцені справжнього автомобіля, мотоцикла, живих овець та курей, і повітряні польоти артистів на канаті з гальорки, і падіння з конструкцій та інші не менш крикливі ефекти.

Найменше зважаючи на ідейно-образний лад драматургічного твору, який він брався ставити, Б. Глаголін висуває у своїх спектаклях на перший план галасливу «динаміку» стрибків, кульбітів, самодостатню театральність. Ідеться не тільки про гонитву за сенсацією, саморекламу, як це може видатися на перший погляд. Режисер-декадент, яким він зарекомендував себе у дожовтневому російському театрі, Б. Глаголін свідомо атакував притаманні вітчизняній сцені традиції життєвої правди і переживання, відкидав мистецтво перевтілення у творчості актора, що, мовляв, заважає розкриттю його творчої індивідуальності. У своїх виставах Б. Глаголін запроваджував «систему» роботи з актором, в якій комбінувалися... «змішування внутрішньотеатральних форм гри, оперетка без музики... мелодрама... манера говорити, менш за все розрахована на розуміння слова, ламані, стилізовані, неприродні жести і поза»<sup>2</sup>.

Природно, що такий підхід режисера до п'єси означав цілковите заперечення, закреслювання ідей та образів драматурга, висування на

<sup>1</sup> ІМФЕ, ф.  $\frac{42}{49, 50}$ . Оскільки архів театру «Березіль» з оригіналами стенограм та протоколів лекцій, бесід, виступів Л. Курбаса загинув, тут і далі ми посилаємося на машинописні копії цих документів, що зберігаються в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії (ІМФЕ) імені М. Т. Рильського Академії наук УРСР.

<sup>2</sup> «Театральная газета», 1925, 24 листопада.

перший план постановника, за висловом одного з рецензентів,— майстра «кувиркології». Формалізм режисерської творчості тут очевидний. Не дивно, що творчість Б. Глаголіна у подальші роки не знайшла для себе ґрунту в радянському театрі.

Інакше стоїть справа з поглядами на мистецтво Л. Курбаса, який теж починав свою працю у «Березолі» на «лівих» засадах. Переконавшись у процесі творчої практики в хиткості своїх настанов щодо актора, Л. Курбас мужньо переступає «ліфівські» обмеження, здекларовану ним «механізацію фактури». «Ухил в одну сторону біомеханіку дає неталановитих акторів, які не здатні винести на своїх плечах виставу,— визнавав він перед колективом «Березоля» на лекції 6 жовтня 1924 року.— Час режисерських експериментів минає. Єдине, що буде завжди в театрі — це живий актор, «привабливий» собою і своєю талановитістю. Коли є Ільїнський або Бучма, спектакль виграє дуже й дуже. Коли ж у виставах є режисер, це недовговічне». Але така заява зовсім не означає цілковитого зречення від обраного режисером шляху, вона лише свідчить про новий його етап.

Л. Курбас ще певний час заперечує переживання як основу творчості актора, у всякому разі не в ньому вбачає ключ до роботи виконавця над роллю і над образом. У праці з актором над новими постановками, у студійній праці, що систематично провадилася в «Березолі», Л. Курбас орієнтує виконавців на точну фіксацію партитури їхніх ролей, на винайдення доцільного руху, необхідного для передачі даного образу, вироблення відповідної інтонації, міміки. Завдяки точній фіксації цих виконавських засобів режисер прагне досягти стабільності наслідків акторської творчості від вистави до вистави. На його думку, переживання, цей «хаотичний комплекс душевних рухів»,— не досить надійний шлях до точного, заздалегідь обміркованого режисером і виконавцем і бажаного для вистави результату — належного сценічного образу.

Здавалося б, у прагненні застрахуватися від «хаосу» переживання, режисер покликав на допомогу мистецтво удавання з його принципом раз і назавжди зафіксованих рухів, інтонацій, жестів, міміки актора. Та не будемо поспішати з висновками. Один з найяскравіших представників щепкінської школи українського акторства, видатний майстер мистецтва життєвої правди і переживання на сцені П. Саксаганський розповідає у статті «До театральної молоді», що для своїх ролей він завжди ретельно готував «сценічний костюм», який складався не тільки з гриму, одягу, але й з усіх зовнішніх дій усього тіла, вправляв усі деталі цього «сценічного костюма» перед дзеркалом. «В такому «костюмі» у мене завжди було все детально обмірковане, зафіксоване, розроблене і технічно вправлене, навіть всі мізансцени та паузи»<sup>1</sup>.

Технічну вправність актора, його сумлінну підготовку до ролі поряд з натхненням П. Саксаганський вважав надійною протиотрутою від пресловутого «нутра» з його культом безладдя, нехтуванням майстер-

<sup>1</sup> П. К. Саксаганський. Думки про театр. К., «Мистецтво», 1955, стор. 138.

ністю, сподіванням на стихійний спалах «іскри божої». Проблема фіксації малюнка ролі займає важливе місце і в шуканнях К. Станіславського, який використовував досвід багатьох поколінь майстрів вітчизняного й зарубіжного театру. Як бачимо, Л. Курбас використовує традиції «старого» театру, хоча в своїх деклараціях веде з ним боротьбу.

Так само й з переживаннями. Режисер категорично твердить, що теоретично в сучасній творчості ніякого переживання нібито бути не може. Все монтується в суто інтелектуальних категоріях. І тут же каже, що «практично це неправда. Де тільки є питання форми чи питання конструкції і чим більш талановито ці питання розв'язані, тим у більшій мірі вони є продуктом того переживання просторового, музикального чи психологічного, в залежності від того, в якій площині творець звук уявляти...»<sup>1</sup>.

Звичайно, йдеться не про свідоме вкладення переживання в основу акторської творчості, а лише про визнання його «громадянських прав» у системі праці актора-березильця, та й цього досить, щоб спростувати версію про цілковиту протилежність, антагоністичність творчих засад школи Л. Курбаса й системи К. Станіславського, його вчення про мистецтво переживання, про принципи акторського перевтілення. До речі, наголошуючи на проблемі фіксації, Л. Курбас приділяє певну увагу й імпровізаційному моменту у грі актора. Що ж до перевтілення, то в акторській системі «Березоля» воно є необхідною вимогою до виконавця, хоча й носить іншу назву, ніж у працях К. Станіславського. Л. Курбас називає його «триванням» актора у ритмі персонажу.

За засадами «Березоля», актор, працюючи над образом, мусить «знайти основу ролі або її лейтмотив, він визначає поведження образу, його ролі, теми; ці теми розгортаються в окремих сценах у дійові лінії, дійові лінії розгалужуються на поодинокі дійові речення, і нарешті маємо окремі відчуття та зворушення. Перед нами ціле дерево образу з основою (стовбуром), з вітами, з галузками та листям. Акторові належить намалювати це дерево в спектаклі. Власне, не намалювати, а виліпити з свого тіла та голосу: матимемо мистецький образ, образ живої людини...»<sup>2</sup>.

Ці положення нагадують вчення К. Станіславського про наскрізну дію, про дійовий аналіз ролі, про зерно ролі, з якого вирощується образ. На цьому шляху, в процесі розв'язання актором сценічних завдань та розгортання лінії дій неминуче виростало живе почуття артиста. Не дивно, що у виставах «Березоля» цього періоду ми зустрічаємо чимало видатних акторських робіт, які відзначалися глибиною змісту, життєвою правдою, щирістю переживання при всій зовнішній гостроті малюнка, властивій для більшості майстрів цього театру.

Основою праці «Березоля» Л. Курбас проголошує «мистецьке

<sup>1</sup> ІМФЕ, ф.  $\frac{42}{19}$ .

<sup>2</sup> «Сільський театр», 1927, № 7(17), стор. 35.

перетворення життя». Режисер виходить з тих міркувань, що глядач, спостерігаючи на сцені театру явища, характери, предмети такими, якими вони є в житті, залишається байдужим, вони не привертають його уваги, не пробуджують самостійної думки, не підносять його активності. Театр повинен показати глядачеві життя у зміненому, перетвореному вигляді. Отже, завданням театру є, на думку Л. Курбаса, знаходити відповідні мистецькі перетворення життя «з намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній в наш твір, щоб сконцентрувати його увагу, зробити так з цією подією, щоб вона на сцені була виведена в такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка іменно мусить викликати саму велику кількість асоціативних процесів»<sup>1</sup>.

Таким чином, митець театру — режисер, художник, актор — покликаний знаходити відповідні умовні знаки для вираження певних явищ, предметів і подій.

Наведемо кілька прикладів перетворень:

У «Макбеті» виконавець заголовної ролі виголошував монолог про одне, а в цей час кружляв довкола корони, і його рухи вказували, що у нього на думці інше — прагнення влади, королівського трону.

У «Золотому череві» актори дістали завдання, граючи ролі, підкреслити в своїх героях певні звірячі риси, діяти в ритмі ведмедя, лисиці, кабана.

В одній із сцен у «Пролозі», коли цар диктує козачкові записи у щоденнику, після запитання: «А вони сюди не прийдуть?» — «Хто вони?» — «Робітники», — виконавець ролі царя починав хитатися. Це означало, що трон царя ось-ось упаде.

У виставі «Мікадо» (1927) принц Нанкі-Пу залишає рідну оселю. Він «іде», на місці переставляючи ноги і співаючи, а в цей час у глибині сцени хитається величезний маятник, немовби відміряючи час. На якусь мить маятник перекриває зображений на заднику батьківський дім принца. Коли принц відходить, глядач помічає, що раз у раз, з хитанням маятника, дім дедалі зменшується. Цим засобом сценічної умовності підкреслюється віддалення Нанкі-Пу від дому.

У «Яблуневому поліні» (1927) розповідається про те, що червоний командир Зиновій потрапив у любовні тенета панночки Іви, у полон почуттів, лірики, яблуневого цвіту поміщицького маєтку. На сцені глядач не бачив яблуневого саду, квітучих дерев. Лише одна гілка, вкрита рожевим цвітом, символізувала собою сад, а формою — дивовижно покрученою — нагадувала простягнуту за здобиччю лапу якогось хижого звіра.

Такі прийоми образної сценічної умовності покликані були мобілізувати увагу глядача, збуджувати його фантазію. Перетворення не обов'язково ґрунтувалися на якомусь конкретному життєвому образі («не претендували на копію», за висловом Л. Курбаса) і могли бути цілком абстрактними. Так, у виставі «Жовтневий огляд» вертикально

<sup>1</sup> ІМФЕ, ф. 42  
20

розташовані вздовж куліс колони у вигляді величезних гвинтів повинні були викликати асоціацію з динамікою революції.

Таким чином, наскрізь побудований на перетвореннях в усіх його компонентах — драматургії, акторській творчості, режисурі, художньому оформленні, — театр, яким його хотів бачити Л. Курбас, не претендував на життєву вірогідність (навпаки, він протистояв життєвій вірогідності), а мав бути мистецтвом соціального символу, тобто театром умовним. Саме в цьому напрямі розвиваються творчі шукання Л. Курбаса та його соратників, митців «Березоля».

Іншим шляхом у роботі з актором ідуть режисери театрів імені Т. Шевченка, І. Франка, М. Заньковецької. Тут застосовується випробуване історичною практикою українського театру акторське мистецтво переживання, яке поєднується з умовними постановочними засобами та прийомами вирішення сценічного оформлення, а часто-густо й традиційне для українського реалістичного театру вирішення вистави (особливо в роботі над українською класикою). Це й давало привід деяким критикам звинувачувати ці театри в еkleктизмі, а то й у «назадництві».

Проте сьогодні не можна не добачати, що за цим явищем приховувалася велика корисна праця режисури по вихованню реалістичного акторського ансамблю, продовження плідотворної національної художньої традиції. Гра актора в цих театрах не була повторенням азів старої акторської школи дожовтневої сцени. Новий зміст вистав, вимоги нової дійсності і нового глядача, сама активна участь митців сцени в новому суспільному житті, нарешті творче змагання та спілкування з «лівими» театрами незмірно збагачували арсенал творчих засобів шевченківців, франківців, заньківчан новими досягненнями: жанровою гнучкістю, відточеною зовнішньою технікою, безсумнівним громадським звучанням. Цими якостями особливо позначені постановки творів радянської драматургії, значення якої було вирішальним у розвитку українського радянського театру в цілому та майстрів сцени зокрема, у становленні їхнього світогляду і творчого методу.

«Врожай» радянських прем'єр щороку зростає. 1925 року «Березіль» випускає «Комуну в степах» М. Куліша, франківці — «Пухкий пиріг» Б. Ромашова і «Комуну в степах», шевченківці у Полтаві — «Учителя Бубуса» О. Файка і «10 днів, що зворушили світ» за Д. Рідом, Одеська держдрама — «Полум'ярі» А. Луначарського і «Мандат» М. Ерדмана.

Принципово важливим явищем серед цих постановок була «Комуна в степах» М. Куліша — п'єса про боротьбу сільських комунарів-незасадників проти куркулів. Ціною тяжких жертв чесні комунари перемагають, утверджуючи нові суспільні ідеали.

У «Березолі» п'єсу ставив під керівництвом Л. Курбаса молодий режисер П. Береза-Кудрицький. Спочатку він мав намір здійснити постановку гострими засобами агітаційного театру, тобто у тому плані, що вже став звичним для цього колективу. Але Л. Курбас і члени режисерського штабу «Березоля» заперечили цей намір, справедливо вважаючи, що стилістична манера, в якій написана п'єса, потребує

інших засобів виразності, глибшого розкриття образів її героїв. Вистава все ж не набрала художньої цілісності, вийшла внутрішньо суперечливою. Загалом вирішуючи її в реалістичному ключі, режисер і актори щоразу збивалися на суто умовні прийоми, зокрема в епізодах підпаду куркулями будівель комуні, убивства куркульського сина тощо. Найбільш умовно було вирішено четверту дію, де сцени в комуні штучно чергувалися з епізодами серед бандитів, реалістична гра акторів поєднувалася з засобами гротеска, з ламаними, стилізованими жестами.

Незважаючи на серйозні хиби вистави, високохудожній матеріал п'єси дозволив деяким її виконавцям створити виразні, наділені індивідуальними рисами сценічні образи.

Запальним, сповненим великої віри у справу комуні змалював комунара Луку А. Бучма. Зворушливо-лірично й майстерно передала мрії дівчини Химки про зустріч з В. І. Леніним В. Чистякова, хоча в цілому її образів бракувало жанрової точності барв.

Паралельно з «Березолем» «Комуну в степах» ставив Театр імені І. Франка. Вистава несла в собі життєву достовірність, соковиту правду побуту. Проте режисерові Г. Юрі також не вдалося досягти художньої цілісності, єдності ансамблю, властивої виставі «97», «Г. Юра поставив п'єсу реалістично, тенденційно... і одночасно яскраво-плакатно»<sup>1</sup>,— писав критик М. Романовський, зауважуючи, що тоді як позитивні герої твору змальовані цілком реалістично, в усій життєвій складності, то деякі негативні персонажі, передусім бандити, показані у виставі спрощено, плакатно.

Хоч і з різних причин, але спільними були хиби і в акторському втіленні образів п'єси. Якщо в «Березолі» риси реалізму виявлялися в акторській манері гри, вирощеної експресіоністичними спектаклями театру, то у франківців на акторському виконанні позначився вплив глаголінських «експериментів». «Тепер на реалістичній грі особливо яскраво видно, що всі оці конструкції, що крутяться, для актора не проходять марно. Де-не-де раптом у найправдивішому життєвому положенні промайне отака собі «тінь конструктивізму», яка спотворює гру»<sup>2</sup>,— справедливо дорікав той же критик.

Поєднання «лівих» ефектів з реалістичними тенденціями помітне було і в інших театрах. У виставі шевченківців «Учитель Бубус» О. Файка режисер К. Бережний та художник М. Невідомський оснащують сцену «найсучаснішими станками», побудованими у вигляді містків, спіралей, арок тощо. Але це конструктивне вирішення оформлення поєднується з психологічно вмотивованою грою акторів у плані соціальної сатири.

Своєрідним явищем тогочасного театрального життя стали так звані осучаснені постановки класики — спектаклі, за основу яких бралися відомі п'єси української класичної драматургії, вірніше — їхні сюжетні схеми, і з допомогою запрошених театром літераторів, а то й власними

<sup>1</sup> «Харьковский пролетарий», 1925, 10 жовтня.

<sup>2</sup> Там же.



силами режисерів та акторів, розроблялися сцени з сучасного життя. Вистава, таким чином, набирала, з одного боку, характеру пародії на дожовтневий український театр (і ці можливості режисери цілком використовували), а з другого — була оглядом-фейлетоном, що порушував найактуальніші питання дня — про пожвавлення в роки непу діяльності дрібних хазяйчиків і крамарів, про потворні віяння зарубіжної моди, про театральну та естрадну халтуру і т. д.

Першими ластівками в серії цих вистав були березільські «Пошились у дурні» (1924) та «За двома зайцями» (згодом повторені їхнім постановником В. Васильком на сцені Одеської держдрами), а також «Вій» у Театрі імені І. Франка (1925). Проте хвиля переробок незабаром спадає; на зміну їм приходять «одверті» ревію й огляди на злободенні теми. Заспівувачем у створенні цих оглядів виступає «Березіль». Саме на його сцені з'являється сатирична п'єса-ревію «Шпана» В. Ярошенка, пізніше — «Жовтневий огляд» (1927), щоправда, здійснений у плані поєднання урочисто-монументального видовища з сатирою, веселі «Алло, на хвилі 477» (1929) та «Чотири Чемберлени» (1931).

Поява переробок і ревію свідчила значною мірою про брак в українській радянській драматургії комедій. Цю прогалину в репертуарі театрам довелося заповняти дещо «кустарними» засобами. Але й переробки класичних комедій на сучасний лад, і ревію та огляди все ж виконували корисну функцію, обстрілюючи, хоч і зі зброї малого калібру, окремі тіньові сторони дійсності періоду непу. Крім того, вони були корисними й для акторів, які засвоювали художні засоби бурлескного народного театру, естради й цирку, вдосконалюючи на цьому свою майстерність.

Оскільки у зв'язку з переробками ми вже торкнулися питання про класичну спадщину, варто було б спинитися на ньому докладніше. 20-і роки, роки юності радянського театру, закладення його ідейно-естетичних підвалин, були водночас і періодом переоцінки старих цінностей. Не обмежуваний уже ніякими заборонами щодо постановки перекладних творів, а, навпаки, всіляко заохочуваний державними установами до цієї справи, український театр широко відчинив двері російській та зарубіжній драматургії, подекуди не дуже пильно приглядаючись до її ідейно-художньої якості.

Процес «європеїзації» української сцени, опанування російської та світової класичної спадщини й сучасної драматургії, мав, таким чином, і позитивні і негативні сторони. Позитивні тому, що знайомство з драматичною літературою інших народів збагачувало український театр ідейно і духовно, розвивало майстерність акторів, які не тільки освоювали фраки та історичні костюми, потрібні для «європейського» репертуару, а й оволодівали новими для себе мистецькими засобами, виробленими російським і зарубіжними театрами. Негативні тому, що поряд із кращими творами на українську сцену потрапило чимало мотлоху, ідейно і художньо сумнівних, хоч і спритно скроєних витворів буржуазної драматургії.

З ідейним зростанням радянського театру його митці все вимогливіше підходять до добору репертуару, залучаючи до нього твори

Шекспіра, Гоголя, Островського, Мольєра, Лопе де Вега, Шіллера, Гюго, Гольдони, Бомарше. Класика стає предметом уваги і турбот режисерів, акторів, художників.

Проте, якщо зарубіжну класику в середині 20-х років ставили в українському театрі у її кращих зразках і глядач дістав змогу побачити українською мовою ряд значних творів, то вітчизняну спадщину здебільшого або обминали, або спотворювали; вона зайняла почесне місце лише в репертуарі народних театрів та гуртків художньої самодіяльності. Причин цього принаймні дві, і обидві вони тісно пов'язані одна з одною. По-перше, деяка частина літературної критики з вульгарно-соціологічних позицій розцінила доробок української дожовтневої драматургії як буржуазний і національно обмежений. Тоді часто-густо можна було зустріти такі, наприклад, виступи критики: «Навіщо треба було шевченківцям у 1926 році витягати на сцену чистокуркульську ідеологію «Суєти»? «Суєти» тепер більше личить валятися в театральному архіві, ніж вилазити на сцену радянського театру»<sup>1</sup>. Звичайно режисер-попутник після такого окрику не скоро міг повернутися думкою до постановки «Глитая» чи, скажімо, «Житейського моря». По-друге, нормою для нових театральних колективів, що виникли за радянського часу (саме вони й стали основними творцями радянської театральної культури і задавали тон мистецькому життю республіки), були принципи «лівого» мистецтва, яке протиставлялося старому мистецтву «вчорашнього дня», з яким тісно зв'язані були майстри української дожовтневої драматургії, здебільшого самі театральні діячі, актори і режисери.

І все ж класика йшла. Йшла у «незайманому», традиційному вигляді в народних театрах, підтримувана авторитетом П. Саксаганського і М. Садовського. За участю М. Садовського йшов «традиційний» «Ревізор» у франківців; за участю Ф. Левицького виставлявся «Сорочинський ярмарок» у шевченківців. Але якщо вже за постановку класичного українського твору брався режисер-новатор, що вважав себе революціонером, прибічником «лівого фронту» в мистецтві, то п'єса в його руках зазнавала істотних переробок, докорінної перетрактовки, у кращому разі підлягала купюрам, а в спектакль вводилися обов'язкові новації.

Ставлячи у шевченківців комедію «Пошились у дурні» (1925) за канонічним текстом М. Кропивницького, режисер К. Бережний вирішував її в дусі народного ярмаркового балагана. Під народний лубок подавалося оформлення до вистави: маленькі, підкреслено примітивовані хатки тонули в хащах величезних соняшників та руж, що своїми верхівками досягали місяця. А на цьому химерному тлі Ф. Левицький (Дранко) і А. Хорошун (Кукса) грали так, як грали ці ролі ще за життя М. Кропивницького.

Бували спроби «осучаснити» й акторське виконання класичних творів, зокрема у тому ж Театрі імені Т. Шевченка. 1926 року режисер Л. Кліщєєв запропонував полтавчанам «оновлену» «Наталку Полтав-

<sup>1</sup> «Робітник», Полтава, 1926, 10 січня.

ку» у «формах західноєвропейської народної комедії»<sup>1</sup>. Дія вистави розгорталася на зовсім порожній сцені, немов на плацу. На час і ознаки середовища вказували лише задник, на якому була по-дитячому, так-сяк написана селянська хата, і розвішані по боках сцени кілька килимів. Рампу у виставі було знищено: артисти по східцях ішли зі сцени в зал і піднімалися з залу на сцену, зверталися безпосередньо до глядачів. Персонажі розташовувалися симетрично по обидва боки сцени. Прагнучи підкреслити «народний примітив» видовища, режисер вивів акторів на сцену у вигляді персонажів лялькового театру. На щоках у них були грубо намальовані червоні кружальця рум'ян, поли свиток натягнені на обручі, а шаровари надуті повітрям на повну їхню широчінь. Оркестр виконував музику до вистави композитора Верховинця на мандолінах та ксилофонах.

Персонажі пересувалися по сцені дерев'яними ляльковими рухами, прибирали неприродних поз. Проте, коли справа доходила до діалогів та музичних номерів, виконавці забували про режисерські завдання і діяли «по-старинці», часто досягаючи справжньої ширості й теплоти. Цікаво, що сам постановник спектаклю Л. Кліщев грав Возного цілком реалістично і створив на сцені, за визначенням рецензента, колоритний тип! Театр так і не спромігся здійснити цілковито «ліву» «Наталку Полтавку».

У другій половині 20-х років у театральному житті республіки все помітнішою й виразнішою стає тенденція до зближення психологічно-побутового та сценічно умовного напрямів, їхніх взаємовпливів і взаємозбагачення. Ця тенденція утверджується на ґрунті сценічного втілення радянської драматургії, в опануванні театрами скарбниці класичної спадщини.

Якщо «ліві» ефекти, гострі засоби сценічної умовності підхоплюються й використовуються «традиційними» колективами, то в «лівих» театрах, насамперед у «Березолі», дедалі відчутнішими стають реалістичні моменти. Вони виявляються як у грі окремих виконавців, так і в загальному вирішенні вистав.

Рецензуючи спектаклі «Березоля», постійний театральний оглядач журналу «Нове мистецтво» Жан Гудран (Ю. Смолич) щоразу акцентує наявні в них риси реалізму. Такі риси він відзначає навіть у одній з найбільш формалістичних вистав театру — «Золотому череві» Ф. Кромелінка (1926): «Коли в «Джиммі Хіггінсі» ми мали непевну, невиразну, а може, й несвідому спробу вихопити психологічний нюанс, то в «Золотому череві» через мережану конструкцію схематики він світить раз у раз. Постановник відчув кризу схематичних форм конструктивізму. Сучасне життя давить на нього. Він шукає повніших форм для перетворення... і він щільно підходить до психологічного театру. Він ламає його запліснявілу, стару форму й метод та бере від них повноту художнього образу, що складається «і з тіла, і з душі», і прагне вкласти в нього соціальний зміст»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Робітник», Полтава, 1926, 13 грудня.

<sup>2</sup> «Нове мистецтво», 1926, № 24, стор. 6.

Не кажучи вже про виставу «Седі» (1926), вирішену в основі реалістично, риси реалізму позначаються, на думку рецензента, й у «Саві Чалому» (1927) та у «Пролозі» (1927). «Плекання «канонів» реалізму випинається вже з кількох останніх вистав. Між іншим, це дуже позначається на грі акторів, хоч і не всіх»<sup>1</sup>.

Найбільша заслуга в утвердженні принципів реалізму на українській радянській сцені того часу, в зміцненні їхнього авторитету і впливу насамперед на акторське мистецтво належить тим діячам сцени, хто послідовно й неухильно обстоював ці принципи у творчих суперечках і в практиці створення вистав, хто уважно прислухався до запитів і вимог нового глядача.

Переконаність у перевазі реалістичних засад акторської творчості все більше зростала, підтримана успіхом у широкого кола шанувальників театру; вистави саме такого плану схвалювали видатні митці-реалісти старшого покоління, які твердо стали на шлях створення радянської культури.

Після повернення на Батьківщину з тривалих зарубіжних гастролей К. С. Станіславський відзначає ряд безперечних творчих здобутків радянської сцени передусім у галузі постановочних засобів. Проте він з гіркотою констатує певну відстаість у справі розробки внутрішньої акторської техніки, висуваючи як першочергове завдання доби піднесення духовної культури і техніки артиста до такої самої височини, до якої була доведена його фізична культура. Повернувшись 1926 року з еміграції, М. К. Садовський приблизно так само формулює основне завдання радянського театру: «Головне ж тепер для всіх театрів — творити нового актора»<sup>2</sup>.

Та не тільки для «свіжого ока» людей, що певний час перебували за межами Вітчизни, була очевидною ця обставина. Митці, які «варилися в котлі» творчої практики, так само усвідомлюють вагу і значення справи підготовки актора-реаліста, вдосконалення його майстерності.

Гранично чітко й ясно формулює свої погляди на завдання тогочасного театрального мистецтва П. К. Саксаганський. У своєму інтерв'ю кореспондентові одеської газети «Вечерние известия» він казав: «Для мене в театрі... завжди був і залишається на першому плані актор як головний творець вистави. Я, звичайно, не заперечую значення режисера, але він своєю постановкою не повинен відсувати його на другий план. Навпаки, він зобов'язаний всіляко приходити йому на допомогу, витлумачуючи йому його роль, роз'яснюючи задум твору в цілому. Завдання театру — впливати на глядача емоціонально. Театр мусить насамперед зворушувати, хвилювати, звертатися до почуття»<sup>3</sup>. А на запитання журналіста про найближчі перспективи українського театру П. Саксаганський рішуче відповідає: «Звичайно, повернення на шлях реалізму і життєвої правди».

Завдання підвищення акторської майстерності проголошують про-

<sup>1</sup> «Нове мистецтво», 1927, № 4, стор. 5.

<sup>2</sup> «Нове мистецтво», 1926, № 15, стор. 12.

<sup>3</sup> «Вечерние известия», Одеса, 1927, 17 травня.

відні режисери українського театру. Постановка цього питання зокрема в Театрі імені І. Франка диктувалася необхідністю дальшого розвитку його реалістичних позицій. «Акторська техніка останніми роками збочувалась у напрямі розвинення тіла, розвинення руху, розвинення моторних центрів, відповідного значення голосові майже ніхто не надавав,— писав Г. Юра у відповіді на анкету «Нового мистецтва». — Ми зовсім ніколи не відкидали цього великого значення голосу на театрі, але працювали в цій галузі безсистемно. Цього року цій ділянці театрального матеріалу буде присвячена належна увага і вжито заходів не тільки щодо розвитку сили звуку, вірної його подачі, чистої української вимови, а й щодо розгортання невичерпних голосових скарбів голосового апарата людини. Виявити повно акторську суть, її значимість ніколи не пощастить без розкриття цього моменту. Почуттєве значення мистецтва відіграє в житті не меншу роль, ніж наукові засоби пізнання. Без голосу ж не мислиться почуттєвий вплив, бо словесна подача матеріалу займає в театрі чільне місце»<sup>1</sup>.

Реалістичній майстерності актора-виконавця, міцному ансамблеві акторів-реалістів надають великого значення у своїх виставах і В. Василько, О. Загаров та Б. Романицький. Цікаво, що саме на цей час (1927—1929) припадає посилення уваги не тільки до проблем акторської творчості, а, беручи ширше,— до питання творчого методу театру взагалі, яке неможливо було розв'язати поза розв'язанням таких основних завдань, як взаємини театру й драматурга, режисера й актора і передусім — театру і життя.

## СТАНОВЛЕННЯ МЕТОДУ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Новий етап розвитку радянського театру, пов'язаний насамперед з появою перших художньо переконливих творів сучасної драматургії, поставив перед митцями сцени вимогу переосмислити весь наявний арсенал творчих засобів та прийомів з погляду їхньої придатності для відображення на сцені нового життя, підбити підсумки різноманітних шукань і експериментів по створенню радянської театральної культури. Коротше кажучи, на порядок денний стало питання визначення основного методу радянського театру, методу, який був би логічним висновком з усіх кращих здобутків театрів різних напрямів, був би фундаментом дальшого розвитку сценічного мистецтва.

Цілком закономірно, що саме на 1925—1932 роки припадає широка смуга дискусій, диспутів, обговорень, які мали теоретично узагальнити досвід української театральної культури. Природно, що в цих дискусіях та диспутах виявлялись і гостро стикалися різні погляди на мистецтво театру і його завдання.

Вирішальним критерієм різноманітних теоретичних «установок», «декларацій», «платформ» тощо стала творча практика театрів, здійс-

<sup>1</sup> «Нове мистецтво», 1927, № 16, стор. 5.

нювані ними спектаклі, особливо на сучасні теми, ставлення до них глядача і насамперед, як тоді писали, глядача організованого — робітництва, студентства і т. ін. Типовим явищем того періоду були, поряд з «внутрішніми» диспутами поміж самими діячами мистецтв, численні зустрічі-змічки з робітничим глядачем, широкі обговорення вистав активом трудящих. Голос «соціального замовця» — радянського трудівника — владно впливав на розвиток театрального мистецтва.

Про наслідки цього впливу влучно писав А. Луначарський: «Соціально замовлення... діє тут з величезною силою. З погляду змісту театральних вистав замовлення це примушує навіть зв'язані традицією театри включати до свого репертуару революційні п'єси... В той же час і театр «лівого», формального устремління змушений був, підкоряючись цьому замовленню, вносити до свого репертуару речі соціально реалістичного характеру і змінювати саму манеру своєї гри, наближаючи її до реалізму. Взагалі ж у галузі форми треба також помітити певну тенденцію до зближення, що проявляється, з одного боку, на шляху до сценічного реалізму, до найбільш чіткого й найбільш доступного масам способу театрального впливу, з другого — на проникненні в реалістичний театр багатьох чудових сценічних ефектів, знайдених театром умовним, ефектів, що підкреслюють ту чи іншу сторону драматичних дій, хоча й різко відходячи від вузького розуміння реалізму»<sup>1</sup>.

Митці українського театру уважно прислухаються до запитів життя, до реакції глядачів на їхні вистави, до партійної преси, що прагнула конкретизувати загально-естетичні принципи марксизму-ленінізму в тогочасному театральному процесі.

Триває період «мистецького самовизначення» діячів сцени, потреби глибоко і всебічно розібратися в своїй творчості. Один за одним відбуваються республіканські, міські диспути з єдиним питанням на порядку денному: «Шляхи сучасного театру». Це питання дебатуються на сторінках преси. Для виявлення різних точок зору майстрів сцени у газетах і журналах вміщуються їхні «платформи», «декларації», запроваджуються спеціальні анкети про завдання поточних театральних сезонів для кожного колективу.

Особливо цікавою щодо цього є проведена 1927 року журналом «Нове мистецтво» анкета, відповідь на яку дали всі провідні режисери України. Так, у статті «Про наступний сезон» Г. Юра писав: «...Наш театр найближче підійшов до глядача, одним з перших «лівих» театрів; чітко накреслив шляхи для втілення в художніх образах соціально-економічних, культурно-побутових змагань та найглибшого поширення театральної культури. Театр викинув гасло реалістичної форми ще тоді, коли на думку «занадто лівих» це була найбільша хиба і найущипливіше місце для гарячих критиків і часто-густо призводило до безпідставних нападів. Коли нині перехід до реалістичних форм лічать за придбання й досягнення в роботі останніх років багато російських та українських революційних театрів, то Театр Франка мав ці надбан-

<sup>1</sup> «Жизнь искусства» 1926, № 20, стор. 2.

ня куди раніше»<sup>1</sup>. Режисер підкреслює ряд нових ознак, що, на його думку, стали характерними рисами нового творчого методу радянського мистецтва, нового реалізму,— те, що він рішуче протистоїть натуралізму, пасивному фотографуванню дійсності, що він далекий від жанризму та етнографізму, що його завданням є узагальнене (монументальне) відображення життя з передачею темпу епохи, з показом психологічно зумовлених дій героїв на широкому соціальному тлі.

Анкета «Нового мистецтва» 1927 року дала дуже цікаві наслідки — усі провідні режисери Радянської України, що дали свої статті-відповіді (Л. Курбас, Г. Юра, О. Загаров, В. Василько, Б. Романицький), висловилися за реалізм. Правда, за влучним висловом Я. Мамонтова, кожен з режисерів «доточував до загального реалізму свій індивідуальний хвостик»<sup>2</sup>, проголошуючи то узагальнений, монументальний реалізм (Г. Юра), то експресивний реалізм (Л. Курбас), то умовний реалізм (В. Василько), то «зрозумілий неореалізм» (О. Загаров), то «театр реалістичних форм» (Б. Романицький).

Так чи інакше, а зростання авторитету й популярності реалістичного мистецтва, звернення до нього широкого кола діячів сцени — очевидні. Чи вело це до «театрального стандарту», як вважав Я. Мамонтов в уже згадуваній статті, що мала саме таку красномовну назву? Звичайно, ні, тому що вироблення єдиного методу зовсім не означало уніфікацію художніх стилів, мистецьких напрямів, індивідуальних творчих манер окремих діячів сцени. Не можна погодитися з Ю. Смоличем, який у статті «Українські драматичні театри в цьому сезоні»<sup>3</sup> вбачав у факті проголошення рядом режисерів реалізму як основи їхньої творчої праці лише випадковий курйоз, випадковий збіг обставин і який твердив, що насправді кожен з театрів у своєму розвитку лише продовжує властиві йому раніше тенденції. Проте Ю. Смолич мав рацію в тому, що тенденції ці існували, що вони позначалися на діяльності кожного театру й кожного режисера.

Відмінним від інших, власним мистецьким шляхом намагався йти очолюваний Л. Курбасом «Березиль». З осені 1926 року він починає свою діяльність у Харкові вже як столичний театр, провідний колектив республіки. Він відкриває сезон прем'єрою «Золотого черева» Ф. Кроммелінка — трагі-фарсом про буржуа, який з'їв своє золото, щоб воно не дісталось спадкоємцям. Режисер-постановник Л. Курбас відчув абстрактність, умоглядність сатири драматурга і для того, щоб пов'язати події п'єси з дійсністю тогочасного буржуазного Заходу, щоб подолати камерність сюжету, вводить у виставу плакати з зображенням заводу, тюрми й броненосця, найжаченого гарматами, а також «звуковий пейзаж» за сценою — шумове тло, яке мало показати поза-сценічний рух життя. Образи героїв були показані акторами у гранично різких гротескних барвах, перетворених майже на маски, страшні своєю непорушністю, відсутністю людських почуттів. Гіперболізовані

<sup>1</sup> «Нове мистецтво», 1926, № 18, стор. 4.

<sup>2</sup> «Радянський театр», 1929, № 1, стор. 32.

<sup>3</sup> «Життя і революція», 1928, кн. IV, стор. 116.

пристрасті, мотиви вчинків героїв, жести, пластичні й видовищні моменти, костюми, перуки (наприклад, у перукаря Фрізона, по-селянському простуватого, перука була зроблена з соломи) поєднувались у виставі із завданням поліфонічного голосового ведення персонажів. Виставу, надзвичайно ускладнену з формального боку, глядачі в переважній більшості не зрозуміли; холодно її зустріла й критика, побачивши у спектаклі «примару естетичного театру»<sup>1</sup>.

Цілком зрозумілі ті труднощі, з якими доводилося стикатися «Березолю» при формуванні репертуару, що відповідав би вимогам театру. Ряд творів молоді радянської драматургії, які з'явилися, не задовольняли керівництва колективу через брак у них художніх узагальнень, «перетворень життя». Ось чому до його репертуару потрапляли іноді твори не першорядної літературної цінності, що не могли зацікавити інші театри, але привернули увагу «Березоля» своєю спорідненістю з його творчими настановами; ось чому «Березіль» виявляв особливу вибагливість до драматургії, продовжував практику переробок існуючих п'єс, створював власні композиції. Такою композицією був, зокрема, «Пролог».

Ще перебуваючи в Києві, «Березіль» показав виставу «Напередодні» за п'єсою О. Поповського «1905 рік». «Пролог» розвивав мотиви цього спектаклю. Не задовольнившись п'єсою О. Поповського, Л. Курбас спільно з С. Бондарчуком створив на її тему власну композицію. Постановник прагнув розгорнути у виставі «не хроніку подій, а епопею психології різних громадянських шарів 1905 року... опуклити ті психологічні вияви громадянства, ті злами і звороти в світосприйманні та світовідчуванні, які зріли»<sup>2</sup>.

З боку драматургічного п'єса все ж мала низку істотних вад. У центрі уваги театру опинилися не справжні герої революції — більшовики, а есери Каляєв і Лора, які здійснюють терористичне вбивство великого князя Сергія. Недостатньо були висвітлені у виставі народні маси — робітники й селяни, що були головною русійною силою революції. Натомість театр досить яскраво показав постаті її ворогів — Миколу II, Победоносцева, Трепова, князя Сергія. Композиційно спектакль являв «суму епізодів», пов'язаних лишень у постановці»<sup>3</sup>. І все ж на хиткому драматургічному матеріалі режисерові вдалося створити спектакль хоча й нерівний, але багатий на блискучі, художньо довершені сцени, яскраві театральні знахідки. Змонтований з численних епізодів, він сприймався як цілісне видовище завдяки до тепному, лаконічному оформленню В. Шкляєва, яке передавало місця дії окремими фрагментами, світловою проекцією.

Винахідливо й дуже образно була вирішена сцена у Победоносцева — обер-прокурора синоду, мракобіса й чорносотенця. Цю роль виразно виконував М. Крушельницький, майстер точного малюнка ролі, філігранної розробки деталей. Його Победоносцев протягом усієї сцени

<sup>1</sup> «Нове мистецтво», 1926, № 24, стор. 8.

<sup>2</sup> «Нове мистецтво», 1927, № 1, стор. 4.

<sup>3</sup> «Нове мистецтво», 1927, № 4, стор. 7.



сидів за великим столом, настовбурчившись, мов пугач на світлі. У його поведінці, жестах, непорушному мертвотному погляді було щось по-своєму монументальне. Та ось він підводився, і глядачі бачили, що голова і торс величного урядовця спиралися на кволі ніжки карлика.

Скупі засоби оформлення допомагали глядачам зосередити увагу на акторах і водночас закликали до активної фантазії. Так, камера в'язниці була зображена лише тінню від ґрат, крізь які, неначе з уявного вікна, падав на підлогу промінь світла. Мигтінням світлових плям по обличчях людей на вокзалі режисер та художник давали зрозуміти глядачам, що проходить поїзд.

Неясним силуетом, ніби у вечірньому тумані, з'являвся на заднику крейсер біля причалу в сцені матроського мітингу.

Та чи не найбільш вражаючою була сцена розстрілу робітників. Пучок світла падав уздовж рампи вузькою смугою. Дуже повільно спускався рясний лапятий сніг, створюючи враження безвітряної, тихої петербурзької зими. З глибини сцени просто на глядача насувався натовп робітників, їхніх жінок і дітей з корогами, іконами, співаючи: «Спаси, господи, люди твоя». Сховані в планшеті сцени потужні прожектори яскраво освітлювали натовп, а на сіро-блакитний оксамитовий радіус падали велетенські тіні демонстрантів. І хоч у сцені брало участь 30—40 акторів, завдяки тіням здавалося, що їх тисячі, що за їхньою спиною стоїть увесь робочий люд Росії — могутній, непереможний. Жалюгідний вигляд мав на цьому тлі піп Гапон, навіть стоячи на підвищенні. Та ось він закінчив промову, натовп рушив далі, лава людей натискала, тіні на заднику росли, коливалися, наростав співзойк, спів-благання: «Спаси, господи, люди твоя». Несподівано десь за спинами глядачів почувся владний окрик: «Стій! Назад!» Клацнули затвори гвинтівок у дверях до залу з'явилися солдати на чолі з офіцером. Натовп завмер — могутній, з прихованою силою, але розгублений і мирний зі своїми скорботами, вірою в «царя-батечка». Чийсь голоси тихо й жалібно ще вели мелодію молитви-благання. І раптом пролунав залп — не справжні постріли з гвинтівок, а акорд-вибух в оркестрі. Безшумно, немов у важкому сні почали падати люди... Згасало світло.

Поряд з цими лаконічними, побудованими на умовності, але реалістично виразними були у виставі й невинувдані, надумані сцени, як-от епізоди з божевільним солдатом, із сліпцями — представниками селян та інші, алегоричність яких здавалася штучною, нав'язаною режисером.

Наступні значні спектаклі «Березоля» за творами радянської драматургії — «Яблуневий полон» І. Дніпровського (постановник Я. Бортник, 1927) та «Бронепоїзд 14-69» Вс. Іванова (постановник Б. Тягно, 1928), як і «Пролог», визначені театром як умовно-реалістичні. Конструкції, створені для них художниками В. Шкляєвим та М. Симашкевич, хоч і фрагментарно, відтворювали реальні обставини дії. Не вдаючись до зарозумілих «символів», режисери спромоглися об'єднати виконавців обох вистав навколо завдання правдивими засобами

акторської гри зобразити на сцені події і характери, подані у драматичних творах. Давався взнаки певний схематизм, змоглядність режисерських настанов у таких позитивних ролях, як Зиновій («Яблуневий полон») і Пеклеванов («Бронепоезд 14-69»), створених О. Долиніним. Але в обох виставах були й значні акторські досягнення. Так, гостро театрално, але разом з тим реалістично переконаливо грали М. Кононенко — Сатану, В. Чистякова — Ярославну, Н. Титаренко — Іву в «Яблуневому полоні», І. Мар'яненко — Вершиніна, О. Сердюк — Окорока, С. Шагайда — Незеласова у «Бронепоезді 14-69».

Великі надії покладало керівництво театру і передусім Л. Курбас на співробітництво з М. Кулішем, який зблизився з «Березолем» після переїзду його до Харкова. Режисер вбачав у письменникові одностудія, здатного піднятися до великих художніх узагальнень, до створення драматургії соціальних символів, про яку мріяв і яку шукав «Березіль», щоб на її основі утвердити свої мистецькі принципи. Вже наприкінці київського періоду праці «Березоля» Л. Курбас проголошує перехід театру від засад акцентованого впливу (тобто від засобів агітаційного мистецтва) до акцентованого вияву, змалювання на сцені «типу, обличчя». Тому з великим захопленням приступив Курбас до постановки п'єси М. Куліша «Народний Малахій» (1928), вловивши в ній тенденції відходу від прямолінійності агітки й намір автора дати значні філософські узагальнення. Цілком імовірно, що це захоплення й не дало змоги режисерові помітити хиби п'єси, заплутаність ідейних настанов драматурга.

З блискучою майстерністю написав драматург перший акт «Народного Малахія», вбивчо викривши тогочасне міщанство. Але в подальших актах п'єси сатирична її гострота майже зникає, обмежується легкими уколами на адресу хазяйки публічного дому, морально нечистоплотного санітара божевільні та ще двох-трьох випадкових постатей, а на перший план висувається маячня Малахія, який уявив себе наркомом. Написаний у явно співчутливих тонах, божевільний герой виявився у творі єдиною силою, що протистоїть міщанському болоту. До того ж автор вклав у його уста кілька дотепних, але часом безпідставних закидів про літературне й громадське життя республіки. Введена в другій редакції п'єси сцена на заводі становища не рятувала, бо робітники в ній показані дуже схематично; вони не несуть ніякої дійової функції і лише кепкують з дивацтв Малахія.

В образі Малахія Л. Курбас побачив узагальнений тип, що увібрав у себе певні риси цілої нації, нібито властиве їй «малахіяństwo», якусь суміш провінціального донкіхотства з маніловщиною. На репетиціях режисер пояснював акторам, що твір ставиться «не в реалістичному плані, а, так би мовити, символічно. За образом, за подією глядач мусить почути і побачити щось з порядку ідеологічної оцінки»<sup>1</sup>. Спектакль вирішено у плані трагі-гротеска. Гротескно грали у виставі актори. Оформлення В. Меллера (особливо першої дії) «зображало дійс-

<sup>1</sup> ІМФЕ, ф.  $\frac{42}{20}$ .

ність очима Малахія» — пародійно лубочні, у стилі базарної продукції українські хатки, тополі, схематичні соняшники. В'їдливо і саркастично пародіювалися у спектаклі творчі засоби побутового театру. У грі акторів поєднано приземлений тон з виспівуванням «романтичних моментів» тощо. Але як не прагнув Л. Курбас висміяти разом з міщанством і самого Малахія — останній у талановитому виконанні М. Крушельницького перетворився на героя вистави, на рупор думок автора і театру.

Ідейна ущербність п'єси, помножена на символіку й пародійність зображальних засобів вистави, призвела театр до серйозного ідейно-художнього зриву. Звичайно, критика кінця 20-х років перебільшувала, вбачаючи у п'єсі й виставі прояв войовничого націоналізму, мало не контрреволюцію, але ідейна хиткість вистави була незаперечною. Тоді (1928) Л. Курбас дуже болісно сприйняв критику, вперто обстоював свою точку зору, вважаючи, що виставу просто не зрозуміли.

Пізніше, 1931 року, в листі до редакції журналу «Радянський театр» режисер визнав, що спектакль «Народний Малахій» став «політичною катастрофою для театру» і засудив свої ідейно-художні позиції періоду його постановки як відірвані, ізольовані від громадськості.

Дальшою перевіркою теоретичних настанов режисера стало його звернення до п'єси І. Микитенка «Диктатура». П'єса ця була значним літературним явищем кінця 20-х — початку 30-х років, широким полотном соціально-реалістичного характеру і ставила перед режисурою особливо чітке завдання вірного, правдивого втілення на сцені картин тогочасного життя села. «Диктатура» захоплювала глядачів своєю злободенністю, прямим відгуком на події, що розгорталися на селі напередодні великого перелому — суцільної колективізації та ліквідації куркульства як класу.

Курбаса багато в чому не влаштував авторський матеріал «Диктатури», про який він писав: «Дурний почерк реаліста: світ як безпосереднє враження від життя, поверхово, по побутовому м'ясі»<sup>1</sup>. Л. Курбас твердив, що «без боротьби режисера з автором немає діалектичної єдності, немає театру»<sup>2</sup>. «Борючись» з автором, Л. Курбас ставив і «Диктатуру», застосувавши ряд засобів свого методу мистецького перетворення життя: «театральне загострення в подачі», «нові символи, маски»<sup>3</sup>. До того ж Курбас вирішив «перетворити» і сам жанр твору, вирішуючи виставу не як драматичну, а як оперну.

Настави режисера суперечили образному ладу п'єси, отже, суперечливою вийшла й вистава. Поряд з вдалими, яскраво образними реалістичними сценами (в яких режисер ішов за автором, за п'єсою) в спектаклі з'явилися експресіоністичні деформації, навіть натуралістичні моменти; театральне перетворення спричинилося в ряді випадків до викривлення реальних явищ життя.

Картину зборів селян режисер вирішував майже в символістському плані: нерішучий, боязкий голова сільради Горох виростав

<sup>1</sup> «Радянський театр», 1929, № 4—5, стор. 14.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

у постановці в символічну постать, за якою йде більшість селян, немовби підкоряючись змахові його руки; промінь прожектора вихоплював одну за одною групу незгодних з думкою Дударя, з думкою сільського активу.

Розмова куркулів була вирішена зовсім несподівано: у різних кутках і площинах сцени виникали постаті людей, які «повсисались», повростали у свої хатки і перегукувалися між собою, наче куркульство всієї України вело цю бесіду.

Сцена гульні на подвір'ї Півня, навпаки, вражала своїм натуралістичним вирішенням на тлі умовної постановки: на столах з'являлися велетенські, до краю гіперболізовані смажені кабани, ковбаси та інші страви. Усе це було немов побачене очима учасників гульбища.

Актори в цьому спектаклі замість життєвого, правдивого тону розмови часто переходили на щось схоже до речитативу. Усі мізансцени будувалися вертикально — виконавець не заходив на сцену, а піднімався, стоячи на рухомій площадці.

Режисер виявив неабияку театральну вигадку, виділивши «любовний дует» Гусака і Параньки в окремих епізод, коли вони плывуть човном; показавши сцену змагання Чирви і Малоштана, що їхали навпередки (по сцені рухалися, обганяючи один одного, візки-фурки, де сиділи персонажі); подавши зустріч Дударя й Небаби в поїзді та Малоштана, який вудить рибу, тощо.

Але «театралізація» життя, хоч вона й дала чимало яскравих сцен, у своїй основі, у вирішенні головних епізодів, призвела до викривлення змісту твору до того, що важливі явища дійсності залишилися невпізнані глядачем. На думку критика Д. Шараха, «у цій виставі психологія як засіб відіграє десятирядну роль; у цій поставі речі (хатка, прожектор, батіг, вози, планшети) відіграють першорядну психологічну функцію, вони виступають як перші чинники впливу, вони переймають смисл, вони роблять настановлення, вони є ключ до розуміння постави...»<sup>1</sup>, а сама вона звучить як «театр-самоціль».

Таким чином, метод перетворення і театралізації життя, проголошений Л. Курбасом, зазнав «осічки» в зіткненні з п'єсою, за жанром багато в чому близькою до репортажу про конкретні події, насичену побутовими деталями. Цей метод, очевидно, потребував дальших корективів і вдосконалення. «Боротьба» режисера з автором закінчилася загальною прикрістю для обох. Це, звичайно, дало серйозні підстави до нарікань на теоретичні позиції Курбаса.

Критерій вірності найглибшій правді життя, точного відображення певних соціальних рис залишається цілковито необхідним у всіх сферах реалістичного мистецтва і ставить певні межі суб'єктивізму митця. Помилка Л. Курбаса полягала не в тому, що він наголошував на законності суб'єктивного погляду митця на явища дійсності («реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю, його суб'єктивним образом світу»), а в тому, що він занадто покладався на цей суб'єктивізм.

<sup>1</sup> «Мистецька трибуна», 1930, № 8—9, стор. 25.

Громадськість республіки різко критикувала «Березіль» і особисто Л. Курбаса з приводу вистав «Народного Малахія», а згодом — «Мини Мазайла», «Диктатури», «Заповіту пана Ралка» О. Цимбала. Критика громадськості далеко не завжди знаходила розуміння з боку талановитого митця, який завжди волів «проти хвиль плисти»: Курбас звик до того, що його новаторські шукання постійно стикалися з нерозумінням і опором.

Не усвідомлюючи серйозності помилок театру і своїх власних, а надто у площині ідейній, Курбас вбачає у критиці на адресу «Березоля» намагання своїх противників підвести театр під загальний ранжир, позбавити його права на власний творчий шлях у мистецтві. Він гаряче обстоює свої позиції і з свого боку нападає на всіх критиків «Березоля», зокрема з табору ВУСППу, розцінюючи їхню критику лише як прояв міжгрупової літературної «гризні».

Дуже важливо розглядати діяльність Л. Курбаса і його виступи цих років в усій їхній складності та суперечності. Треба враховувати й те, що він не залишався на непорушних позиціях. Ми вже відзначали, що митець рік за роком у своїй творчості помітно еволюціонує у реалістичному напрямі, що в таких його виставах, як «Пролог» (а згодом і в «Маклені Грасі» М. Куліша), у таких виставах режисерів його школи, як «Бронепоезд 14-69» (Б. Тягно), «Яблуневий полон» (Я. Бортник), «Кадри» (Л. Дубовик), «Хазяїн» (В. Скляренко), все повніше проявляються риси реалізму, правдивого і багатогранного відтворення дійсності. Але формалістичні зриви в «Золотому череві», у «Народному Малахії», у «Мині Мазайлі», у «Диктатурі» передусім впадають в око його сучасникам. Як не декларувалися в партійних настановах вимоги не допускати ворожнечі в дискусіях і в змаганні мистецьких напрямів, вести їх на принциповій основі пролетарської солідарності, ця ворожнеча фактично проривалася в мистецьких взаєминах, виявлялась у формі вульгаризації позиції противника, у перебільшенні критичних оцінок його творчості. Саме таким тоном позначені більшість критичних закидів на адресу «Березоля».

Курбас переживає тяжку смугу переосмислення своїх позицій, приходять до визнання ряду помилок. У вже згадуваному листі до редакції журналу «Радянський театр», вміщеному разом з листом колективу «Березоля», режисер визнає свою ізольованість від громадськості в останні роки, деяку спорідненість думок з Валпите, зокрема в однобокому розумінні гасла боротьби за високу мистецьку якість драматургії та театру, що зумовило його зневажливе ставлення до молоді пролетарської драматургії і хворобливе сприйняття критики.

Деяка розгубленість відчувається і в творчій практиці «Березоля» кінця 20-х — початку 30-х років. Прагнучи подолати відхід від актуальних проблем життя, допущений раніше театром, заглиблення у суто мистецькі питання форми, він кидається в інший бік, до пекучої злободенності, до засобів агітаційного мистецтва, з яких він свого часу починав. За нових умов, нової дійсності це було кроком назад.

На сцені «Березоля» 1931 року з'являються огляди й агітаційні вистави: «1905 рік на ХПЗ», вистава, присвячена дню Міжнародного

робітничого театру, «Товариш жінчина», «Народження велетня». За своїми літературними якостями це малохудожні композиції, наспіх зроблені монтажі. Звичайно, на такому ґрунті й не можна було створити художньо повноцінних спектаклів, а їхній схематизм, слабкість живили далші критичні виступи проти театру і його керівника. Все це, разом узятє, й послужило підставою, щоб у 1933 році Л. Курбаса було звільнено з посади мистецького керівника «Березоля».

Л. Курбас одним з перших закладав підвалини радянського театру як мистецтва високої суспільної активності, тенденційності, служіння громадським інтересам. Для постановки творів революційного змісту, п'єс радянських авторів та соціально значимих творів зарубіжної драматургії і класичної спадщини він наполегливо шукав гранично виразні й гострі форми сценічного втілення, прагнув всебічно розширювати й поповнювати арсенал зображальних засобів сучасного реалістичного театру. Як ніхто інший з українських режисерів, він провів «глибоку розвідку» в царині образної виразності, театральності, справедливо вбачаючи в них могутній засіб боротьби з натуралізмом на театрі, з рутиниою і косністю, з сірістю ремісництва і штампів. Велику увагу він приділяв, зокрема, розробці прийомів сценічної умовності — на той час нового стилєвого напрямку. Йдучи невторованими стежками творчих шукань, він не раз зазнавав невдач, припускався іноді серйозних ідейно-мистецьких зривів, формалістичних збочень, але часто й досягав помітних успіхів, створивши ряд яскравих, новаторських вистав («Жовтень», «Гайдамаки», «Джінні Хіггінс», «Пролог», «Маклена Граса»), збагативши оригінальними мистецькими вирішеннями чимало інших вистав театру, що здійснювалися під його загальним художнім керівництвом.

Л. Курбас розгорнув справді величезну працю по виробленню цілої системи театральних поглядів — від винайдення сценічної термінології до розробки теорії акторського і режисерського мистецтва. Цю працю йому не пощастило завершити, але й перші її начерки становлять неабиякий інтерес. Нарешті, Л. Курбас заклав основи цілої акторської школи, згуртував навколо себе й виховав значну групу молодих режисерів, які взяли від нього багато корисного. Серед них — Б. Тягно, Л. Дубовик, В. Скляренко, Б. Балабан та ін. Кращі здобутки Л. Курбаса, безперечно, увійшли до скарбниці мистецьких досягнень українського радянського театру.

Художник з великими суперечностями, але відданий до кінця справі будівництва радянського мистецтва, Курбас залишив по собі багату спадщину театральних ідей, яскравих традицій, які не втратили свого значення й у наші дні.

Якщо творчість «Березоля», обраний ним мистецький шлях зазнали серйозної критики і це поставило його перед необхідністю перебудуватись, то діяльність таких театрів, як імені І. Франка, імені М. Заньковецької, Червонозаводського, Одеського театру Революції тощо, хоч неодноразово й діставала різні критичні зауваження, все ж основний її напрям громадськість визнала вірним. Це свідчило про те, що між театрами і пролетарськими драматургами (як тоді кваліфікувалися

письменники, що входили до ВУСППу; вони ж становили провідний загін драматургії) налагоджувався все тісніший зв'язок і тому репертуар театрів щоразу поповнювався новими актуальними творами про сучасність. Це свідчило й про те, що магістральна лінія їхніх творчих шукань ґрунтувалася на життєвій, правдивій грі актора.

Візьмемо за приклад вистави, здійснені Театром імені І. Франка після його переїзду на постійну роботу до Києва (1926). Закріплення театру на реалістичних позиціях ознаменував собою спектакль «Заколот» Д. Фурманова, С. Поливанова (1928) — розповідь про ліквідацію анархо-куркульського заколоту в частинах Червоної Армії під час громадянської війни.

Спектакль (режисер Г. Юра) переконував художньою цілісністю, гармонійним поєднанням усіх компонентів у розкритті ідеї твору.

Образи комуністів у виконанні О. Юрського (Фурманов), В. Каменецького (Шегабутдінов) при всій різноманітності їхніх характерів немовби втілювали в собі силу духу, незламну волю, властиву кращим синам партії. Суворо, стримано, просто розкривав режисер інтимні почуття і пристрасті героїв твору. Тут немає «тонких настроїв», немає любовних сцен, ревнощів — усього того, чого так багато в театральних п'єсах. Є тільки один поцілунок, та й той якийсь незграбний, сором'язливий, у сцені прощання Фурманова з дружиною, коли начдив сказав: «Про всякий случай, може вже більше й не доведеться побачитись...»<sup>1</sup>. Усі командири виходили в цитадель, Ная сама залишалася в кімнаті. В цілковитій тиші звучало лише тривожне стукотіння телеграфного апарата... М'яко згасало світло... Так закінчувався перший акт вистави — свіжим прийомом, далеким від звичних театральних ефектів. Режисер взагалі свідомо відходить від уторованих шляхів сценічного втілення героїки. У постановці, у грі акторів не було нічого зовнішнього, показного, ніякої театралізованої романтики, фальшивого пафосу, ефектних барв.

У суворих тонах була витримана конструкція художника Г. Цапка. Лаконічне і водночас образне оформлення давало режисерові можливість, завдяки різноманітним ракурсам і площадкам, цікаво будувати мізансцени, завжди ставлячи на передній план актора.

Тривожну, напружену атмосферу підтримували у виставі оригінально показані режисером та художником переговори по телеграфу між фортецею і штабом революції в центрі. Стукотів телеграфний апарат, і на темному фоні сцени спалахували зелені стріли-блискавки із словами телеграми... А за мить з'являлася відповідь — спалахували червоні стріли, загорялися в глибині сцени, біля самого апарата...

«Людина і народ» — ось що стало темою вистави. Людина і народ у роки найкрутіших соціальних зламів, коли з особливою яскравістю проявляється суть характерів і виступає на перший план соціальна основа людської особистості.

Природно, що при такому підході режисера серцевиною вистави стали народні сцени. Численні рецензії на спектакль (а його театр

<sup>1</sup> «Літературна газета», 1928, 25 березня.

показував у багатьох містах України) в один голос твердили, що Г. Юрі вдалося надзвичайно виразно розробити народні сцени, змалювати кипіння пристрастей, боротьбу протилежних начал—стихійного й свідомого. Вир, буря, розгул стихійних сил, вияв неприборканих інстинктів — так режисер будував образ заколоту серед політично несвідомих червоноармійців, підбурюваних контрреволюціонерами. І цей же натовп, внаслідок перемоги комуністів, їхнього впливу, ставав зовсім іншим: у фіналі червоноармійці вперше вишикувалися струнками шергами і звичайний огляд частини командирами сприймався як яскравий образ перемоги свідомого начала, дисципліни й організованості.

Режисер домігся яскравої індивідуалізації народних сцен. «На першому плані — маса, колектив, у якому кожний окремий виконавець оригінальний, неповторний, має своє обличчя», — писала дніпропетровська газета «Звезда» 22 червня 1928 року.

У виставі «Заколот» дістали завершене виявлення ті принципи режисури Г. Юри в роботі над народною сценою, які він розробляв з самого початку своєї праці в Театрі імені І. Франка. «Суворий, але правдивий пролетарський реалізм цілком тут витісняє сахаринову героїчну романтику: живі люди і справжнє життя промовляє до глядача, захоплює його драматичним напруженням, багатством психологічних переживань, яскравістю фарб. Цим шляхом повинен іти Театр Франка надалі: більше реалізму й художньої революційної романтики, більше сучасних тем, менше екзотики, сентименталізму»<sup>1</sup>, — писала критика.

Успіх творчих принципів, покладених в основу роботи над «Заколотом», Г. Юра закріплює в постановках «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова (1928) та «Сигнал» С. Поливанова і Л. Прозоровського (1929). Напружений динамізм, барвисті народні сцени, органічно злиті з «камерними» сценами центральних персонажів, суворий реалізм у передачі революційної доби, справжній пафос боротьби народу за творення нового світу так само, як і в «Заколоті», повною мірою прозвучали й у цих виставах, хоча слід сказати, що драматургічна слабкість п'єси «Сигнал» не дала змоги режисерові створити цілісний, художньо довершений спектакль.

Вдале втілення на сцені образів і подій громадянської війни стверджувало плодотворність обраного театром реалістичного шляху.

Постановка Г. Юрою «Диктатури» І. Микитенка (1929) стала важливим етапом творчого зростання режисера і керованого ним театру. Г. Юра ставив спектакль відверто тенденційно, всебічно загалом спрямувавши його політичне спрямування. «Режисура має на меті поставити п'єсу в плані узагальнення сценічних образів, щоб максимально підкреслити не боротьбу окремих людей, а змагання протилежних світоглядів — соціалістичного і вмираючого буржуазного, який ще має коріння в сучасному селі. Для цього текст п'єси оброблено з участю автора так, щоб максимально виявити монументальність дії, відкинувши все, що

<sup>1</sup> «Радянське мистецтво», 1928, № 13—14, стор. 4.



виходить з чисто побутових ознак і заважає виявити основну ідею»<sup>1</sup>, — такої думки була «Літературна газета».

Підкреслюючи програмне значення «Диктатури», виступили в пресі із заявами про свій творчий задум режисер Г. Юра, художник Г. Цапок і композитор Н. Пруслін. «П'єса... розвивається в гострих і ускладнених ситуаціях, надзвичайно згущених, і типи в «Диктатурі» вже не побутові, а збірні, узагальнені. Отже, у своїй поставі ми й мали на меті, відійшовши від плану побутово-етнографічного і зберігши одночасно певний колорит, змалювати, так би мовити, узагальнене, конденсоване село... Образи «Диктатури» даються трактувати їх майже в плані машкар, але ми утримуємося від гострих переключень їх у такому плані»<sup>2</sup>, — писав Г. Юра.

Художник Г. Цапок зазначав, що принципом оформлення є відтворення дійсності, але змалювання її лаконічно, в скупих конкретних деталях. Вертикально вирішена рухлива конструкція сцен на заводі мала контрастувати із статичною, «в поземних лініях» декорацією села з його грузькою землею, віковим спокоєм, що його порушували, руйнували події.

Лаконічне вирішення оформлення окремих епізодів п'єси при всій «справжності», конкретності деталей (справжні солом'яні стріхи й навіси, для виготовлення яких театр залучив майстрів із села, справжні тини тощо) зосереджувало увагу глядачів на розгортанні дії, на грі акторів<sup>3</sup>.

Виставу пронизувала бадьора музика, щоправда, призначена для ілюстративного відтворення «руху окремих частин заводу» та «звуків трудової сільської комуні».

У рецензіях тих років ми знаходимо багато згадок про винахідливість режисера у здійсненні цілого ряду епізодів: на заводі, сцену розмови куркулів, у якій від вогняних цяткок цигарок світло розширювалося, поступово відкриваючи постаті співбесідників, епізоду на пероні, де ефектно було показано рух поїзда, нарешті, картину куркульських заручин, яка, на думку критиків, «є одна з кращих художніх сцен... Гостра соціальна сатира, галерея цікавих типів та характерів, де кожна п'яна пара має цікаву характерну рамку, органічно поєднана з погляду композиційного та ритмічного»<sup>4</sup>.

Преса майже одноставно відзначала дбайливо виконану, внутрішньо злагоджену постановку, майстерну розробку народних сцен на заводі та в селі з яскравою індивідуалізацією окремих дійових осіб у масі, стрункий ансамбль виконавців, що життєво правдиво й художньо переконливо відтворював постаті селян і робітників.

Образ робітника Дударя, посланця партії на селі, добре змалювали

<sup>1</sup> «Літературна газета», 1929, 15 жовтня.

<sup>2</sup> Гнат Юра. Життя і сцена, стор. 83.

<sup>3</sup> До речі, один з рецензентів («Пролетарська правда», 1929, 24 жовтня), вбачаючи, що дим лаконічним рішенням театр «може, вперше... знайшов для села художню форму конструктивного реалізму», вважав, що вона суперечить побутовому реалізму гри акторів. З таким твердженням важко погодитись.

<sup>4</sup> «Радянське мистецтво», 1929, № 9, стор. 4.

О. Ватуля та О. Юрський; образи сильних, розумних ворогів створили К. Кошевський (Гусак) і особливо Т. Юра та В. Сокирко (Чирва). Роль незаможника Петра Малоштана з неповторною своєрідністю зіграв Г. Юра.

Громадськість одностайно підкреслювала, що позитивні здобутки вистави переважили її незначні вади (зокрема плакатний фінал), що постановка «Диктатури» є визначною подією в українському театрі. «Щоб дійти до цієї постанови, Театр Франка пройшов довгий і важкий шлях... Сьогодні театр винайшов те, чого так довго не міг знайти. Він зумів щільно підійти до наших творчих буднів і наважився взяти до своєї проробки той «не вистояний матеріал», якого так бояться різні «академічні» театральні одиниці»<sup>1</sup>, — писав І. Перч-Лисогорко. Реалістичний метод, яким керувався режисер, дав свої позитивні наслідки, приніс театрові мистецьку перемогу.

Поряд з творами радянських авторів театр ставить ряд п'єс класичної спадщини. Вистава «Лісова пісня» Лесі Українки (режисер Є. Коханенко, 1927) немовби підсумовувала багаторічну працю франківців над цим твором. Вона переносила глядача у світ чарівного поетичного вимислу, переконливо показувала і реальні образи людей, і фантастичні, казкові образи духів природи. Мальовниче оформлення М. Драка передавало тонку красу поліських ландшафтів.

Спектакль «Сон літньої ночі» В. Шекспіра (режисер Г. Юра, 1927) відзначався вишуканістю форми, граціозністю художнього оформлення (художник В. Комардонков) та акторського виконання, в якому спліталися лірика й іронія. Але тут не було естетського замилювання зовнішньою красою: режисер поєднав тонкість і чіткість сценічного малюнка з розкриттям правди почуттів героїв твору, яскраву театральність — з реалістичністю виконання. На думку рецензента, режисер «в плані «театралізованого» реалізму... дав чудесну з суто художнього боку постанову, де... виявлено все багатство сучасної сценічної техніки»<sup>2</sup>.

Цікавою сторінкою творчості Г. Юри було сценічне вирішення славнозвісного гашеківського роману «Пригоди бравого солдата Швейка» (1928) — нищівної сатири на прогнилий монархічний лад Австро-Угорщини, що втілює в собі найгірші сторони імперіалізму: загарбницький мілітаризм, розпалювання національної ворожнечі, тупий бюрократизм, приниження гідності людини. Барвисто театральним був цей спектакль, стрімкий за ритмом, побудований на зміні сценічних епізодів кіноепізодами. Цей прийом дав змогу режисерові подати широко картину подій, втілити на сцені не тільки ті сторінки роману, що легко піддавалися інсценізації (вдома у Швейка, в кав'ярні, в поліційній управі, у церкві тощо), а й події на фронті, в окопах, інші гостро динамічні епізоди.

Дотепно оформив спектакль Б. Ердман: показуючи хиткість австро-угорського ладу — цього політичного карткового будиночка, — він по-

<sup>1</sup> «Літературна газета», 1929, 15 листопада.

<sup>2</sup> «Життя і революція», 1928, кн. 5, стор. 128.

будував декорацію у вигляді аплікації з різних сортів дикту. Її образна умовність і разом з тим портативність, зручність для швидких змін (у виставі було двадцять епізодів) ще більше підкреслювали реалістично правдиву і водночас сатирично наголошену, на грані гротеска гру акторів.

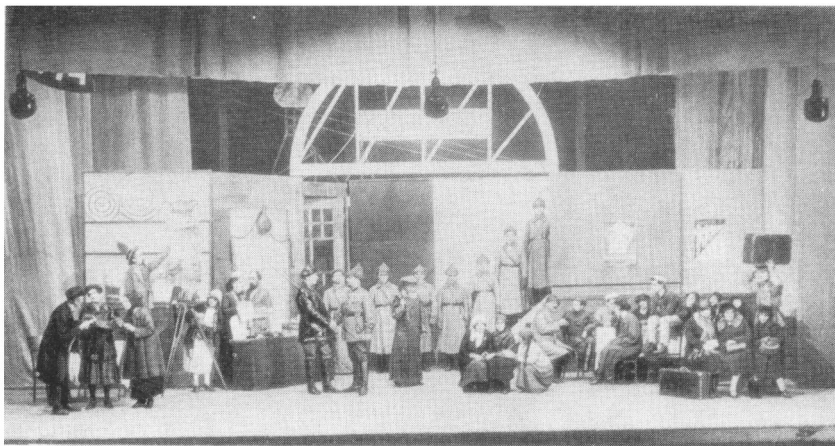
Центральний герой вистави Швейк був змальований виконавцем Г. Юрою в контрасті до інших персонажів — гранично просто й м'яко, без будь-якого «комедійного натиску». Швейк Г. Юри не був героєм і борцем, а лише простою людиною, не позбавленою властивого чеському народові здорового глузду, гумору, душевної доброти. Але настільки безглуздою була дійсність навколо Швейка, що його вчинки й міркування ставали в різкий контраст з нею. Таким чином, у виставі ідіотами були «нормальні» генерали, офіцери та чиновники Австро-Угорщини з ідіотизмом її державної ідеології, суспільного устрою, а не недоумок, «ідіот» Швейк.

Реалістичні постановки п'єс радянських авторів, творів класичної спадщини були основою репертуару й інших театрів республіки.

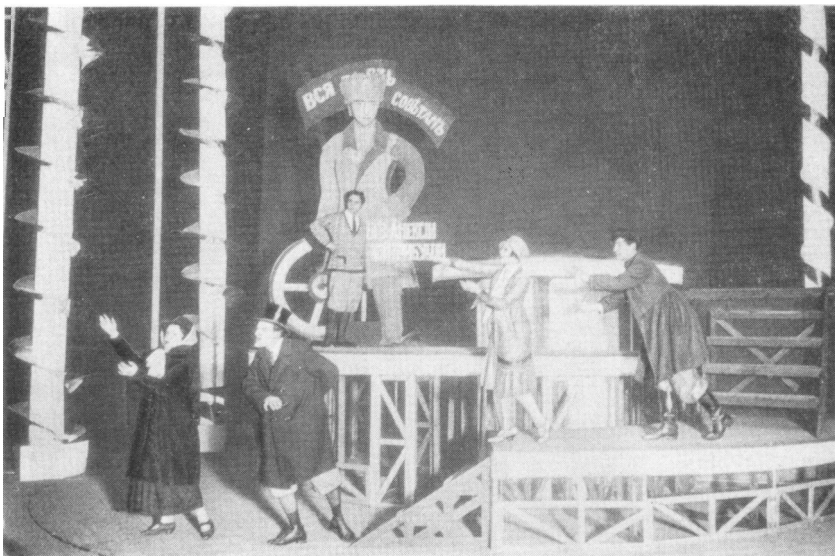
В Одеській держдрамі В. Василько ставить «Кінець Криворильська» Б. Ромашова (1926) та «Любов Ярову» К. Треньова (1927) — спектаклі, де виконавці живуть життям героїв, правдиво змальовують їхній внутрішній світ. Такими ж були й вистави, здійснені у Харківському Червонозаводському театрі режисерами О. Загаровим — «Підземна Галичина» М. Ірчана (1928) та Л. Кліщевим — «Розлом» Б. Лавреньова (1928). Так само, як і більшість спектаклів того часу, вони зображали життя у формах самого життя, застосовували умовність у художньому оформленні, ґрунтувалися на безумовній психологічній достовірності акторського виконання.

На цей час у театральному житті республіки відбуваються досить істотні зміни, все відчутніше даються взнаки провідні тенденції доби. Все міцніше звучать голоси таких театрів, як Одеська держдрама, Театр імені М. Заньковецької, що набирають мистецької зрілості.

1927 року в Харкові утворюється новий мистецький заклад — Червонозаводський державний український театр. Розташований у робітничому районі, він мав своїм завданням створювати вистави, близькі й зрозумілі широким масам трудящих. Театр очолив О. Загаров, а наступного року — В. Василько. Основу репертуару театру становили п'єси радянської драматургії, спочатку — «Республіка на колесах» Я. Мамонтова, «Розлом» Б. Лавреньова, «Заколот» Д. Фурманова, С. Поливанова, «Підземна Галичина» М. Ірчана, «Хуртовина» Д. Щеглова, «В ті дні» С. Левітіної; згодом — «Марко в пеклі» І. Кочерги, «Княжна Вікторія» Я. Мамонтова, «Шахта «Марія» І. Дніпровського, «Рейки гудуть» В. Кіршона, «Диктатура» і «Кадри» І. Микитенка, «Кам'яний острів» і «Штурм» О. Корнійчука, «Коммольці» Л. Первомайського, «Мій друг» М. Погодіна. Деякі з них, як-от п'єси Я. Мамонтова, І. Кочерги саме тут дістали своє перше сценічне втілення. Значну увагу приділяє колектив і класиці, ставлячи на своїй сцені «У катакомбах» та «Оргію» Лесі Українки, «Хазяїна» й «Суєту» І. Карпенка-Карого, «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, «Тартюф»



«Кінець Криворильська» Б. Ромашова. Одеський театр Революції.  
Постановка В. Василька, художники — О. Ексельбірт, Ф. Данилов. 1926 р.



«Жовтневий огляд». Театр «Березиль». Постановка Л. Курбаса,  
художник — В. Меллер. 1927 р.

Ж.-Б. Мольєра, «Вовки» Р. Роллана, драматичну композицію «Слова о полку Ігоревім».

Зрозуміло, що перші роки праці молодого колективу були пов'язані з труднощами організаційного характеру, із складним завданням вироблення власної творчої манери. Однак у кращих спектаклях колективу ясно позначилося його прагнення до розкриття соціальної теми, до створення реалістично багатогранних, насичених правдою життя вистав. Цьому сприяли й досить чітко визначені позиції художнього керівництва, і праця в театрі великої групи обдарованих акторів-реалістів, серед яких особливо слід відзначити одну з видатних актрис дожовтневої української сцени Є. Зарницьку. Важливою подією в житті червонозаводців стала їхня участь у Всесоюзній олімпіаді мистецтв, яка проводилася 1930 року в Москві. Колектив дістав підтримку громадськості столиці, а дружня критика послужила стимулом у подоланні окремих хиб, зокрема рапівських помилок у розумінні художніх завдань сцени. З 1933 року на базі Харківського Червонозаводського театру було створено Сталінський (нині Донецький) державний український драматичний театр, що став важливим осередком піднесення культурно-виховної роботи на Донбасі.

Поряд з «Березолем» та Червонозаводським театром у Харкові 1931 року виникає ще один мистецький колектив — Харківський державний театр Революції імені ХОРПС. Так само як і Червонозаводський, Театр Революції вбачав мету своєї праці у тісних зв'язках з життям, у відображенні сучасності. Багато в чому зміст і напрям мистецьких шукань колективу визначило те, що на чолі його літературної частини став І. Микитенко, а художнім керівником був призначений М. Терещенко, який перед цим очолював Одеську держдраму. Поруч з ними працювали як головний художник — А. Петрицький, як балетмейстер — П. Вірський. Основу трупи театру складали такі майстри сцени, як Ю. Шумський, В. Варецька, Ю. Козаківський, В. Кречет, М. Дикова та ін.

У Театрі Революції продовжувалася творча співдружність драматурга І. Микитенка з режисером М. Терещенком, що зав'язалася ще під час їхньої спільної праці в Одесі над постановкою «Диктатури». Не дивно, що саме в Театрі Революції розпочали своє сценічне життя такі твори драматурга, як «Дівчата нашої країни», «Бастілія божої матері», а згодом і «Соло на флейті». Публіцистичний пафос, правдива атмосфера дійсності, майстерність акторського виконання забезпечили їм тривалі успіх у глядача, так само як і низці інших постановок творів радянських авторів: «Майстрів часу» та «Підеш — не вернешся» І. Кочерги, «Страху» О. Афіногенова (постановка Г. Юри), «На Заході бій» Вс. Вишневецького (постановка М. Терещенка), «Після балу» М. Погодіна (постановка Б. Боріна й Б. Хижняченка).

Вадами в роботі театру була схематичність, поверховість окремих вистав, що випливала з бажання будь-що домогтися злободенності їх. а також ігнорування класичної спадщини. Пізніше колектив Театру Революції поступово долає ці вади.

Наприкінці 20-х років на Україні (як і в РРФСР та інших братніх

республіках) виникає таке своєрідне явище, як театри робітничої молоді (ТРОМи) — напівпрофесійні, напіваматорські колективи, які прагнули активно вторгатися своїм мистецтвом у життя. Проте через серйозні труднощі в доборі відповідного репертуару і брак достатнього організаційно-мистецького досвіду вони існували недовго. Крайні актори ТРОМів поповнили трупи професійних театрів із сталими традиціями.

1928 та подальші роки — це період піднесення української радянської драматургії, припливу до неї свіжих талановитих сил. На цей час припадає розквіт драматургічної творчості І. Микитенка, який дає театрам хоч і не рівноцінні, але насичені злободенним матеріалом, а часто й багаті на яскраві характери сучасників, на глибокі спостереження дійсності п'єси «Диктатура» (1929), «Кадри» (1930), «Справа честі» (1931), «Дівчата нашої країни» (1932), «Бастія божої матері» (1933) та інші; початок активної творчої праці О. Корнійчука, який пише п'єси «На грані» (1928), «Кам'яний острів» (1929), «Штурм» (1930), «Загибель ескадри» (1933); Л. Первомайського — автора «Коммольців» (1929), «Невідомих солдатів» (1930), «Вагрової ночі» (1933). У ці ж роки з'явилися високохудожні твори: «Патетична соната» (1931), «Прощай, село» та «Маклена Граса» (1933) М. Куліша; до сучасної теми звертається І. Кочерга — «Марко в пеклі» (1928), «Майстри часу» (1933); виступають із своїми творами ряд інших драматургів — М. Ірчан, Я. Мамонтов, Д. Бедзик, Ю. Мокрієв, В. Суходольський, Г. Мізюн та ін.; значно ширше, ніж раніше, йдуть на сценах українських театрів перекладні твори драматургів братніх народів — К. Треньова, Вс. Іванова, В. Білль-Білоцерковського, Б. Лавреньова, Б. Ромашова, М. Погодіна, Вс. Вишневецького, В. Кіршона, О. Афіногенова, О. Безименського, Ш. Дадіані. Драматургічний доробок цих майстрів слова стає воістину ґрунтом розвитку театрального мистецтва.

На основі творів радянської драматургії передусім, а також на основі класичної спадщини здійснюються крайні вистави «Березоля», театрів імені І. Франка, імені Т. Шевченка, імені М. Заньковецької, Червонозаводського, Одеського театру Революції, в яких яскраво виявилися хист і реалістична майстерність цілої плеяди визначних діячів сцени — режисерів, акторів, художників.

Режисура цього періоду, крім згадуваних уже Л. Курбаса, Г. Юри, В. Василька, Б. Романицького, М. Терещенка, Л. Кліщеєва, представлена іменами Б. Тягна, В. Складаренка, Л. Дубовика, Б. Балабана, К. Кошевського, Є. Коханенка, В. Вільнера, О. Крамова та багатьох інших.

Різними шляхами йшли вони у мистецтві, проте кожен виявляв творчу індивідуальність, власний «почерк». Режисери-березільці, поділяючи загальну творчу платформу театру умовності, аж ніяк не були «копіями», «дублікатами» Л. Курбаса. Схильність до філософських узагальнень, пильна увага до праці з актором відзначають крайні спектаклі Б. Тягна: «Жакерія» П. Меріме, «Король бавиться» В. Гюґо, «Бронепізд 14-69» Вс. Іванова, згодом — «Загибель ескадри»



«Анна Кареніна» за Л. Толстим. Харківський театр ім. О. Пушкіна.  
Постановка О. Крамова, О. Воронович — Анна, 1938 р.

О. Корнійчука. Поступово знаходять «власне обличчя» і Л. Дубовик, який гостроту форми, точність і чіткість режисерського прийому поєднує з організацією акторського ансамблю у виставі, ліпленням виразних характерів («97» М. Куліша, «Кадри» та «Бастілія божої матері» І. Микитенка); і В. Склярєнко, схильний до яскравої театральності, до музичного збагачення вистави («Алло, на хвилі 477» та «Невідомі солдати» Л. Первомайського, «Тетнулд» Ш. Дадіані, «Хазяїн» І. Карпенка-Карого); і Б. Балабан, який захоплювався ексцентрикою, вишуканою видовищністю («Плацдарм» М. Ірчана, «Чотири Чемберлени»). Психологізм, увагу до внутрішнього життя актора в ролі, до достовірності побуту і водночас турботу про виразну образність вистави виявляють у своїй творчості К. Кошевський і В. Вільнер. Соковитими побутовими барвами відзначаються вистави Є. Коханенка. Винахідлива театральність властива постановкам М. Тінського. Послідовником психологічного реалізму МХАТу виявляє себе в Харківському російському театрі О. Крамов.

У галузі художнього оформлення вистав успішно працює група видатних митців. Органічно поєднуючи традиції народно-декоративного мистецтва з новаторськими шуканнями, співзвучними своїй добі, А. Петрицький як художник проходить цілий ряд етапів розвитку: то його ваблять повнозвучні мальовничі декорації, то архітектурні композиції, то складні конструкції, то знову, особливо в останній період діяльності, засоби ілюзорного оформлення. Але завжди, навіть у період захоплення конструктивізмом, він залишається неперевершеним колористом. А. Петрицькому, як мало кому з його колег, властиві загострене відчуття театральності, тонке розуміння стилю драматургічного твору, режисерського задуму, активне ставлення до них, вміння запалитися творчим завданням. Через це у виставах, які йому доводилося оформляти, художник завжди виступав не стільки як пасивний виконавець чужого задуму, а як співавтор постановки, робив до неї великий внесок власних знахідок, влучних і дотепних вигадок. Діапазон його як художника був справді безмежний. У 1925—1932 роках А. Петрицький оформляє комедію і драму, оперу і балет. Це вистави Театру імені І. Франка «Вій» (у плані народного бурлеска), сатиричні комедії «Пухкий пиріг» Б. Ромашова та «Гендлярі славою» П. Нівуа, М. Паньоля, оперні постановки «Сорочинського ярмарку» М. Мусоргського, «Князя Ігоря» О. Бородіна, «Тараса Бульби» М. Лисенка, балету «Червоний мак» Р. Глієра та ін. У кожній з них відкривалися нові грані таланту митця.

Інакше склався творчий шлях видатного театрального художника цього періоду — В. Меллера. Митець, що поділяв творчі принципи «Березоля» і був одним з його фундаторів, особливо ретельно розробляв засоби театральної умовності. Йому було притаманне відмінне відчуття сценічного простору й вміння його організації, знання театральної техніки, тонкий смак до фактури, до композиції кону, до архітектурних рішень. Як і А. Петрицький, активний творець і співстановник спектаклю, він обирає для своєї праці сценічні твори, що потребують динамічності, точного просторового вирішення: «Машино-



борці» Е. Толлера, «Макбет» В. Шекспіра, «Золоте черево» Ф. Кромелінка, «Седі» С. Моєма, «Диктатура» І. Микитенка, «97» та «Маклена Граса» М. Куліша, жваві й динамічні музичні вистави й огляди — «Мікадо» М. Йогансена, О. Вишні за А. Саллівеном, колективно створені митцями «Березоля» «Алло, на хвилі 477», «Чотири Чемберлени» тощо.

Мальовнича манера, тяжіння до героїчної романтичної театральної стихії властиві О. Хвостенкові-Хвостову, діяльність якого розгорталася переважно в галузі музичного театру.

Мальовничість і водночас досконале вирішення сценічного інтер'єра характеризують творчість І. Курочки-Армашевського.

Лаконічні, винахідливо умовні декорації цього періоду Б. Ердмана, Г. Цапка, В. Шкляєва, М. Симашкевич, Д. Власюка.

Власним шляхом, поєднуючи засоби театральної умовності з достовірним відображенням побуту, оформляють вистави М. Драк, М. Маткович, М. Санников та ін.

У лавах величезної армії артистів перебувають такі високообдаровані митці, як А. Бучма, Ю. Шумський, Г. Юра, М. Крушельницький, І. Мар'яненко, Г. Борисоглібська, Н. Ужвій, В. Чистякова, О. Сердюк, Б. Романицький, В. Яременко, О. Ватуля, Т. Юра, Л. Гаккебуш, Д. Дударев, І. Замичковський, Ф. Левицький, В. Любарт, Л. Мацієвська, В. Варецька, Є. Сидоренко, Г. Мещерська, П. Нятко, Ф. Радчук, В. Сокирко, А. Хорошун та багато інших, кожен з яких належав до певної творчої школи і мав яскраво виявлені риси творчої індивідуальності, від вистави до вистави створював своєрідні багатогранні сценічні образи, насичені неповторними барвами, розмаїтістю художнього доміслу.

У процесі творчої практики, набування зрілої майстерності складають виразно-індивідуальні своїм мистецьким обличчям театральні колективи. Так, «Березіль» дістав цілком визначені ознаки театру гостро відточеної форми, сценічної умовності, публіцистичної спрямованості; Театр імені І. Франка — колективу, в мистецтві якого побутова соковитість поєднувалася з рисами героїки; Театр імені М. Заньковецької мав нахил до романтичної піднесеності, певного перебільшення почуттів, поєданого з переконливою театральністю сценічних засобів. В Одеському театрі Революції, а згодом у колективах, що відгалужувалися від нього, розвиваючи його традиції, на чільне місце висувалося завдання створити психологічний ансамбль з увагою до напівтонів у творчості, до нюансів, до внутрішнього життя героїв, до гострих засобів виразності.

У кожному із згаданих колективів зростав і зміцнювався спаяний єдиними художніми принципами ансамбль акторів-виконавців, вихований групою режисерів-одномумців; це вело до поступового вироблення своєрідних шкіл акторського мистецтва. Зокрема, для березільської школи була характерна пильна увага до зовнішніх засобів відображення, відшліфованої техніки жесту, руху, пластики, до чіткості виконання малюнка вистави, хоча, звичайно, як уже зазначалося вище, це не виключало емоціональної насиченості гри акторів.

Для франківців об'єднуючим началом була правдивість актора в ролі, жанрова соковитість, увага до побутової деталі. Це помітив Ю. Смолич, відзначаючи, що «актор Театру імені І. Франка завжди був і є актором «нутра». Театрові пощастило зібрати всі найталановитіші сили цієї акторської школи і згуртувати всі акторські «вершки» генерації «з європеїзованого» українського театру. Протягом років революції він був центральним пунктом гартування цієї акторської генерації, а після постановя Театру «Березіль», що прокламував засади іншої театральної культури, став ідейним репрезентатором, власне ідеологом цієї школи, усталюючи і заглиблюючи її старі традиції та додаючи нові»<sup>1</sup>.

Такі ж спостереження знаходимо і в інших тогочасних статтях. 1926 року, проводжаючи франківців на постійну роботу в Київ, уся тодішня харківська преса відзначала певну строкатість їхньої творчості і висловлювала побажання знайти власну лінію в мистецтві на реалістичних шляхах, на ґрунті життєво правдивого акторського виконання. Через три роки, під час гастролей театру в Харкові, М. Романовський писав: «Зараз уже не сплутаєш постановки франківців з постановкою якогось іншого театру. У всіх різних виставах, показаних нам, є щось об'єднуюче їх. Це дуже важливо і дуже цінно. Як назвати «це», яким терміном, яким «ізмом» визначити стиль театру, і важко і не дуже важливо. Важливо те, що він є. Все ж, коли вже робити деякі порівняння, хоча б з братніми російськими театрами, то якщо «Березіль» — наш український Театр Мейерхольда, Театр імені І. Франка має багато спільного з паростками МХАТу, йде шляхом особливого театрального реалізму, загостреного сучасним гротеском. Це «своє обличчя» має нині Театр імені І. Франка насамперед як акторський ансамбль... Особливо відзначимо гру та «керівну руку» Гната Юри»<sup>2</sup>.

Нахил до сильних пристрастей, певного романтичного перебільшення, «укрупнення» внутрішнього малюнка ролей характерний для основного ядра заньківчан на чолі з Б. Романицьким.

Увага до внутрішнього світу героїв, до психологічної деталі, стриманість зовнішнього малюнка властиві акторам школи Театру Революції, вихователями яких були В. Василько та В. Вільнер.

Наприкінці 20-х років дещо стирається, втрачає притаманні їй раніше риси школа акторів Дніпропетровського театру імені Т. Шевченка, головним чином через часту зміну мистецьких керівників, численність режисерів-гастролерів, кожний з яких створював вистави на свій копил, щораз по-іншому орієнтуючи виконавців.

Театрам, де ці організаційні хиби були постійним явищем, як-от Харківському Червонозаводському, Лівобережній держдрамі (Миколаїв) та ін., так і не вдається набути власного мистецького почерку, досягти творчої оригінальності, хоча заперечувати корисність їхньої діяльності не доводиться.

Своєрідність мистецького обличчя кращих театральних колективів

<sup>1</sup> «Життя і революція», 1929, кн. IV, стор. 123.

<sup>2</sup> «Харьковский пролетарий», 1929, 31 травня.

республіки наприкінці 20-х — на початку 30-х років зумовлює значну кількість яскравих вистав у їхньому репертуарі, що стали художніми здобутками української культури. Передусім це вистави за творами радянської драматургії, які найповніше відповідали запитам часу, хвилювали глядача правдивим відображенням подій, суспільних процесів та психології сучасників. Характерною обставиною того періоду великого народного піднесення в побудові соціалізму, «наступу по всьому фронту» було органічне просякнення переважної більшості вистав за творами радянської драматургії (незалежно від того, яку вони тему порушували,— недавню історію громадянської війни чи сучасне життя) мотивами героїки, пафосу утвердження нової дійсності, що часто переходило в пряму публіцистичність. Перевага надається композиціям з широким охопленням подій, значною кількістю картин чи епізодів, а також дійових осіб і з майже обов'язковими масовими сценами.

На сцені «Березоля» — це «97» М. Куліша (постановка Л. Дубовика), «Невідомі солдати» Л. Первомайського (постановка В. Склярєнка), «Плацдарм» М. Ірчана (постановка Б. Балабана); у франківців — «Кам'яний острів» О. Корнійчука (постановка Г. Юри); у Червонозаводському театрі — «Підземна Галичина» М. Ірчана (постановка О. Загарова), «Марко в пеклі» І. Кочерги (постановка В. Василька); «Диктатура» та «Кадри» І. Микитенка — в Одеському театрі Революції (постановка М. Терещенка), спектаклі за творами І. Микитенка, О. Корнійчука, М. Ірчана, І. Кочерги, Я. Мамонтова, Л. Первомайського, К. Треньова, Вс. Іванова, Вс. Вишневського, О. Афіногенова — в театрах імені М. Заньковецької, імені Т. Шевченка, у Харківському театрі Революції.

Такі багатоепізодні й багатофігурні композиції вимагають від постановників дуже чіткого акцентування основних дійових ліній і смислових вузлів вистави, вмілього поєднання народних сцен, другорядних ліній, майстерного розв'язання ритміко-темпових завдань, зокрема у монтажі видовища в цілому. Звідси випливала необхідність досягти швидкої зміни епізодів, тобто створити логічно продумані, інженерно-доцільні конструкції або знайти якийсь інший принцип зміни картин. Здебільшого на допомогу постановникам приходив засіб сценічної умовності, використання фрагмента. Наприклад, у «Наступі» В. Гжицького в Харківському Червонозаводському театрі (1931, режисер В. Василько, художник Д. Кульбак) було використано різної височини площадки, які змінювали свою форму залежно від потреби. У спектаклі «Дівчата нашої країни» І. Микитенка в Театрі імені І. Франка (1932, режисер Г. Юра, художник Б. Ердман) застосовувався принцип фрагментарності декорацій: у різних частинах сцени один за одним з'являлися то фрагмент жіночого гуртожитку, то кімната Лотоцької з величезною тахтою, то деталь робітничого майданчика, то кілька берізок, що означали парк, тощо. Ті ж постановники здійснили в 1930 році «Кадри» І. Микитенка, використавши оригінальний прийом: перед кожною картиною вистави (а їх у п'єсі було двадцять дев'ять) промінь прожектора вихоплював з темряви великий макет, у якому детально показано обстановку місця дії (або залізничну станцію

з під'їзними коліями, вокзалом, стрілками та водокачкою, або студентський гуртожиток, або університетську аудиторію), а потім освітлювалася вся сцена, на якій лише натяком подано найнеобхідніші для дії речі: передню стінку вагона, чи ліжка й табуретки в гуртожитку, чи кафедру професора та лави для студентів в аудиторії.

Але при всій винахідливості постановників у багатоепізодних виставах театрам часто не вдавалося подолати схематизму характерів, особливо епізодичних дійових осіб та учасників народних сцен: для різноманітного окреслення їх не вистачало ні місця, ні часу. Схематизм цих постатей затушковувався певною мірою динамізмом подій, індивідуалізацією характерів шляхом досягнення зовнішньої типажності тощо.

Важливим завданням театрів стає знайдення виразних засобів для втілення політичного пафосу, публіцистичності радянських спектаклів. У статті «На дискусійний стіл»<sup>1</sup> Л. Курбас не без підстав висміював деяких режисерів, які підмінювали образне розкриття успіхів нашого народу прямолінійними засобами політичної агітки, що на той час уже віджила,— показом на сцені в патетичні моменти червоного прапора або співом «Інтернаціоналу» з метою зірвати аплодисменти глядача.

Прикладом зовнішнього, помпезного вирішення вистави можуть бути окремі сцени загалом цікавого спектаклю «Перша кінна» Вс. Вишневецького в Дніпропетровському театрі імені Т. Шевченка у постановці О. Дикого (1930). Її відкривав кінопролог, у якому під звуки духового оркестру верхи проїздили маршем-парадом блискучі драгуни, кірасири, улани, гусари царської армії. Зовнішня помпезність цього параду мала, на думку режисера, протистати скромному ратному подвигові радянської кінноти. Але помпезність виявлялася і в інших сценах вистави: ефектно билися і ефектно, мов напоказ, умирали її герої, яких покривали червоним прапором. Весь стиль постановки багато в чому суперечив словам Вс. Вишневецького, що його персонажі — це не ті герої, які хизуються своєю відвагою, позою, це прості люди, скромні воїни революції. Внаслідок неправильного вирішення спектакль, незважаючи на майстерність його постановника, вийшов художньо нерівним.

Більшість митців йшла іншим шляхом у розкритті героїки дійсності. Режисери наполегливо шукали художніх засобів втілення пафосу радянської драматургії і часто-густо досягали плідних наслідків. У згадуваній уже постановці «Диктатури» Л. Курбас знайшов ефективний і виразний фінал: на очах у глядачів піднімався і зростав макет заводу, символізуючи цим зростання народного господарства.

Для підсилення емоційного звучання вистав «Диктатура» і «Кадри» у постановці М. Терещенка в Одеському театрі Революції, «Кадрів» у постановці Л. Дубовика в «Березолі» та багатьох інших вдало застосовувалася піднесена урочиста музика. У «Кадрах» франківців було використано просценіум: звідти, немов з трибуни-підвищення

<sup>1</sup> «Радянський театр», 1929, № 4—5.

лунали найбільш патетичні монологи, що надавало виставі колориту мітингу.

Помітно відстає у цей час жанр психологічної драми: інтерес до революційних подій, гострих сутичок, динамічних ситуацій ще заступає увагу театрів до детального аналізу внутрішнього світу нової людини. Проте ця увага помітно зростає, відбиваючись у режисурі появою сцен «спокійних», свідомо позбавлених зовнішньої динаміки, ефектного мізансценування, зосереджених на внутрішньому русі, а в акторському мистецтві — заглибленою розробкою мотивацій, ширшим використанням другого плану, деталі, психологічної паузи тощо.

Перед радянськими митцями того періоду вперше постала ще одна важлива проблема: проблема показу на сцені праці. Адже нова людина соціалістичного суспільства не мислилась у відриві від трудового процесу, і саме трудівник ставав героєм нашої дійсності. Перші спроби розв'язати цю проблему засобами умовної стилізації «лівого» театру, як уже говорилося, зазнали цілковитої невдачі. Так само непереконливим виявилось і натуралістичне зображення праці шляхом її прямої імітації на сцені наприкінці 20-х років. А спроб у цьому напрямі робилося чимало, особливо в тих постановках, де сама драматургія того вимагала: сценою праці заводу відкривалася «Диктатура» І. Микитенка, робітники працювали в цеху («Любов і дим» І. Дніпровського), у трамвайному депо («Постріл» О. Безименського), на шахті й на будівництві («Справа честі» та «Дівчата нашої країни» І. Микитенка).

Для вірогідного звучання цих творів режисери й вводили у вистави майже натуралістичні декорації заводських цехів, змушували акторів імітувати удари молотом, кайлом, відтворювати процес виплавки сталі тощо. Музика до вистав (наприклад, до «Справи честі» Н. Прусліна в Театрі імені І. Франка) будувалася на імітації шумів-гудків, скреготу машин, стукоту коліс, гуркоту виробництва.

Лише рішуче відмовившись від натуралістичних засобів, ступивши на шлях психологічно переконливого розкриття ставлення радянської людини до праці, театри досягли незаперечних успіхів у розв'язанні складної проблеми, поставленої перед ними самим життям.

Як приклад такого розв'язання можна навести виставу «Дівчата нашої країни» в Театрі імені І. Франка (режисер Г. Юра), де дружний ансамбль виконавців розкрив атмосферу великого трудового піднесення, яким жили будівники першої п'ятирічки, показав народження нових форм соціалістичної моралі, комуністичного ставлення до праці, до громадських обов'язків, утвердження колективізму, сповнив спектакль ширим ліризмом і теплою.

Помилки і збочення в показі героїчних буднів, прояви схематизму у виставах цих років слід шукати насамперед у значному впливі на театр вульгарно-соціологічних раппівських схем, які тоді були справжнім лихом нашої літератури й мистецтва і активно культивувалися критикою під виглядом «марксистсько-ленінського методу». На догоду цим схемам вона в кожному персонажі драматургічного твору вбачала пряме втілення тієї чи іншої класової групи, штовкала театри на безкрилу ілюстрацію певних догм. Особливо «щедрими» на такі рецепти

виявилися так звані «бригадні» рецензії, що з'являлися з ініціативи редакцій газет і журналів начебто як вираз колективної думки робітників, а насправді їх здебільшого організовували журналісти-вуспівці. Великою хобою цих «рецензій» було майже цілковите ігнорування художніх засобів театрального мистецтва. Щоб показати, до яких наслідків призводила така «обробка» театрів, можна навести як приклад виставу «Постріл» О. Безименського у Дніпропетровському театрі імені Т. Шевченка (1930, режисер І. Терент'єв).

Дія цієї сатиричної комедії, зміст якої полягав у боротьбі комсомольців трамвайного депо з бюрократом Пришлецовим, була перенесена режисером у ...траншеї. Оформлення вирішувалось у вигляді кубів, поміж яких проходили рови трамвайного парку як окопи; саме в них і розгорталася боротьба героїв твору, що мала означати класову боротьбу. Видовище супроводжувалося музикою духового оркестру, памфлетними частушками і т. д. «У «Пострілі» — не «психологічні типи», а приналежність людей до того чи іншого табору. Діяння їх злиті у взаємовідносинах індивідуумів, що належать до одного соціального табору»<sup>1</sup>, — захоплювався рецензент.

Як бачимо, режисер-формаліст виявився найкращим інтерпретатором вульгарно-соціологічних схем, і ця духовна близькість аж надто красномовна!

Вплив вульгарно-соціологічних догм відбився і на виставах інших театрів; на колективних композиціях у «Березолі», на «Пострілі» в Театрі імені І. Франка, на «Залізній бригаді» Я. Городського в Театрі Революції та ін. Особливо виразно позначився цей вплив на ставленні критики й театрів до класики: декілька років вона майже зовсім не з'являється в репертуарі, а коли й з'являється, то зазнає нищівних ударів. Кумедно звучить сьогодні, наприклад, факт зняття з репертуару франківців ввечера українських класичних вєдевєлів, що складався з «Москаля-чарівника», «По ревізії» та «На перші гулі» (1933, режисер Г. Юра, художник В. Шкляєв), бо він нібито «пропагував куркульську ідеологію» (!).

Тим виразнішим здобутком театральної культури того часу є вистава «Березоля» «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (1932, режисер В. Склярєнко, художник В. Мєллер): поставлена у властивій цьому театру гостро театральной манєрі, вона була глибоко реалістичною. З величезною силою соціального викриття і життєвої правди прозвучали в спектаклі образи Пузиря та Фєногена, по-новому, свіжо й талановито прочитаних театром.

Образ Пузиря, створений А. Бучмою, вражав не тільки цілковитою достовірністю. Актор піднісся до значного узагальнення, змальовуючи соціальний тип капіталіста в усій його багатогранності. Пузир А. Бучми охоплений пристрастю до збагачення, воно є змістом і поезією його життя, метою, що підкоряє собі всі його духовні сили. Пузир абсолютно щирий і безпосередній у досягненні своєї мети, для нього не існує жодних моральних норм, «все можна, що дає прибуток».

<sup>1</sup> «Літературна газета», 1930, 20 травня.



«Хазяїн» І. Карпенка-Карого. Театр «Березіль». Режисер — В. Складенко,  
художник — В. Меллер. А. Бучма — Терентій Пузир. 1932 р.







«Гайдамаки» за Т. Шевченком. Театр ім. І. Франка. Харків.  
Постановка Г. Юри, художник — М. Драк. І. Мар'яненко — Гонта. 1924 р.



«Правда» О. Корнійчука. Київський театр ім. І. Франка. Постановка Г. Юри, художник — Г. Руді. В ролі В. І. Леніна — А. Бучма, Ю. Шумський — Голота, О. Ватуля — Рижов. 1937 р.

«Макбет» В. Шекспіра. Сталінський драматичний театр. Постановка В. Василька, художник — Б. Ерדман. В. Добровольський — Макбет. 1937 р.



«Борис Годунов» О. Пушкіна. Київський театр ім. І. Франка. Постановка Б. Сушкевича, художник — Г. Руді. Ю. Шумський — Борис Годунов. 1937 р.



Сама відсутність норм стала для нього нормою, і тому він страшний у цій своїй широті й безпосередності.

Феноген І. Мар'яненка — своєрідний «філософ» накопичення. Він плазує перед Пузирем, не скупиться на лестощі й клятви у відданості йому, а водночас жадібно гребе й собі. Жорстокий, зажерливий, він по-священницькому приховує своє справжнє обличчя за маскою побожності й безкорисливості.

Проте й на цій виставі позначилася «хвороба часу»: цілком у душі вульгарно-соціологічних настанов образи Соні, Золотницького, Калиновича перетворені на негативні.

І все ж вистави класики, як-от «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка в Театрі імені Т. Шевченка, «Слуга двох панів» К. Гольдони в Одеському театрі Революції та інші, були поодинокими, і не вони визначали творчі шукання, тим більше — магістральний напрям театрив. У центрі уваги лишалися твори письменників-сучасників.

Попри всі згадані хиби (певний схематизм, подекуди вульгарно-соціологічне спрощення складних життєвих явищ), радянська драматургія завдяки поступовому переборенню цих хиб та ідейно-художньому зміцненню підноситься на новий щабель свого розвитку і досягає дальших успіхів. А це в свою чергу зумовлює дальший розвиток театрального мистецтва, сприяє передусім опануванню соціалістичного реалізму, що народжувався в змаганні й випробуванні життям різних настанов, течій, прийомів та засобів. У творчій практиці театрив відбувається процес, який можна схарактеризувати так: крах фальшивих формалістичних засад деяких режисерів, зміцнення реалістичних тенденцій, зокрема в розумінні органічного поєднання, синтезу здобутків «лівого» театру (гостроти творчих прийомів, постановочних ефектів) з життєвою, правдивою грою актора, з глибоким розкриттям режисером авторського задуму драматургічного твору.

Як уже говорилося, 1927—1932 роки — це смуга дискусій і диспутів, нарад і засідань театральної громадськості про шляхи розвитку українського театру, і природно, що одним з основних питань у всіх суперечках було питання його основного методу. На цей час уже відійшли в минуле, пережили себе більшість симптомів «хвороби лівизни» у театральному житті. В процесі розв'язання актуальних ідейно-художніх завдань, все глибшого опанування митцями сцени марксистсько-ленінського світогляду, у процесі тісного співробітництва їх з масами трудящих — будівників соціалізму складається ідейна єдність діячів театру на основі здійснення настанов, накреслених партією. Дістають рішучу відсіч прояви буржуазної ідеології і впливу модерністського мистецтва Заходу, зникає строкатість течій і течійок, характерна для початку цього періоду.

Підсумовуючи творчу практику театральних колективів України, переважна більшість учасників диспутів, нарад, зборів письменників та діячів мистецтв, зокрема театральних республіканських диспутів 1927 і особливо 1929 років, рішуче висловлюється за реалістичне мистецтво, за його безпосередній зв'язок з життям. Фактор доступності, зрозумілості для широкого глядача художніх форм театру висувається

як першочергова вимога громадськості. При цьому серйозних нарікань зазнають ті театри й митці, які через захоплення розв'язанням суто художніх завдань втрачали спільну мову з трудящим глядачем. Усі учасники театрального процесу 20-х — початку 30-х років добре усвідомлювали, що радянське мистецтво істотно відрізняється від мистецтва дожовтневої доби, має нові, якісно відмінні риси, породжені новою дійсністю. Йшлося не тільки про те, що митці прагнули керуватися марксистсько-ленінським вченням, що їхня творчість стала прямим відображенням революційного піднесення народних мас, які руйнували старий світ і творили новий. У мистецтві відбувалася очевидна перебудова всіх його ланок — від предмета зображення, способу осмислення дійсності до техніки й технології та застосування формальних прийомів.

У виступах під час диспутів та дискусій, у статтях до періодичних видань театрознавці й діячі сцени, узагальнюючи практичний досвід театрів, прагнули сформулювати зміни в мистецтві, його нові особливості. Одні називали метод радянського театру, на відміну від методу дожовтневої сцени, методом критичного реалізму — «реалізмом нової доби» чи «неореалізмом». Як бачимо, визначення надто загальне, дуже розпливчате, що лише констатувало факт продовження радянським театром реалістичних традицій театру старого, але в новій якості. Деякі теоретики і насамперед А. В. Луначарський пропонували назвати основний метод нового мистецтва «соціальним реалізмом», підкреслити тим самим його класову, партійну тенденційність.

Висувалося чимало визначень, які йшли від стилістичних ознак, відбивали особисті чи групові художні уподобання різних митців театру: «конструктивний реалізм», «монументальний реалізм», «експресивний реалізм», «умовний реалізм» тощо. Звичайно, у кожному із згаданих визначень був свій сенс. Автори їх наголошували на відмінності нового методу від натуралістичного побутописання, жанризму, на прагненні передавати істотне, суттєве в дійсності, на «згущено-загостреній мові цього методу, його революційній активності, а звідси — на експресії, динамізмі творчості як відбитку динамізму самого життя. Усе це відображало вже зримі, відчутні риси мистецтва тієї доби.

Справедливо зазначав Г. Юра, що нове мистецтво «підносить, будить, кличе — ось тому в ньому мусять бути ще й певні елементи романтизму, безумовно, в кращій його течії — романтизму «бурі й натиску», що своїм натиском, своїм піднесенням такий властивий нашій велетенській героїчній добі»<sup>1</sup>. І мав цілковиту рацію Л. Курбас, який був проти того, що реалізм «пропагується як звичайна психологічна п'єса, як грубе імітування життя. На ділі реалізм набагато ширше поняття». Змістом його творчості й було шукання мистецьких узагальнень, образного відтворення життя засобами сценічної умовності.

Реалістичні настанови продовження кращих традицій вітчизняної сцени, насамперед життєвої правди у творчості актора й доступності

<sup>1</sup> Гнат Юра. Життя і сцена, стор. 65.

мистецтва широким масам глядачів розвивали Б. Романицький, В. Василько, О. Загаров, К. Кошевський та багато інших режисерів українського театру.

Помітною подією того часу був вихід у світ книги К. С. Станіславського «Моє життя в мистецтві» (1926), спогадів М. К. Садовського «Мої театральні згадки» (1929) та «Театр і життя» («По шляху життя») П. К. Саксаганського (1932), ряду розвідок про радянську драматургію і театр («На театральних роздоріжжях» Я. Мамонтова, 1925; «Річник українського театального музею», 1929) та ін.

Велику працю по узагальненню досвіду української радянської сцени, по визначенню її завдань, естетичних підвалин і тенденцій розвитку проводили театрознавці республіки — Я. Мамонтов, О. Білецький, П. Рулін, Й. Шевченко, І. Туркельтауб, К. Кравченко, Я. Савченко, С. Гец; письменники — І. Микитенко, І. Кулик, Ю. Смолич, М. Куліш, О. Корнійчук, Л. Первомайський, І. Дніпровський; працівники партійних та радянських установ — М. Скрипник, А. Хвиля та ін. Поруч з діячами сцени вони беруть активну участь у театральному процесі, виступають на сторінках преси, диспуах і дискусіях, підсумовують зроблене, накреслюють завдання на майбутнє.

З процесу творення соціалістичної культури, з практики радянських театрів, з кращих вистав того часу вже на кінець 20-х років у загальних контурах складається уявлення про основний метод радянського мистецтва, володіючи яким воно могло б твердо й упевнено здійснювати накреслені Комуністичною партією завдання. Істотними його рисами мало бути активне, революційне ставлення до дійсності, прагнення сприяти соціалістичній перебудові та усвідомленню логіки розвитку життя як революційного руху до комунізму, класова, соціальна зумовленість дій, вчинків, характерів героїв та їхніх взаємин, реальність естетичного ідеалу, правдивість його вираження. Окреслювалася необхідність широкого арсеналу різноманітних жанрів і стилів, прийомів і барв для відображення всього багатства змісту нової дійсності. Ці основні риси нового мистецького методу повинні були проїняти творчість усіх митців театального комплексу: драматургів, режисерів, акторів, художників, композиторів, щоб вилитися в ідейно зрілі, художньо довершені мистецькі твори, гідні нової доби.

Теоретичне осмислення творчої практики радянського театру, почате в ці роки, підготувало визначення його основного методу на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників як методу соціалістичного реалізму.

Проте риси нового методу відчутно виявлялися вже в цілій низці вистав українських театрів другої половини 20-х років. Реалізм, партійність, народність, відображення дійсності в революційному розвитку з позицій комуністичного ідеалу знаходимо в «Заколоті» й «Диктатурі» франківців, у «Пролозі» й «Бронепоезді 14-69» березільців, у «Кінці Криворильська» та «Любові Яровій» Одеської держдрами, у «Розломі» червонозаводців і в багатьох інших яскравих спектаклях того часу.

Період 1926—1933 років виявив своєрідні й цікаві тенденції розвитку українського театру. Це був час утвердження радянської драматургії, соціалістичної ідейності театрального мистецтва. У боротьбі з ворожими впливами буржуазної ідеології, зокрема ідеології українського буржуазного націоналізму, в боротьбі з формалізмом та впливами зарубіжного модернізму, в подоланні хиб і збочень гартувався метод соціалістичного реалізму, формуванню й визначенню якого допоміг насамперед проголошений партією в 1925 році курс на змагання творчих течій і напрямів, на виявлення всіх їхніх потенціальних можливостей. Дещо з шукань митців виявилось нежиттєздатним, соціалістична дійсність, самі трудящі маси внесли багато корективів у розвиток театрального мистецтва. Та основний курс — курс на відображення правди життя, на глибоку ідейність мистецтва здобув незаперечні перемоги, ліг в основу традицій радянської сцени. Разом з тим мистецьке життя ускладнювалося груповою боротьбою, зловживаннями деяких художніх груп, що призводило іноді до адміністративного свавілля, навіть до серйозних політичних помилок. І все ж життя мистецтва, часто складними й суперечливими шляхами, йшло вперед. Логічно назрівала необхідність покінчити з групівщиною, дати ширший простір для дальших кроків радянської культури по шляху ідейного і художнього збагачення. Таку перспективу відкрила перед радянським театральним мистецтвом, зокрема перед українським, Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій». З цього часу й починається новий етап розвитку українського радянського театру.

ТЕАТР  
СОЦІАЛІСТИЧНОГО  
РЕАЛІЗМУ



## РАДЯНСЬКА П'ЕСА — ОСНОВА РЕПЕРТУАРУ

Десятиріччя, що за хронологічними ознаками об'єднується загальним визначенням «30-і роки», у житті Радянської країни було сповнене грандіозних подій внутрішнього і міжнародного значення. Незнана ще за всю історію людства могутня активізація всіх галузей суспільного життя була новим соціальним явищем, породженим Великим Жовтнем.

Уже на початок 30-х років зусилля широких народних мас, спрямовані партією на практичне здійснення планів будівництва соціалізму, завершилися визначними здобутками на всіх ділянках економічного, політичного і культурного життя країни.

Уперше в історії людства Радянська держава впроваджувала плановий розвиток господарства і довела це успішним здійсненням першої п'ятирічки. Ентузіазм мільйонних мас трудящих знайшов дійовий вияв у широкій хвилі соціалістичного змагання, що ставало вирішальною формою організації праці.

Завершення на початок 30-х років суцільної колективізації за своїм значенням дорівнювало соціальній революції. У Радянській країні не стало антагоністичних класів. Соціалізм переміг остаточно.

1936 року була прийнята нова Конституція Радянського Союзу, а незабаром — і нові конституції союзних республік. У числі завоювань нашого народу, узаконених Конституцією, величезне політичне значення мало припинення дії правових обмежень частини населення і зрівняння в громадянських правах усіх громадян Радянського Союзу.

Восени 1939 року український народ відзначав подію величезної історичної ваги — здійснилася віковична мрія про возз'єднання українських земель в одній сім'ї, в одній соціалістичній Радянській Україні.

Історичні досягнення на вирішальних ділянках народного господарства і культури породили докорінні зміни в психології людей. Незмірно зміцнів авторитет Комуністичної партії і Радянської влади. На шлях соціалізму остаточно стали не тільки мільйонні маси селянства. Активно включилася в соціалістичне будівництво й та частина інтелігенції, зокрема мистецької, суспільно-політична позиція якої в перше пожаттєве десятиріччя визначалася супутництвом революції або й «пасивним вичікуванням».

Успішно розв'язувалися завдання культурної революції в національних республіках. Разом з братніми республіками Радянського Союзу бурхливо зростають економіка й культура Радянської України.

Піднесення економічної могутності країни дозволило значно збільшити державні асигнування на розвиток усіх галузей культурного і мистецького життя, зокрема на розвиток театрального мистецтва.

Вже на початку 30-х років були удержавлені всі професіональні театральні колективи. Завдяки державній дотації була створена широка мережа стаціонарних і пересувних (робітничо-колгоспних) театрів, завданням яких було обслуговування виставами робітничих селищ і колгоспів. У великих містах були організовані стаціонарні театри.

З воз'єднанням українських земель розгорнулись соціалістичні перетворення в усіх галузях економічного, політичного й культурного життя колишньої Галичини. Ці перетворення відбилися і на театрі. Вперше в історії в кожному обласному центрі (Тернопіль, Рівне, Луцьк, Дрогобич) було створено українські державні стаціонарні театри. У Львові, крім драматичного, засновується український театр опери та балету.

Цілоком природно, що кадрів акторів і режисерів, які до воз'єднання групувалися в двох-трьох мандрівних трупах, не вистачало для такої кількості театрів, і державні органи керівництва мистецтвом надсилають у новостворені театральні заклади досвідчених майстрів та мистецьку молодь із східних областей України. Прийшла до них і значна частина митців західноукраїнського театру, серед яких були і визначні майстри і молодь: Й. Стадник, І. Рубчак, С. Стаднікова, С. Стадніківна, Л. Кривицька, Я. Геляс та ін.

У 1940 році до Луцька було направлено цілий випуск обдарованої молоді Київського державного інституту театрального мистецтва. Колектив випускників мав у своєму репертуарі кілька готових вистав, а інститут подбав навіть про забезпечення молодих акторів костюмами.

Уже перший рік роботи репертуар нових театрів свідчив про перебудову театрального мистецтва на визволених землях. Так, наприклад, у Львівському театрі було здійснено такі вистави, як «Любов Ярова», «Платон Кречет», у Тернопільському — «Правда», «Маруся Богуславка», в Луцькому — «Без вини винувати», «Єгор Буличов» та ін.

Процес утвердження в сценічному мистецтві нових засад радянського театру наочно довів, що творчий метод соціалістичного реалізму був близьким і зрозумілим кожному з митців, які виховувалися на традиціях громадського спрямування театру.

Загалом у 30-і роки на Україні працювало близько 100 професіональних театрів різних творчих профілів, різних видів і жанрів: театри опери й балету, оперети, драматичні, музично-драматичні, робітничо-колгоспні, театри робітничої молоді, театри для дітей, лялькові.

Природно, що більшість творчих колективів відіграла позитивну роль у загальному процесі піднесення ідейно-художнього рівня сценічного мистецтва чи то яскравими сценічними образами, чи то сміливими шуканнями в напрямі збагачення репертуару новими п'єсами, чи то новаторським прочитанням твору, чи то, нарешті, цікавим досвідом у справі роботи з глядачами.

У творчому змаганні на новому етапі чільне місце займали колективи, загартовані в мистецьких боях попередніх років, театри, у ви-

ставах яких відбилися і шукання нової тематики та нових засобів сценічної виразності, і зрілість сценічної майстерності, і творча самобутність почерків митців. Серед них були Київський театр імені І. Франка на чолі з Г. Юрою, Харківський театр «Березіль» під керівництвом Л. Курбаса (з жовтня 1933 року цей колектив очолив М. Крушельницький, а з квітня 1935 року театру було присвоєно ім'я Т. Шевченка), Театр імені М. Заньковецької, керований Б. Романицьким (з 1932 по 1941 рік цей колектив виступав у Запоріжжі), Харківський Червонозаводський, очолюваний В. Васильком.

У 1934 році столицю Радянської України було перенесено з Харкова до Києва. Київський театр імені І. Франка став столичним. Його творчий склад поповнився групою відомих митців сцени, що сприяло піднесенню мистецького рівня вистав, зміцненню реалістичних позицій колективу і посиленню його впливу на загальний театральний процес.

Складнішою була доля найстарішого українського радянського театру — Дніпропетровського імені Т. Шевченка. У цьому колективі працювали досвідчені майстри акторського мистецтва. Але часта зміна художніх керівників і режисерів, що нерідко належали до різних творчих шкіл, заважала театру визначити свій власний почерк. Тому, природно, на театральний процес частіше впливали окремі вистави шевченківців, аніж їхня загальна творча діяльність.

Рядом цікавих спектаклів у 30-і роки збагатили театральне життя Одеський театр Революції і організований 1931 року Харківський театр Революції імені ХОРПС (головний режисер М. Терещенко).

Значна роль в естетичному вихованні трудящих цього періоду належала пересувним робітничо-колгоспним театрам. Залучення до театрального мистецтва широких кіл трудящих породило великий ентузіазм у середовищі творчих працівників. До роботи на сцені пересувних театрів включилися досвідчені майстри акторського і режисерського мистецтва, художники, композитори.

У численному загоні працівників пересувних театрів було багато популярних акторів і режисерів, таких, як В. Авраменко, К. Блакитний, В. Виноградов, М. Горленко, Д. Козачковський, Д. Котевич, Б. Лучицький, А. Моторний, В. Нікітченко, Л. Предславич, П. Самійленко, І. Онищенко, О. Тарасенко та багато ін.

Як постановники в пересувних театрах часто виступали режисери провідних театрів України (В. Василько, К. Кошевський, Л. Курбас, Г. Юра); серед композиторів, що писали музику до вистав, — К. Даникевич, П. Козицький, Ю. Мейтус. Не дивно, що пересувні театри все частіше демонстрували художні досягнення, творчу ініціативу, зокрема у справі поповнення репертуару новими творами. Наприклад, перша на Україні постановка п'єси М. Горького «Фальшива монета» була здійснена на сцені Лохвицького колгоспного театру.

Оцінюючи величезне значення діяльності робітничо-колгоспних театрів, газета «Вісті» від 22 листопада 1938 року в передовій статті під назвою «Театри колгоспного села» писала, що за останні чотири роки ці театри дали у найвіддаленіших колгоспах понад 30 тисяч спектаклів, що «колгоспні театри — це носії соціалістичної культури

в колгоспному селі. Така їх почесна місія і так їх зустрічає колгоспний глядач. Більшість працівників колгоспних театрів добре усвідомила свій високий обов'язок і з справжнім творчим горінням присвятила своє мистецтво служінню народу».

Важливу роль у вихованні соціалістичної свідомості підростаючого покоління відіграла творча діяльність театрів юного глядача, кращі з яких — Харківський, Київський, Одеський — очолювали обдаровані й досвідчені режисери: О. Соломарський, В. Скляренко, І. Деева, К. Кошевський, Л. Южанський, М. Зайцев. У творчому складі цих театрів виступали відомі актори, художники, композитори.

Ще в перші повоєнні роки на Україні було створено вищі й середні театральні навчальні заклади (у Києві, Харкові й Одесі). На початок 30-х років випускники театральних вузів, озброєні і теоретичними знаннями, і сценічним досвідом, зайняли помітне місце в театрах. Це було принципово новим явищем в історії мистецтва українського театру.

Величезне значення у мистецькому житті початку 30-х років мала Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (квітень, 1932). Необхідність такої постанови була зумовлена перемогами соціалістичного будівництва. Життя довело, що різні літературні й мистецькі організації (РАПП, ВАПП, а на Україні — ВУСПП, «Плуг», «Молодняк», АХЧУ, АРМУ та інші), які свого часу відіграли позитивну роль у консолідації ідейно-художніх сил молодого радянського мистецтва, — у нових умовах, зі своїми застарілими гаслами й настановами стали перешкодою на шляху дальшого зростання радянського мистецтва.

З метою забезпечення найсприятливіших умов для діяльності митців Центральный Комітет партії визнав за потрібне організувати єдині творчі спілки радянських письменників, композиторів, художників, архітекторів.

У зв'язку з Постановою ЦК ВКП(б) розгорнулися широкі творчі дискусії з принципових питань подальшого розвитку всіх галузей мистецтва. Цінність цих дискусій полягала в тому, що разом з критикою помилкових і шкідливих явищ робилися спроби теоретично узагальнити позитивний досвід і визначити відповідно до нових суспільних умов ідейно-естетичні критерії в оцінці мистецьких явищ. Саме тоді, у процесі дискусій, основні засади розвитку радянського мистецтва були визначені як творчий метод соціалістичного реалізму, а всілякі «деструктивні» викривлення, пустопорожнє формалістичне трюкацтво та інші хворобливі збочення назвали одноставного осуду широкої громадськості як явища антихудожні, а отже, реакційні і чужі самій природі радянського мистецтва.

Утвердження творчого методу соціалістичного реалізму стало історичною необхідністю, зумовленою об'єктивними законами розвитку радянського мистецтва, покликання якого — служити народові, його будівничим прагненням.

Досвід театру 20-х — початку 30-х років переконливо довів нежиттєвість, суб'єктивістську природу захоплень «новаціями форм» аж до

надання мистецькій формі значення, важливішого за зміст. Вирішальні шукання митців спрямовувалися на поглиблення розкриття духовного зростання людини, її світогляду, прагнень і поривань, на відображення людини як явища соціального. На початку 30-х років ці шукання стали провідними.

Природно, що саме в ці роки в театрах України розгорнулася робота по оволодінню методом соціалістичного реалізму, по науковому узагальненню і використанню в творчій практиці позитивного досвіду реалістичного театру, системи К. Станіславського, мистецтва корифеїв української сцени — М. Кропивницького, М. Заньковецької, П. Саксаганського, М. Садовського, І. Карпенка-Карого, Г. Затиркевич-Карпинської, Г. Борисоглібської та багатьох ін.

В опануванні основних теоретичних засад і в утвердженні провідної ролі методу соціалістичного реалізму важлива роль належить творчості й теоретичним виступам М. Горького. Особливе місце для нового етапу розвитку драматургії і театру мали, зокрема, статті М. Горького «Про п'єси» і «Про соціалістичний реалізм» (1933), а також його доповідь на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників.

Розробка теоретичних основ творчого методу соціалістичного реалізму здійснювалася колективними зусиллями вчених, письменників, майстрів театру, митців і мистецтвознавців усіх видів мистецтв, усіх братніх республік.

Питання творчого методу радянського мистецтва були в центрі уваги не тільки мистецької, але й загальнополітичної преси. Постанова ЦК ВКП(б), створення оргкомітетів творчих спілок, підготовка до з'їздів, зокрема до Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників, сприяли активізації мистецтвознавства і театрознавства.

Митці теоретично обгрунтовували й усвідомлювали те, чого вони прагнули в процесі складних творчих шукань у мистецтві, у наближенні його до життя будівників соціалізму.

Серед численних учасників творчих дискусій з питань теорії і практики театрів України були Г. Юра, В. Василько, І. Юхименко, В. Довбищенко, О. Білецький, А. Хвиля, С. Щупак, Б. Коваленко. Велику увагу питанням теорії театрального мистецтва приділяли українські драматурги, зокрема Я. Мамонтов, І. Микитенко, О. Корнійчук. Українські митці (І. Микитенко, О. Корнійчук) взяли активну участь у дискусії з питань драматургії і театру, яка розгорнулася на Першому Всесоюзному з'їзді письменників. Немало теоретичних праць тих років не втратили своєї цінності й досі. Серед таких праць можна назвати й деякі статті Я. Мамонтова («Питання драматургії на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників», «Образ і мова в драматургії», «Драматичний образ», «Будова драматичного образу», «Про діалог, монолог і ремарки», «Основні компоненти драми»), статті і виступи І. Микитенка (довідь «За велику соціалістичну драматургію» на Другій Всеукраїнській драматургічній нараді, виступ на нараді драматургів і режисерів, рецензії на вистави МХАТу, виступи на Першому з'їзді радянських письменників).

Звичайно, тоді в переважній більшості виступів ішлося про принципові методологічні основи, про теоретичне визначення головних естетичних засад, спільних для всіх видів і жанрів радянського мистецтва, про творчий метод соціалістичного реалізму як метод правдивого історично-конкретного відображення дійсності в її революційному розвитку. Вирішальними ознаками творчого методу соціалістичного реалізму є комуністична, ідейна наступальність, народність і партійність, нерозривний зв'язок з завданнями боротьби трудящих мас, соціалістичний гуманізм і інтернаціоналізм, спадкоємність щодо кращих мистецьких здобутків минулого, які служили народові в боротьбі за перемогу соціалізму.

Основні положення творчого методу соціалістичного реалізму були ґрунтом для розробки особливостей його вияву в мистецтві театру в процесі творення образу акторами.

Метод соціалістичного реалізму позитивно відбивався не тільки на виставах радянських п'єс, а й на сценічному вирішенні творів класичної спадщини та зарубіжної драматургії. Перед театрами постали широкі можливості нових творчих шукань і дерзавь.

Соціалістичний реалізм характеризується осмисленням і відображенням дійсності з позицій інтересів будівництва соціалізму і духовного зростання людини засобами відтворення життя у формі життя чи засобами образного показу цього життя. Утвердження театру як мистецтва живого прикладу, широке змагання різних мистецьких почерків, розквіт багатства тем і жанрів вистав, подолання примітивізму й прямолінійності сценічного вирішення, загальне піднесення сценічної культури — ось ознаки, притаманні театрові того періоду.

Опанування методу соціалістичного реалізму визначило вирішальні особливості художньої діяльності театральних колективів і загального процесу розвитку українського радянського театру в 30-і роки.

Але процес подальшого ідейно-художнього піднесення мистецтва театру не був безхмарним і парадним. Його супроводжували і гостра боротьба, і широке творче змагання різних естетичних уподобань митців різних художніх спрямувань.

У ті роки нерідко ще давалися взнаки обстоювання колишніх хибних захоплень та рецидиви рапівських настанов на зразок «союзник або ворог», а також залишки вульгарного соціологізаторства. Процес ускладнювався й тим, що творчі невдачі чи прорахунки, хиби чи огріхи у шуканнях митців часто розглядалися як «свідома ворожа діяльність», «як націоналістично-контрреволюційна контрабанда». Думки і висловлювання персонажів п'єси та вистави іноді ототожнювалися з думками автора, а естетичний аналіз творів драматургії чи вистав підмінювався домислами, «викриттям прихованих тенденцій»; усе це іноді було матеріалом для політичних звинувачень.

Проте сама новаторська, життєстверджуюча природа театру, його прагнення активно втручатись у процеси будівництва нового суспільства і відповідати на пекучі питання сучасності виявилися міцнішими від усяких помилкових теорій, перегинів і зловживань. Ідучи в ногу з народом, керуючись ідеями марксизму-ленізму і переборюючи

труднощі на шляху подальшого піднесення духовного життя радянських людей, митці будували нову культуру, новий театр.

Зрослі культурно-естетичні запити широких мас трудівників міста і села у 30-і роки поставили перед митцями нові, ще складніші завдання. Громадськість вимагала від мистецтва театру відображення у правдивих сценічних образах величезних соціальних перетворень у житті країни, докорінних змін у свідомості людей.

Відповідаючи на вимоги часу, драматурги і театри активніше включилися до відтворення на сцені трудових буднів народу, зосереджували основну увагу на розкритті світогляду героїв. У виставах запанували образи ударників виробництва і новобудов, образи колгоспників, студентів, радянської інтелігенції. У центрі уваги драматургії і театру стала людина з її ділами і переживаннями.

Завдяки таким творам і виставам зростали естетичні й етичні критерії глядачів. Герої п'єс оцінювалися за суспільною корисністю їхніх справ.

Драматурги й театральні колективи змагались у майстерності відображення позитивних образів сучасників, розкриття процесу формування нової свідомості будівників соціалізму, героїки бурхливих буднів. Удосконалювалася майстерність, розвивалися новаторські засоби змалювання нових героїв. Сцену збагатили такі твори радянської драматургії, як «Любов Ярова», «Бронепоезд 14-69», «Диктатура», «Кадри», «Розлом», «Оптимістична трагедія», «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Криголам», «Майстри часу», «Камо». Колективам театрів, кожному з виконавців ролей треба було не тільки переконливо розкрити соціальні й індивідуальні особливості сценічних образів, але й переконливо передати складний процес становлення людської особистості, ломки старих понять і уявлень та утвердження нових. Треба було показати на живих прикладах, як разом з країною ростуть люди, як колишні робітники, селяни, наймити, шахтарі, вантажники, бійці громадянської війни стають спеціалістами виробництва, ученими, державними діячами.

Це визначило багатство композиційних особливостей драматургічних творів, а через них — і вистав. Частими стали вистави так званої відкритої композиції, побудовані з коротких картин, у яких зосереджувалася увага на найбільш важливих етапах розвитку взаємовідносин, характерів і подій. У зв'язку з цим у сценічному вирішенні радянської драматургії помітно поступився місцем показ побуту героїв та побутових деталей.

Нові властивості радянської драматургії потребували відповідних засобів сценічного вирішення. Якщо в роки становлення радянської драматургії і театру в центрі творів стояло відображення самих подій, учасниками яких були соціальні типи, а не конкретні люди з живими характерами, і успіх вистав вирішувало вміння режисера й художника використати театральну машинерію для створення сценічного видовища, то нова радянська драматургія надавала перевагу людським переживанням, психологічному вмотивуванню вчинків, розкриттю глибин духовного життя, тобто висувала на перший план принципово

інші художні прийоми, передусім засоби мистецтва акторського перетілення.

Звичайно, це ні в якій мірі не означало зменшення ролі режисера. Навпаки, перед режисером постало завдання створювати не тільки видовища, а вистави, що ґрунтуються на ідейно-емоціональній єдності всіх компонентів, на злагодженому ансамблі, об'єднаному спільною провідною думкою, втіленою в ідейно-психологічній взаємодії багатьох індивідуалізованих характерів. Щоб розв'язати завдання, режисер повинен бути не тільки «архітектором» ефектних композицій і масових сцен, а й педагогом, вихователем акторської індивідуальності в єдиному за стильовими ознаками річищі, на засадах єдиної мистецької школи, без чого не можна створити справжнього сценічного ансамблю.

У виставах про сучасність обставини, події, людські характери, інтереси й прагнення героїв були близькими й зрозумілими переважній більшості глядачів, які самі належали до безпосередніх учасників того життя, що відображалось на сцені.

Шукання засобів посилення емоціонального спілкування театру з глядачем відбулося в усіх компонентах сценічного мистецтва, зокрема в мистецтві сценічного оформлення. У виставах з частою зміною коротких картин не можна було використовувати тільки досвід створення ілюзорної правдоподібності обставин, що його набув ще дожовтневий театр. І художники спрямовували свої зусилля на шукання таких засобів сценічного оформлення, які б поєднували сталу умовність, притаманну самій природі театру, і образно узагальнену життєву правдивість реалістичного театрального мистецтва. У практиці вирішення художнього оформлення таких вистав це найчастіше виявлялось у застосуванні нейтральних бічних сукоп, що залишалися незмінними протягом усієї вистави, ніби об'єднуючи окремі картини, частини одного процесу дії. Змінювалася тільки невелика кількість фактурних деталей, типових для певних часів, що характеризували обставини дії. Удосконалюється й емоціональний вплив найрізноманітніших зорових і світлових сценічних ефектів. Таких засобів вимагало сценічне втілення творів, насичених оптимізмом і життєрадісністю, присвячених відображенню перемог соціалістичного будівництва.

Позитивним вкладом у процес творчого розвитку українського радянського театру була діяльність художника А. Петрицького. Всьому його мистецькому життю властиві багатство і повчальність творчих шукань нових засобів сценічного оформлення. Своім оформленням він завжди виступав як активний співавтор вистави, вирішував і зоровий образ, що впливав на емоціональне сприйняття глядачів. Звичайно, в творчості художника поряд з талановитим і позитивним були й помилки. Зокрема, в 20-і роки його шукання «узагальненої образності» подекуди завершувалися створенням абстрактних конструкцій. А. Петрицький у різні часи працював з режисерами і колективами таких театрів, як Молодий театр, Театр імені І. Франка, Харківський і Дніпропетровський театри імені Т. Шевченка, Харківський Червонозаводський, Харківський і Одеський театри Революції, Київський театр опери та балету, Великий театр Союзу РСР та ін.



Серед театральних художників, творчість яких у 30-і роки міцно зв'язана з українським театром, були В. Борисовець, Д. Власюк, Б. Ердман, М. Маткович, В. Меллер, В. Греченко, М. Драк, Ф. Нірод, М. Тряскін, М. Уманський, Г. Цапок та ін.

Відомо, що в перші повоєнні роки музику у вистави включали переважно як допоміжний ілюстративний чинник. У 30-і роки разом з пісню і танцем вона набирає значення важливого компоненту вистави, допомагає розкриттю внутрішнього змісту подій. Така роль музики була одною з важливих особливостей мистецтва українського театру цього періоду. Зростання українського радянського театру пов'язане з творчістю багатьох українських композиторів: М. Вериківського, І. Віленського, К. Данькевича, М. Коляди, П. Козицького, Б. Крижанівського, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, Н. Прусліна, О. Радченка, Л. Ревуцького, А. Штогаренка. Їхня довгорічна і плідна праця для драматичного театру утвердила музику, яка своєю єдністю із змістом всієї вистави стала важливим засобом емоціонального посилення дії.

Набутий досвід та вдосконалення майстерності акторів і режисерів виявлялися в успішному сценічному вирішенні п'єс, сповнених філософських узагальнень і сили людських пристрастей. Це спонукало радянських драматургів створювати багатогранніші й складніші характери, події, ставити нові завдання перед театрами.

Справжнє мистецтво завжди дійове, завжди активне своїм впливом на свідомість і почуття людей. І чим ширші й різноманітніші суспільні інтереси людей, тим серйозніші проблеми доводиться розв'язувати мистецтву.

Радянський театр набирав важливого значення як дійова зброя боротьби за нове суспільство. Він яскраво відтворював на сцені перемоги соціалістичного будівництва у місті й на селі, відображав духовне багатство і багатогранність прагнень радянських громадян, їхню непримирність до ворогів, рішучість у боротьбі проти всього, що заважало утвердженню нового життя, розкривав пафос праці, інтернаціоналізм і палку любов до Батьківщини.

Прагнення створювати вистави, здатні задовольнити зростаючі ідейно-естетичні вимоги будівників соціалізму, стало вирішальним у розвитку мистецтва театру 30-х років. Цим і пояснюється доти незнане багатство тем, сюжетів, різноманітність жанрів театральних вистав. Уже навіть із загального ознайомлення з афішами основних творчих колективів (за прикладом яких будувала свій репертуар переважна більшість театрів) можна помітити характерні ознаки нових явищ у розвитку українського театального мистецтва того періоду.

У репертуарі театрів провідна роль належить творам радянської драматургії, зокрема української. Це передусім такі нові п'єси, як «Плацдарм» М. Ірчана (1932), «Маклена Граса» М. Куліша (1933), «Дівчата нашої країни» (1932), «Бастілія божої матері» (1934), «Соло на флейті» (1936), «Дні юності» (1936) І. Микитенка, «Загибель ескадри» (1933), «Платон Кречет» (1934), «Банкір» (1936), «Правда» (1937), «Богдан Хмельницький» (1939), «В степах України» (1940)

О. Корнійчука, «Містечко Ладеню» (1932), «Початок життя» (1935) Л. Первомайського, «Майстри часу» (1934), «Пісня про Свічку» (1936) І. Кочерги, «Криголам» (1934) Г. Мізюна, «Смерть леді Грей» (1936) С. Голованівського, «Завойовники» (1932), «Дума про Британку» (1937) Ю. Яновського, «Устим Кармелюк» (1935) В. Суходольського, «Ой у полі нивка» (1939) О. Левади й Л. Грохи та ін.

Посилається увага до української класичної спадщини, вистави якої займають помітне місце в репертуарі. Такими виставами, як «Хазяїн» і «Мартин Боруля» (обидві — в постановці В. Скляренка), «Дай серцю волю...» у постановці М. Крушельницького, «Назар Стодоля» (у постановці Л. Дубовика), демонструє допитливу роботу над українською класичною спадщиною колектив Харківського театру імені Т. Шевченка. Режисер М. Терещенко поновлює «Суєту», а Г. Юра здійснює нову виставу — «Безталанна» в Театрі імені І. Франка; у постановці І. Юхименка з'являється «Сорочинський ярмарок» в Одеському театрі Революції; «Наталку Полтавку» ставить І. Мар'яненко на сцені Харківського театру юного глядача; у Харківському ТРОМі режисер Б. Тягну здійснює виставу «За двома зайцями»; Дніпропетровський театр імені Т. Шевченка звертається до «Шельменка-денщика» (постановка К. Кошевського), «Хазяїна» (постановка В. Скляренка) і «Сави Чалого» (постановка М. Єсипенка); колектив Театру імені М. Заньковецької, який протягом усього творчого шляху був активним пропагандистом української класичної драматургії, зберігає ці позиції і в 30-і роки — звертається до ряду творів І. Карпенка-Карого та до «Лісової пісні» Лесі Українки; у Київському російському театрі імені Лесі Українки К. Хохлов ставить «Камінного господаря» Лесі Українки.

Вже на початок 30-х років було планоно організовано переклади на українську мову нових творів російської радянської драматургії, а також драматургії братніх народів СРСР. Громадськість оцінювала їх позитивно.

З цих п'єс російських радянських драматургів на українській сцені були поставлені: «Чудесний сплав» і «Великий день» В. Кіршона, «Боягуз» О. Крона, «Аристократи» М. Погодіна, «Інтервенція» Д. Славіна, «Чужа дитина» В. Шкваркіна, «Оптимістична трагедія» та «На Заході бій» Вс. Вишневського, «Прості серця» К. Паустовського, «Далеке», «Машенька» і «Мати своїх дітей» О. Афіногорова, «Слава» В. Гусева, «Любов Ярова» і «На березі Неви» К. Треньова, «Ішов солдат з фронту» В. Катаєва, «Продовження буде» О. Бруштейн, «Як гартувалася сталь» за М. Островським, «Павло Греков» І. Войтехова, Л. Денча, «Хлопець з нашого міста» К. Симонова, «Професор Полежаєв» П. Рахманова; з драматургії інших братніх республік — «Тетнулд» та «Із іскри» Ш. Дадіані, «Хто сміється останнім» К. Крапиви та ін.

Разом з тим саме в 30-і роки вже не епізодично, а широким фронтом виходять на загальносоюзну сцену кращі твори українських драматургів. На сценах театрів Москви, Ленінграда, на багатьох сценах російських театрів і театрів інших братніх республік з успіхом вистав-

лялися п'єси М. Куліша, І. Микитенка, О. Корнійчука, І. Кочерги, Ю. Яновського, Л. Первомайського та ін.

На Всесоюзному драматургічному конкурсі 1932—1933 років серед небагатьох відзначених преміями п'єс були два твори українських драматургів — «Загибель ескадри» О. Корнійчука та «Майстри часу» І. Кочерги.

Важливою особливістю репертуару українських театрів було помітне зростання кількості здійснених на високому мистецькому рівні вистав російської класичної спадщини. Поряд з постановками п'єс О. Островського («Ліс», «Без вини винувати», «Пізня любов», «Остання жертва») і М. Гоголя («Ревізор», «Одруження») вперше на українській сцені з'являються «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна (Театр імені М. Заньковецької), «Борис Годунов» (Київський театр імені І. Франка, Одеський театр Революції), «Скупий рицар» О. Пушкіна (Харківський театр імені Т. Шевченка).

Помітно збагачується репертуар і новими постановками зарубіжної класичної спадщини. Театри все сміливіше й упевненіше звертаються до драматургії В. Шекспіра, Ф. Шіллера, О. Бальзака, К. Гольдоні. Це особливо цікаво, коли пригадати, що ще в середині 20-х років постановки творів В. Шекспіра чи Ф. Шіллера були тільки поодиноким явищем.

У 30-і роки на афішах українських театрів з'являються назви таких складних творів В. Шекспіра, як «Приборкання непокірної» (Одеський театр Революції, Дніпропетровський театр імені Т. Шевченка), «Отелло» (Театр імені М. Заньковецької в новій постановці В. Харченка, Одеський театр Революції, Харківський театр імені Ленінського комсомолу), «Макбет» (Донецький театр імені Артема, Харківський театр Революції імені ХОРПС), «Фальстаф» (Харківський театр Революції імені ХОРПС), «Багато галасу даремно» (Театр імені І. Франка), «Євгенія Гранде» за романом О. Бальзака (Харківський театр імені Т. Шевченка), «Дон Карлос» Ф. Шіллера (Театр імені І. Франка).

Тут названо тільки незначну частину вистав, які характеризують репертуар театрів України тих часів. Звичайно, не всі постановки виявилися видатним здобутком українського радянського сценічного мистецтва, не всі залишили по собі помітний слід в історії театру. Але в більшості своїй вони були схвально сприйняті громадськістю, мали успіх у глядачів і свідчили про піднесення ідейно-художнього рівня українського театрального мистецтва.

Знайомлячись з репертуаром тих років, виразно помічаєш зростання ролі і значення мистецтва театру в інтернаціональному вихованні глядачів.

\* \* \*

Постановки нових п'єс українських драматургів свідчили про їх успішний розвиток у різних жанрах і тематично-сюжетних напрямках. Це виявилось як у творах, присвячених актуальній дійсності, так і в творах про історичне минуле. Українська радянська драматургія

збагачується жанрами оптимістичної трагедії («Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Дума про Британку» Ю. Яновського) і героїчної драми («Богдан Хмельницький», «Правда» О. Корнійчука, «Невідомі солдати» Л. Первомайського, «Устим Кармелюк» В. Суходольського, «Пісня про Свічку» І. Кочерги, «Осередок» Я. Галана (вийшла в Харкові друком). Істотно збагачується жанр драми («Платон Кречет» О. Корнійчука, «Маклена Граса» і «Патетична соната» М. Куліша, «Камо» О. Левади). Нові риси виявляються і в жанрі комедії. Комедійними засобами у таких творах, як «Дівчата нашої країни» І. Микитенка та «В степах України» О. Корнійчука не тільки висміяно хиби, але й оптимістично утверджено позитивні явища в житті. Створюються філософська комедія («Майстри часу» І. Кочерги) і сатирична комедія («Соло на флейті» І. Микитенка).

Серед нових постановок, присвячених героїчній боротьбі за перемогу Радянської влади, героїчному революційному минулому, були «Загибель ескадри» (1933), «Правда» (1937) О. Корнійчука, «Бастія божої матері» І. Микитенка (1933), «Початок життя» Л. Первомайського (1935), «Дума про Британку» Ю. Яновського (1937), «Камо» О. Левади (1939).

Українська драматургія поповнилася п'єсами про далеке минуле українського народу: «Пісня про Свічку» («Свічине весілля») І. Кочерги (1936), «Устим Кармелюк» В. Суходольського (1937), «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука (1939).

В основу твору «Загибель ескадри» О. Корнійчук поклав важливі події громадянської війни. Але автор не обмежувався образною ілюстрацією історичних подій, яка була властива першим історико-революційним творам радянської драматургії. Новим здобутком було те, що основним змістом п'єси став показ гострої боротьби різних соціальних світоглядів, викриття засобами мистецьких образів зрадницької ролі українських націоналістичних запроданців, показ керівної ролі більшовицької партії в боротьбі народу за перемогу революції. Ці особливості «Загібелі ескадри» мали гостре, бойове і злободенне значення.

Художня особливість п'єси полягає ще й у тому, що в ній сцени суворо трагедійні переплітаються з гостро комедійними, романтична піднесеність — із життєвістю, важливі історичні події — з жанровими й побутовими сценами, легкий, дотепний гумор — з гострою нещадністю й саркастичністю в змалюванні образів ворогів, а відтворення значних і величних революційних подій та участі в них широких мас поєднується з психологічною мотивацією вчинків окремих людей, з зображенням доль, особистих ліричних переживань героїв. Природно, що такий твір (він був відзначений другою премією на Всесоюзному драматургічному конкурсі) привернув увагу багатьох театрів України, а з часом — і театрів братніх народів СРСР. Пізніше «Загибель ескадри» ввійшла в репертуар театрів демократичних країн і прогресивних театрів капіталістичних країн.

Постановки «Загібелі ескадри» стали етапними у творчому житті багатьох митців і цілих колективів, сприяли подоланню хиб і збочень

на шляху мистецьких шукань та утвердженню творчого методу соціалістичного реалізму в сценічному мистецтві.

Тривале сценічне життя цього твору почалося з вистави Одеського театру Революції (1933) в постановці режисера І. Юхименка з Ю. Шумським у ролі Гайдаї. До кінця сезону було показано 69 спектаклів, які відвідало понад 45000 глядачів.

Особливого значення вистава набула у творчому житті колективу Харківського театру «Березіль». Виставу здійснив режисер Б. Тягно (художник В. Меллер). Прем'єра відбулася 29 листопада 1933 року за участю Н. Ужвій (Оксана), А. Бучми (Гайдай), Й. Гірняка й М. Крушельницького (боцман Бухта), І. Мар'яненка (Стрижень), Д. Мілютенка (Контрадмірал), О. Сердюка (Кобза).

Треба зауважити, що в деяких статтях, дослідженнях і спогадах твердиться, нібито залучення до репертуару «Березоля» цієї п'єси О. Корнійчука відбулося вже після зміни його керівництва, що це нібито свідчило про докорінну перебудову репертуару і засобів сценічної виразності театру. Насправді ж робота над підготовкою цієї вистави розпочалася ще за керівництва Л. Курбаса. Про принципове значення її Л. Курбас у доповіді на колегії Народного комісаріату освіти УРСР 5 жовтня 1933 року сказав: «Наступна п'єса за планом — «Загибель ескадри». Тому що «Маклена Граса» пройшла непомітною і театр не зумів довести до глядача те, що він хотів, ми перемістили свій робочий план і запросили приступити до роботи режисера, який мав доручення працювати над постановкою «Загибелі ескадри». «Загибель ескадри» — про часи громадянської війни, п'єса настільки високого політичного напруження і пафосу, що ми вирішили її поставити на Жовтневі свята цього року й до неї приступили. Також автор приступив до того, щоб вирівняти деякі моменти в цій п'єсі»<sup>1</sup>.

Підготовка вистави «Загибель ескадри» розпочалася за схваленням Л. Курбасом режисерським планом і була в тому річизі перебудови «Березоля», що його Л. Курбас назвав «наполегливим шуканням того реалізму, який на сьогодні для нашого мистецтва є програмним»<sup>2</sup>. Не згадати цього виступу Л. Курбаса на колегії Народного комісаріату освіти не можна, бо, як уже доведено життям, вистава «Загибель ескадри» стала етапним явищем в утвердженні творчого методу соціалістичного реалізму, зокрема в Театрі «Березіль».

Значимість подій, відображених у п'єсі, гостра конфліктність, переконливість образного змалювання вчинків, характерів і світоглядів переважної більшості дійових осіб, як і інші риси незаперечної драматургічної майстерності твору, викликали жваву зацікавленість глядачів і забезпечили успіх спектаклю в усіх театрах.

Але це ні в якій мірі не означає, що в усіх театрах вистави були однакової пізнавально-виховної і мистецької цінності. Вони були різні. Йдеться, звичайно, не про відмінності, притаманні виставам одного

<sup>1</sup> Доповідь на колегії Народного комісаріату освіти УРСР 5 жовтня 1933 р. Архів Харківського театру імені Т. Шевченка.

<sup>2</sup> Там же.

твору в різних театрах. Заслужують на увагу тільки ті, що визначилися самобутністю мистецьких обдаровань, неповторністю образного мислення митців. Прикладом таких відмінностей можуть бути сценічні рішення «Загибелі ескадри» в постановці Б. Тягна («Березиль») і в постановці Г. Юри (Театр імені І. Франка).

У виставі режисера Б. Тягна не було нічого із «сценічних прикрас», нічого такого, що могло б відвертати увагу глядачів від суворой правди подій і людських переживань, відображених у творі. Увага режисера й акторів зосереджувалася на психологічній мотивації вчинків героїв, на відтворенні розуміння ними значимості подій, учасниками яких вони були. Вистава позбавлена будь-якого натяку на помпезність чи урочистість. Такому вирішенню підпорядковувалось і художнє оформлення, і акторські засоби виразності виконавців.

У виставі франківців відчутнішою була увага режисера до відтворення загальної атмосфери доби, до відображення обставин, у яких розгорталися події. В оформленні (художники М. Драк, М. Уманський) застосовано і засоби кіно (картина потоплення кораблів) і піротехніку (висадження кораблів у повітря). Сцена — у формі корабельної палуби. Ніс корабля перекривав оркестрову яму. Наближена до залу площадка використовувалась для вирішення найбільш ударних мізансцен (переважно ефектно-монументального характеру), для проголошення монологів з безпосереднім зверненням до глядачів.

Події, що розгорталися у виставі, зображувалися як надзвичайні навіть в умовах громадянської війни — дуже напружені й важливі для долі революції. І це позначилося на всіх компонентах вистави, у тому числі й на акторському виконанні: переважала патетична піднесеність у мізансценах, у пластичній виразності (жести, рухи), в емоційності й романтичності слова тощо. Спектакль завершувався ефектною сценою — проходженням матросів через зал з червоним прапором під урочисту маршову музику і вигуки зворушених глядачів.

«Загибель ескадри» в Театрі імені І. Франка заслужила схвальної оцінки громадськості і мала значний успіх. Проте ця вистава мала ніби два етапи свого сценічного життя. Перший виконавський склад спектаклю видатними акторськими відкриттями не ряснів. Прихід до театру Ю. Шумського, а незабаром — Н. Ужвій та А. Бучми, їхні виступи у цій виставі визначили піднесення загального мистецького рівня спектаклю, забезпечили йому тривале сценічне життя. «Загибель ескадри» мала важливе значення як у творчому житті франківців, так і в загальному процесі розвитку театрального мистецтва України.

Не пощастило у сценічній інтерпретації такому самобутньому творові, як «Дума про Британку» Ю. Яновського. Над постановкою цієї п'єси до 20-річчя Жовтневої революції працювало кілька театрів України (в тому числі Одеський театр Революції, Дніпропетровський театр імені Т. Шевченка). Включили її до репертуару і театри за межами України, зокрема Ленінградський драматичний театр.

Але спроби традиційними сценічними засобами розкрити поетику твору, образність його мови, його романтичну піднесеність і філософське узагальнення виявилися марними. Драматургія Ю. Яновського

потребувала інших засобів. Невдачі режисерів (навіть визначних майстрів) у вирішенні «Думи про Британку» породили було легенду про її несценічність. І тільки через двадцять років цей твір по-справжньому зазвучав оптимістичною трагедією у виставі Театру імені І. Франка, яку здійснив Г. Юра до 40-річчя Великого Жовтня.

Серед вистав, змістом яких було відображення запеклої класової боротьби в українському селі часів громадянської війни, викриття зрадницької ролі українських націоналістів, що виступали в спілці з білогвардійщиною та церковниками, які приховували контрреволюційні банди «за недоторканністю» святих монастирів, була вистава «Бастілія божої матері». Але звернення І. Микитенка до історичної тематики не було вдалим. На цьому творі позначився деякий спад майстерності драматурга. Хоча «Бастілію божої матері» ставили кілька театрів і досвідчені режисери, однак вони не спромоглися подолати схематизм і прямолінійність образів, композиційну недосконалість та наявні у творі елементи примітивного натуралізму. Навіть участь у виставі Харківського театру імені Т. Шевченка (постановка Л. Дубовика, художник В. Меллер) таких акторів, як А. Бучма і О. Сердюк у ролі командира партизанського загону Чумака, а Н. Ужвій — у ролі Ульяки, не піднесла виставу над пересічним рівнем, не перетворила її у справжню мистецьку подію. Проте окремі образи у цій виставі, зокрема Ульяки у виконанні Н. Ужвій, належать до здобутків акторського мистецтва.

З постановок творів про давнє минуле українського народу значне місце на сценах театрів зайняла вистава п'єси О. Корнійчука «Богдан Хмельницький» (1939). У ній автор відтворив героїчну боротьбу поневоленого українського народу проти польської шляхти, показав роль Богдана Хмельницького у цій боротьбі, переконливо розкрив життєву необхідність возз'єднання з російським народом. О. Корнійчук по-новому в порівнянні з попередніми творами української літератури про цю добу розкрив не тільки значення діяльності Богдана Хмельницького, а й показав історичну зумовленість нерозривної єдності інтересів і життєдайну силу віковичної дружби українського й російського народів. Цей твір був поставлений театрами багатьох братніх республік, зокрема в Москві — Малим театром, у Тбілісі — Театром імені Шота Руставелі.

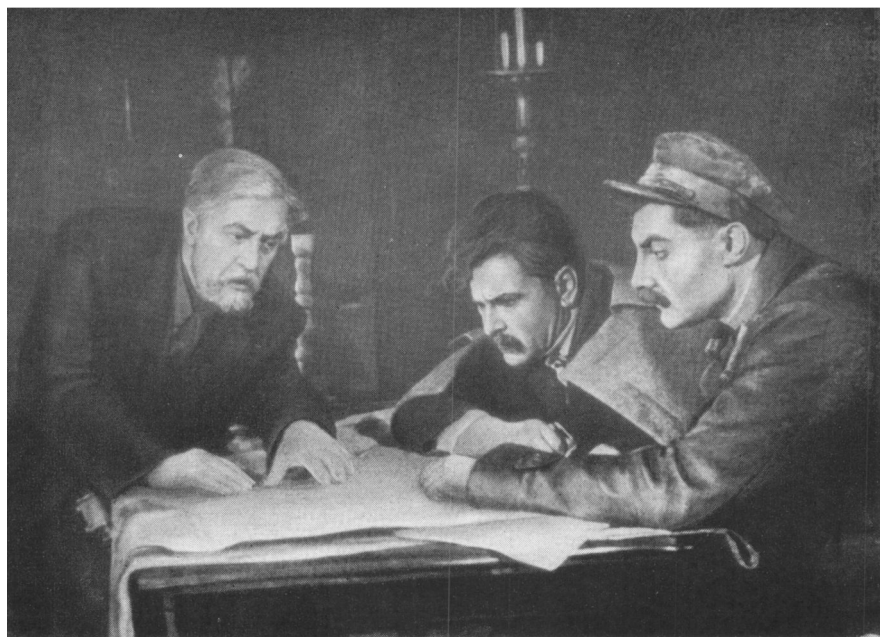
На українській сцені найцікавіші вистави «Богдана Хмельницького» були в Харківському театрі імені Т. Шевченка (постановка М. Крушельницького), в Театрі імені І. Франка (постановка Г. Юри), в Театрі імені М. Заньковецької (постановка Б. Романицького) та в Житомирському театрі імені М. Щорса (постановка В. Магара).

Не дорівнюючись до вистав франківців, шевченківців чи заньківчан щодо майстерності виконання провідних ролей, вистава в Театрі імені М. Щорса відзначалася чудовим вирішенням масових сцен, поетичною виразністю і характеристичними деталями козацької «вольниці». До речі, саме цьому колективу випала честь у дні возз'єднання українських земель (1939) показати «Богдана Хмельницького» в театрах Західної України, зокрема у Львівському театрі опери та балету.



«Богдан Хмельницький» О. Корнійчука. Харківський театр ім. Т. Шевченка.  
Постановка М. Крушельницького, художник — В. Меллер. І. Мар'яненко — Богдан  
Хмельницький. 1939 р.







Опера «Молода гвардія» Ю. Мейтуса. Режисер — М. Стефанович,  
художник — О. Хвостенко-Хвостов. Київський театр опери та балету  
ім. Т. Шевченка. 1947 р.

«Дума про Британку» Ю. Яновського. Київський театр ім. І. Франка.  
Постановка Г. Юри, художники — В. Кривошеїна, Є. Коваленко. 1957 р.

«Гамлет» В. Шекспіра. Львівський театр ім. М. Заньковецької.  
Постановка Б. Тягна, художник — Ю. Стефанчук. 1957 р.

Серед виконавців ролі Богдана найбільше відзначилися І. Мар'яненко (Харківський театр імені Т. Шевченка), Б. Романицький (Театр імені М. Заньковецької) та Ю. Шумський (Театр імені І. Франка). Кожен з образів, створених цими майстрами сцени, мав свої особливості, зумовлені виразною самобутністю творчих індивідуальностей акторів, загальним режисерським вирішенням спектаклів. Так, у Богдані — Шумському переважали урочиста величність, підкреслена розсудливістю і сувора витримка державного діяча, але його героєві бракувало рис запорізького козака. Ці риси виявилися в характері Богдана, роль якого виконували І. Мар'яненко і Б. Романицький. Можна стверджувати, що на творчості акторів у цьому образі позначилася блискуча інтерпретація ролі Богдана М. Садовським за п'єсою М. Старицького у дожовтневі роки.

У виставі Харківського театру імені Т. Шевченка, крім Богдана — І. Мар'яненка, відзначалися дяк Гаврило (М. Крушельницький), Богун (О. Сердюк), Кривоніс (Д. Антонович), Тур (М. Кононенко), Довбня (Є. Бондаренко).

Тематичне розширення і збагачення репертуару театрів 30-х років виявилось і в таких виставах, як «Свіччине весілля» І. Кочерги (в Театрі імені М. Заньковецької і в Донецькому театрі) та «Устим Кармелюк» В. Суходольського, що була показана на багатьох сценах у зв'язку із 100-річчям з дня загибелі народного героя.

Спроба В. Суходольського змалювати цей легендарний образ не була новою в українській драматургії. Ще в перші пореволюційні роки в деяких театрах ішла вистава за п'єсою С. Васильченка «Кармелюк». Але якщо С. Васильченко обмежив своє завдання лише інсценізацією народних пісень і дум про Кармелюка, то у В. Суходольського було прагнення переоцінити роль і значення бунтарства Кармелюка, показати його як свідомого керівника селянського повстання. У п'єсі ці прагнення виявилися, зокрема, й у введенні в дію народних сцен. Майстерною розробкою їх відзначалися вистави в Театрі імені І. Франка (постановка К. Кошевського) і особливо в Житомирському театрі (нині Запорізький театр імені М. Щорса), де постановник В. Магар створив масові сцени, що вражали своєю динамічністю, емоціональною насиченістю і виразною скульптурністю. І все ж театрам не пощастило подолати мелодраматичності й загальної драматургічної недосконалості п'єси.

Вистава «Свіччине весілля» у заньківчан була явищем цікавим з різних міркувань. Як і в п'єсі, у виставі природно поєднувалися глибока психологічна мотивація вчинків, увага до деталей побуту і романтична піднесеність. Спектакль свідчив про допитливість і сміливість колективу, який першим взяв у свій репертуар твір, що роками не привертав до себе уваги театрів: саме заньківчани дали успішний поштовх до сценічного життя цьому видатному творові.

Радянський український театр до того часу не мав досвіду створення вистав про таке далеке минуле України (дія п'єси відбувається в Києві на початку XVI століття) та ще в такому складному жанрі, як драматична поема. У піднесено-поетичній виставі «Свіччине весілля» (по-

становка В. Харченка, художник Ф. Нірод, композитор О. Радченко) відтворювалася боротьба проти польсько-литовських колонізаторів, що панували в Києві і знущалися з українського народу, тримали його в темряві й неволі, накладали податки навіть за світло звичайних каганців. Майстерно виконали ролі актори В. Яременко (зброяр Свічка), Д. Дударев (литовський воевода) і В. Любарт (Гільда). Вистава доводила життєвість жанру драматичної поеми в мистецтві театру соціалістичного реалізму.

Мала успіх і вистава «Пісня про Свічку», здійснена В. Васильком у ті ж роки в Донецькому театрі, де в ролі Свічки виступив В. Добровольський.

Цікавими творчими шуканнями були позначені й нові спектаклі в жанрі драми, присвячені актуальним питанням сучасності. Серед поширених у репертуарі українських театрів були такі твори, як «Справа честі» І. Микитенка, «Плацдарм» М. Ірчана, «Платон Кречет» і «Банкір» О. Корнійчука.

«Справа честі» була поставлена кількома театрами. Проте примітивність побудови і розв'язання конфлікту, коли розвиток дії і характерів героїв визначався більше волею автора, ніж життєвою закономірністю, а також перевантаження дії показом трудових процесів театрами не були подолані. Вистави цього твору довели, що привнесення в драматургію надмірної уваги до питань технології виробництва за рахунок глибини розкриття людських характерів не належало до позитивних здобутків.

Цікавим явищем у творчому доробку Театру «Березіль» була вистава «Плацдарм» М. Ірчана в постановці режисера Б. Балабана (1932). Вирішена засобами реалістичного сценічного мистецтва, вона свідчила про перегляд деяких настанов у творчому спрямуванні «Березоля». Вона відзначалася такими блискучими сценічними образами, як революціонер-підпільник Кришка (А. Бучма) і сержант Бедня (М. Крушельницький). Ці образи, вирішені гостро, іноді на грані гротеска, стали безперечним здобутком реалістичного мистецтва перевтілення.

Серед творів, присвячених тогочасній дійсності, завоювала визнання п'єса «Платон Кречет» О. Корнійчука. Її успіх знаменував перемогу української драматургії у відтворенні характерів людей нового суспільства, їхніх стосунків, їхньої громадської діяльності. Поряд з розкриттям нових рис радянської людини, втілених в образах чесних трудивників — Платона, Береста, Бублика, Ліди, у п'єсі з великою життєвою переконалістю показано й такі хворобливі явища дійсності, як кар'єризм, політична короткозорість, пристосовництво, нещудтво (образи Аркадія і Бочкарьової).

Драма «Платон Кречет» тріумфально пройшла на сценах багатьох театрів України, у театрах братніх республік та зарубіжних країн.

Багато акторів різних поколінь і різних театрів Радянського Союзу здобули собі славу створенням образів у виставах цієї п'єси. Виступи А. Бучми, В. Добровольського, О. Сердюка, Ю. Шумського (Платон), Г. Борисоглібської (мати), Н. Ужвій, В. Чистякової, К. Загорянської, К. Тимошенко (Ліда), В. Василька, М. Крушельницького, Д. Дуда-

рева, Т. Юри (Бублик), Д. Антоновича, О. Ватулі, Й. Маяка, В. Яременка (Берест), П. Нятко, Л. Мацієвської (Бочкарьова), Т. Фесенко (Майя) були значними етапами в творчому житті митців, яскравими свідченнями піднесення українського акторського мистецтва 30-х років.

У «Платоні Кречеті» виразно виявилися ті особливості драматургії О. Корнійчука, які в наступних творах забезпечили їй одне з чільних місць у розвитку мистецтва театру соціалістичного реалізму. Допитлива спостережливість, правдиве відображення життя з його суперечностями, гостра злободенність і партійність, пізнавально-виховна дієвість, уміння через мистецькі образи вчасно відгукнутися на пекучі питання і поставити на громадське обговорення важливі проблеми — ось характерні ознаки переважної більшості п'єс О. Корнійчука.

Жанр радянської комедії збагатили такі пєси, як «Дівчата нашої країни» І. Микитенка та «В степах України» О. Корнійчука. До їхньої появи змістом комедійних творів про будні радянської дійсності найчастіше були викриття й висміювання різних хворобливих явищ у побуті часів непу, виведення образів всіляких шахраїв, переродженців, спекулянтів, пройдовців, людців міщанських закутків і пристосованців — «Шпана» В. Ярошенка, «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова, «Віддай партквиток» («Реп'яхи») Ю. Мокрієва, «Мина Мазайло» і «Народний Малахій» М. Куліша та ін. Позитивні риси людей, як правило, зображалися схематично, блідо, а тому непереконливо.

Проте на драматургічних особливостях комедії І. Кочерги «Майстри часу» виразно позначилися новаторські шукання, розширення ідейно-пізнавальних можливостей драматичної літератури. Своєрідна за своєю композицією і за ідейно-філософським змістом, ця комедія знаменувала собою утвердження жанру філософської комедії в українській радянській драматургії. Твір охоплює тривалий період — з 1912 до 1929 року. В образах дзигармейстра Карфункеля і вчителя гімназії Юркевича виступають захисники ідеалістичної філософії в розумінні значення фактора часу в житті людини. Їм протистоять образи Званцевої і Черевка — представників матеріалістичної філософії революційних суспільних сил, які стали справжніми господарями «годинника історії». Спрямованість і характер твору визначили засоби розкриття образів переважно узагальненими рисами, без дрібної конкретизації індивідуальних характерів.

«Майстри часу» ввійшли до репертуару багатьох театрів України й виставлялися в зарубіжних театрах, передусім у Болгарії (постановка М. Масалітінова). Проте жодному з театрів не пощастило створити виставу, яка б своїми новаторськими засобами сценічного вирішення відбила всю самобутність цього твору.

Цікавою виявилася сатирична комедія І. Микитенка «Соло на флейті» («Птахи і комахи»), яка відразу ж привернула увагу громадськості. Щоправда, на адресу п'єси висловлювалися й критичні зауваження, в яких підкреслювалася недостатня увага драматурга до змалювання позитивних образів у порівнянні з негативними.

У деяких зауваженнях бралася під сумнів правомірність у мистецтві соціалістичного реалізму п'єс з негативними центральними образами.

В оцінці цієї комедії відбилися нечіткість і обмеженість розуміння творчого методу соціалістичного реалізму, які мали місце у 30-і роки.

П'єса «В степах України» почала своє тривале й успішне сценічне життя в Театрі імені М. Заньковецької (постановка Б. Романицького). У цьому гострому комедійному творі виявились ті цінні особливості драматургії О. Корнійчука, які накреслились уже в драмі «Платон Кречет». Письменник знову звертався до злободенних питань, які ставали вимогою життя і потребували розв'язання. На відміну від усіх попередніх п'єс про колгоспне село, де в основі конфлікту лежала боротьба з куркульськими елементами та всілякими шкідниками в колгоспі, комедія «В степах України» показувала конфлікти і боротьбу, які народилися вже за колгоспного ладу, конфлікти, нові за своєю соціальною і моральною природою. Тільки в умовах нового села могли зародитися причини, з яких виникли суперечки між старими бойовими друзями — Часником і Галушкою. Лише свідомості радянських людей властива така особиста пристрасть в обстоюванні державних інтересів, тільки радянські люди сприймають загальнодержавні інтереси як свої власні. Голова артілі «Тихе життя» Галушка не був підкуркульником, що проліз до керівництва господарством (як то було у більшості сучасних п'єс про село); він чесно виконував настанови, які офіційно діяли в колгоспах. Часник уособлював нові тенденції, що народилися в житті й були передовими, прогресивними. У цьому й складність основного конфлікту між Часником і Галушкою, у цьому й ідейно-пізнавальна цінність твору.

Отже, п'єса була гострою і вагомою за своїм спрямуванням, злободенною за змістом і значимістю порушених у ній проблем. У радянській драматургії чи не вперше такий важливий конфлікт вирішувався в жанрі комедії.

Драматургічні особливості комедії О. Корнійчука виявились в поєднанні реалістичних, життєво правдивих елементів з одверто умовними театральними, аж до водевільних сцен з переодяганням.

Кращими виконавцями ролей громадськість визнала М. Крушельницького (Галушка) у Харківському театрі імені Т. Шевченка і Б. Романицького (Часник) у Театрі імені М. Заньковецької.

Найбільший успіх п'єси «В степах України» мала в інтерпретації Театру імені І. Франка (постановка Г. Юри). Великою мірою цей успіх забезпечувала неперевершена майстерність Ю. Шумського в ролі Галушки. В його виконанні Галушка вийшов далеко за межі значення вдалого сценічного образу, навіть за межі значення видатного мистецького явища. Ім'я Галушки стало називним як визначення негативних життєвих явищ, носієм яких він був.

Величезна роль в ідейно-мистецькому розвитку театру 30-х років належить створенню перших вистав з образом геніального вождя комуністичного руху В. І. Леніна, які були здійснені в ряді театрів України до 20-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції. Знаменним є те, що серед радянських драматургів, які сміливо розпочали сценічну Ленініану, вдало виступив із героїчною драмою «Правда» й український драматург О. Корнійчук.

За першими виставами «Правди» в Київському театрі імені І. Франка (постановка Г. Юри) та в Харківському театрі імені Т. Шевченка (постановка М. Крушельницького) п'єсою зацікавилися найбільш досвідчені колективи України, зокрема Театр імені М. Заньковецької (постановка Б. Романицького), Одеський театр Революції (постановка Ю. Лойтера), Донецький театр (постановка В. Васильєва). Цю п'єсу було поставлено на сценах театрів братніх народів СРСР.

На Україні були поставлені також «Кремлівські куранти» М. Погодіна (в Київському російському театрі імені Лесі Українки). Високим рівнем мистецтва акторського перевтілення відзначався виступ О. Крамова в ролі В. І. Леніна в Харківському театрі імені О. С. Пушкіна.

У виставах «Правди» схвальну оцінку громадськості дістали й виконавці ролей селянина Голоти та робітника Рижова: Ю. Шумський і О. Ватуля — в Театрі імені І. Франка, І. Мар'яненко (Голота) — в Харківському театрі імені Т. Шевченка, В. Яременко (Голота) — в Театрі імені М. Заньковецької.

Серед небагатьох, кому було доручено відтворити образ В. І. Леніна, поряд з Б. Щукіним, М. Штраухом, І. Раппопортом були й майстри української сцени: А. Бучма — у Києві, О. Крамов і М. Крушельницький — у Харкові, А. Крамаренко — в Одесі, Д. Дударєв — у Запоріжжі. Це вимагало не тільки таланту й майстерності, але й величезного напруження творчих зусиль, граничної мобілізації розуму й почуттів, надавало кожній з перших спроб сценічного втілення образу В. І. Леніна величезної ваги й повчальності. Досягнення якомога більшої портретної схожості в ті роки становило одну з вирішальних проблем у роботі над роллю В. І. Леніна. Ніяких сценічних традицій образ В. І. Леніна не мав, запозичати досвід роботи було ні в кого, бо виконавці працювали одночасно.

Виступ одного з перших виконавців ролі В. І. Леніна у виставі «Правда» О. Корнійчука на сцені Театру імені І. Франка належить до видатних творчих перемог і актора А. Бучми, і радянського акторського мистецтва. Надаючи великого значення портретній схожості, А. Бучма, на відміну від інших, сміливо відмовився від деяких індивідуальних рис, властивих В. І. Леніну як людині, але малозначних для збереження у народній пам'яті незабутнього образу Ілліча — вождя революції. Так, наприклад, саме А. Бучма не скористався властивою живому В. І. Леніну гаркавістю у вимові. Основна увага актора зосереджувалася на всебічному сценічному розкритті характеру Володимира Ілліча, в якому гармонійно поєднувалися щирість людини і мудрість вождя. Особливістю виконання Бучмою ролі Леніна вже в перші роки створення сценічної Ленініани була безпосередність сценічної поведінки, гранично виразна передача манери ходити, жестів, сміху, багатства міміки. Безпосередність переключення від веселості й теплоти, коли йшлося про друзів, до гніву й непримиренності, коли йшлося про політичних ворогів. Актор досяг максимального відтворення рис щирої життєрадісності великого людинолюбця й зосередженості мислителя, енергійності організатора, мудрості, цілеспрямованості й наполегливості вождя. Ці риси виступали не відокремлено, а в своїй непо-

дільності. Безпосередність сценічної поведінки виявлялася в сміливих, виразних мізансценах. В. І. Ленін під час телефонної розмови сідав на стіл або на бильце крісла. Він був до краю щирий і людяний у сцені написання рекомендації в партію селянинові Голоті і до краю обурений зрадництвом Зінов'єва і Каменєва.

Не всім, хто першим починав сценічну Ленініану на Україні (та й не тільки на Україні) однаково пощастило успішно подолати таке складне акторське завдання. Але початок був зроблений, і початок переконливо вдалий.

## СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Озброєність творчим методом соціалістичного реалізму, загальне піднесення ідейно-мистецького рівня, зміцнення реалістичних засад у сценічному мистецтві 30-х років позначилися й на виставах класичної спадщини. Замість захоплення «деструктивним» руйнуванням форми, «осучасненням» і привнесенням у вистави чужорідних компонентів, невластивих драматургічній природі творів, стало переважним прагнення до поглибленого сценічного розкриття суспільно-пізнавальної цінності творів без порушень їхніх художньо-стильових особливостей, на основі узагальненого позитивного досвіду, збагаченого творчим методом соціалістичного реалізму. І це дало яскраві й повчальні наслідки.

З багатьох вистав української класичної драматургії, здійснених у 30-х роках, етапними були «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка, «Маруся Богуславка» М. Старицького в Театрі імені І. Франка; «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «Талан» М. Старицького в Харківському театрі імені Т. Шевченка; «Лісова пісня» Лесі Українки в Театрі імені М. Заньковецької та ін.

В українській дореволюційній драматургії «Талан» — твір своєрідний. У ньому відображене життя акторів українського театру. Живі діячі української сцени тих часів послужили прототипами для багатьох образів. Зокрема прообразом героїні п'єси була М. Заньковецька. На сцені радянського театру «Талан» майже не виставлявся. Звернувшись до п'єси, шевченківці надали їй високохудожнього сценічного звучання. Успіх вистави великою мірою визначило майстерне виконання В. Чистяковою ролі Лучицької.

Здійснена М. Крушельницьким вистава «Дай серцю волю, заведе в неволю» стала зразком поглибленого розуміння і сценічного розкриття ідейної значимості й образного ладу цього популярного твору М. Кропивницького. Як постановник і як виконавець ролі наймита М. Крушельницький перетворив образ Івана Непокритого у центральний і провідний у виставі. У його характері переважали не комікування і сентиментально-мелодраматична «самопожертва», якими рясніла більшість вистав у інших театрах, а обстоювання людської гідності. Іван ішов у солдати не тому, що він усім чужий і нікому не потрібний



наймит, а як людина, свідомо свого покликання, як людина, що своїм вчинком боролася за щастя таких самих бідняків, як і він сам. І в цьому була моральна перемога Івана над куркульським сином Микитю, переконливий образ якого створив О. Сердюк.

Такий підхід до твору викликав численні наслідування, що, з різними відмінностями, виявилися у виставах, здійснених уже в післявоєнні роки.

У Театрі імені І. Франка особливого значення набула вистава «Украдене щастя» в постановці Г. Юри і за участю в головних ролях А. Бучми (Микола), Н. Ужвій (Анна) і В. Добровольського (Михайло). Вперше за всю свою багаторічну сценічну історію цей твір мав таку величезну суспільно-пізнавальну силу у високохудожньому втіленні. По-новому розкрита соціальна спрямованість його визначила і характери образів як жертв суспільного устрою, як людей, ошуканих життям.

Постановник Г. Юра надав спектаклю чіткої театральної форми, що захоплювала своєю невідомою простотою, дієвістю й виразністю. Це особливо цінно, коли зважити на деяку епічність драматургії І. Франка, що позначилася й на драмі «Украдене щастя». Театральні ремісники не спроможні були побачити у творові його філософського змісту і тому вигадували «теорію» про «несценічність» «Украденого щастя» як п'єси епічної форми, прикриваючи цим свою безпорадність перед її складністю.

Вистава франківців свідчила про те, що в «Украденому щасті» талант Г. Юри проявився з новою творчою силою.

Не можна не відзначити майстерність і глибину розробки фіналу кожного акту.

Мов зацькований звір у двобой між страхом порушення присяги шлюбному чоловікові і коханням до Михайла Гурмана, між страхом гріха і пристрастю жінки, здатної на самопожертву, Анна майже в непритомності стає на коліна перед образами. Одна серед темряви ночі, освітлена променем лампади, вона намагається молитвою затамувати в собі природне, чисте почуття. Так закінчувався перший акт.

Випровадивши чоловіка й Михайла, Анна силкується твердо встояти, спершись на стовп, що підпирає стелю. Цією сценою завершувався другий акт вистави.

Народ завжди умів протистояти стражданням, зберігати життєрадісність і оптимізм. Молодь села в сонячний святковий день зібралася потанцювати на майдані біля корчми. Гуцульські танці (до речі, поставлені чудово) не були етнографічною прикрасою вистави: вони становили невід'ємну її частину і відзначалися драматичною напруженістю. Побачивши Миколу, який повертався з криміналу, молодь припинила танок: вона ніби відчула, який біль і образа огорнули чоловіка, що застав свою дружину в парі з його суперником. Ніщо вже не може відновити веселого настрою. Групами і поодиноці молодь розходитьсь з майдану. Збентеження охопило тих, що залишились. Одинокі гойдається пляшка на корчмі... Так закінчувався третій акт спектаклю.

Найсильнішим у виставі був образ Миколи Задорожного, створе-



«Украдене щастя» І. Франка. Львівський обласний український музично-драматичний театр (Дрогобич). 1968 р.

ний А. Бучмою. Неможливо розповісти в усіх деталях, що і як робив Бучма на сцені: це однаково не дасть повного уявлення про образ, бо жодна розповідь не передасть тих переживань, що до краю полонили й захоплювали свідомість і почуття глядачів. Треба було бачити гру А. Бучми, щоб відчутти силу його акторського таланту. Глядачі знали цього актора по багатьох блискучих ролях, але образ Миколи Задорожного належить до видатних творчих перемог навіть такого видатного таланту.

Задубілий на «зарібках», Микола Задорожний повертається вночі додому, скривавлений війтом за те, що по простоті своїй душевній нагадав війтові, як той колись і сам продавав дрова. Холодом, справжнім морозом і хуртовиною віяло зі сцени, коли Микола—Бучма, роздягаючись, не міг поворухнути руками. Він не змив крові, бо хотів мати свідчення, речовий доказ, що його побито. І коли Микола казав про те, як він потягне кривдника до суду, він ніби виростав, сповнений віри в свою правоту і впевненості в своїй перемозі.

У розмові з Гурманом, який надто доскіпливо допитувався, чому його обличчя поранено, Микола намагався збрехати, мовляв, жердина впала і вдарила. Але як усе це робив Бучма! Натискуючи на кожному складі слова, гублячись перед пронизливим поглядом і запитаннями жандарма, він приховував жорстоку правду, наївно оберігаючи свою людську гідність.

Згорблений, жалюгідний, Микола—Бучма байдуже простягав руки для кайданів. Кайданами, як гадюками, оповите все його життя, то чи може заякати таку людину ще один ланцюг? Безслізний плач його у сцені прощання з Анною. Його вразило те, що дружина на очах усієї громади танцює з жандармом. Але Микола стримано, іронічно дякує Михайлові за «турботи» про Анну: побачивши її в обіймах молодого суперника, бідаха зрозумів, що він зайвий. Микола відчув, що в нього викрадають останню надію на щастя і спокій. Усе ество його обурюється, але зовні він по-рабському переносить образу за образою. Рішучим кроком, загрозливо тримаючи бича, простує він через хату до дружини. Мить стоїть, замислившись, ніби забув, за чим ішов, раптом втрачає рішучість і просить у Анни мотузку прив'язати бич до цпилна. Скрюченими працею руками сукає мотузку. Ніби боячись власного голосу, стримано благає Анну хоч трохи пожаліти його і, не знайшовши сил втриматися, захлинається приглушеним, майже беззвучним риданням, від якого стає моторошно.

Запив Микола: він втратив надії і прийшов до висновку, що «пан біг часом собі сміх з нас робить».

Страшна за своєю силою і правдивістю сцена сп'яніння Миколи. Перед людьми він хотів бути рішучим, повновладним господарем у своїй хаті, але в словах про своє право красномовними жестами, невпевненістю рухів передавав зневіру в повернення свого щастя. Він певний, що щастя в нього вкрав Михайло, але з останніх сил захищає Анну перед людьми, яким «немає діла до моєї жінки». Тим страшнішим ставав Микола, коли сповнювався рішучості і вбивав Михайла. Це — грізний виклик людини, яка завжди корилася своїй долі. Та

смівливості Миколі вистачило лише на мить. Він знову стає рабом, коли смертельно поранений Михайло подає йому руку дружби і подяки. На просьбу Михайла примиритися Микола випускає сокиру і простягає йому обидві руки, як колись простягав їх для кайданів. Кайдани життя знову закували Миколу, бо не може він скинути рабських пут в умовах жорстокого суспільного ладу.

Бучма створив такий сценічний образ, у якому зовсім не відчувалося актора: ніби вихоплений з життя, Микола Задорожний сприймався глядачами як справжній селянин часів австро-угорського панування. Ця роль Бучми стала безперечним класичним зразком акторського мистецтва.

Зворушливою була Анна у виконанні Н. Ужвій. Анна—Ужвій— жінка сильних почуттів, правдива у їх вияві, жінка, що кинула виклик життю і заявила про своє право на щастя. Вона щиро не хоче бачити Михайла після того, як вийшла заміж і присягнула Миколі. Внутрішня боротьба Анни, роздвоєння її душі між жорстокими законами побутового укладу і прагненням серця передана артисткою сильно і переконливо. Ужвій не пішла за традицією, коли Анну змальовували звичайною сільською жінкою. Її героїня, свідомо свого вчинку, піднялася незрівнянно вище за тих затурканих селянок, які оточують її. Це благородна за своїми пориваннями і рішучістю жінка, яка свідомо наважилася повстати проти тогочасної дійсності, захистити своє щастя.

Артист В. Добровольський своєрідно підійшов до розкриття образу жандарма Михайла Гурмана. Сильний, чесний сільський парубок, Михайло пристрасно покохав бідну дівчину Анну. Він і замолоду відзначався дійовою, твердою вдачею. Недарма ж Анна каже, що він з-під землі вирве те, що йому належить, що у нього кам'яне серце. Ці риси артист особливо підкреслив у сцені розмови Михайла з Анною про їхнє майбутнє життя. Вірилося, що Михайло з презирством відкине всіх, хто стоятиме на його шляху до щастя. Він зневажає людські поговори й сміх і не приховує своїх взаємин з Анною. Це бунтар, у якого єдиним дороговказом є його власні почуття, його особисте розуміння чесності і правди. Михайло—Добровольський жив цим почуттям. Не можна відмовити в праві актора саме так зрозуміти образ Михайла.

Трое знедолених людей звинувачують один одного. Михайло Гурман переконаний, що його щастя вкрав Микола Задорожний. Микола впевнений, що це Михайло вкрав його щастя. Анна вважає, що її щастя вкрали брати. І всі вони не розуміють того, що їх обікрадено тяжким життям знедолених трудівників, ошукано приватною власністю.

Такою оживала на сцені Театру імені І. Франка драма «Украдене щастя». Силою таланту І. Франка, силою таланту виконавців були створені незабутні образи.

Постановка «Украдене щастя» у франківців збагатила українське театральне мистецтво новим, видатним творчим досягненням. Це було принципово новим сценічним втіленням п'єси, яка мала вже досить довгу сценічну історію. Це було свідченням дальшого зростання

й утвердження творчого методу соціалістичного реалізму з його глибокою увагою до розкриття соціальних явищ і найтонших нюансів людської психіки, з його неодмінною вимогою високохудожньої форми мистецьких творів.

Важлива роль у боротьбі за утвердження методу соціалістичного реалізму на сцені театрів України належить драматургії Горького, яка в 30-і роки зайняла значне місце в репертуарі багатьох творчих колективів. Ще 1920 року, в перший сезон свого існування, Театр імені І. Франка здійснив виставу «На дні» (постановка Г. Юри). Але після цього спектаклю настала тривала перерва у зверненні театрів до драматургії М. Горького.

Початком відновлення п'єс М. Горького на українській сцені був «Єгор Буличов та ін.», поставлений Ю. Шумським 1933 року в Одеському театрі Революції. У заголовній ролі виступав Ю. Шумський.

З численних вистав творів М. Горького набула загального визнання «Васса Железнова» в Харківському театрі імені Т. Шевченка і в Донецькому театрі.

Яскравий образ Павла Железнова (перший варіант п'єси) створив А. Бучма.

Пізніше актор так визначав своє розуміння цього образу і характер його сценічного втілення: «Сина грізної Васси Железної — Павла я зрозумів як жертву жорстоких і потворних умов світу наживи, в якому кожний ловить влучний момент, щоб вчепитись у горлянку другому. Павло хворий, нікчемний осколок вовчої сім'ї. Знівечений оточенням, він страшний у своїй злобі на людей. Мені здається, що в цій роботі я до деякої міри наблизився до викривальної колючої і різкої авторської манери М. Горького. Принаймні, я до цього прагнув, намагався засвоїти стиль і почерк великого реаліста»<sup>1</sup>.

У Донецькому театрі у виставі «Васса Железнова» (режисер В. Василько) вирізнялася Л. Гаккебуш у ролі Васси. Артистка створила переконливий, глибоко драматичний образ вольової, розумної і водночас жорстокої жінки, в якій пристрасть схиляння перед карбованцем поєдналася із своєрідною турботою матері. Л. Гаккебуш засуджувала Вассу як соціального типа, породженого аморальними, звірячими законами буржуазного суспільства, у якому навіть найлюдяніші почуття були віддані на службу збагачення.

У цьому ж театрі у виставі «Єгор Буличов та ін.» цікавим і самобутнім був Єгор у виконанні В. Добровольського. Єгор — Добровольський з'являвся перед глядачами природженим волгарем, могутнім, сміливим, жорстоким у своїй одвертості й прямоті характеру, безпосереднім у вияві своїх почуттів і страшним у гніві.

Та чи не найкращою з усіх вистав за творами М. Горького була постановка «Останніх» (режисер К. Кошевський). У спектаклі успішно виступали А. Бучма (Іван Коломійцев), Н. Ужвій (Софія), О. Вагуля (Яків), Ф. Барвінська (Надія), Є. Пономаренко (Петро).

<sup>1</sup> А. Бучма. З глибин душі. К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959, стор. 46.

Справжньою творчою перемогою виявилася роль Івана Коломійцева у виконанні А. Бучми. Це був новий образ, незнаний за всю сценічну історію «Останніх». На роботі артиста над цією роллю найвиразніше позначилася не тільки самобутність його мистецького бачення образу, а й громадянська спрямованість творчості митця, впевненість у правильності методу реалістичного сценічного мистецтва.

Коломійцев у виконанні А. Бучми — це людина, що остаточно заплуталася в мерзених брехні, втратила будь-які ознаки моральності. Але він силкується врятувати своє становище, якось виправдатися перед людьми. У житті Коломійцева руйнується все: і службова кар'єра, і сім'я. Він — один з останніх, колись всесильних представників царської Росії.

Час від часу Коломійцев—Бучма усвідомлює свою приреченість: актор блискуче підкреслював сцени «каяття». Але каяття не так для себе, як для переконання тих, хто його оточує. Такі сцени його син Петро, що остаточно зневірився у батьковій чесності, називав трагічним балаганом. І коли Коломійцев робив чергову підлоту, вона сприймалася вдвічі злочиннішою.

Якщо раніше вважалося, що Коломійцев має втілювати риси по-своєму сильного, впертого й тупого, жорстокого й обмеженого солдафона, ката-поліція, то після виступу в цій ролі А. Бучми важко уявити собі Коломійцева в іншій трактовці.

У сценічному вирішенні А. Бучмою образу Коломійцева величезного значення набрали акторські привнесення, справжні творчі знахідки, які іноді переростали у цілі сцени, вирішені мистецтвом міміодрами. Такою була, зокрема, сцена з лялькою-ведмедиком. Під час розмови з Софією Коломійцев—Бучма сидів на кушетці, бавився плюшевим ведмедиком і, посміхаючись, вислуховував докори Софії за те, що він даремно звів наклеп на невинну людину. І саме коли схвильована Софія гостро й переконливо доводила, що стріляв у Коломійцева не син Соколової, Коломійцев ловив ведмедика ковінкою за шию, піднімав його, як на шибеницю, і з захопленням ката, що милується виглядом повішеного, з посмішкою садиста, між іншим, ніби відмахуючись від дружини, як від набридлої мухи, кидав: «Хтось же стріляв!» Це була жахлива картина. І ще жахливішим було те, що робив усе це Коломійцев—Бучма без найменшої злості чи нервування; навпаки, жартуючи, з якоюсь моторошною веселістю. Тому й не дивно, що він з одвертим цинізмом смакував розбещування власної дочки, що, наспівуючи «Боже, царя храни», крав гроші у дружини, хтиво поглядав на старшу дочку і до непристойності загравав з покоївкою. Дріб'язковий фігляр, жалюгідний кар'єрист, бездарний службист, справжній кат, боягуз і негідник — такими барвами змалював Коломійцева А. Бучма. Ця роль була перлиною сценічної майстерності актора.

Широке визнання дістали «Діти сонця» у Київському російському театрі імені Лесі Українки (режисер Б. Норд). Вистава відзначалася високим рівнем ансамблю виконавців. І все ж вирішальним образом, що визначив її успіх, був образ Протасова (М. Романов).

Як відомо, ця вистава десятки років зберігалася в репертуарі Теат-

ру імені Лесі Українки. Її подивилися сотні тисяч глядачів. Створена М. Романовим роль Протасова належить до зразків високого реалістичного акторського мистецтва перевтілення і своєю неповторністю виходить далеко за межі акторських досягнень України.

Отже, поряд з виставами нових п'єс радянської драматургії, присвячених відображенню актуальних питань сучасності, виставам творів М. Горького на сценах театрів України належить величезна роль в утвердженні методу соціалістичного реалізму.

Значення драматургії М. Горького у здобутках радянського реалістичного театрального мистецтва вичерпно розкрив В. Немирович-Данченко в своєму листі до М. Горького від 4 лютого 1936 року, після здійснення вистави «Вороги» на сцені МХАТу. «Мушу признатися Вам, що, працюючи над «Ворогами», я по-новому побачив Вас як драматурга,— писав В. Немирович-Данченко.— Ви берете шматок епохи у найміцнішій політичній настанові і розкриваєте це не через ланцюг зовнішніх подій, а через характерну групу художніх портретів, розставлених, як у мудрій шаховій композиції. Мудрість полягає в тому, що найгостріша політична тенденція в зображуваних сутічках характерів стає не тільки художньо переконливою, але й життєво об'єктивною, непереборною. Разом з тим Ваша п'єса дає матеріал і ставить вимогу особливого стилю,— якщо можна так сказати,— стилю високого реалізму. Реалізму яскравої простоти, великої правди, значних характерних рис, чудової, суворої мови та ідеї, сповненої пафосу. Такий матеріал зараз найбільше відповідає моїм сценічним завданням — дозвольте сказати — моему театральному мистецтву, формулою якого є синтез трьох сприйнять життєвого (не «житейського»), театрального і соціального. Мужність і простота. Правда, а не правдочка. Яскравий темперамент. Міцне, чітке слово»<sup>1</sup>.

Немає потреби пояснювати, що, не вживши виразу «соціалістичний реалізм», В. Немирович-Данченко у реалізмі творів М. Горького вбачає ознаки соціалістичного реалізму. Тому природно, що роль і значення драматургії М. Горького у творчому розвитку мистецтва українського театру 30-х років не характеризується і не вичерпується лише кількістю вдало здійснених вистав чи кількістю яскравих сценічних образів, створених акторами у спектаклях за п'єсами М. Горького. Драматургія М. Горького, як і його теоретичні висловлювання з питань літератури і мистецтва, для драматургів, режисерів, акторів, усіх творчих працівників театрального мистецтва були справжньою і дійовою школою опанування творчого методу соціалістичного реалізму.

Серед багатьох постановок російської класичної спадщини, здійснених на Україні в 30-і роки, привернули увагу громадськості своєю значимістю такі вистави, як «Гроза» і «Ліс» О. Островського у Харківському театрі імені Т. Шевченка; «Ревізор» М. Гоголя. «Борис Годунов» О. Пушкіна, «Остання жертва» О. Островського в Київському театрі імені І. Франка; «Без вини винуваті» О. Островського

<sup>1</sup> В. л. Немирович-Данченко. Статті, речи, беседи, письма. М., «Искусство», 1952, стор. 140.

в Донецькому театрі та в Театрі імені М. Заньковецької; «Живий труп» Л. Толстого в Київському російському театрі імені Лесі Українки та ін.

Вистава «Гроза» у постановці М. Крушельницького відрізнялася від традиційних вирішень увагою режисера до відображення соціальних і побутових умов, що оточували Катерину. Особливо це позначалося на масових сценах, у яких виразно виступало соціальне розшарування натовпу. Виконавиця ролі Катерини В. Чистякова тонкими засобами, розумно й тактовно несла тему соціальної нерівності молодій жінки в сім'ї Кабанихи, захищала чистоту і людяність прагнень своєї героїні, її щирість, нездатність до лицемірства. Але ці риси не переростали в гострий протест. Над Катериною—В. Чистяковою тяжіла покірливість, приреченість.

Злагожденість ансамблю вистави визначали майстри сцени: І. Мар'яненко (Дикою), Д. Антонович (Тихін), Г. Бабіївна (Кабаниха), Є. Петрова (Варвара), О. Хвиля (Кудряш). «Гроза» довго трималася в репертуарі театру.

Вистава «Остання жертва» в Театрі імені І. Франка привернула увагу насамперед виконанням Н. Ужвій ролі Юлії Тугіної. У сценічному прочитанні і режисер В. Вільнер і виконавиця ролі відкинули ті тенденції в розумінні образу Тугіної, які йшли від надмірного соціологізаторства і негативно позначилися на ряді пожовтневих вистав. У них Тугіна виступала як досвідчена в любовних і в господарських справах, хитра і властолюбна купчиха, що ловила собі жениха.

У характері Тугіної Н. Ужвій розкрила складність її почуттів і переживань: кохання до Дульчина, вболівання за його негідну поведінку, страждання ображеної, одуреної жінки, гордість чистої душі й шукання порятунку в нелюбові. Вершиною майстерності актриси була сцена у Прибиткова, коли Тугіна, тамуючи сором і огиду за свій винок, кокетувала з ним, випрошувала грошей для Дульчина. Образ Тугіної, створений Н. Ужвій, належить до значних досягнень радянського акторського мистецтва.

Схвальну оцінку громадськості й критики дістала в цій виставі досконала майстерність ряду виконавців, зокрема робота О. Ватулі (Прибитков) та Є. Пономаренка, який з епізодичної ролі створив гранично виразний, справді трагікомічний образ Дергачова.

Значною подією в мистецькому житті тих років була вистава «Борис Годунов» О. Пушкіна, здійснена франківцями (постановка Б. Сушкевича, художник Г. Руді) до сторіччя з дня смерті геніального автора цієї першої, справді народної історичної драми в російській драматургії. Образи Бориса (Ю. Шумський), Марини Мнішек (Н. Ужвій), Шуйського (Д. Мілютенко), Лжедмитрія (П. Сергієнко) та народні сцени були окрасою вистави. Проте в цілому спектакль не відзначався глибоким розкриттям кожного персонажа, а також потрібним для успіху сценічним ансамблем.

Вистави «Ревізор» (режисер В. Вільнер, Театр імені І. Франка) і «Ліс» (режисер Б. Норд, Театр імені Т. Шевченка) не дістали принципово нового вирішення, але в них були переконливі сценічні образи:





«Остання жертва» О. Островського. Київський театр ім. І. Франка.  
Постановка В. Вільнера, художник — Б. Ердман. Н. Ужвій — Юлія Тугіна. 1939 р.

Щасливцев (М. Крушельницький), Городничий (Ю. Шумський), Осип (О. Ватуля), Хлестаков (Є. Пономаренко).

З багатьох постановок творів зарубіжної класики заслужили визнання громадськості «Макбет» у Донецькому театрі (режисер В. Василько), «Багато галасу даремно» у Театрі імені І. Франка (режисер В. Вільнер) та в Одеському театрі Революції (режисер І. Шлепянов), «Євгенія Гранде» за О. Бальзаком у Театрі імені Т. Шевченка (режисер Л. Дубовик).

Успішне сценічне втілення творів В. Шекспіра, зокрема його трагедії «Макбет» та комедії «Багато галасу даремно», було свідченням загального піднесення майстерності митців українського театру. У виставі «Багато галасу даремно» в Театрі імені І. Франка успішно виступили Ю. Шумський (Бенедікт), Н. Ужвій (Беатріче), Є. Пономаренко (Клавдію) і К. Осмяловська (Геро). В Одеському театрі Революції вирізнялися Т. Фесенко (Беатріче) та Й. Маяк (Леонато). Вистава в Одесі йшла в чудовому оформленні художника Д. Крейна. Цікаво була оформлена й вистава франківців (художник Б. Ердман).

Увагою до людських характерів, високою художністю вирішення відзначалася переважна більшість вистав класичних драматичних творів.

Навіть з такого короткого огляду лише незначної частини вистав, що були здійснені у 30-і роки, можна помітити тематичне й жанрове збагачення репертуару українського театру і піднесення його мистецького рівня.

Успішне здійснення вистав класичного репертуару в багатьох театрах переконливо доводило плідність боротьби з вульгарним соціологізаторством за розвиток радянського сценічного мистецтва на засадах творчого методу соціалістичного реалізму. Проте окремі рецидиви відкинутих самим життям вульгарно-соціологізаторських «осучаснень» спадщини ще позначалися на деяких виставах. «Доповнень» і «виправлень» зазнала драма І. Франка «Украдене щастя» в Харківському театрі Революції. Постановник І. Земгано, очевидно, вирішив, що І. Франко написав твір «недостатньої соціальної загостреності» і поставив його в редакції І. Кулика під назвою «Жандар», мотивуючи це тим, що колись, у перших варіантах, ця драма мала таку назву. Реалістичні, життєво-правдиві, по-справжньому художні образи І. Франка у виставі були знецінені одверто соціологізаторськими привнесеннями. Тяжка драма бідняків, обікрадених життям, з обвинувального вироку капіталістичній дійсності, яка нещадно калічить людську долю, перетворилася на «викриття класової ворожості» представника цісарської влади жандарма Михайла Гурмана, що у виставі виступав носієм усіх «злих начал».

Залишки вульгарного соціологізаторства позначилися й на виставі «Ревізор» в Одеському театрі Революції. Вони виявились і в «деструктивному» оформленні її (постановка І. Юхименка, художник І. Вайсман). Поставлені так-сяк «уламки» будинку Городничого, за задумом постановників, мабуть, мали символізувати «нетривкість» і «приреченість» соціального устрою Росії часів М. Гоголя.

Можна назвати ще ряд вистав, на яких і в 30-і роки негативно позначилося надмірне захоплення «редагуванням» і «осучасненням», «нав'язуванням» ідей, не властивих творам, «боротьбою з авторською ідейною обмеженістю». Але справа, звичайно, не в кількості прикладів. Важливіше з'ясувати причини й обставини, які призводили до таких хиб. Щоправда, і в 30-і роки ці явища мали одвертих прихильників і захисників. Серед них було немало відомих майстрів, діячів культури і критиків, авторитет яких на ті часи був загально визнаним.

Вистава «Фальстаф» В. Шекспіра, здійснена відомим режисером О. Грипичем у Харківському театрі Революції, відбивала в собі ще не викорінені рештки вульгарно-соціологізаторських настанов. На творчій позиції постановника позначилися «невдоволеність соціальною обмеженістю» шекспірівської драматургії, прагнення шляхом «розширення драматургічного матеріалу» і «соціальної характеристики» Фальстафа зробити «акцент на сучасність».

Пояснюючи своє розуміння завдань вистави, режисер О. Грипич у газеті театру «За більшовицьке мистецтво» 17 березня 1933 року писав: «Події, які відбуваються у Віндзорі, повинні не тільки веселити нашого глядача, але і поглиблювати його увагу в сторону порівнянь і аналогії з собою, з своїм побутом. Ось чому ми, взявши за основу п'єсу Шекспіра «Віндзорські веселі жінки», розширили драматургічний матеріал, ввівши чотири сцени першої дії з «Генріха IV» (для соціальної характеристики Фальстафа), і змонтували останню сцену комедії, використавши для цього 116 сонет та інші шекспірівські матеріали (акцент Фальстафа на сучасність)». Отже, тут маємо і залишки розуміння драматургічного твору тільки як «основи» для режисерських вправ, і «осучаснення» шляхом «редагування», і багато чого хибного, що було поширене ще в 20-і роки. Постановника не турбувало, що протилежні за своїми характеристиками та пізнавальним значенням образи Фальстафа запозичені з різних творів і мають спорідненість лише в імені.

Залишки вульгарного соціологізаторства, що мали місце і в часи теоретичного опрацювання основних засад творчого методу соціалістичного реалізму, негативно позначилися не тільки на окремих виставах, а й впливали на мистецькі позиції окремих діячів сцени, а іноді й цілих колективів.

Особливо це показово у ставленні до творів класичної спадщини. Театрознавець Я. Мамонтов, наприклад, одверто заперечував будь-яку доцільність звернення театрів до драматургії І. Карпенка-Карого, мовляв, твори І. Карпенка-Карого належать музеям і тільки драматургам корисно звертатися до них, як до таких, що нібито зберегли лише «формальні засади драматургії І. Карпенка-Карого»<sup>1</sup>.

У ті ж, 30-і роки висловлювалися думки, що «Тобілевич є виразником історичних інтересів буржуазії». Так, у передмові до однотомника вибраних творів драматурга, виданих Держлітвидавком 1936 року, відомий критик С. Щупак писав, що «не з якихось протилежних класо-

<sup>1</sup> «Радянський театр», 1931, № 1—2, стор. 22.

вих позицій він (І. Карпенко-Карий) критикує Пузирів, а з позицій того ж класу, до якого належать ті ж Пузири», що «п'єси Тобілевича на історичні теми показують, що, звертаючись до минулого, письменник романтизував діяльність козацької верхівки, провадив буржуазно-націоналістичну концепцію єдності інтересів всіх українців», що, «трактуючи історичні теми, письменник віддає свої симпатії верхівці, українському панству», що «тут він цілком сходиться з реакційними дворянськими ідеологами»<sup>1</sup>. З таких позицій критик навіть гуманізм І. Карпенка-Карого пояснював тим, що «ідеолог буржуазії на той час ще обертався до маси лицем гуманіста. Під гаслами гуманізму буржуазні ідеологи розчищали ґрунт для практики буржуазії, практики тих же Калиток і Пузирів. Тобілевич і був таким буржуазним гуманістом»<sup>2</sup>.

Тепер уже немає потреби з'ясовувати антинауковість і шкідливість наведених оцінок творчості І. Карпенка-Карого. Важливішим є відзначити, що з таких висловлювань про творчість драматурга досить виразно виступають методичні засади, з яких оцінювалися й інші явища мистецтва. До того ж не зайвим буде зауважити, що в ті роки С. Щупак — не просто один з відомих критиків. На початку 30-х років він був відповідальним редактором «Літературної газети» і теоретичного журналу з питань літературознавства «За марксо-ленінську критику», очолював Інститут червоної професури літератури і мистецтва, був членом оргкомітету Спілки письменників України. Автор ряду статей з питань драматургії, він писав і теоретичні праці з загальних питань естетики, зокрема з проблем соціалістичного реалізму, а на Першому з'їзді Спілки письменників України виступав з доповіддю про драматургію.

Можна назвати ще ряд імен визнаних літераторів і діячів мистецтва тих років, у виступах яких з питань театру і драматургії відбивалися такі ж позиції щодо оцінки окремих вистав чи навіть загальних питань театрального процесу. Саме цим і пояснюється те, що деяка частина діячів театру сприймала такі виступи не завжди критично, більше того, вважала їх офіційними «настановами». Наприклад, саме з такого хибного розуміння творчості І. Карпенка-Карого була оцінена критикою вистава «Сава Чалий» в Одеському театрі Революції. Тодішній головний режисер театру І. Юхименко про цю виставу писав: «Значною невдачею театру була постава п'єси «Сава Чалий» (режисер Д. Шклярський, оформлення художника М. Симашкевич). Грубою помилкою треба вважати те, що режисера пішла лінією найменшого опору, не переборолла народницьких тенденцій автора і була в полоні старої трактовки образів, пройнятих націоналістичними тенденціями. Ці помилки були потім визнані і самим режисером і засуджені цілим колективом театру»<sup>3</sup>.

Наукове опрацювання загальних проблем творчого методу соціалі-

<sup>1</sup> Карпенко-Карий. Вибрані твори. К., Держлітвидав, 1936, стор. 14—15.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Зб. «Десять років Одеського театру Революції». Одеса, 1936, стор. 39.

стичного реалізму, перемога якого визначала новий етап розвитку радянського мистецтва, в принципі завдало нищівного удару по вульгарному соціологізаторству, хоча процес переборення його впливів був тривалим і ускладнювався деякими особливими обставинами, притаманними суспільному і мистецькому життю 30-х років.

Метод соціалістичного реалізму озброїв працівників мистецтва програмою дій і став рушійною силою творчої консолідації митців. Здобутки театрального мистецтва України, досягнуті в 30-і роки, мають історичне значення. Адже саме в ці роки удосконалювалась майстерність таких українських драматургів, як І. Кочерга, М. Куліш, І. Микитенко, О. Корнійчук, Ю. Яновський, Л. Первомайський, М. Ірчан, І. Дніпровський, О. Левада, В. Минько, Ю. Мокрієв, С. Голованівський, Г. Мізюк. За їхніми творами було здійснено немало етапних вистав: «Кадри», «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Правда», «В степах України», «Богдан Хмельницький», «Дівчата нашої країни», «Соло на флейті», «Початок життя», «Пісня про Свічку», «Плацдарм», «Камо». Сучасник, будівник соціалізму, став провідним героєм на сцені. Українська радянська драматургія набула широкого визнання далеко за межами України, увійшла до репертуару багатьох театрів братніх народів СРСР.

Митці театру, озброєні методом соціалістичного реалізму, по-новому розкрили зміст багатьох класичних творів і збагатили скарбницю мистецьких здобутків такими художньо довершеними виставами, як «Хазяїн», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Украдене щастя», «Камінний господар», «Лісова пісня», «Маруся Богуславка», «Борис Годунов», «Васса Железнова», «Останні», «Діти сонця», «Живий труп», «Гроза», «Ліс», «Остання жертва», «Отелло», «Багато галасу даремно».

У постановках творів радянської драматургії та класичної спадщини визначилося мистецьке зростання значної групи режисерів. Поряд з відомими майстрами режисури — Г. Юрою, Л. Курбасом, В. Васильком, Б. Романицьким, К. Хохловим, О. Крамовим, В. Вільнером, М. Терещенком — своїм мистецтвом відзначалися режисери нового покоління: М. Крушельницький, К. Кошевський, Б. Тягно, В. Склярєнко, Б. Балабан, В. Норд, І. Юхименко, В. Довбищенко, Л. Дубовик, В. Харченко, І. Кобринський, Б. Борін, В. Магар, Ю. Лішанський та ін. Визначився і талант великої групи акторів: І. Мар'яненко, Г. Борисоглібської, Н. Ужвій, А. Бучми, Ю. Шумського, Б. Романицького, М. Крушельницького, Д. Антоновича, О. Сердюка, О. Крамова, В. Яременка, В. Чистякової, М. Романова, О. Воронович, В. Драги, А. Хорошуна, Т. Юри, О. Ватулі, Д. Козачковського, Л. Гаккебуш, В. Любарт та ін. Значну популярність здобули актори молодшого покоління, зокрема В. Добровольський, Д. Мілютенко, Ю. Лавров, Л. Бугова, П. Нятко, К. Осмяловська, А. Верменич, Є. Опалова, Б. Аркадьєв, О. Максимов, М. Білоусов, І. Твердохліб, О. Тарасенко, В. Сокирко, Д. Дударев, П. Сергієнко, Є. Пономаренко, В. Овчаренко, І. Козаченко, Й. Маяк, А. Крамаренко, Б. Лучицький, Л. Криницька

та багато ін. Вони створили самобутні сценічні образи, які назавжди залишаться зразками високого мистецтва акторського перевтілення.

У 30-і роки театральне мистецтво утвердилося в своїй ідейно-виховній дієвості, міцно увійшло в побут і стало невід'ємною складовою частиною духовного життя широких мас трудівників міста і села. Кращі здобутки театрального мистецтва цього періоду щедро поповнили скарбницю духовних цінностей нашого народу.

## ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА ШЛЯХУ ДО ВОЗЗ'ЄДНАННЯ

Великий вождь пролетаріату, творець першої в світі Радянської держави, В. І. Ленін палко вітав встановлення Радянської влади в двадцятьох повітах Східної Галичини в 1920 році і подавав всебічну допомогу й підтримку галицьким комуністам у партійному і радянському будівництві.

Боротьбу західноукраїнських трудящих за возз'єднання з Радянською Україною, а отже, за встановлення Радянської влади на цих землях, очолила Комуністична партія України. На III з'їзді КП(б)У в березні 1919 року було прийняте рішення: «Беручи до уваги розгортання революційного руху в Галичині, з одного боку, і зміцнення там Директорії — з другого, треба перед партією поставити завдання поширювати свій вплив і на Галичину». У квітні того ж року при ЦК КП(б)У було створено Галицьке комуністичне бюро, яке пізніше перетворилося в Комітет Комуністичної партії Східної Галичини і Буковини (КПСГ). У 1921 році Комуністична партія Східної Галичини і Буковини стала крайовою автономною організацією Комуністичної партії Польщі і продовжувала підтримувати тісні ідейні й організаційні зв'язки з КП(б)У. 1923 року КПСГ була перейменована в Комуністичну партію Західної України (КПЗУ).

«Вся історія КПЗУ тісно зв'язана з історією бойового загону КПРС — Комуністичної партії України — і цілком закономірно є невід'ємною частиною історії боротьби українського народу за Радянську владу, за перемогу соціалізму і комунізму», — говорилося в статті «За правильне висвітлення історії Комуністичної партії Західної України»<sup>1</sup>.

Пліч-о-пліч з польськими комуністами КПЗУ вела наполегливу боротьбу проти класу поміщиків і капіталістів, відстоюючи право українських і білоруських трудящих на національне самовизначення, на возз'єднання з радянськими республіками, бо воно означало й визволення соціальне.

Переймаючи ленінський досвід у поєднанні легальних і нелегальних форм боротьби, КПЗУ, «бувши нелегальною партією, оволодівала такими масовими організаціями, як профспілки, культурно-освітні,

<sup>1</sup> «Комуніст України», 1963, № 8, стор. 42.

спортивні і кооперативні організації, і з їх допомогою поширювала свій вплив на маси, керувала їх виступами»<sup>1</sup>.

Велика Жовтнева соціалістична революція була гаряче зустрінута трудящими Західної України, в тому числі й передовою частиною діячів культури і мистецтва. Одним із виявів симпатії до Радянської влади було те, що частина акторів Нового Львівського театру (створеного 1919 року і керованого А. Бучмою), зустрівши Червону Армію у Вінниці, оформилася на початку січня 1920 року в Новий драматичний театр, який незабаром дістав ім'я Івана Франка. З колишніх галицьких акторів учасниками творення цього театрального колективу були А. Бучма, М. Крушельницький, В. Калин, Я. Бортник, О. Рубчаківна, К. Пилипенко, Н. Пилипенко, К. Коханова, Л. Гринишак, Ф. Лопатинський, Т. Демчук, О. Польовий, С. Зубрицький, Ю. Ходоровський, композитор Б. Крижанівський.

У липні—серпні 1920 року, коли Червона Армія звільнила майже всю Східну Галичину від білополяків-пілсудчиків, коли була проголошена Галицька радянська республіка, Галицький ревком на чолі з більшовиком-ленінцем В. Затонським одразу ж подбав про створення на цих землях радянського театрального колективу. Передбачалося, що після звільнення Львова туди переїде Новий драматичний театр імені І. Франка, який виступав у Черкасах. Саме з цією місією — створення радянського театру — до звільненого Тернополя прибули члени колективу цього театру Т. Демчук і С. Зубрицький.

Тим часом, поки точилися бої за Львів, Галицький ревком доручив М. Крушельницькому (який через хворобу вибув з Театру імені І. Франка напередодні його переїзду до Черкас і повернувся до батьків на Тернопільщину), а також Т. Демчукові і С. Зубрицькому організувати театр у Тернополі.

Художнім керівником новоствореного Драматичного театру був призначений М. Крушельницький. До трупі ввійшли Теофіл Демчук, Севастян Зубрицький, Януарій Бортник та ін.

Актори театру проводили активну громадсько-політичну роботу в місті, допомагали комуністам встановлювати Радянську владу, брали участь у суботниках. На М. Крушельницького було також покладено обов'язки завідуючого театральним відділом наросвіти Галицького ревкому; Т. Демчук керував літературно-репертуарною секцією, а С. Зубрицький — секцією по організації театрів. Інші актори теж працювали у відділі народної освіти. Разом з громадською діяльністю колектив театру готував нові вистави, зокрема «Мартина Борулю» й «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого.

Незабаром радянські військові частини залишили територію Східної Галичини. Комуністична партія Східної Галичини продовжувала боротьбу з окупантами, глибоко вірячи в неминуче визволення і відновлення Радянської влади на землях Західної України. Цю думку добре висловив український радянський поет і партійний діяч Іван Кулик: «Галичина — це не чужий якийсь край, але невід'ємна частина

<sup>1</sup> «Комуніст України», 1963, № 8, стор. 43.

України, лише тимчасово окупована ворогом, і перша галицька конференція мусить ще раз підкреслити нерозривну єдність пролетарів Східної Галичини і Буковини з пролетарями решти робітничо-селянської України»<sup>1</sup>.

У важких політичних умовах Драматичний театр продовжував свою роботу аж до 1921 року, практично здійснюючи її на ідейно-художніх принципах молодого українського радянського театру. У своєму «Відкритому листі» від 21 березня 1921 року до львівського товариства «Українська бесіда» актори Драматичного театру в Тернополі тверезо й обгрунтовано оцінювали складне становище галицького театру: «В українському галицькому театрі широкі народні маси не знаходять відгуку на свої різноманітні потреби. Біль, сум огортає за драматичне галицьке мистецтво, за його напрям і за ту страшну, компрометуючу нас гальму, яка утворюється галицькими «театрами» в справі загального розвитку українських мас і їх боротьби за національні і соціальні права. Галицький театр не є виразником народних інтересів, питань, які займають головне місце в житті народу. Він плентається в хвості народних рухів...»<sup>2</sup>.

На думку авторів листа, потрібний був новий театр, який, з одного боку, відбивав би в собі, як у дзеркалі, дану епоху, а з другого — будив громадську ініціативу. Як на зразок такого театру вказувалося на театральні колективи, що виникли в революційних умовах на Радянській Україні: Молодий театр, Новий драматичний театр імені І. Франка, Перший державний драматичний театр імені Т. Шевченка, які «доказали світові, що українська культура — світова культура, а не місцева, «провінціальна», оповита широкою матнею, різнокольоровими шароварами та зеленим поясом...»

В історії театру на Західній Україні велику роль зіграв видатний радянський режисер Олександр Загаров, який очолював театр товариства «Українська бесіда» у Львові з 1921 до 1923 року. Завдяки його художньому керівництву цей театр став немовби побратимом Першого державного драматичного театру імені Т. Шевченка на Радянській Україні, художнім керівником якого перед цим був О. Загаров.

Далекий від формалістичних викрутасів, митець мхатівської реалістичної школи, людина високої загальної культури з неабияким сценічним досвідом, О. Загаров поставив перед собою завдання вивести галицький театр з мистецької кризи, яку він переживав. Репертуар театру складався з української, російської та західноєвропейської класики. Прагнучи продемонструвати свій сучасний рівень виставами новітньої психологічної драми, театр не нехтував українською реалістично-побутовою народною драмою, проти якої тоді виступали з псевдореволюційних позицій немало театральних діячів.

Поруч із Олександром Загаровим у цьому театрі працювали такі митці, як Ганна Борисоглібська, Марія Морська, Софія Стаднікова,

<sup>1</sup> «Галицький комуніст», 1920, 22 квітня.

<sup>2</sup> Центральний державний історичний архів УРСР у Львові, ф. 514, спр. 63, арк. 4—5.



Йосип Стадник, Іван Рубчак, Мар'ян Крушельницький, Микола Бенцаль та ін.

О. Загаров провів значну педагогічну роботу в театрі. «Артисти із школи Загарова — це великий здобуток для українського театрального мистецтва...»<sup>1</sup> — писалося в журналі «Театральне мистецтво».

Але в тодішніх умовах польсько-шляхетського панування театрові товариства «Українська бесіда» постійно загрозувала небезпека. О. Загарова буржуазні націоналісти звинувачували в «російщині», «більшовизації» театру. Це призвело до того, що він змушений був восени 1923 року вийти з колективу і переїхати на Закарпаття. Згодом (1926) він повернувся на Радянську Україну.

Після від'їзду О. Загарова театр 1924 року розпався. М. Крушельницький переїхав на Радянську Україну і вступив до театру «Березіль».

В умовах безправ'я і поневірянь протягом довгих років по Західній Україні мандрували десятки українських труп. Й. Стадник 1928 року вперше ставить п'єси молодого західноукраїнського драматурга Я. Галана «Дон-Кіхот із Еттенгайму» і «Вантаж». Треба віддати належне більшості цих труп: вони популяризували українську класику, будили в західноукраїнських трудящих, всупереч політиці колонізації, яку проводив польсько-шляхетський уряд, почуття національної єдності і спорідненості з усім українським народом, будили їхню соціальну свідомість і підтримували надію на возз'єднання з Радянською Україною.

Українська радянська преса 20-х років інформувала читачів про діяльність театральних труп на Західній Україні. Велике значення мали живі контакти західноукраїнських акторів з українськими радянськими театрами: вони їздили «по науку» в театри імені І. Франка, імені Т. Шевченка, імені М. Заньковецької, у «Березіль» і часом залишалися назавжди в радянському театрі, як-от режисер Януарій Бортник, артистка Софія Федорцева та ін.

Проте траплялися випадки, коли дехто, повернувшись на Західну Україну, ставав на службу націоналістичному охвістю. Так, режисер Володимир Блавацький, який у 1927—1928 роках працював у «Березолі», з квітня 1929 року очолив художнє керівництво мандрівного Театру імені І. Тобілевича. Пройшовши режисерську школу Л. Курбаса (хоч і не завоювавши його довір'я як митець), він почав застосовувати в своєму театрі деякі творчі принципи радянського театру. Але разом з тим В. Блавацький вдавався й до всяких формалістичних збочень: те, від чого почав відходити його вчитель Л. Курбас у «Березолі», не дуже пильний учень силкувався продовжити. Внаслідок цього театр імені І. Тобілевича скочувався до ідеології буржуазного націоналізму, виставляв недолугі драматичні витвори новоспечених писак, які намагалися паплюжити Радянську Україну.

Комуністична партія Західної України повела рішучу боротьбу проти ворожих тенденцій у західноукраїнському театрі. Революційний журнал «Вікна» у своєму додатку «Жива сцена» вмістив статтю теат-

<sup>1</sup> «Театральне мистецтво», випуск III—IV. Львів, 1922, 15 червня, стор. 45.

рального діяча Михайла Вовка (за псевдонімом М. Босяк) під назвою «Мина Мазайла» Куліша на службі західноукраїнського фашизму»: «Найкращим доказом «аполітичності» буржуазної зах[ідно]укр[аїнської] «гаркун-задунайщини» (бо інакше годі назвати всі наші мандрівні і напівмандрівні «театри», що товчуться, як цей Марко по пеклі, з торбою безідейного хламу, поданого публіці в соусі халтурності) — це те, що в їх репертуарі не знайдете ані одної п'єси, що зачіпала б актуальні справи, що в них зацікавлені широкі маси робітництва та селянської бідноти. Бо політика буржуазного театру спрямована так, щоби всіма засобами старатися якщо вже не настроїти ворожо широких працюючих мас проти визвольного пролетарського руху, то хоч відтягнути їхню увагу від актуальних проблем всякою репертуарною ерундовщиною. І коли донедавна наша «гаркун-задунайщина» переважно тільки відтягала увагу мас від актуальних справ українською побутовщиною та зах[ідно]європейським оперетковим хламом, вищиплюючи міщанське філістерство в глядачів, то цього року один з «найкращих» зах[ідно]укр[аїнських] театрів — Театр імені І. Тобілевича в Станіславові, що є театром кооп[еративу] «Український театр» у Львові, — став на шлях служіння західноукраїнському фашизмові в його протирадянських виступах. Тому що дуже часто гарматою ворога можна бити його самого, буржуазні театри вибирають час від часу радянські п'єси, саме ті, що поборюють якісь погані явища в радянському житті. Приправивши їх по-своєму режисерією, перекрученням тексту та повикладавши цілі сцени з цих п'єс, показують їх публіці, щоби викликати побажані ними протирадянські настрої. Таке зробили буржуазні театри, напр[иклад], з «Іржею», «Квадратурою кола» Катаєва і т. д.»<sup>1</sup>.

Автор обурювався такою трактовкою «Мини Мазайла» В. Блавацьким. Крім «умовно-реалістичної» постановки, що на тлі традиційного реалістичного плану в західноукраїнському театрі був нечуваною «новацією», вистава мала антирадянське спрямування. П'єса М. Куліша, і без того ідейно ущербна, у вирішенні В. Блавацького набула цілком фальшивої форми. «Та ця... «геніальність» «умовно-реалістичної» сценічної постановки «Мини Мазайла» — це ще нічого, бо від цього пан Блавацький і театральний діяч, але звідки в нього взялася думка такого використання радянської п'єси для протирадянської акції?»<sup>2</sup>. І далі автор зазначав, що сам Блавацький цього б не зробив, бо «у нього політична грамотність не більша за його режисерську «геніальність». Про це свідчать сталі «щомісячні субвенції станіславівського магістрату цьому театрові та навіть 400-золотові датки станіславівського владики Хомишина, що дотепер не дуже-то цікавився українським театром... Робіть так далі, пане Блавацький і всі «тобілевичівці»... Від своїх панів дістанете більше охлалів, а від пролетаріату... смердячі яйця»<sup>3</sup>, — закінчувалась стаття Михайла Вовка.

<sup>1</sup> «Жива сцена», кварталник сценічного мистецтва, ч. 3, додаток до 7—8 кн. «Вікон», 1930, стор. 14.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

У той час, коли В. Блавацький зводив Театр імені І. Тобілевича на мانیвці, до театру прийшов режисер М. Бенцаль, представник реалістичної театральної школи, людина демократичних переконань.

Поруч з українськими класичними творами М. Бенцаль поставив у 1931 році п'єсу російського радянського драматурга Д. Щеглова «Пурга». Роль більшовика Володимира виконував М. Бенцаль, американського мільйонера — Л. Боровик, його дочки Оллан — Л. Кривицька. Вистава, тепло сприйнята глядачем, пройшла кілька разів, але через погрози з боку поліції та націоналістичних кіл була знята.

У трупі відбувається перегрупування сил. В. Блавацький із своєю групою переходить у новостворений театр «Заграва», а Театр імені І. Тобілевича на чолі з М. Бенцалем аж до 1939 року несе прапор передового, демократичного українського мистецтва.

З другої половини 20-х років, у період загострення класової боротьби на Західній Україні, КПЗУ береться за створення пролетарського театру, який міг би протистояти театрові буржуазному. По селах і містах організовуються десятки аматорських гуртків, які стають водночас опорними пунктами КПЗУ.

З-поміж усіх цих гуртків найвизначніше місце займав Робітничий театр у Львові. Спочатку це був драматичний гурток при робітничому товаристві «Воля». Після заборони товариства у 1925 році він перейшов під крило городоцької читальні «Просвіта» у Львові й продовжував свою роботу як «Робітнича сцена». У 1927 році аматори «Робітничої сцени» з успіхом поставили п'єсу М. Ірчана «Безробітні». Тоді ж народилася ідея встановити тісніші контакти з польськими робітничими театрами інших міст, а то й створити загальнодержавне об'єднання робітничих театрів.

Націоналістичні керівники «Просвіти» 1927 року закрили «Робітничу сцену». Члени гуртка А. Матулівна і М. Вовк подали на затвердження уряду статут самостійного товариства «Пролетарська сцена», однак цей захід розбився об заборону уряду. Тільки на початку 1928 року створюється кооператив «Робітничий театр», перед яким польсько-шляхетська влада поставила комерційні завдання: продавати грим, перуки, бутафорію, декорації, методичну літературу аматорським гурткам. Але «Робітничий театр» проводив політику КПЗУ. Про це товариство постійно дбали такі революційні письменники, як В. Бобинський, К. Пелехатий, С. Тудор, Я. Галан, П. Козланюк та ін. Ось як про це писав «Альманах лівого мистецтва»: «З новим формуванням дійсності в низах, із зростом їх класової свідомості стрічаємо на театральному фронті перші позначки нових шукань під свіжим почином кооперативи «Робітничий театр», яка робить перше реальне зусилля створити кістяк масового пролетарського театру. Основна його мета — це керівництво праці драмгуртків по селах і містечках провінції, а далі підбір та чистка репертуару, ведення режисерських курсів та театрального видавництва... Як розв'яжеться справа конкретного оформлення планів «Робітничого театру» на практиці, це покаже майбутнє. Одною з перших умов успіху буде ґрунтовне марксистсько-теоретичне перешколення режисерів та керівників на місцях,

а другим завданням буде створення нового репертуару. В цьому місці великі вимоги ставитиме це питання до західноукраїнських пролетарських письменників, які повинні будуть працювати над обробкою п'єс для масової вистави»<sup>1</sup>.

До так званої надзірної ради, що стояла на чолі кооперативу «Робітничий театр», ввійшли М. Вовк (голова), відома революційна діячка, член ЦК КПЗУ, письменниця А. Матулівна, В. Костей, І. Федунь і М. Будзин. Кооператив розпочав неперіодичні видання «Жива сцена» (додаток до журналу «Вікна»), «Масовий театр» (додаток до газети «Сила»), редактором яких був М. Вовк. Драматичний гурток цього кооперативу у Львові очолила А. Матулівна як художній керівник і режисер. Актори театру — аматори.

Репертуар був добре продуманий. Це передусім ті твори, в яких звучали мотиви соціального протесту, гострого викриття буржуазної моралі та націоналістичної ідеології. Тяжючи до малих форм, театр прагнув залучати до сценічного дійства також і глядача. Це нагадувало агітаційно-масовий театр на Радянській Україні перших років революції. Як відомо, у 20-х роках український радянський театр уже відійшов від практики створення агітаційно-масового дійства. Для Галичини, що перебувала під буржуазною владою, така практика була історично виправдана і в 30-х роках. Важко доводилось діставати дозвіл поліції на бажану п'єсу. Так, наприклад, антимілітаристська драма М. Ірчана «Родина щіткарів», популярна тоді в Радянському Союзі, серед робітників Канади, США, Чехословаччини, була, як і всі п'єси цього драматурга, на початку 1928 року суворо заборонена до показу на території всієї панської Польщі. Драматург, п'єси якого і тематично і ідейно призначалися передусім для населення Західної України, був позбавлений можливості розмовляти із своїми поневоленими земляками.

Зазнали заборони вже готові вистави, здійснені А. Матулівною інсценізації сатиричних оповідань О. Маковея «Як Шевченко шукав роботи», М. Коцюбинського «Коні не винні», роману Е. Золя «Жерміналь», оповідання І. Франка «На дні».

Так, вистава «Як Шевченко шукав роботи»<sup>2</sup> мала в своїй основі тільки сюжетну канву твору О. Маковея. Це була сатира, спрямована проти українського буржуазного націоналізму 20-х років. На сцену виводилася галерея антинародних діячів, як-от адвокат-посол Дерун, професор Всезнайко і редактор Брехун. У сценічному варіанті сатири О. Маковея націоналісти не прийняли Шевченка на жодну роботу, навіть у Наукове товариство імені Шевченка.

Ця інсценізація мала цікаве обрамлення: перед виставою «доповідач» гостро засуджував буржуазію за фальсифікацію спадщини Шевченка. Потім на сцену виходив «націоналіст», який протестував проти «наклепів» на діяльність справжніх «патріотів», доводячи, що Шевченко таки був націоналістом.

<sup>1</sup> «Альманах лівого мистецтва», 1931, № 1, стор. 10—11.

<sup>2</sup> Див.: «Масовий театр», 1932, № 9—10, стор. 4.

Проти «націоналіста» знову виступав «доповідач» і разом з ним весь колектив декламував уривки з творів Шевченка. Суперечки тривали. З залу сипалися запитання: «З ким же був Шевченко: з трудівниками чи з панами?» На сцену виходив «референт», який пояснював, що Шевченко належить своїй епосі, виступаючи як революціонер проти царизму і кріпосництва.

Але цій яскравій, справді театральній виставі не судилося стати здобутком глядачів. Призначена на 21 квітня 1930 року, вона була заборонена.

З галицьких революційних драматургів лише Я. Галан був представлений у репертуарі «Робітничого театру». Його сатирична комедія «99%» («Човен хитається») була дошкульним ударом по українських буржуазних націоналістах.

Крізь поліцейні рогатки вдалося проскочити й таким виставам, як інсценізація повісті М. Коцюбинського «Fata morgana», «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, «У Гайхан-бея» В. Самійленка, «В Гірничій Діброві» Г. Запольської.

Практикувалися в «Робітничому театрі» колективні декламації. У своїй статті журнал «Жива сцена» відзначав, що колективна декламація знайшла широке застосування в роботі пролетарських мистецьких організацій не лише Радянського Союзу, а й за його межами, як-от у Німеччині, бо: «по-перше, колективізм — це пролетарська ідея, що лежить у підставі пролетарського визвольного руху — отже, спільна праця для спільної ідеї класово свідомим робітникам не чужа, по-друге, гуртова декламація для класово свідомого пролетаріату — це могутній чинник впливу на пролетарські маси, чинник освідмлюючий та організуючий»<sup>1</sup>.

Перші кроки до колективної декламації зробив ще 1927 року гурток «Робітничя сцена». В його репертуарі були «Каменярі», «Товаришам із тюрми» І. Франка, «Спів крилатих кентаврів» В. Бобинського. З цими декламаціями гурток виступав майже у всіх львівських профспілках і читальнях і здобув загальне визнання. Робота над декламаціями була продовжена в 1930 році драматичним гуртком кооперативу «Робітничий театр». Театральна комісія цього кооперативу мала навіть намір випустити окремою збіркою матеріали для гуртової декламації з поясненнями, як їх виконувати в робітничих і селянських драмгуртках.

У драмгуртку «Робітничого театру» виставлялися колективні декламації віршів «Поема проти війни» М. Терещенка, «Як пішов цар воювати» М. Конопницької, «На майдані» і «Три сини» П. Тичини, «Думи пролетарія», «У долині село лежить» І. Франка та ін. Зокрема вірш «Три сини» був інсценізований.

Цікавою була вистава «Суд над страйколоманами», в якій викривалися штрейкбрехери, вороги робітничого руху. Це був твір колективний, починаючи від визначення теми та створення тексту і кінчаючи остаточним завершенням вистави. Він нагадував форму творчості

<sup>1</sup> «Жива сцена», ч. 2, додаток до 4 кн. «Вікон», 1930, стор. 5.

радянського театру перших років революції. Дія мала відбуватися у всьому залі: на сцені — «президія профспілки», а всі інші актори — серед глядачів<sup>1</sup>. Але й ця вистава була заборонена.

Серед планів театру було ще кілька вистав — судів над п'яницями, над темнотою й несвідомістю, над неорганізованими робітниками, над злодіями. Однак не всім їм судилося побачити світло рампи: доля «Суду над страйколоматами» свідчила про безперспективність усіх інших «судів».

Актори «Робітничого театру» використовували дещо відмінну форму сценічного дійства, так звану живу газету, що мала гостро публіцистичний характер, спрямовувала вістря сатири проти всіляких зрадників народу, ворогів робітничого класу. Але незабаром і «живу газету» поліція закрила.

Початок діяльності кооперативу «Робітничий театр» у Львові припадає на час створення в Москві Міжнародного об'єднання робітничих театрів (МОРТ), ініціатором якого був Союз робітничих театрів Німеччини (1928). Увійшовши до складу цієї організації, «Робітничий театр» усвідомлював ту велику місію, яка була покладена на нього по вихованню трудящих мас<sup>2</sup>. Він цілком підтримав платформу МОРТу і взяв на себе обов'язок здійснювати завдання, які ставила ця організація, зокрема висвітлювати засобами сценічного мистецтва соціалістичне будівництво в Радянському Союзі і боротьбу робітників капіталістичних країн.

Гостро стояло питання репертуару. «Робітничий театр» через свою газету «Масовий театр» повів гостру боротьбу проти бездейних, низькопробних п'єсок, а також тих «козакофільських» драм, якими рясніла сцена аматорських гуртків по всій Західній Україні. Не все із спадщини минулого могло бути корисним для ідейно-виховної мети цього театру. Газета радила гурткам виставляти насамперед ті п'єси, які мали соціально-викривальний характер, як-от: «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького, «Учитель» І. Франка, «У Гайхан-бея» В. Самійленка, «Надія» Г. Гейерманса. І все ж революційний репертуар був надто бідний.

Під впливом діяльності «Робітничого театру» численні аматорські гуртки по містах і селах Західної України ставали до революційної боротьби. Польська поліція, знаючи, що робітничими й селянськими драмгуртками керує КПЗУ, чинила всілякі перешкоди, вдаючись до арештів учасників вистав, часто зупиняючи дію спектаклю.

Уряд панської Польщі посилено переслідував прогресивні, комуністичні осередки в Західній Україні. 1931 року поліція заарештувала А. Матулівну й кинула її у горезвісну Луцьку тюрму. Але завдяки масовим протестам трудящих, прогресивних діячів усіх країн влітку 1932 року вона була звільнена, переїхала на Радянську Україну і вступила до театру «Березіль».

Разом з А. Матулівною були заарештовані й найактивніші члени кооперативу «Робітничий театр» — Ф. Завадка і М. Вовк. Наприкінці

<sup>1</sup> Див.: «Жива сцена», ч. 1, додаток до 2 кн. «Вікон», 1930, стор. 5—7.

<sup>2</sup> Див.: «Жива сцена», ч. 3, додаток до 7—8 кн. «Вікон», 1930, стор. 9—12.

1932 року кооператив був змушений припинити свою роботу. Припиняється і видання журналів «Масовий театр» та «Жива сцена».

Незабаром «Робітничий театр» відновив свою діяльність. Але 1934 року за участь у з'їзді прогресивних організацій Західної України і за підтримку платформи КПЗУ кооператив було назавжди ліквідовано.

Діяльність цього аматорського театру у Львові в період найвищого піднесення революційного руху в Західній Україні (1928—1934) важко переоцінити. Поруч з діяльністю організації революційних письменників «Горно» з її органом «Вікна», а також прогресивним виданням «Нові шляхи» кооператив «Робітничий театр» з його періодичними виданнями «Жива сцена» і «Масовий театр» має видатні заслуги перед Комуністичною партією Західної України, яка очолювала трудящих у їхній боротьбі проти соціального й національного поневолення.

Орієнтуючись на соціалістичне мистецтво Радянської України, «Робітничий театр» прагнув утверджувати принципи нової, революційної, соціалістичної естетики, відкидаючи запліснявілі канони буржуазного, занепадицького мистецтва.

Якщо протягом 20-х років діячі західноукраїнського театру, долаючи перешкоди, які чинила польсько-шляхетська влада та її націоналістичні посіпаки, тримали постійний зв'язок з театрами Радянської України, то на початку 30-х років будь-які зв'язки припиняються. Польський буржуазний уряд створив ту штучну «залізну» стіну між українцями обабіч Збруча, яка тривала аж до 1939 року. Незважаючи на це, прогресивна громадськість, трудящі люди Західної України плекали надію на возз'єднання з Радянською Україною й наполегливо боролися за здійснення давньої мрії. Чимало борців зазнали катувань у таких жахливих концтаборах, як Береза Картузька, та інших.

Прогресивна громадськість широко відгукнулася на політичну ситуацію, що склалася в Польщі. З трибуни антифашистського конгресу працівників культури, що відбувся у Львові 1936 року, польський режисер Броніслав Домбровський виступив із доповіддю про стан театру в Польщі і Західній Україні, закликаючи сценічних діячів і драматургів створювати такі вистави, які були б пройняті революційними ідеями, що хвилюють сучасників, робітників і селян.

У складних умовах класової боротьби треба було згуртовувати ряди прогресивних митців сцени. Таке завдання стояло й перед діячами західноукраїнського театру, розпорошеними по різних мандрівних трупах, яких ставало все менше й менше.

Не легкими були умови існування навіть для тих мандрівних труп, які будували свій репертуар на українській класиці або західноєвропейській опереті. Кіло цих труп звужується, актори змушені шукати інших занять.

На цьому сумному тлі вирізняються два театри — імені І. Тобілевича і «Заграва». 1938 року вони зливаються в одну трупу й утворюють Театр імені І. Котляревського. Трагічно склалася б доля

й цього театру, якби не історичний вересень 1939 року, коли збулася одвічна мрія трудящих — визволення з-під гніту іноземних поневолювачів. Радянська країна прийшла на допомогу своїм братам і завжди прийняла їх у велику сім'ю радянських народів.

Усіх акторів галицьких мандрівних труп було запрошено до Львова для створення стаціонарного українського драматичного театру. Колишні актори Театру імені І. Котляревського і «Мистецького турне», а також кілька акторів із східних областей України утворили Львівський драматичний театр імені Т. Шевченка, який уже в листопаді 1939 року показав у Львові свою першу виставу — «Хмару» О. Суходольського. Головним режисером стає Й. Стадник. Приходять до театру І. Рубчак, О. Стаднікова, С. Стадниківна, Л. Кривицька, Я. Геляс та ін. «Широкі горизонти відкрилися для нас. Усі ми відчули силу й енергію, усі немов знову народились на світ. Ми були горді й щасливі з того, що стали вільними радянськими громадянами»<sup>1</sup>, — згадує народна артистка УРСР Леся Кривицька.

Над новоствореним театром узяв шефство Київський театр імені І. Франка. А після проголошення Народними Зборами Радянської влади на Західній Україні Львівський театр імені Т. Шевченка було реорганізовано в Львівський державний український драматичний театр імені Лесі Українки — перший радянський театр на західноукраїнських землях.

Першою радянською п'єсою, показаною Театром імені Лесі Українки, була «Платон Кречет» О. Корнійчука (прем'єра — 30 грудня 1939 року). Вистава не вдалася, бо вирішувалась як драма традиційного любовного трикутника. Західноукраїнські актори ще не встигли глибоко пізнати характери радянських людей, багатий внутрішній духовний світ яких неодмінно передбачає поєднання особистого з громадським, а тому й не могли дорівнятися до того блискучого виконання, яке вже мала ця п'єса на радянській сцені. Але навіть така вистава стала школою опанування нової радянської теми. «П'єса Корнійчука схвилювала нас, ми відчули в ній твір дійсно народний, побачили яскраві, живі характери і великі думки, втілені у винятково простій, ясній формі»<sup>2</sup>, — пише актриса Л. Кривицька.

Цією п'єсою розпочали свою діяльність ряд новостворених західноукраїнських театрів — у Станіславі, Луцьку, Рівному та інших містах, які вперше за своє існування одержали стаціонарні приміщення.

Друга радянська п'єса — «Любов Ярова» К. Треньова — дістала значно краще вирішення на сцені Львівського театру імені Лесі Українки. У ролі Любові Ярової виступила Л. Кривицька. Автор п'єси, що був присутній на прем'єрі, схвально відгукнувся про цю виставу.

«Важко було нам усім перебудувати свій світогляд, свої творчі методи, — згадує Л. Кривицька. — Всі ми почали потроху усвідомлювати, що наших колишніх акторських досягнень, методів, прийомів для сценічного втілення образів радянських людей замало. Тепер

<sup>1</sup> Леся Кривицька. Повість про мое життя. К., «Мистецтво», 1966, стор. 134.

<sup>2</sup> Там же.



наше завдання полягало в тому, щоб не просто показати, так би мовити, живу людину, а ще й розкрити її соціальну суть. Робота ж над радянськими п'єсами саме й допомагала нам у цьому напрямі, збагачувала нас, примушувала по-новому дивитись на життя, по-новому трактувати свої старі ролі, заглиблюватися у їхній внутрішній зміст»<sup>1</sup>.

По-новому зазвучала й вистава «Украдене щастя» І. Франка в постановці Й. Стадника. Тепер її грали не так, як усі попередні роки, а так, як трактували її в Київському театрі імені І. Франка, де глибоко розкривався соціальний конфлікт твору.

Протягом 1940 — першої половини 1941 років Театр імені Лесі Українки показав ще «В степах України» О. Корнійчука, «Довбуша» Л. Первомайського, «Скупого» Ж.-Б. Мольєра та ін.

Навесні 1941 року театр почав готувати виставу «Розлом» Б. Лавреньова. Трупю очолив новий головний режисер — В. Василько. Але віроломний напад німецьких фашистів перервав творчий театральний процес, — він відновився лише влітку 1944 року.

В умовах соціального й національного гноблення праця українського театру на Буковині була ще важчою, ніж на Західній Україні. Український Чернівецький театр, створений тут наприкінці 1918 року, румунські власті вигнали за межі Буковини. Пізніше (1922—1928) у тяжких злиднях перебивалася трупа Українського театру під керівництвом Сидора Терлецького.

Не кращими були умови й для Українського театру з Черниуц, очоленого І. Дудичем (1929—1933).

У своїх спогадах І. Дудич писав: «Актори не лише виступали в спектаклях, але й самі будували сцену, опускали і піднімали завісу, шили костюми, писали декорації, виготовляли бутафорію, розклеювали афіші, розповсюджували квитки, а також оббивали пороги префектур, поліції, сигуранци, цензури, благаючи їх про дозвіл на виставу. Кожна вистава тяжко здобувалась, і цим була для нас ще більш дорога»<sup>2</sup>.

Український театр з Черниуц був типовою провінційальною побутовою трупою з відповідним репертуаром, але й такого репертуару боялася румунська сигуранца. Вона вбачала «крамолу» навіть у тому, що в українському одязі надто багато червоного кольору. Так, під час вистави «Ніч під Івана Купала» у м. Бендерах за наказом румунського префекта після другого акту довелося акторам зняти червоні хустки, пояси, шаровари, чоботи, бо це, мовляв, комуністична пропаганда.

Взагалі на українську побутову драму румунська сигуранца дивилась як на українську національну пропаганду. Тому певний час артистам буковинського театру доводилося грати тільки західно-європейську перекладну драму, а такі п'єси, як «Наталка Полтавка»,

<sup>1</sup> Л е с я К р и в и ц ь к а. Повість про моє життя, стор. 143.

<sup>2</sup> «Радянська Буковина», 1961, 20 червня.

«Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» — в модерних європейських смокінгах, циліндрах і фраках<sup>1</sup>. Можна собі уявити, до чого призвела ця «європеїзація»...

Зрозуміло, що таке «мистецтво» не задовольняло ані глядачів, ані самих акторів.

У 1933 році театр зазнав чергової кризи: чимало акторів покинуло труп.

Тим часом, поки Український театр з Черниуц виступав у провінції, в Чернівцях виник новий театр — Драматична секція при товаристві «Буковинський Кобзар» під керівництвом режисера І. Дутки.

У вересні 1934 року обидва театри з метою консолідації мистецьких сил об'єдналися в один — у Драматичну секцію при товаристві «Буковинський Кобзар» під керівництвом І. Дутки.

Показуючи п'єси українських драматургів-класиків І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, а також російських драматургів — Л. Толстого, А. Чехова та кращих європейських драматургів, цей театр будив соціальну й національну свідомість буковинських українців. Про характер буковинського театру І. Дудич розповідав: «На жаль, з примусу властей нам доводилось інколи ставити беззмістовні водевілі, ревію та інші твори чисто розважального характеру. Та все ж основою нашого репертуару були «Ой не ходи, Грицю...», «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка», «Украдене щастя», «Невольник», «Вій», «Сто тисяч», «Циганка Аза», «Маруся Богуславка» та деякі п'єси світової класики. Ми, буковинські артисти старшого покоління, горді з того, що нам вдалося, незважаючи ні на що, зберегти в основі репертуару театру п'єси української класичної драматургії, приєднати трудящих поневоленого краю до культури своїх єдинокровних надніпрянських братів-українців, сприяти піднесенню національної свідомості населення краю, насильно відірваного від матері-Вітчизни»<sup>2</sup>.

І все ж труднощі були непереборні. 1939 року театр перестав існувати.

Радянських визволителів, що прийшли на Буковину 28 червня 1940 року, провідні актори буковинського театру Сидір Терлецький, Іван Дудич, Маруся і Стефа Павловські, Аполлонія Дудич, Хризант Кудринський, Степан Дубиневич та інші зустріли з радістю. А після проголошення Радянської влади на Буковині (2 серпня 1940 року) в Чернівцях було створено український радянський театр, до якого ввійшли всі названі вище актори.

Важливою культурною подією для Буковини було переведення з Харкова до Чернівців колективу Театру імені Ленінського комсомолу на чолі з І. Юхименком. До нього влилися й місцеві буковинські актори.

Новостворений театр розпочав свою діяльність напередодні нового,

<sup>1</sup> Див.: «Радянська Буковина», 1961, 20 червня.

<sup>2</sup> «Радянська Буковина», 1961, 20 червня.

1941 року виставою «Лісової пісні» Лесі Українки. За наступне півріччя він показав вистави «Платон Кречет», «Загибель ескадри», «В степах України» О. Корнійчука та ін.

Зберігшись як мистецький колектив у тяжкі роки Великої Вітчизняної війни в евакуації, цей театр у 1944 році повернувся до звільнених Чернівців і досі продовжує свою діяльність як театр імені Ольги Кобилянської.

ТЕАТР  
У РОКИ  
ВЕЛИКОЇ  
ВІТЧИЗНЯНОЇ  
ВІЙНИ

## ЗБРОЄЮ МИСТЕЦТВА

З перших днів віроломного нападу фашистської Німеччини на Радянський Союз митці українського театру включились у всенародну патріотичну боротьбу. «Всі ми, як один, грудьми закриємо шлях ворогові до рідної соціалістичної Батьківщини»<sup>1</sup>, — заявив від імені кількатисячної армії працівників театрального мистецтва А. Бучма. Ця клятва на вірність Вітчизні — вияв готовності віддати в ім'я перемоги свої почуття, помисли, працю і саме життя. Актори, режисери, оркестранти, художники, бутафори, робітники сцени стали бійцями й командирами Червоної Армії.

Серед тих, хто смертю хоробрих поліг на фронтах Великої Вітчизняної війни, — режисери Ю. Іваненко (Київський театр імені І. Франка), П. Чумаченко (Театр імені М. Заньковецької), актори М. Артемов, І. Василенко (Театр імені М. Щорса), Б. Зайцев, М. Назарчук (Харківський театр імені Т. Шевченка), П. Крсек (Білоцерківський театр імені П. Саксаганського) та багато ін.

Митці сцени виявляли творчу і громадську активність, з винятковим натхненням, з потроєною енергією виступали з виставами і виїзними концертами, у нечувано стислі строки готували нові вистави й концертні програми, збирали врожай, вантажили снаряди для фронту, гасили запалювальні бомби, рятували з-під руїн потерпілих. Влаштовуючи позапланові концерти, працюючи без вихідних днів, вони збирали кошти на побудову бойових літаків і танкових колон. Так, наприклад, Київський театр імені І. Франка передав державі 230 000 карбованців<sup>2</sup>, Театр імені М. Заньковецької — 270 000 карбованців, Харківський театр імені Т. Шевченка — 135 000 карбованців, колектив Театру імені М. Щорса подарував радянським воїнам літак і танк.

Радіохвилі несли заклики акторів до бійців Червоної Армії, до партизанів, до всіх трудящих боротися проти гітлерівської орди.

Артисти були активними учасниками антифашистських конгресів і мітингів. На одному з таких конгресів (Саратов, 1942) Г. Юра казав: «Ми, працівники мистецтва, тверезо оцінювали обставини і зрозуміли, що перед нашим театром постає нове відповідальне і благородне завдання: бути з народом, боротись і смертоносною зброєю

<sup>1</sup> «Комуніст», 1941, 24 червня.

<sup>2</sup> За тогочасним грошовим курсом.

і вогнистим словом, усім своїм життям з найлютішим і найзапеклішим ворогом за своє щастя, за свою волю, за визволення нашої священної землі від фашистської нечисті»<sup>1</sup>.

Діяльність українських театрів у період Великої Вітчизняної війни проходила в особливо важких умовах. Деякі з них одразу опинилися в зоні воєнних дій і були розформовані, 46 найбільшим колективам, що за рішенням уряду евакуювалися вглиб країни, було надано все необхідне для життя й діяльності: приміщення місцевих театрів і клубів, матеріальні засоби, моральну підтримку гостинних народів братніх радянських республік. І все ж труднощі воєнного часу були дуже відчутні. Більшість театрів втратила своє сценічне майно, а досить часті переїзди й виступи на непристосованих клубних сценах ускладнювали їхню роботу.

Театрам, евакуйованим розрізненими групами, не одразу щастило зібрати труп. Наприклад, колективу Харківського театру імені Т. Шевченка, який виїхав чотирма групами (одна з них потрапила до Ашхабада, друга — до Семипалатинська, третя — до Маркштадта, а четверта — до Кизил-Кия), тільки через сім місяців удалося об'єднатись у Воронежі. У цей час актори виступали з концертами і невеликими виставами, своїми руками виготовляючи все художнє оформлення, сценічні костюми, реквізит і бутафорію.

А ось що розповідає режисер Б. Норд про умови, в яких довелося готувати виставу «Партизани в степах України»: «12 жовтня ми прочитали п'єсу, а 14-го дістали наказ виїхати з Харкова... Харків уже страшенно бомбардували. 14 жовтня почався наш шлях через Донбас, через Артемівськ і Ворошиловград на Дон до Шолохова, у станицю Вешенську.

Виявилось, що Театр козачої молоді зайнятий біженцями. Вночі ми порозвозили біженців по хатах. Вночі ж вимили в театрі підлогу, а 3-го вранці почалися останні репетиції «Партизанів». До того ми репетирували всюди — в хаті, біля стіжка сіна в полі, на вулиці, під деревом, на машині.

На 7 листопада була призначена прем'єра «Партизанів»...

Треба сказати, що на цьому етапі війни, коли ми відступали, необхідна була величезна моральна стійкість, щоб, незважаючи на відступ, який усіх дуже пригнічував, зберегти найглибшу віру в те, що все це найближчим часом повернеться»<sup>1</sup>.

Українські театри працювали в Мурманську і Владивостоку, Архангельську і Хабаровську, в Улан-Уде і Семипалатинську, в Тобольську і Батумі — більше ніж у двохстах містах і населених пунктах Радянського Союзу. У період тимчасової окупації України Київський театр імені І. Франка працював у Тамбові (липень — жовтень, 1941), у Семипалатинську (грудень, 1941 — липень, 1943), в Ташкенті (липень, 1943 — липень, 1944); Харківський театр імені Т. Шевченка — у Воронежі (травень — липень, 1942), у Нижньому

<sup>1</sup> «Література і мистецтво», 1942, 20 вересня.  
<sup>2</sup> Зб. «Театр», М., ВТО, 1944, стор. 162—163.

Тягілі (серпень — жовтень, 1942), у Фергані (листопад, 1942— грудень, 1943); Дніпропетровський театр імені Т. Шевченка — в Актюбінську і Намангані; Театр імені М. Заньковецької — в Лабінській, Тобольську, Новокузнецьку, Омську; Чернівецький — в Армавірі, Дербенті, Грозному, Махачкала, Єлабузі, Казані, Йошкар-Олі, Кисловодську, Ставрополі; Одеський театр імені Жовтневої революції — в Сталінграді, Куйбишеві, Урюпінську, Токмаку, Фрунзе, Термезі, Самарканді.

Керівні й громадські організації докладали максимум зусиль, щоб не допустити творчої роз'єднаності театральних колективів. Значну увагу централізації їхньої роботи приділяло Управління в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УРСР, якому вони безпосередньо підлягали.

Українські митці брали участь у роботі пленумів ЦК працівників мистецтв Союзу РСР з питань обслуговування діючої армії, в обговореннях питань драматургії, зокрема української, що відбувалися на засіданнях президії Спілки радянських письменників Союзу РСР. У Москві влаштовувалися спеціальні зустрічі діячів українського театру з митцями столиці.

Велике значення для творчості театрів мали як окремі, так і періодичні видання. Тільки за перший рік війни заходами Спілки радянських письменників України було видано понад сто нових творів, присвячених фронту. 1941 року у видавництві «Мистецтво» вийшла п'єса «Партизани в степах України» О. Корнійчука; 1942 року «Правда» надрукувала п'єси «Російські люди» К. Симонова і «Фронт» О. Корнійчука (1943 року ця п'єса вийшла окремим виданням українською й російською мовами); видано цілу серію одноактних п'єс (збірка одноактів В. Суходольського «Дні війни», О. Копиленка «Хуртовина» та ін.), а також літературні збірники, альманахи «Україна в огні», журнал «Україна». Вміщені в них твори театри широко включали в концертні програми.

Особливо популярними були вірші М. Бажана — «Гнів Вітчизни», «Клятва», М. Рильського — «Слово про рідну матір», «За рідну землю», П. Тичини — «Ми йдемо на бій», «Тебе ми знищимо, чорт з тобою» та оповідання, нариси, новели О. Довженка, О. Корнійчука, Ю. Яновського. Випущені російськими видавництвами збірки творів українських письменників та письменників братніх народів про Україну («За землю украинскую», «Гневное слово») збагатили програми російських театрів.

Повнокровному творчому життю театрів сприяли центральні та місцеві газети, які систематично інформували про роботу театрів у тилу й на фронті, друкували рецензії на їхні вистави. У газетах «Література и искусство» та «Література і мистецтво» висвітлювалися актуальні проблеми драматургії і сценічного мистецтва.

Одним з важливих осередків формування мистецької думки був відділ художньої літератури Інституту суспільних наук Академії наук УРСР. Тут вперше зачитувалися й обговорювалися нові п'єси, простежувався й аналізувався досвід роботи українських театрів. На

січневій сесії (1942) було заслухано доповідь І. Кочерги «Основні лінії розвитку українського театру», яка згодом вийшла в збірнику «Український театр», виданому Українським товариством культурного зв'язку із закордоном. У той час, коли ворожа пропаганда галасувала про загибель України, на рідній, залитій кров'ю землі і далеко від неї боровся і творив нескорений український народ. Україна жила в героїчних битвах воїнів Червоної Армії і партизанів, у трудових подвигах зброярів, ливарників і хліборобів, у дослідах вчених, у творчості митців.

Організаційні форми роботи театрів були спрямовані на зв'язок мистецтва з народом. Численні концертні бригади виступали на призовних пунктах і в частинах діючої армії, в окопах і в госпіталях, на колгоспних полях і в заводських цехах. Виступи перед воїнами були основною турботою театрів, що працювали в прифронтових містах (Харківський театр імені Т. Шевченка — у Воронежі, Театр імені М. Щорса — у Ворошиловграді, Театр імені М. Заньковецької — у Запоріжжі). Театр Київського військового округу (КВО) в 1941—1942 роках ішов разом з армією як Театр Південно-Західного фронту.

Атмосфера надзвичайного емоціонального піднесення, в якій проходили вистави й концерти, надихала і глядачів, і артистів. Режисер Харківського театру імені Т. Шевченка Р. Черкашин писав: «З захватом дивилися і слухали виступи шевченківців і ті, хто завтра має йти в бій, і ті, хто щойно повернувся з бою. Такого піднесення, такої наснаги, яка сповнювала колектив у прифронтовому Воронежі, коли передова лінія оборони була не далі як за три десятки кілометрів від центра міста, театр зазнавав лише в періоди найбільших творчих зльотів»<sup>1</sup>.

Серед численних організаційних форм культурно-масового обслуговування бійців і командирів Червоної Армії найширшу популярність дістали фронтові бригади. Десять-дванадцять артистів готували невелику виставу, концертну програму і вирушали у далеку путь. Чотири місяці перебувала на Донському і Сталінградському фронтах одна з бригад Київського театру імені І. Франка, що дала для фронтовиків 160 вистав і концертів. 215 виступів бригади Театру імені М. Заньковецької відбулося на Другому Прибалтійському фронті. На Першому Українському фронті бригада Харківського театру імені Т. Шевченка дала 80 вистав і концертів. За дев'ять місяців перебування у військових частинах Третього Українського фронту бригада Театру імені М. Щорса провела 320 концертів. Систематично виїздили на фронт бригади театрів Одеського — імені Жовтневої революції, Дніпропетровського — імені Т. Шевченка та ін. Учасниками і керівниками фронтових бригад були провідні митці сцени: А. Бучма, Г. Юра, О. Сердюк, М. Крушельницький, Б. Романицький, В. Яременко, О. Ватуля, М. Яковченко, В. Магар, П. Самійленко, П. Куманченко, Л. Криницька, З. Хрукалова та ін.

Театр владно ввійшов у військовий побут. Через акторів, як через

<sup>1</sup> Р. Черкашин. В роки Вітчизняної війни. Х., 1947, стор. 12—13.



з'єднуючу ланку, здійснено спілкування армії з усім радянським народом: фронтові зустрічі з улюбленими артистами переносили уяву воїнів у героїчний тил, до рідних, близьких їм людей.

Виступи акторів сприймалися як голос рідної землі. В. Яременко, начальник фронтової бригади Театру імені М. Заньковецької, розповідав: «Такого контакту з глядачем і такого реагування глядача я за все своє театральне життя не зазнавав. Вистава раптом перетворилася у патріотичний мітинг. Виступали офіцери, бійці, виступали і ми»<sup>1</sup>.

Актори брали участь у русі опору на окупованій території. Їхня патріотична діяльність виявлялась як у виконанні бойових операцій партизанських загонів та підпільних груп, так і в мистецьких формах. У київському підпіллі працювала актриса Театру імені Лесі Українки Р. Окіпна, у харківському — режисер-лаборант Театру імені Т. Шевченка М. Першин. Актор Київського театру юного глядача, фронтовик-доброволець В. Слупський, відряджений до партизанського з'єднання С. Ковпака, в одному з розвідувальних походів ціною свого життя врятував групу партизанів. Бійцями партизанського з'єднання під командуванням О. Федорова були актори Чернігівського театру імені Т. Шевченка В. Хмурий, В. Коновалов, Ф. Ісенко.

Актори-партизани організовували у своїх загонах вистави і концерти. Театральні виступи відбувались у згаданому вже з'єднанні під командуванням О. Федорова, у з'єднанні під командуванням С. Ковпака, у загонах, що діяли в лісах Житомирщини, та в багатьох інших бойових частинах народних месників.

Творчість партизанських театрів була цікавою і своєрідною. Тут найбільш виразно й відчутно виявилися ті риси агітаційно-масового театру, що йшли від традицій періоду громадянської війни: політична заостреність, оперативний відгук на події. Програма виступів складалася із злободених одноактів і куплетів, віршів і оповідань, написаних і виконаних самими учасниками відображуваних подій. Показовим з цього погляду був концерт під девізом «Смерть фашизму», влаштований у з'єднанні О. Федорова на честь 24-ї річниці Жовтня. До програми його входили літературний монтаж із творів поетів-партизанів В. Павлова, І. Кудінова, С. Щуплика та скетчі акторів-партизанів: В. Хмурого — «Федорівська відповідь», що нагадувала відомий лист запорожців турецькому султанові, і В. Коновалова «Три товариші» — про будні й подвиги партизанів. Пісні та «Інтернаціонал», що виконувалися з імпровізованої сцени, підхоплювали всі присутні. Концерт сприймався з урочистою піднесеністю. І артисти і глядачі були в бадьорому настрої, адже напередодні вони розгромили німецький гарнізон.

З великим успіхом у партизанських театрах проходили також сцени з вистав «Наталка Полтавка», «Безталанна» та ін.

Театральне мистецтво було одним із засобів зв'язку партизанів з Великою землею. Для них влаштовувалися спеціальні радіопередачі за участю таких майстрів художнього слова, як Ю. Шумський, що під

<sup>1</sup> «Радянський Львів», 1945, № 5—6, стор. 47.

час війни був художнім керівником Українського радіомовлення, а також А. Бучма, Н. Ужвій, С. Федорцева, І. Мар'яненко та ін. На прохання партизанів часто передавалися радіовистави «Партизани в степах України», «Фронт». 1942 року командування Південного фронту відправило в партизанський тил біля Ворошиловграда Житомирський театр малих форм, що доти виступав на передовій лінії фронту.

Під знаком зміцнення дружби народів працювали евакуйовані українські театри. Їхнє мистецтво виховувало патріотичні почуття й естетичні смаки, сприяло духовному збагаченню глядачів. Для місцевого населення українська мова була незвичною і не завжди зрозумілою. Але переповнені зали і захоплений прийом свідчили про близький серцям глядачів зміст вистав, про високий художній рівень сценічної майстерності, про те, що мова справжнього мистецтва інтернаціональна.

У творчому змаганні й обміні досвідом місцевих та евакуйованих театрів зростало і розвивалося радянське багатонаціональне мистецтво. «На виставах українського театру,— писала видатна узбецька артистка С. Ішантураева,— ми, як дорогоцінні перли, збирали правду слова, правду жесту, правду погляду. Ми захоплювалися тією яскравістю втілення образів, якої досягли Бучма та Ужвій»<sup>1</sup>.

У роки війни вперше в своїй історії узбецький театр звернувся до української драматургії. Ташкентський театр музичної драми і комедії імені Мукімі здійснив постановку опери «Наталка Полтавка», в якій брали участь українські митці: Г. Юра — художній керівник, А. Бучма — режисер, М. Драк — художник, Л. Ревуцький — композитор, І. Блюмін — диригент-хормейстер, М. Шуварська — балетмейстер. Роль Наталки виконувала І. Джалілова, Петра — А. Абдурахманов, Миколи — С. Ходжаєв, Виборного — І. Абдулаєв, Возного — Х. Ахмедов. Преса відзначала, що узбецькому глядачеві жанр української музичної драми близький спорідненістю принципів побудови з узбецькою музичною драмою.

У Наманганському музично-драматичному театрі імені Алішера Навої за допомогою акторів Дніпропетровського театру імені Т. Шевченка була поставлена опера «Запорожець за Дунаєм». Цікавою була вистава «Запорожець за Дунаєм» азербайджанською мовою в Бакинському театрі імені М. Ахундова. На сцені Ферганського театру імені М. Горького М. Крушельницький поставив, а В. Меллер оформив узбецьку історичну народну поему Я. Момотханова і С. Касимова «Надіра». О. Крамов у Бурят-Монгольському театрі (Улан-Уде) здійснив виставу «Рибалку Байкалу» за п'єсою Х. Балдана.

Місію інтернаціонального єднання народів театри виконували і за рубежами Батьківщини. Ідучи разом з передовими частинами Червоної Армії, фронтові бригади виступали перед місцевим населенням щойно визволених земель. Про надзвичайний інтерес до радянських людей, до їхнього життя і їхнього мистецтва одна з кореспонденцій розповідала: «Перший публічний виступ бригада франківців дала у

<sup>1</sup> «Правда Востока», 1944, 14 червня.

місті Стара-Загора (Болгарія). ...Афіш не було. Як за давніх часів, міськими вулицями пройшли оповісники, повідомляючи про те, що через годину радянські артисти виступлять у місцевому театрі. Кінна поліція намагалася дати лад, але марно. Люди брали театр штурмом»<sup>1</sup>.

Під час перебування Театру КВО в Будапешті відбулася зустріч радянських і угорських акторів. Доповідача засипали найрізноманітнішими запитаннями: скільки часу триває в радянських театрах репетиційний період, що таке застольна робота над п'єсою, чи піклується держава про старих непрацездатних акторів, чим можна запобігти катастрофі західноєвропейського театру і т. ін. «Взагалі, — читаємо в щоденнику театру, — ця зустріч пройшла як демонстрація переваги соціалістичного ладу, любові до Радянського Союзу»<sup>2</sup>.

Отже, мистецтво театру також було зброєю в боротьбі з ворогом. Перебудовуючи свою роботу в нових умовах, радянський театр спирався насамперед на свій чвертьвіковий досвід, на традиції глибокої народності й патріотизму. Саме під цим кутом зору був переглянутий старий репертуар і відновлені спектаклі, які становили ідейну і художню цінність. У відновлених творах голосніше залунали героїко-патріотичні мотиви, яскравішим стало емоціональне забарвлення, особливої сили набув громадянський пафос. Центральне місце в репертуарі зайняли вистави, в яких оспівувався героїзм борців за першу в світі Радянську державу. Особливого, мобілізуючого значення набрали такі вистави, як «Правда» О. Корнійчука (Київський театр імені І. Франка), «Олександр Пархоменко» Вс. Іванова (Театр імені М. Заньковецької), «Любов Ярова» К. Треньова, «Загибель ескадри» О. Корнійчука (Волинський театр імені Т. Шевченка), «Ішов солдат з фронту» В. Катаєва (Дніпропетровський театр імені Т. Шевченка, Полтавський театр імені М. Гоголя), «Легенда про матір» К. Герасименка (Одеський театр імені Жовтневої революції).

Надзвичайний інтерес викликали вистави, присвячені воїнам Червоної Армії. В одинадцяти театрах ішов «Хлопець з нашого міста» К. Симонова. Слова Луконіна: «Ворог буде розбитий! Перемога буде за нами!» — сприймались як запевнення, проголошене від імені всіх воїнів Червоної Армії.

Джерела сили народу, його волі до перемоги розкривали театри у творах про далеке історичне минуле. Тому-то картини визвольної боротьби, відображені в «Богдані Хмельницькому» О. Корнійчука, здавалися такими актуальними. Слова: «Не покладаймо ми зброї, доки всіх панів, сенаторів, дуків, королів не виженемо з України», — викликали таке збудження, ніби глядачі, серед яких було багато бійців-фронтовиків, разом з дійовими особами вистави склали присягу. Близькою і хвилюючою для багатонаціонального глядача була і чітко проведена у виставі ідея братерського єднання народів. Р. Черкашин, передаючи свої спостереження за виставою «Богдан Хмельницький»

<sup>1</sup> «Література і мистецтво», 1945, 1 березня.

<sup>2</sup> Щоденник зберігається у народного артиста УРСР А. І. Аркадьєва. Львів.

у Харківському театрі імені Т. Шевченка, писав: «Росіянин, українець, білорус і грузин, казах і вірменин, корінні воронежці і ті, кого війна вперше привела в це російське місто, що стало опорним пунктом боротьби за Україну,— всі вони однаково піднесено, однаково схвилювано сприймали поезію українського слова, української пісні, славні образи історії, образи героїчних синів народу, що, встаючи з туману давнини, здавалося, в цей вечір 1-го травня 1942 року із сцени Воронезького театру подавали руку сьгоднішнім месникам і визволителям»<sup>1</sup>.

Романтичного піднесення набула визвольна тема в класичних творах. Головним героєм п'єси «Маруся Богуславка» М. Старицького в поновлених виставах театрів імені І. Франка, імені М. Заньковецької, Дніпропетровського імені Т. Шевченка та інших постанов народ, що бореться за незалежність. Сентиментальний тон переживань Марусі було знято, на перший план поставлено почуття усвідомлення обов'язку перед батьківщиною. Бурю оплесків викликали сцени розправи козаків з турецьким султаном, визволення невільників і повернення їх на Україну. Тема боротьби за свободу і незалежність, ненависть до ворога, якої сповнені герої п'єси, їхня безмежна любов до рідної землі, до свого народу — все це робило виставу свіжою, сучасною, хвилюючою.

Патріотична ідея наголошувалася і в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, яка в роки війни йшла не тільки в музичних театрах, а й у багатьох драматичних: у Київському імені І. Франка, в Дніпропетровському імені Т. Шевченка, в Театрі імені М. Щорса та ін. Настрій глибокого суму за рідним краєм панував в аріях Карася й Одарки. Погрозливі інтонації з'явилися в розмові Карася з султаном. Святково-безтурботну радість заключної сцени замінила урочиста піднесеність.

Нові грані відкрилися у виставах про мирне життя радянських людей. У багатьох театрах було відновлено «В степах України» і «Платона Кречета» О. Корнійчука. «Якщо раніше наша увага,— писав рецензент Р. Черняк про виставу «В степах України»,— майже цілком зосереджувалася на конфлікті між Часником і Галушкою, на конфлікті, що відображає зростання колгоспного ладу, то тепер це доповнюється глибоким відчуттям сили й одухотвореності українського народу... Якось повніше розкриваються тепер духовні багатства героїв п'єси і сам по собі приходить висновок: вони непереможні!»<sup>2</sup>. Перебачувана в п'єсі безпека війни стала реальністю. Дивлячись на квітучі сади і щедрі степи, глядачі переносилися думкою на сплюндровану гітлерівцями Україну. Гарячим заклик до нещадної боротьби лунали пристрасні слова Часника: «А якщо війна — будемо битись, але з такою люттю, що світ не бачив»...

Рельєфніше позначилася гуманістична ідея п'єси «Платон Кречет», конкретнішого змісту набула в ній думка про те, що патріотична

<sup>1</sup> Р. Черкашин. В роки Вітчизняної війни, стор. 11.

<sup>2</sup> «Тамбовская правда», 1941, 31 серпня.

далекоглядність хірурга-вченого, його висока принциповість і духовна краса — це й є саме ті риси характеру радянської людини, від яких залежить успіх боротьби за Людину і Людство. Життєва переконливість сценічних героїв твору наближала їх до дійсності, образ Платона асоціювався з образами військових лікарів і від того ставав ще ближчим і привабливішим.

Знайомлячи місцеве населення із скарбами української класики, театри з особливою національною гордістю, властивою народам у періоди історичних випробувань, прагнули розкрити позитивні риси народних героїв, їхнє благородство, розум, духовну стійкість, мужність. Вони показували мальовничу природу України, знайомили глядачів із щирою народною піснею, з натхненними танцями. Відчуття загрози реставрації соціального гноблення загострювало протест проти хижачтва кріпосного і капіталістичного ладу в картинах з далекого минулого. Такі вистави, як «Украдене щастя» І. Франка, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького — в Київському театрі імені І. Франка, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Лісова пісня» Лесі Українки — в Театрі імені М. Заньковецької, «Назар Стодоля» Т. Шевченка — в Харківському театрі імені Т. Шевченка, «Безталанна» І. Карпенка-Карого — в Одеському театрі імені Жовтневої революції, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Майська ніч» М. Старицького за М. Гоголем — в Дніпропетровському театрі імені Т. Шевченка викликалі глибокі симпатії до українського народу, захоплення скарбами його мистецтва.

В умовах війни надзвичайно відчутно виявилася чарівна сила народного гумору. Утвердження радості життя, всеперемагаючого оптимізму давало глядачеві відпочинок і хороший настрій. Саме цим пояснюється широка популярність вистави «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка. Комедію про кмітливого й безжурного денщика ставили майже всі українські театри. Не раз, ідучи в бій у бадьорому, веселому настрої, воїни казали, що Шельменко допомагає їм бити ворога.

Акцентуванням гуманістичних ідеалів відзначалися постановки російської та західноєвропейської класичної спадщини. Серед відновлених під час евакуації вистав були «Останні» М. Горького, «Остання жертва» О. Островського, «Ревізор» М. Гоголя, «Багато галасу даремно» В. Шекспіра — в Київському театрі імені І. Франка, «Без вини винуваті» О. Островського, «Отелло» В. Шекспіра — в Театрі імені М. Заньковецької, «Васса Железнова» М. Горького, «Підступність і кохання» Ф. Шіллера — в Одеському театрі імені Жовтневої революції та ін.

Провідний напрям розвитку українського театру, як і всього радянського театру, в роки Великої Вітчизняної війни визначили п'єси «Фронт» О. Корнійчука, «Російські люди» К. Симонова, «Навала» Л. Леонова. Необхідність живого, тісного зв'язку з сучасністю породжувала підвищену увагу й до інших п'єс про війну. До репертуару ввійшли твори, що народилися в диму і полум'ї всенародної боротьби з фашистськими загарбниками, розкривали велич і силу радянського

народу в годину тяжких випробувань. Закономірно, що саме героїчна тема зайняла центральне місце у творчості драматургів і театрів, що в розкритті її проявилася основна тенденція театрального мистецтва цього періоду — прагнення показати джерела непереможності народу у визвольній війні.

Всенародний захист Вітчизни становив зміст більшості п'єс української драматургії воєнного часу. Про долю народу йшлося в комедії «Партизани в степах України» О. Корнійчука, в романтичній драмі у віршах «Шлях на Україну» О. Левади та в цілій низці інших спроб відбити драматичні події в драматургічній формі («На Вкраїні милій» І. Чабаненка, «В тилу» Л. Юхвіда, «Журавлі летять» Ю. Мокрієва). Фронтним подіям першого періоду війни була присвячена історична хроніка Л. Первомайського «Початок битви». У шуканнях шляхів до розкриття духовних якостей радянської людини у фронтних обставинах були написані такі п'єси, як «Син династії» Ю. Яновського, «Нічна тривога», «Китайський флакон» І. Кочерги, «Мати» Ю. Мокрієва. Питань міжнародного авторитету Радянського Союзу торкнулася комедія О. Корнійчука «Місія містера Перкінса в країну більшовиків».

Різні за професіональним рівнем і художніми цінностями, ці п'єси, поряд із спільними позитивними рисами — політична загостреність, патріотизм, громадянський пафос, — мали й спільні вади. Спостереження за ходом подій без глибокого проникнення в суть породжених обставинами війни нових людських відносин, схематичне зображення характерів негативно позначилися на драматургічній довершеності цих п'єс. Сценічне життя більшості з них було хоч і недовге, але позначене певним успіхом у творчих шуканнях, а підвищений інтерес глядачів до злободенного змісту переважав над причепливістю до окремих хиб.

Репертуар театрів поповнився новими творами української і російської драматургії, як-от: «Фронт» В. Соловйова, «Крилате плем'я» А. Первенцева, «Напередодні» О. Афіногенова, «На Вкраїні милій» І. Чабаненка (Театр імені М. Заньковецької), «Петро Кримов» К. Фінна (Харківський театр імені Т. Шевченка, Дніпропетровський театр імені Т. Шевченка, Театр імені І. Франка), «Будиночок на підгірку» В. Каверіна (Дніпропетровський театр імені Т. Шевченка, Театр імені М. Щорса), «Батальйон іде на захід» Г. Мдівані, «Початок битви» Л. Первомайського (Театр імені М. Щорса). У 30-и українських театрах пройшов «Фронт» О. Корнійчука, у 28-и — «Партизани в степах України» О. Корнійчука, у 23-х — «Російські люди» К. Симонова, у 12-х — «Навала» Л. Леонова.

Перші вистави про війну відзначалися використанням плакатних зображувальних засобів, простотою і закличністю у викладі задуму. Театри прагнули посилити агітаційний вплив вистав, підкреслити їх героїчне звучання. П'єса «Партизани в степах України», як і інші твори перших воєнних років, хибувала на поверховість і схематизм у відображенні партизанської боротьби, не давала конкретного уявлення про ворога, про труднощі і складність шляху до перемоги. «Коли

ми,— писав перший постановник п'єси Б. Норд,— 12 жовтня 1941 року в Харкові в присутності командування читали п'єсу «Партизани в степах України», то актори визнали, що в театральному розумінні п'єса не вдалася автору, що вона художньо слабка, але в ній з великою силою виражено волю народу до боротьби, до життя, і тому театр повинен її грати»<sup>1</sup>. Вся вистава Театру КВО, за висловом Б. Норда, звучала як пісня про Батьківщину. Особливе хвилювання викликала клятва з монолога Часника, яку артисти промовляли хором у супроводі оркестру. Слова: «Ніколи радянські люди не будуть рабами німецьких фашистів. Подивіться, вже запалала земля наша, то горять хліба, то горить наша праця, наше серце. Вже піднімається полум'я зненависті, воно швидко дійде до неба, і в ньому спопелиться ворог»,— виголошувалися на зростаючому пафосі.

Емоціональна піднесеність панувала в цій виставі Київського театру імені І. Франка (постановник К. Кошевський, художник М. Драк). Глибокого змісту надавав А. Бучма роздумам діда Опанаса над черепом загиблого в боях козака про вічно живі бойові традиції народу, який ніколи не схилив голови перед завойовниками.

Пролог, введений Театром імені М. Заньковецької (постановник Б. Романицький, художник Ю. Стефанчук), одразу переносив уяву глядача на палаючу у вогні Україну. На фоні заграви, над гнівно похмурим Дніпром височів пам'ятник Т. Г. Шевченкові. Поет уособлював Україну: йому присягали на вірність Батьківщині, його ім'ям називали загони народних месників-партизанів. Як і у виставі «В степах України», портал сцени обрамляла арка з пелюсток соняшника, але там квітка потопала в золотавих променях сонця, а тут над нею проносилися зловісні хмари чорного диму.

Показані зі сцени театрів «Партизани в степах України» відіграли позитивну агітаційну роль; вистави запалювали глядача гнівом і жаданням помсти.

Надалі театри прагнуть передати не тільки загальне піднесення всенародної боротьби, але й конкретно розкрити характер героїзму радянського народу, показати, що стоїть на перешкоді до прискорення перемоги. Цим питанням була присвячена п'єса «Фронт» О. Корнійчука. Її було створено в той час, коли в країні склалося надзвичайно тяжке становище: добірні полчища гітлерівців кинуті на Москву, ворог оволодів Керченським півостровом, вдерся у передгір'я Кавказу, штурмує вирішальні рубежі на Волзі. Над країною нависла страшна загроза. Готувалася битва не на життя, а на смерть. Щоб завдати удару по ворогові, мобілізовано всі сили фронту й тилу. Особливо гострою була проблема правильного використання бойової техніки, застосування найновіших досягнень військової науки у розробці стратегічних планів. О. Корнійчук, який перебував у бойових частинах Південно-Західного фронту, мав можливість особисто переконатися в недооцінці деякими командирами цих важливих для перемоги факторів. І от він своєю п'єсою відкрив вогонь по невігласах на командних

<sup>1</sup> Зб. «Театр», М., ВТО, 1944, стор. 162.



«Фронт» О. Корнійчука. Київський театр ім. І. Франка. Семипалатинськ.  
Ескіз оформлення. Художник — М. Драк. 1942 р.



«Партизани в степах України» О. Корнійчука. Київський театр ім. І. Франка.  
Семипалатинськ. Постановка К. Кошевського, художник — М. Драк.  
Ескіз 2-ї дії. 1942 р.



постах. «Фронт» став джерелом сміливості для відвертої критики проявів консерватизму, самозакоханості, підлабузництва, проти всього того, що заважало здобути перемогу якнайшвидше і з найменшими втратами. На відміну від плакатно-схематичних п'єс з їхнім зовнішнім відображенням подій, у «Фронті» тема захисту Батьківщини розроблена глибше. Ідейне багатство п'єси не вичерпувалося її злободенністю. На основі життєвих спостережень автор типізував характери, показав ґрунт, на якому вони зросли, послідовно і переконливо провів узагальнюючу думку про суспільне значення непримиренності до застою і зазнайства.

Опубліковану на правах важливого політичного документа на шпальтах «Правди» п'єсу читали й обговорювали в штабах і в окопах. Навколо неї розгорнулася гаряча дискусія. Дехто навіть вимагав забронити постановку п'єси на сцені, заявляючи, що вона шкідлива, підриває авторитет керівництва, що, мовляв, не час займатися критикою командування, треба воювати. Проте підтримки ці голоси не дістали. «Фронт» пройшов майже в усіх театрах і драмгуртках країни.

Над першими постановками п'єси театри працювали в період підготовки контрнаступу в районі Сталінграда, в період, коли народ жив у граничному напруженні сил і нервів. Духові й настроєві часу відповідало сценічне втілення «Фронту» Київським театром імені І. Франка (Семипалатинськ, 1942). «Постановника спектаклю народного артиста Гната Юру, — писали критики А. Борисов і Д. Наумов, — можна вітати з новою великою творчою перемогою. «Фронт» прозвучав з надзвичайною силою, виростаючи в емоціонально схвильоване, реалістично правдиве, сповнене переконливих, живих, повнокровних образів видовище. Тут виявилася велика майстерність Гната Юри, який зумів надзвичайно скупими і максимально виразними засобами розкрити і донести до глядача основну тему п'єси, її простоту, патріотичність і силу більшовицької правди»<sup>1</sup>. Ніби у військову форму, в сукна кольору хакі була вдягнена сцена (оформлення художника М. Драка). На порталі — орден Великої Вітчизняної війни 1-го ступеня — символ перемоги, емблема вистави. На сцені — ніякої побутової деталізації, лише кілька необхідних по ходу дії речей: простий стіл, стільці, крісло; в центрі — стратегічна карта. Тут, біля карти, обговорюється план наступу, тут розгортається і з'ясовується основний конфлікт між Горловим і Огневим. (Полемічний, публіцистичний тон панував у виставі про події, які нагадували обстановку в Сталінграді). В суперечці між командуючим фронтом Горловим і командуючим армією Огневим вийшли на поверхню не тільки проблеми воєнної стратегії: у ній відбувався двобій між консервативним і прогресивним поглядами. Результат цього двобою мав принципове значення не тільки для успішного завершення операції, а й для успішного ведення війни в цілому.

Довівши до мінімуму зовнішню театральність, режисер на перше місце поставив акторське виконання. У змалюванні образів у цій реалістичній виставі не було ніяких надмірних підкреслень. Актори грали

<sup>1</sup> «Прииртышская правда», 1942, 22 листопада.

майже без гриму. Вістря сатири було спрямоване не на особисті вади персонажів, а на певні явища. У відповідності до цього, створюючи основний сатиричний образ Івана Горлова, актор О. Ватуля відмовився від однопланової трактовки характеру і розкрив його в психологічній складності й багатогранності. Підтягнутий, статечний, вольовий, він впевнено й рішуче готує наступ і щиро вірить в успіх. Ця впевненість народилася ще в роки громадянської війни, коли він, хоробрий командир, не знав поразок. Негативні риси героя виявляються поступово, в зіткненнях з людьми неспокоїної допитливої думки і нових поглядів на ведення війни. Переоцінивши значення свого досвіду, Горлов—Ватуля нехтує порадами товаришів, хизується своєю неосвіченістю, прямолінійністю міркувань. У його голосі бринять категоричні, зневажливо-повчальні ноти, його уста раз у раз роздратовано кривляться в іронічну посмішку. Типові за своєю тупістю й обмеженістю афоризми: «Солдати не пишуть, а воюють», «Війна — це ризик, а не арифметика», — він вимовляє якимось автоматично, завчено. Сатиричні риси образу виявлялися в суперечності зовнішньої імпазантності з внутрішньою обмеженістю. З ходом подій у самопочутті й поведінці Горлова—Ватулі з'являється збентеженість: він починає розуміти, що відбувається щось таке, що розхитує його позиції. Але зламати себе і піти іншим шляхом Горлов не може — занадто довго вдихав він фіміам вихваляння, занадто твердо повірив у свою непохибність, занадто відстав від життя.

Образ Горлова подавався в тісному зв'язку з тим оточенням, у якому він сформувався. Театр виступив проти всієї системи взаємин — підлабузництва, самозакоханості, потурання косності і невіглазству, що породжують горловщину як певне явище. Удівительний — І. Кононенко, Крикун — Г. Нелідов, Хрипун — С. Гуменюк були небезпечною своєю вдовоною зовнішньою звичайністю. Вони викликали не сміх, а обурення. На гнівний заклик Мирона Горлова: «Треба бити в кров, віцент і якнайшвидше замінити їх іншими, новими, молодими, талановитими людьми. Інакше можна загубити нашу велику справу», — глядачі відповідали схвальними оплесками. І тільки викриті й знешкоджені, ці негативні персонажі ставали смішними.

Струмінь свіжої критичної думки, полум'яної пристрасності вносили в застоюну атмосферу горловщини люди нової формації: директор авіазаводу Мирон Горлов — О. Романенко, гвардії лейтенант Сергій Горлов — Є. Пономаренко, старий кавалерист Колос — Т. Юра, член Військової ради Гайдар — Д. Мілютенко, командуючий армією Огнев — В. Добровольський.

Провідну, наступальну лінію вів Огнев. Він сміливо, безкомпромісно, з детальною обізнаністю обстоював свої переконання. «Героїзмові» Горлова, що спирався тільки на ентузіазм солдатів, Огнев протиставляє героїзм, підкріплений науковим розрахунком, аналітичним мисленням. Він спалахував гнівом, шаленів від безглузвих наказів Горлова, від підлоти й безвідповідальності Удівительного. Створений В. Добровольським живий і конкретний образ інтелектуального, яскраво обдарованого командира, енергійної, привабливої і сердечної людини

ще більше підкреслював ступінь тупості й шкідливості горловщини. В. Добровольський своєю майстерною грою доповнив і поглибив драматургічний образ. У його устах матеріалізувалися слова Мирона Горлова: «Народ любить і потребує тільки знаючих і розумних керівників».

Важливого значення у виставі надавалося протиставленню індивідуалістичної відокремленості людей горловського оточення атмосфері дружби в штабі армії і в підрозділі Сергія Горлова, стосункам, у яких вільно виявлялися ініціатива, інтелектуальні й духовні якості командирів і бійців. У цьому протиставленні розкривалася глибина змісту героїки в п'єсі. Тема братерства, дружби, інтернаціональної єдності стала центральною у сцені в окопі. Гвардійці — українець Остапенко (Ю. Величко), сибіряк Башликов (М. Панасьєв), грузин Гомеллаурі (П. Шкрюба), казах Шаяметов (П. Степаненко) були показані як частина великого всенародного фронту. Далекі від позування, від декламаційного пафосу, вони мужньо йшли на смерть, бо понад усе любили життя. Їхній подвиг і звеличувався, і розцінювався як звичайний вчинок чесної людини. Щирість і безпосередність зовсім різних за вдачею «апостолів» надавали сцені атмосфери справжнього буття, живої, трепетної душевності, що підсилювалася схвильованим сприйманням глядачів, які в характерах героїв вгадували риси близьких і рідних їм людей — фронтовиків. Розкриваючи в образах гвардійців багатий внутрішній світ звичайних радянських громадян, театр порушив нову тему, яку розробляв і згодом розвинув у виставі «Російські люди» К. Симонова.

Сцена бою створювалася властивими всій виставі гранично скупими, але такими ж гранично виразними засобами. У засніженому просторі самотно стоїть скалічене дерево, похилився телеграфний стовп з обірваними проводами, з-під снігу виглядають руїни будівель. Іде бій. На обрії — заграва. Чути тріскотіння кулеметів, вибухи снарядів, наростаючий гуркіт танків. Крізь хуртовину, назустріч танкам з гранатами в руках проповзають бійці. Яскраві спалахи — і затихають мотори підірваних машин. Бійці не повертаються. Ніякої батальної метушні, ніякої бутафорської військової техніки, а проте в глядача створюється враження запеклої, героїчної битви. Мужність безсмертного подвигу Сергія Горлова і всього підрозділу артилеристів вселяли впевненість — такі люди не можуть не здобути перемогу.

Іншими барвами заграла вистава «Фронт» у Харківському театрі імені Т. Шевченка в постановці М. Крушельницького і художньому оформленні В. Меллера. Прем'єра її відбулася якраз після розгрому ворога під Сталінградом. І хоч попереду ще були й запеклі сутички, і тяжкі втрати, корінний перелом у ході Великої Вітчизняної війни настав. Червона Армія впевнено і твердо прокладала шлях на захід, очищаючи радянську землю від окупантів. Робота над виставою велася в дні, коли почалися бої за звільнення України. Загальне радісне збудження, перспектива швидкого повернення до рідного Харкова надихали на героїко-патетичний тон. Вистава вирішувалася у плані епічного видовища. Пролог, у якому було використано плакат «За

Батьківщину!»), документальні кінокадри бойових епізодів, грізне й могутнє оркестрове звучання пісні «Священна війна», створював широко узагальнений образ війни, вводив в обстановку фронту. З цього моменту і до кінця вистави напружене відчуття воєнних дій не покидало глядачів. Художнє оформлення — масивні колони, великі панно — підкреслювало монументальність вистави. Раптова тиша, що наставала після інтродукції, настроювала на тривожне чекання чогось дуже важливого. Повільно й урочисто розсувалася зібрана у важкі складки завіса, відкриваючи застиглу перед картою постать Горлова — І. Мар'яненка.

Конфлікт між Огневим (О. Сердюк) і Горловим розгортався поступово, але з неблаганною закономірністю. Публіцистична тенденція п'єси і зв'язана з нею сатирична лінія не втратили свого значення у виставі, проте в ній наголошувалася не гострота боротьби, як у Київському театрі імені І. Франка, а переможна сила прогресивних ідей. Провідною стала тема людей, що несуть передові думки і погляди, а центральними сценами — сцени в штабі армії, в окопі. Саме тут утверджувалася впевненість у силі військового таланту командирів Радянської Армії, віра в нездоланну волю й готовність рядових воїнів битися за Вітчизну до останнього подиху. «Високою романтикою, силою життєствердження віє від учасників боїв з німецькими окупантами — бійців і командирів. Міцно зв'язані вони з народом своїм і горять бажанням віддати своє життя в ім'я Батьківщини, в ім'я великого радянського народу»<sup>1</sup>.

Вдячний матеріал для творчих шукань давала п'єса, що поєднувала героїчну патетику з сатирою, а гостру публіцистичність — з психологічним розкриттям характерів. Прочитавши «Фронт» як героїчну епопею переможних боїв, Харківський театр імені Т. Шевченка зберіг художню цілісність п'єси і створив патріотичну виставу великої емоціональної наснаги.

Постановкою «Фронту» театри значно зміцнили зв'язок з глядачами. Безпосереднє спілкування акторів і залу посилило відчуття життєвої важливості сценічної дії, що раз у раз переривалася вибухами оплесків і вигуками: «Правильно!», «Здорово!» Устами Мирона Горлова й Огнева було висловлено те, що наболіло на серці у багатьох бійців і командирів.

Проблеми, порушені у виставах, стали предметом широкого громадського обговорення. Відвідання вистави «Фронт» вклячалося у навчальні плани військових училищ; на заняттях з тактики на розгляд курсантів давався стратегічний план наступу на станцію Колокол; питання про суть суперечки між Огневим і Горловим вносилося в екзаменаційні білети. Велику агітаційно-пропагандистську цінність мав епізод битви з фашистськими танками.

Дуже важливою у виставах про війну була проблема визначення героїзму окремої людини як частки всього героїчного народу. «Добре пам'ятаю, — писав К. Симонов, — як у дні найтяжчих невдач ми, люди,

<sup>1</sup> «Література і мистецтво», 1943, 30 квітня.

яким належало через газету розповідати народові про те, що відбувається на фронті, шукали і у великій кількості знаходили тих, розповідь про кого вселяла віру в перемогу»<sup>1</sup>. Однією з таких розповідей і стала п'єса «Російські люди». Присвячена звичайним воїнам, яких письменник зустрічав на шляхах війни і які проявляли чудеса героїзму так, ніби робили повсякденні справи, п'єса була взята на духовне озброєння армії. В живих образах драматичного твору К. Симонов показав, що російська людина втрачає право називатися російською, якщо вона не захищає до останньої краплі крові свою Батьківщину.

Відвага, подвиги дійових осіб п'єси близькі й зрозумілі кожному. Кожен може бути таким, як і вони, і кожен, дивлячись на них, готовий це зробити. У цьому величезна впливова сила змалювання героїзму як явища не виняткового, доступного тільки обраним, а звичайного для простих радянських людей-патріотів. Старший батальйонний комісар Миронов про виставу Театру КВО писав: «Я забув, що дивлюся спектакль. Коли я бачив стару матір Сафонова, яка сміливо йшла на смерть, мені захотілося вибігти з залу, сісти в кабінку літака і знову в бій — мститися німцям за Сафонова, за всіх наших людей, за весь радянський народ, кинутись у вир війни»<sup>2</sup>.

П'єса «Російські люди» показала, як радянський народ пройшов через горнило війни, через її жорстокість, яких мук і страждань він зазнав, не втративши основної риси свого характеру — духовної сили і краси.

Розмова про простих людей — це розмова про Вітчизну. З таких позицій подивився на п'єсу Київський театр імені І. Франка (постановка К. Кошевського, художник М. Уманський, Семипалатинськ, 1943). «Вистава «Російські люди» вчить зневажати смерть, ненавидіти ворога, вчить стійкості й мужності і є яскравою відповіддю радянських митців, що борються зброєю мистецтва з кривавим фашизмом»<sup>3</sup>. «Російським людям» властиве поєднання історичних узагальнень подій з ліричним тоном. Цю особливість п'єси постановник відтінив широким використанням музичного фону для створення відповідного настрою. Перед початком вистави хор і оркестр виконували окремі частини кантати Ю. Шапоріна «На полі Куликовому». І слова, і музика кантати сповнені гарячого й ніжного почуття синівської любові до Вітчизни. Схвильовано і тривожно звучав хор. Слова:

Отцы и братья! Русские дружины!  
Пришла пора, приспел кровавый час!  
Родной земли грядущие години  
На этот бой благословляют нас,—

линули закликом безпосередньо до глядачів.

Відтворюючи образи учасників війни, театр розкривав їхню мужність і впевненість у перемозі, велич їхнього героїзму. За місцем, від-

<sup>1</sup> К. Симонов. В эти годы. М., ГИХЛ, 1951, стор. 8.

<sup>2</sup> «Красноармеец Приволжского военного округа», 1942, 3 вересня.

<sup>3</sup> «Прииртышская правда», 1943, 20 січня.

веденим у п'есі, жодного з персонажів не можна назвати головним героєм, але кожен з них робив подвиг.

Простота й органічність героїзму радянських людей захоплювала виконавців. Напруженим життям загону, що потрапив в оточення, жив капітан Сафонов. Подвиг Сафонова артист П. Сергієнко розкривав як природну дію людини, що їй самою історією велено перемагати. Задушевність і героїзм, якими позначена вся вистава, найяскравіше виявилися в образі Валі. Валя у виконанні Н. Ужвій — лірична дівчина з м'яким гумором, по-жіночому приваблива й цнотлива. У кожному русі і погляді, у надзвичайно музичному голосі артистки відчувається та гармонія, завдяки якій образ набуває органічної цілісності і яка широко хвилює глядача. У виставі багато роздумів і розмов про те, що для людини найдорожче, чого вона ніколи не забуває. Це найдорожче було і особистим і водночас часткою великого, всенародного. Через особисте розкривалося почуття любові до Батьківщини. Символом мирного життя, символом Вітчизни для Валі є берізки, і вона, трохи ніяковіючи, тепло і ніжно згадує про них, ідучи на небезпечне завдання.

Важливою темою вистави була тема кохання як тема вірності. Для душевної рівноваги бійця дуже важливо знати, що ти для когось один-єдиний у світі, що тебе чекають і що десь далеко є особливо дорогий шматочок землі, який будь-що треба захистити. Це було продовженням великої розмови про рідний дім, про вірність, про патріотизм, про Вітчизну. І на продовження ліричної лінії пролога вистави, у сцені, коли лейтенант дивиться на фотографію коханої, чути пісню. Немов відповідаючи на невисловлену письменником думку, Панін (Є. Пономаренко) промовляє перші слова вірша: «Жди меня, и я вернусь!» Тихо, западаючи в серце, лине музика. Слова переходять у мелодію<sup>1</sup>. Пісню Паніна підхоплюють Глоба, лейтенант, Шура. Оркестр і голоси міцніють, і пісня звучить патетично, як гімн вірності. Таке сценічне вирішення було природним для українського театру.

Якісно нових рис набрало у виставі протиставлення психології радянських людей і психології ворогів. До появи на сцені «Російських людей» у змалюванні фашистів переважали плакатні прийоми. Німецькі солдати й офіцери зображувались карикатурно. З підкресленою прямолінійністю їх наділяли такими зовнішніми прикметами, як звіроподібність, жорстокість, брутальність, придуркуватість. У «Російських людях» ворога трактують глибше. Німецький офіцер Розенберг, крім безсердечності, наділений ще й такими особистими властивостями, як вишуканість манер, інтелігентність, за якими приховується фашистська суть ідеолога расизму. Виконуючи роль Розенберга, Д. Мілютенко на перший план ставив його зневагу до людської гідності, його віру в перетворення завойованих людей на рабів. З посмішкою садиста він запрошував Марію Миколаївну, щоб показати їй документ про смерть сина. Дивлячись на страждання матері, гітлерівець діставав насолоду.

<sup>1</sup> Театр використав музику М. Петренка на слова К. Симонова «Жди меня».

Марія Миколаївна—В. Бжеська зовні нічим не виявляла свого протесту. Велична у своїй стриманості, вона мовчки виконувала накази німців. Але внутрішньо вона ні на мить не підкорялася і тільки чекала слушного моменту, щоб помститися. Її вчинок був героїчним подвигом.

Отже, основною лінією вистави «Російські люди» в Київському театрі імені І. Франка було відображення внутрішнього світу радянської людини, її високих моральних принципів.

У різних аспектах виявлялась у творчості театрів тема всенародності Вітчизняної війни. Люди фронту і тилу, люди різних національностей, різних характерів і різних професій об'єднувалися перед небезпекою фашистської навали в єдиний фронт. Ця тема спільна для найвизначніших творів про Велику Вітчизняну війну. В п'єсі «Навала» Л. Леонов показав, що навіть така людина, яка замкнулася в своїх особистих переживаннях і відірвалася від загальної течії суспільного життя, людина озлоблена й відчужена, не може байдуже спостерігати горе й страждання народу і, відкинувши особисті образи, присвячує своє життя Вітчизні, йде боротися з ворогом. На очах у глядача відбувається глибокий процес духовного і морального переродження людини під час війни. Дванадцять театрів України поставили «Навалу» Л. Леонова. Серед них: Волинський обласний театр, Одеський — імені Жовтневої революції, Полтавський — імені М. Гоголя, Театр КВО, Київський — імені Лесі Українки та ін.

Схвильованою і пристрасною була вистава Київського театру імені Лесі Українки (постановник К. Хохлов, художник М. Духновський, Грозний, 1943). Театр доніс до глядача силу ненависті до фашистських загарбників, переконливо показав велич душі радянської людини.

Основне ідейне навантаження у виставі припало на образ Федора Таланова. Виконавець ролі Федора Ю. Лавров усією своєю сценічною поведінкою показав щирість і душевну гідність цієї надломленої, настороженої і підозріливої людини, передав глибоку драму, яку пережив Таланов. Його усмішка під час розмови з Аниською, його болісне хвилювання, коли він просить Колесникова вірити йому, і, нарешті, надзвичайна природність у сцені допиту належать до найкращих зразків тонкої психологічної інтерпретації цього персонажа.

Чільне місце у творчості театрів зайняли також п'єси, в яких було виведено узагальнений образ народу. Учасник Сталінградської битви Ю. Чепурін присвятив цій темі п'єсу «Сталінградці», поклав у її основу епізоди дійсних подій.

Найповніше передати атмосферу боїв за Сталінград вдалося Театрові КВО (режисер Б. Норд). Прем'єра відбулася 23 лютого 1944 року в Читі, а в травні 1945 року в Одесі театр відзначав 300-у виставу. Колектив театру, як і автор п'єси, не тільки на власні очі бачив зображувані події, а й брав у них участь: 62 актори трупи були нагороджені орденами і медалями за оборону Сталінграда.

Відтворене на сцені епічне полотно насамперед вражало достовірністю. Перед кожною картиною демонструвалися документальні кінокадри. Завдяки вмілому застосуванню світлових і звукових ефектів



«Нашествие» Л. Леонова. Київський театр ім. Лесі Українки.  
Постановка К. Хохлова, художник — М. Духновський. Ю. Лавров — Федір  
Таланов. 1943 р.



створювалося враження, ніби бойові епізоди, показані на екрані, безпосередньо продовжувалися на сцені. Автор п'єси, подивившись виставу, відзначив, що в ній знайдено вірний ритм сталінградських подій. Постановочна частина була тільки фоном. Головна мета вистави полягала в тому, щоб показати, як у ході битв мужніють бійці. Один з глядачів, фронтовик-сталінградець писав: «В усьому баченому на сцені відчувається суворая правда. З особливим хвилюванням сприймається сцена оборони бійцями зруйнованого будинку... Кожний по-своєму переживає обстановку, але одне [прагнення] об'єднує всіх воїнів: знекровити, перемогти ворога»<sup>1</sup>.

Тема далекого минулого в порівнянні з сучасною, воєнною займала незначне місце в репертуарі театрів, а сценічне втілення її здебільшого було далеке від художньої досконалості. Історична п'єса «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, розпочата 1944 року, була завершена й поставлена вже після війни. У другому своєму творі — «Чаша» — драматург не знайшов відповідної форми розкриття історичного коріння патріотизму радянського народу. «Параска з Трилісів» В. Чередниченка і «Чому не гаснуть зорі» О. Копиленка вирішували історичну тему з позицій спрощеної модернізації, були антиісторичними по суті і, за суджені критикою, швидко зійшли зі сцени.

Історичне значення Великої Вітчизняної війни переконливо показав через події минулого Театр імені М. Заньковецької виставою «Генерал Брусилов» І. Сельвінського (постановник Б. Романицький, художник Ю. Стефанчук; прем'єра — 11 серпня 1944 року). Цей спектакль розкрив ідейну основу одного з повчальних уроків, що його дала російська армія проповідникам пангерманізму, а разом з тим передав трагедію талановитого полководця, який вступив у конфлікт з прогнилою державною системою царської Росії. Театр не намагався пом'якшити гротескно загостреність у відображенні Людендорфа (Д. Дударєв) і царських генералів: згущення темних фарб у змалюванні негативних персонажів було типовим для воєнного часу. І тільки завдяки суворому дотриманню художньої міри театрові вдалося, не впадаючи у шарж, провести всі зіткнення Брусилова з його ворогами і противниками по-справжньому в серйозному тоні.

Високо оцінюючи виставу в цілому, Я. Галан, зокрема, зупинився на виконанні ролі Брусилова: «Народний артист Союзу РСР Б. В. Романицький, — писав він, — мав велике завдання. Йдучи за текстом п'єси і за історичною правдою, він міг показати Брусилова людиною більш замкнутою, суворою, згорбленою під тягарем неминучої трагедії. Він не пішов по цій лінії і добре зробив. У це середовище людей-примар, генералів з понурого анекдота, треба було внести трохи безпосередності, російської ширості, сердечного сміху і патетичного жесту. Треба було дегенератові Людендорфу протиставити уособлену в Брусилові неприховану творчу енергію сина великого народу, який творитиме нову епоху людства»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «На заштиту Родины», 1944, 9 червня.

<sup>2</sup> «Вільна Україна», 1944, 28 листопада.

У ролі Брусилова Б. Романицькому великою мірою вдалося втілити прагнення мистецтва воєнного періоду створити скульптурно виразний, національно узагальнений і разом з тим життєво конкретний образ людини яскравої, незвичайної.

Увага театрів до видатного героя, виявлена ще тоді, коли точилися запеклі бої, коли показовим було відображення масового героїзму, зросла особливо на кінець війни, коли обминути питання про роль особи в історії було б просто несправедливо. Маючи перед собою приклади героїзму людей, що вирізнялися із загальної маси, необхідно було цей великий фактичний матеріал вилити в художню форму. Воєнний період у цьому плані характеризується творчими шуканнями в роботі над такими образами, як командуючий армією Огнев з «Фронту» О. Корнійчука, гвардії капітан Гармаш з п'єси «Офіцер» О. Полторацького, генерал Ватутін з першого варіанту однойменного твору Л. Дмитерка, що називався тоді «Хрещатий яр», і т. д. Значних успіхів у цьому напрямі театри досягли вже в післявоєнний період.

З самого початку 1944 року, за постановами РНК УРСР і ЦК КП(б)У, театри почали повертатися на Україну. Серед перших реєстрованих були: Харківський театр імені Т. Шевченка, Дніпропетровський — імені Т. Шевченка, Олександрійський — імені М. Кропивницького, Київський — імені І. Франка. Відновлювали свою роботу розформовані під час війни колективи — Вінницький, Ровенський та ін. Частина театрів була переведена на нові місця роботи. До Львова, як до великого культурного центру, був посланий на роботу один з провідних мистецьких колективів України — Театр імені М. Заньковецької; у Запоріжжі замість нього почав працювати Театр імені М. Щорса.

Склад труп поповнювався новими творчими силами. Особливо значним було приєднання до театрів, що прибули для роботи на західноукраїнські землі, місцевих акторів. Так, до Львівського театру імені М. Заньковецької увійшли такі видатні митці, як І. Рубчак, Л. Кривицька; до Театру юного глядача імені М. Горького (до війни — Харківського, а з 1945 року — Львівського) — С. Стадниківна, Я. Геляс. Театри юного глядача, які у зв'язку з війною втратили були свою специфіку, знову стали театрами для дітей.

Багато колективів, повернувшись, побачили свої приміщення в руїнах. Німецькі загарбники знищили приміщення Київського театру юного глядача, Театру Київського військового округу, театрів Дніпропетровська, Донецька, Сум, Херсона, Полтави, Чернігова, Миколаєва, Запоріжжя, Вінниці, Кривого Рога. Театральне майно було або знищене, або вивезене до Німеччини. Загальні збитки, заподіяні окупантами театрам республіки, становили 131 мільйон карбованців.

Ще до закінчення воєнних дій заходами Комуністичної партії і Радянського уряду театрам були забезпечені умови для відновлення роботи і визначені перспективи діяльності в нових обставинах. Водночас зверталася серйозна увага на пройдений за роки війни шлях. Тут очевидними були й успіхи, і невдачі, і негативні явища, які згубно

впливали на розвиток театрального мистецтва. Так, наприклад, під час війни, коли люди несли на собі подвійне — нервові і фізичне навантаження, посилилася розважальна функція театрів. Веселі водевілі й комедії, легкі музично-драматичні вистави користувалися великим успіхом — вони давали відпочинок. Але, захопившись розважальним репертуаром, театри іноді втрачали ідейно-художню вимогливість. З афіш деяких з них майже зникли п'єси про сучасність і твори серйозного суспільного звучання. Вистави української класичної драматургії у ряді колективів перетворилися на фольклорно-етнографічні видовища, реалістичні образи в них створювалися прийомами мелодрами (як-от у виставі «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького в Ворошиловградському музично-драматичному театрі). Репертуар Донецького музично-драматичного театру імені Артема вражав строкацією і наводив на роздуми про занедбання творчої принципності. Поруч із такими п'єсами, як «Російські люди» К. Симонова, «Фронт» О. Корнійчука, «Отелло» В. Шекспіра, на афіші театру можна було побачити цілу низку назв віденських оперет. Дрогобицький музично-драматичний театр розважав глядача поставленими з поганим смаком оперетами «Сільва», «Маріца», «Баядерка». За рахунок серйозної драматургії йшли такі легковажні, розважальні вистави, як «Щаслива жінка» Трієра, «Зрадливий чоловік» Скріба. У постановці сучасної і класичної драматургії спостерігалось ремісництво, поверхове прочитання творів. Вдало знайдені образні вирішення (прологи, порталні обрамлення) ставали штампами і застосовувалися зовсім недоречно у багатьох спектаклях. Підвищений інтерес до позитивного досвіду історії часом переростав в ідеалізацію минулого, історичні події відображалися у псевдоромантичному освітленні («Чому не гаснуть зорі» О. Копиленка у Чернівецькому театрі).

На щастя, ці тенденції не були домінуючими. Українські театри в складних і важких умовах війни зберегли досягнення, здобуті за час усього їхнього існування. Більше того, у спілкуванні з фронтовиками, у безпосередній участі в напруженому житті країни митці збагатили свій творчий і життєвий досвід. Повернувшись на Україну, вони рапортували про свою творчу здатність кращими довоєнними виставами, а також виставами, створеними під час війни, як-от: «Богдан Хмельницький», «Фронт» О. Корнійчука — в Харківському театрі імені Т. Шевченка, «Украдене щастя» І. Франка — в Київському театрі імені І. Франка, «Генерал Брусилів» І. Сельвінського — в Театрі імені М. Заньковецької, «Партизани в степах України» О. Корнійчука — в Одеському театрі імені Жовтневої революції, «Навала» Л. Леонова, «Олеко Дундич» М. Каца, О. Ржешевського, «Російські люди» К. Симонова — в Полтавському театрі імені М. Гоголя.

Працюючи за межами України, українські театри не забували про національні традиції, не втрачали зв'язку з сучасною і класичною драматургією. Разом з тим у творчій співдружності з театрами братніх республік вони зміцнювали інтернаціональну єдність багатонаціональної соціалістичної країни.

У воєнні роки з особливою силою проявилася пропагандистська

роль театрів, зміцніла взаємодія мистецтва і народу. Вистави звучали в унісон з настроєм глядачів, мобілізували їхню волю до героїчних вчинків. У безпосередньому спілкуванні з театром у лісах і на ланах, у госпіталях і цехах загострювалася чутливість глядачів до найменшої фальші, і це сприяло зміцненню реалістичних позицій мистецтва. В умовах частих переїздів і практики виїзних вистав театри менше приділяли уваги дрібним побутовим деталям. Широко застосовувалися писані на полотні декорації, які замінювали і павільйони, і архітектурні споруди, і мальовничі пейзажі. Значно зменшений видовищний елемент вистав компенсувався емоціональною напруженістю, силою темпераменту акторів, чіткістю ритму дії. Особливо важливе значення мали ясність думки і почуття, глибоке і тонке розкриття характерів дійових осіб. Звернення до героїчних справ радянських людей на фронті, в тилу, на окупованих землях визначало і героїчний тон мистецтва. Але героїчний пафос набирав дійової сили тільки тоді, коли він спирався на життєву правду.

Значно посилилася й громадська роль мистецтва, його агітаційна спрямованість. У найскладніших обставинах відступу і запеклих боїв українські театри сміливо показували, якого горя і страждань завдала війна нашому народові, проте вони ніколи не зраджували гуманістичних ідеалів і оптимістичних поглядів на завершення боротьби. Суворі героїчні картини відображали духовне багатство і багатогранність характеру радянської людини, розкривали джерела перемоги народу.

Обстановка війни й те величезне патріотичне піднесення, яким була охоплена вся Радянська країна, творчо збагачували й надихали театри на створення вистав, які всебічно і глибоко відображали грандіозну епопею Великої Вітчизняної війни.



ПАФОС  
ПОБУДОВИ  
КОМУНІЗМУ  
І ПРОБЛЕМИ  
МИСТЕЦЬКОГО  
ЗРОСТАННЯ  
ТЕАТРІВ

## ТЕАТР У ПЕРІОД ПОВОЄННОЇ ВІДБУДОВИ

Воєнна гроза, що потрясла весь світ і з особливою жорстокістю пронеслася над Україною, завдала величезної шкоди в усіх сферах народногосподарського й культурного життя. Сплюндровані міста й села, випалені колгоспні лани, висаджені в повітря заводські корпуси...

Війна не могла не залишити тяжких наслідків і в галузі театраль-ного життя. Та ще задовго до її закінчення органи Радянської влади вживали дійових заходів до налагодження нормальної діяльності мистецьких закладів. Слідом за воїнами-визволителями, а нерідко майже разом з ними вступали у звільнені міста актори, прямуючи до зруйнованих або пограбованих театральних приміщень. Разом із своїм народом стійко переносили вони весь тягар післявоєнного відбудовчого періоду.

Повернувшись у зруйновані окупантами міста, працівники української сцени з подвоєною енергією взялися за велику й благородну роботу по культурному обслуговуванню населення міст і сіл республіки. У дуже важких умовах, у будь-яку погоду, часто в неопалених приміщеннях і на непристосованих сценах актори грали з особливим піднесенням, і ці їхні виступи були однією з найвідчутніших ознак, найпереконливішим доказом відродження радянського життя, його повнокровної духовної атмосфери.

Полум'яне слово, натхненна гра майстрів сцени вселяли в серця трудящих почуття гордості за свою могутню Вітчизну, вселяли віру в швидко остаточну перемогу над ворогом, у світле майбутнє.

Показуючи глядачам раніше підготовлені спектаклі — «Фронт», «Богдан Хмельницький», «В степах України» О. Корнійчука, «Російські люди» К. Симонова, «Навала» Л. Леонова, «Сталінградці» Ю. Чепуріна та ін., театри України напружено працювали над створенням нових вистав, близьких духовним запитам глядачів.

Українські драматурги йшли назустріч цим природним прагненням театрів: створювали нові п'єси з темами й конфліктами, підказаними життям післявоєнного періоду.

І дуже показово: хоч не таким уже й численним був загін авторів драматичного письма, однак поповнював він репертуар новими п'єсами досить активно й успішно. Нехай і не однаковим виявився художній рівень тих п'єс, але переважній більшості з них властиві і ідейна глибина, і тематична широчінь та актуальність.

Чуйно прислухаючись до вимог партії і народу, розуміючи й відчуваючи потреби часу, такі драматурги, як О. Корнійчук, І. Кочерга,

Л. Дмитерко, Ю. Яновський, В. Суходольський, В. Собко, В. Минко, О. Левада, Я. Баш, дають до рук режисерів твори досить високого громадянського пафосу і животрепетної думки. Відчутними були в них і традиції патріотизму, і наслідування принципів соціалістичного реалізму.

Зважаючи на тенденції до ідейного ослаблення й розважальності в плані «перепочинку», що були з'явилися в перші післявоєнні роки в мистецтві театру, п'єси загаданих драматургів робили важливу справу, послідовно утверджуючи радянський український театр на його основному ідейно-творчому напрямі.

Перед, як і раніше, вела драматургія О. Корнійчука. На його драми і комедії чекали театри, від нього сподівалися нового слова, нової думки. І Корнійчук приходив до театру із сезону в сезон кожного разу з новою п'єсою, засвідчуючи нею ще і ще раз своє рідкісне чуття пульсу життя і дивовижно тонку спостережливість. Політична широчінь його погляду як громадянина знову виступала в органічній єдності з художницьким проникненням у духовний світ людини-переможця, у характерні явищі і типи нової післявоєнної дійсності.

П'єси «Місія містера Перкінса в країну більшовиків»<sup>1</sup>, «Приїздить у Дзвонкове» (1945), «Макар Діброва» (1948), «Калиновий гай» (1950), «Крила» (1954) ставали надбанням репертуару багатьох театрів країни. Ряд з них виходили й на сцену світового театру<sup>2</sup>.

Життєстверджуючий характер творчості О. Корнійчука, оптимізм і народність його драматургії, національний гумор властиві дійовим особам його творів; лаконізм і метафоричність мови персонажів, пружність та іскрометність діалогів вабили митців сцени, полонили глядачів, хоч вимоглива критика часом і справедливо вказувала на окремі вади деяких п'єс драматурга.

Створені О. Корнійчуком образи сержанта артилерії, члена правління колгоспу Прокопа Ключки та голови колгоспу Марини Гордієнко, шахтаря Макара Діброви, голови колгоспу Івана Романюка і голови сільради Наталії Ковшик, садівника Охріма Самосада, ще й у виконанні видатних майстрів сцени — Ю. Шумського, П. Нятко, А. Бучми, Н. Ужвій, Є. Пономаренка — визначали появу в українській драматургії нових героїв, національно самобутній характер яких водночас виражає і нові риси сучасника.

Героїчній боротьбі народів Радянського Союзу і прогресивних сил інших країн з фашистськими загарбниками й нацизмом, проблемам післявоєнної відбудови народного господарства й життя радянських людей після перемоги над ворогом були присвячені твори: Л. Дмитерка — «Генерал Ватутін» (1947), В. Собко — «За другим фронтом» (1949) і «Життя починається знову» (1950), В. Минка — «Не називаючи прізвищ» (1953), Я. Баша — «Професор Буйко» (1949) та «Дніпрові зорі» (1952), Ю. Мокрієва — «Зорі над копрами» (1949),

<sup>1</sup> Написана 1943 року, але поставлена на сцені, зокрема київських театрів імені І. Франка та імені Лесі Українки, тільки в 1945 році.

<sup>2</sup> «Макара Діброву», наприклад, ставили в театрах Болгарії, НДР, Польщі, Чехословаччини, «Калиновий гай» — у театрах Англії.



В. Суходольського — «Арсенал» (1947), Ю. Яновського — «Дочка прокурора» (1952). За ними почали з'являтися на афішах спочатку обласних, а незабаром і столичних театрів імена і назви п'єс молоді когорти українських авторів. Одні з них, як-от М. Зарудний («Весна», «Велике доручення», 1949, 1952), входили в літературу і мистецтво театру тільки як драматурги, інші, наприклад А. Хижняк, пробуючи свої сили в драматургії («На велику землю»), не поривали із своїм основним жанром — прозою. Отже, розвиток і збагачення української радянської драматургії були незаперечними.

Збагачувалася драматургія й тематично. З'явилася історико-драматична поема І. Кочерги «Ярослав Мудрий» (1946), народна драма Л. Дмитерка «Навіки разом» (1949), які несли високі ідеї справедливості й гуманізму, незалежності й патріотизму. На досвіді далекої історії українського народу ці твори виховували любов до Вітчизни і ненависть до ворогів, підносили красу людських діянь в ім'я правди, світла й щастя на землі, оспівували нерозривний союз і братерство українського і російського народів.

Постановою Ради Міністрів СРСР від 6 червня 1947 року вистава «Ярослав Мудрий» у Харківському театрі імені Т. Шевченка була удостоєна Державної премії 1-го ступеня. У ній торжествували і драматична поезія І. Кочерги, і епічна широчінь режисерського задуму М. Крушельницького, і акторська майстерність І. Мар'яненка — виконавця ролі київського князя Ярослава.

Вистава мала трагедійне звучання, хоч часом важкувата монументальність оформлення, дещо уповільнений ритм та патетичність тону знижували її трагедійність, штовхали виконавців до надмірного пафосу. «Спектаклем «Ярослав Мудрий», — визначав постановник М. Крушельницький завдання колективу в роботі над п'єсою, — наш театр прагне продовжити свою основну творчу лінію роботи над монументальними полотнами, які зображають героїчну боротьбу нашої Вітчизни за свою державність і культуру. «Ярослав Мудрий» не просто історичний, а глибоко філософський твір. Тему мудрості державного діяча, шукання правди разом з народом ми прагнемо також відтворити в нашій виставі. Щоб показати цей спектакль, треба йти новими, невторованими шляхами»<sup>1</sup>.

Наміри режисера значною мірою були здійснені. Щоправда, він не відкрив якихось нових принципів сценічного втілення історико-драматичного твору, але впевнено пішов у вирішенні вистави шляхом реалістичних традицій українського театру.

Однією з перших робіт Театру імені І. Франка після повернення його до Києва був спектакль «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» (режисер К. Кошевський, художник А. Петрицький). Зачіпаючи хвилюючі питання відкриття другого фронту і перспектив миру, спектакль переконливо показував, яке глибоке провалля відділяє психологію й мораль радянських людей від психології і моралі прислужників капіталу, такого собі «кишкового короля», образ якого з

<sup>1</sup> «Красное знамя», 1946, 10 березня.



«Ярослав Мудрий» І. Кочерги. Харківський театр ім. Т. Шевченка.  
Постановка М. Крушельницького, художники — Б. Косарєв, В. Греченко. 1946 р.

великою гостротою і викривальною силою втілив А. Бучма. П'єса О. Корнійчука була поставлена також у Харкові, Львові та інших містах країни. Йшла вона й за рубезжем.

Героїчній боротьбі нашого народу з фашистськими загарбниками були присвячені також спектаклі Театру імені І. Франка — «Хрещатий яр» Л. Дмитерка, Театру імені Жовтневої революції — «Одеса» Г. Плоткіна, Театру імені М. Заньковецької — «На Україні милій» І. Чабаненка. Створені на матеріалі бурхливих подій, ці п'єси і вистави ввійшли в історію українського радянського театру як перші спроби художнього осмислення проблем радянського патріотизму та джерел героїзму радянських людей у смертельній битві з ворогом. Характерними ознаками, що зумовлювали ці, зовсім різні за темами, стилем і творчими шуканнями п'єси й вистави, ознаками, що зближують їх з певними тенденціями, які намітилися в сучасному світовому театральному мистецтві, є інтерес до документальності, до правдивого відтворення життя на сцені.

Першою п'єсою, що порушувала актуальні проблеми післявоєнного мирного життя українського села, була комедія О. Корнійчука «Приїздить у Дзвонкове», поставлена в Київському театрі імені І. Франка Г. Юрою (1945). Естетично-пізнавальна і виховна цінність цієї вистави полягала насамперед у яскравих, глибоко людяних образах демобілізованого воїна, парторга колгоспу Прокопа Ключки (Ю. Шумський) та ініціативного, вольового, принципового організатора відбудови і розширення зруйнованого війною колгоспу Марини Гордієнко (П. Нятко). Режисура й акторське виконання у спектаклі відзначалися досить високим рівнем художньої довершеності.

На сцені театрів України йшли також постановки п'єс вітчизняної класики і написаних раніше творів радянських авторів.

Однак наслідки війни відбилися в деяких негативних тенденціях, що певний час гальмували дальший розвиток українського театру перших післявоєнних років через надмірне захоплення керівників окремих театрів розважальним репертуаром; їхні афіші рясніли назвами низькопробних п'єс або таких, що проповідували занепадницьку буржуазну мораль і бездіяльність. Пояснювалося це тим, що серед частини драматургів і театральних діячів з'явилися настрої заспокоєності. Їм здавалося, що після війни можна «спочити на лаврах», знизити бойове звучання мистецтва.

Такі факти не могли не викликати занепокоєння радянської громадськості. Обов'язком партії було роз'яснити шкідливість помилок, допущених деякими літераторами і митцями, вказати їм правильний шлях. Саме в утвердженні головної лінії, у спрямуванні літератури і мистецтва на відображення основних процесів нової дійсності, на активну участь у розв'язанні серйозних творчих завдань, що постали перед країною після закінчення Великої Вітчизняної війни, і полягало значення постанов Центрального Комітету Комуністичної партії про журнали «Звезда» і «Ленинград», про репертуар драматичних театрів, про кінофільм «Велике життя» (1946), про оперу «Велика дружба» В. Мураделі (1948) та ін.

Прийняті в період, коли агресивні кола ряду імперіалістичних держав послали «холодну війну» проти Радянського Союзу та інших країн соціалістичного табору, в період нового натиску буржуазної ідеології на комуністичну ідеологію і культуру, постанови ЦК ВКП(б) були спрямовані проти бездіяльності, проти відриву від сучасної тематики й надмірного заглиблення у сферу минулого, проти літератури перед іноземщиною, за бойову комуністичну партійність у літературі і мистецтві. Вони ідейно озброювали наших митців, спрямовували їх на шлях реалізму, народності, на шлях вірного служіння великій справі комунізму. У цих постановах Центральний Комітет закликав митців уважно вивчати життя, запити народу, сміливо ставити проблемні питання сучасності.

Перед діячами літератури і мистецтва поставало основне завдання: створити яскраві, повноцінні в художньому відношенні твори про життя радянського суспільства, показати його в невпинному русі вперед, всіляко сприяти дальшому розвитку кращих рис характеру радянської людини. Разом з тим постанови закликали до боротьби проти проникнення в мистецтво настроїв песимізму та занепадництва, проти публікації у пресі та показу зі сцени пустих, беззмістовних, бездіяльних і пошлх творів, проти антихудожності, примітивності в художній творчості. У постанові «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення» (1946) Центральний Комітет КП(б)У звернув увагу на засміченість репертуару театрів республіки п'єсами неактуальної тематики, на брак високодійних і високохудожніх вистав про нашу героїчну дійсність, про перемоги, одержані радянським народом під керівництвом ленінської партії як на трудовому фронті, так і в боях з фашизмом, про нерушиму дружбу народів.

На Україні було проведено велику роботу по очищенню репертуару театрів від ідейно неповноцінних і художньо слабких драматургічних творів. На театральних афішах усе частіше почали з'являтися п'єси радянських авторів, зокрема втричі зросла питома вага творів української радянської драматургії.

Продовжуючи розширювати й поглиблювати творчі шукання в галузі естетичного осмислення дійсності, сучасного втілення історичної тематики і творів класичної драматургії, майстри українського театру на перший план висувають героїко-романтичний аспект відображення дійсності: теми революції, громадянської і Великої Вітчизняної воєни, теми боротьби українського народу за своє визволення і воз'єднання з братнім російським народом; утверджується жанр героїчної драми.

Цілком закономірною була значна увага, приділена театрами республіки відображенню героїки Вітчизняної війни. Художньо показати події недавнього минулого, глибоко розкрити природу героїзму, коріння патріотизму радянського народу, його ідейну переконаність і моральну стійкість — таке завдання ставили перед собою драматурги і театри.

Героїчні епізоди Сталінградської битви і боїв за визволення Києва від німецько-фашистських загарбників воскрешали спектаклі «Переможці» В. Чирскова (Київський театр імені І. Франка) та «Генерал

Ватутін» Л. Дмитерка (Харківський театр імені Т. Шевченка, 1947). В обох виставах при всій різниці характеру драматургічного матеріалу, режисерських почерків постановників, творчих індивідуальностей виконавців головна увага приділялася відтворенню образів радянських полководців — генерала Муравйова (Ю. Шумський) та генерала Ватутіна (М. Крушельницький). Постановники й актори робили все можливе, щоб уникнути безбарвності і в характерах дійових осіб показати духовне багатство героїв.

Зовнішній малюнок образу Муравйова у Ю. Шумського, наприклад, не зовсім відповідав поширеним тоді уявленням про генерала, одягненого і підтягнутого згідно із статутом строювої служби. Зате актор підкреслював внутрішні якості Муравйова — людяність, добросердистість, вдумливість. Він не може погодитись із застарілими, хибними поглядами свого вчителя Виноградова, у минулому — генерала. Але, відкидаючи і засуджуючи консерватизм людини, яку він поважає, робить це тактовно і доброзичливо. У виставі, здійсненій Г. Юрою, крім Муравйова—Ю. Шумського, відзначалася своєю кипучою енергією генерал Кривенко у виконанні В. Добровольського і самовіддана дружина Муравйова — Ліда, яку грала Н. Ужвій.

В удостоєному Державної премії спектаклі «Генерал Ватутін» (Театр імені Т. Шевченка, режисер Л. Дубовик) брали участь О. Сердюк (член Військової ради Сергєєв), Д. Антонович (генерал Швиденко), Г. Козаченко (генерал Касьянов), М. Покотило (Тимоній Рогожин), Ф. Радчук (ординарець Прохор).

Режисура й виконавці вистави дбали про суворий стиль відображення подій, насичених подихом війни, про стримано емоціональну гру, внутрішньо схвильоване звучання слова.

Реалістичної виразності прагнув і художник В. Греченко, будуючи декоративне оформлення за принципом найбільшої його відповідності до самого «образу війни». Звідси і сірі, темні, червоні фарби і ніяких зайвих предметів, що здригнувало б зорове сприйняття подій і характерів, і наявність таких деталей, які з найбільшою наочністю здатні були викликати в уяві глядача саме «образ війни» (командний пункт з типовим для переднього краю фронту настилом, пічка-«буржуйка», плакат із грізним танком і написом: «За Батьківщину!»).

Обидва спектаклі, що пройшли з великим успіхом, все ж несли в собі деякі риси схематичності, ілюстративності як у показі подій, так і в побудові конфліктів між прогресивними позитивними образами і носіями відсталих, «академічних» поглядів (Виноградов) чи поклонниками західноєвропейських авторитетів (Касьянов).

Велику емоціональну силу впливу на глядачів мала вистава Київського російського театру імені Лесі Українки «Безсмертя» Г. Березка. Виконавцеві головної ролі Ю. Лаврову вдалося виразно передати глибокий трагізм командарма, який приречений на смерть, але до останньої хвилини мужньо виконував свої обов'язки.

Колективний портрет вихованих партією представників героїчної радянської молоді створили багато театрів України у спектаклях за романом О. Фадєєва «Молода гвардія» (інсценізація М. Охлопкова).

Поставлена 1947 року Б. Нордом на сцені Київського театру імені І. Франка «Молода гвардія» відрізняється новими для українського театру того часу зображувальними засобами — лаконічним, до певної міри умовним оформленням художника М. Уманського, побудованим за принципом невідповідності розмірів (наприклад, у сцені тюрми величезна гола стіна із загратованими під стелею віконцями контрастує з людськими фігурами). Критика відзначала гру К. Кульчицького — живого, винахідливого Сергія Тюленіна, та Н. Копержинської, яка блискуче виконала роль сміливої і відчайдушної Люби Шевцової. Але найбільшою удачею вистави був виступ А. Бучми в образі Андрія Валька, що втілював мудрість і далекоглядність комуніста — чуйного, дбайливого вихователя молодії зміни.

Цікавими були вистави «Молодої гвардії» і в Харківському театрі імені Т. Шевченка (режисер М. Крушельницький) та в Одеському театрі імені Жовтневої революції (режисер Б. Тягно, інсценізація Г. Гракова). З особливим почуттям захоплення своїми героями і схилянням перед їхньою пам'яттю грали цю виставу на батьківщині молодогвардійців артисти Ворошиловградського обласного театру (режисер М. Макаренко).

Про самовіддану боротьбу учасників комсомольського підпілля Полтави, про відважну месницю Лялю Убийвовк (її роль вдало виконувала молода актриса Т. Кислякова) була створена в Полтавському театрі імені М. Гоголя патріотична вистава за п'єсою П. Лубенського «Нескорена полтавчанка» (режисер Р. Єфіменко).

Творчими шуканнями, поглибленим розкриттям образу позитивного героя — стійкого борця проти фашизму, позначені вистави Театру імені І. Франка «Прага залишається моєю» Ю. Буряківського (1949, режисер Б. Норд) та «Професор Буйко» Я. Баша (1950, режисер Б. Балабан). Вони взагалі були видатним явищем у мистецькому житті республіки. Головні герої цих спектаклів — історично-конкретні особи, низка відображених подій також мала конкретно-історичний характер. П'єси своєрідного біографічного жанру вимагали від постановників і виконавців глибокого знання життєвого матеріалу, зв'язаного з подвигами людей, вірогідної обстановки, реальних і психологічно вмотивованих вчинків. І слід віддати належне творцям обох вистав: їм пощастило досягти мети — вистави хвилювали і художньою, і історичною правдою. Обидва образи — Юліуса Фучіка (В. Добровольський) і П. М. Буйка (Ю. Шумський) — позбавлені котурновії піднесеності, яку в ту пору нерідко вважали необхідною при показі героїчних осіб. Це живі, багатогранні людські характери, великої душевної краси, мужні й розумні.

Особливо відрадною була вистава «Професор Буйко». Своім успіхом вона зобов'язана насамперед виконавцеві центральної ролі — Ю. Шумському. Видатний актор справді вражав глядачів і різнохарактерністю сценічних образів, які він створював, і глибиною та художністю їх. Простота, скромність, одухотвореність відрізняли поведінку Буйка — Шумського, і це передавало велич душі патріота переконливіше, ніж ефектна поза, жести й голосові модуляції.

Тим часом деякі постановки п'єс героїко-романтичного плану не рідко були пов'язані із зовнішніми зображувальними прийомами, за допомогою яких режисери намагалися підкреслити драматизм ситуацій, самовідданість героїв, значимість подій. Патетична неправдоподібність мізансцен, оздоблення сцени рамками з макетами або з малюнками орденів, стрічок тощо, урочисто оптимістичні фінали, які стали вже обов'язковими, загрозували перетворитися на штамп. У цьому виявлявся спрощений утилітарно-догматичний, поверховий підхід до сценічного втілення великих ідей, а часто й невисокий рівень режисерської культури. Саме останнім і пояснюється поширене на той час копіювання методів використання зображувальних засобів, постановочних знахідок провідних майстрів режисури. Так, наприклад, аж надто були схожими фінали численних постановок «Молодого гвардійця», що тією чи іншою мірою копіювали вперше знайдене умовно-образне вирішення у виставі М. Охлопкова. Тільки небагатьом удалося знайти своє вирішення, як це зробив М. Крушельницький: не показуючи розстрілу юних героїв і живої скульптурної групи, він вивів перед закритою завесою Радика Юркіна (П. Куманченко) з текстом клятви молодого гвардійця.

Якісно новим кроком на шляху художнього освоєння радянської дійсності стала п'єса О. Корнійчука «Макар Діброва», поставлена майже всіма театрами України і братніх республік, а також у країнах народної демократії. Це багатопланове драматургічне полотно розповідає про боротьбу шахтарів післявоєнного Донбасу за підвищення видобутку вугілля, розкриває багатство духовного світу радянської людини — творця, для якого вільна праця стала органічною потребою, а державні, загальнонародні інтереси повністю злилися з особистими. Для героїв п'єси — Макара Діброва, Хмари, Орлова, Зінченка, Гаврила Братченка, Трохима Голуба, Кіндрата Топола справою честі, великою радістю буття є праця. Високий патріотизм, гуманізм, принциповість, вимогливість у поєднанні з душевною турботою про ближніх є головними в більшості позитивних образів твору і насамперед у багатогранному і людяному образі Макара Діброва.

Образ Макара Діброва, створений А. Бучмою, — художня подія не тільки в українському, а й у всьому радянському театральному мистецтві післявоєнного періоду. Глядач побачив на сцені портрет живого героя, свого сучасника — комуніста, кадрового робітника-шахтаря з виразними рисами комуністичної моралі, із справді державним розумом: він господар своєї шахти, господар своєї країни! Він уміє тонко підійти до людини, проникнути в її душу, запалити її на добрі діла.

У цьому образі вражала насамперед глибока життєва правда, яка відчувалася в усіх деталях: жестах, рухах, поведінці та, що найголовніше, — велика правда характеру, правда наповненості почуттів, правда наочно створюваного процесу мислення, неперевершеним майстром якого був А. Бучма.

За своїм змістом, за ідейною силою Макар Діброва рівноцінний створеному раніше А. Бучмою образу Валька. Але наскільки повніше й багатогранніше Макар Діброва показаний драматургом і актором

у різних аспектах людських взаємин! Точнісінько так, як і Валько, Діброва в А. Бучми до кінця відданий своєму обов'язкові громадянин, талановитий учитель молоді. Але, крім цього, — він люблячий батько, який близько до серця приймає і сварку дочки з чоловіком, і мужньо переносить звістку про загибель сина.

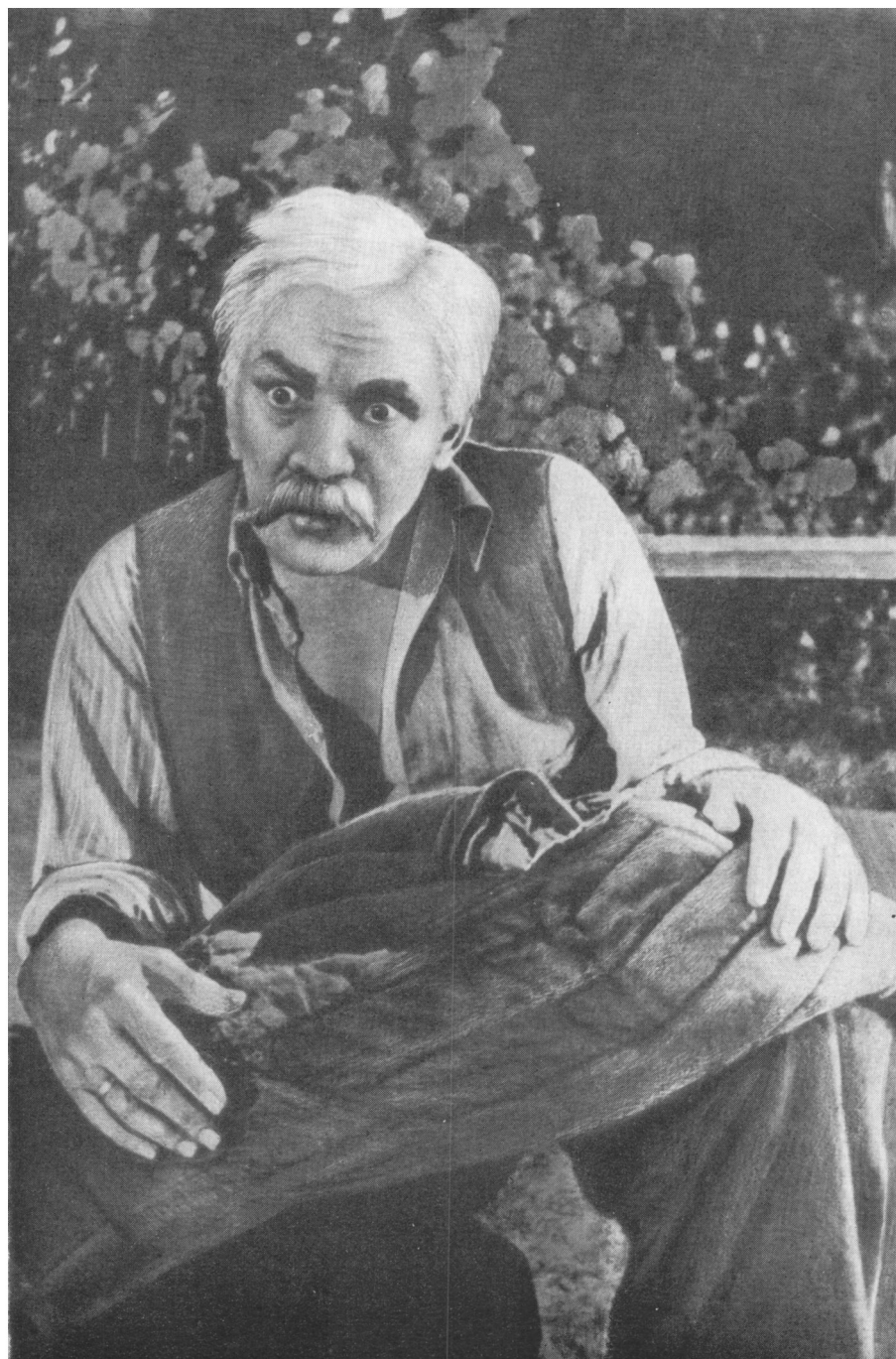
Складну гаму думок і почуттів розкриває А. Бучма у фіналі другої дії. І хоча вистава розповідає про мирне життя, а не про війну, в одній цій сцені, насиченій справжнім трагізмом, у сконденсованому вигляді розкривається і тема героїзму борців, що полягли за свободу і незалежність своєї Батьківщини, і тема заподіяних війною горя та нещастя.

У старій шахті, яка стала могилою замучених фашистами радянських патріотів, знайдено пробитий кулями напівзотлілий ватник. Кому він належав? Тремтячими від страшного передчуття руками витягає Бучма—Діброва записку: «Пишу кров'ю. Нас сьогодні повезуть на розстріл. На допиті честь Батьківщини, честь партії зберегли. Нас вислідив і доніс в гестапо Пилип Семененко. Прощайте, товариші шахтарі...» Тяжко, повільно, неначе краплі розплавленого свинцю, падають на рідних і друзів ці скупі слова Діброви. Глядач майже фізично відчуває, як важко йому говорити. Та ось голос Діброви урвався — старий шахтар побачив знайомий підпис. На мить затамувавши подих, він втупає свій погляд у далечінь, ніби побачив видіння, і скорботно, але з гордістю промовляє: «Петро Діброва. Син... Син...» Почувши тихе причитання дружини, стрепенувся: «Не плач, не плач... Петро зберіг нашу честь...» Тут залилися воедино два почуття: біль, безмежна туга втрати і батьківська гордість. Обійнявши дружину, Діброва заводить її в будинок і скоро знову з'являється — вже сам, ніби повернувся до свого бачення. Стиснувши кулаки, іде Бучма—Діброва у глибину пустої сцени. Потім зупиняє зір на ватнику, обережно кладе його на коліна, перебирає зупину складку, обмацує сліди куль, притискує до грудей, по-батьківському гладить. Неначе зранене тіло героя, піднімає він на руки скривавлену одяжину сина; і погляд, і постать сповнені німої скорботи й болю. Декілька секунд напруженої, як натягнута струна, тиші — і настає розрядка. «Сину мій, сину...» — вихоплюється ридання з самої душі батька, що припав обличчям до ватника загиблого Петра.

Близько чотирьох хвилин — небачено довго тривала німа сцена-монолог, і весь цей час глядачі, затамувавши подих, стежили за розвитком великої людської драми. Такої сили емоціонального впливу на глядача актор міг досягти тільки внаслідок високорозвиненої психотехніки, на основі сценічного переживання, бо найменша штучність, що йшла б не від внутрішнього стану, відразу стала б помітною, розбила б цілісність сприйняття.

У ролі Макара Діброви, зіграній А. Бучмою, дістав своє втілення синтез ідейності й художності, закладений у високоякісному драматургічному матеріалі, збагаченому колосальним життєвим і сценічним досвідом виконавця. У ній українське національне акторське мистецтво досягло справжньої вершини.







«Ім'ям революції» М. Шатрова. Київський республіканський театр юного глядача.  
Постановка О. Соломарського, художник — М. Тряскін. В. Аносова — Васько,  
О. Пуць — Яшка, Г. Добіна — Петько. 1957 р.

«Макар Діброва» О. Корнійчука. Київський театр ім. І. Франка.  
Постановка Г. Юри, художник — А. Петрицький. А. Бучма — Макар Діброва.  
1948 р.

Гідними партнерами А. Бучми у цьому спектаклі виявилися Н. Ужвій (Ольга Діброва), В. Добровольський (Кіндрат Тополя), Є. Пономаренко (Трохим Голуб), П. Нятко (Марія Смерека), П. Сергієнко (Павло Кругляк), які зуміли подати переконливу психологічну розробку образів.

Глибоко осмислене художньо-декоративне оформлення А. Петрицького значною мірою сприяло поетичному відображенню сповненого змісту і краси життя трудівників шахтарського краю.

Спектакль Театру імені І. Франка «Макар Діброва» (постановники Г. Юра, Б. Норд, 1948) увійшов в історію радянського сценічного мистецтва як одне з видатних його досягнень.

Оригінальною була сценічна трактовка п'єси О. Корнійчука Харківським театром імені Т. Шевченка (постановник М. Крушельницький, режисер Р. Черкашин, художник В. Греченко). Вона відзначалася героїко-романтичним пафосом, укрупненістю образів, високим рівнем театралізації, просторовістю художнього оформлення (наприклад, естакада шахти створювала додаткову сценічну площадку), що давало великі можливості для побудови різноманітних мізансцен.

В образі Макара Діброви, змальованому Д. Антоновичем крупними мазками, акцентувалися риси героїчної піднесеності. І хоча було б невірно скільки-небудь применшувати талановите виконання головних ролей С. Федорцевою (Ольга), Л. Криницькою (Оксана Андріївна), М. Кононенко (Хмара), Г. Титовим (Тополя) та іншими, не можна все ж не сказати, що своїм успіхом ця вистава завдячувала насамперед постановникові. Свідченням цього може бути, наприклад, та ж сцена з другої дії, композиція якої викликала аналогію з похороном героя.

Поряд з «Макаром Дібровою» великого поширення на сценах театрів України та інших республік набула комедія О. Корнійчука «Калиновий гай». З'явилися і нові автори, п'єси яких поставлені багатьма театрами країни: В. Собко («За другим фронтом», «Життя починається знову»), Я. Баш («Дніпрові зорі»), Є. Кравченко («Комсомольська лінія»), Ю. Буряківський («Прага залишається моєю») та ін. Внаслідок творчої співдружності театрів з молодими драматургами народилися п'єси «Весняний потік» З. Прокопенка, «Весна» М. Зарудного, «На велику землю» А. Хижняка. В репертуарі театрів України зросла питома вага п'єс російських радянських драматургів: тільки у 1951 році було показано 60 п'єс російської радянської драматургії (3082 вистави). Однак вимога партії, щоб кожний театр щорічно ставив не менше 2—3 нових високоякісних в ідейному і художньому відношенні вистав на актуальні теми сучасності, все ж не була повністю виконана.

Деякі керівники театрів нерідко приймали до постановки низькопробні п'єси тільки тому, що вони написані на сучасну тему. Це, прикладом, стосується п'єси М. Вінникова «Біла ворона», поставленої Дніпропетровським імені М. Горького, Криворізьким, Кіровоградським та Кам'янець-Подільським театрами. У репертуар багатьох театрів проникла пошла, обивательська п'єса Л. Компанієць «Людина повин-

на жити», примітивний детектив І. Прута, М. Шпанова «Західний кордон». Невимогливість театрів породила цілу низку драморобів, що не мали ніяких драматургічних здібностей і спекулювали на актуальній тематиці. Ряд колективів виявляв нерішучість у самостійному виборі п'єс. Усе це неминуче вело до одноманітності в репертуарі, до того, що багато театрів почало втрачати оригінальність і своєрідність свого мистецтва. Нерідко керівники театрів, відбираючи для постановки п'єсу, більше дбали про її сценічні можливості, аніж про соціальний зміст, про правдиве зображення класової боротьби в українському дореволюційному селі. Так, наприклад, з п'єс І. Тобілевича найчастіше ставили «Житейське море», на якому позначились ідейні хитання драматурга, а сповнені глибокого соціального звучання твори — «Хазяїн» і «Сто тисяч» рідко залучалися до репертуару.

Українська класика представлена була на українській сцені переважно давно вже «заграницями» творами, як «Ой не ходи, Грицю...», «Циганка Аза», «Шельменко-денщик». Це хороші п'єси, однак не тільки ними багата скарбниця української національної драматургії.

З російської класики ставили здебільшого п'єси О. Островського, а спектаклі за творами інших видатних авторів, навіть М. Горького, йшли вряди-годи.

Не краще було й з вибором для постановки п'єс західноєвропейської класичної драматургії. Перевага надавалася двом п'єсам Лопе де Вега — «Учитель танців» і «Дівчина з глечиком».

З метою поліпшення роботи театрів республіки партійні і радянські органи вжили заходів до зміцнення творчих зв'язків з драматургами. Комітет у справах мистецтв УРСР організував переклад на українську мову кращих драматургічних творів братніх республік, а також п'єс країн народної демократії. Для систематичного підвищення ідейно-теоретичного рівня і практичних знань режисерів організовано постійно діючі курси та періодичні практичні семінари, особливо з питань постановки нових п'єс про сучасність. Запроваджено в практику виступи провідних акторів республіканських театрів у виставах обласних театрів, що відіграло певну позитивну роль у піднесенні рівня сценічної культури периферійних колективів, а також посилення інтересу глядачів до театру. Так, наприклад, 1949 року в спектаклі Дніпропетровського театру імені Т. Шевченка «Макар Діброва» поряд з акторами З. Хрукаловою (Ольга), С. Сміяном (Артем), В. Каменецьким (Павло) М. Ільченком (Кіндрат Тополя) у ролі Макара Діброви виступив А. Бучма. Значною подією театрального життя Дніпропетровська був виступ А. Бучми в «Украденому щасті» в ролі Миколи Задорожного. У цій же ролі він виступав у Чернігівському театрі імені Т. Шевченка (1950—1951).

Виступи Бучми не можна назвати звичайними гастролями. Видатний актор провів з учасниками спектаклів велику режисерську, виховну роботу, допомагав виконавцям глибше проникнути в суть створюваних ним образів, зміцнити ансамбль, надихав їх своїм прикладом, справді творчим підходом до праці над роллю. Виступи на сценах периферійних театрів з особливою силою продемонстрували одну

з найхарактерніших особливостей його майстерності — уміння жити в образі, кожного разу знаходячи в ньому якісь нові смислові й пластичні якості й грані. Це було не повторення раз назавжди знайденого малюнка ролі, а вічно живий процес творчості.

У ці ж роки у виставах Чернігівського, Херсонського та інших обласних театрів брали участь Ю. Шумський («В степах України»), Н. Ужвій («Маруся Богуславка»), Є. Пономаренко («По той бік») та ін.

Появі нових тенденцій в українському театральному мистецтві 50-х років значною мірою сприяла боротьба з чужою нашому мистецтву теорією «безконфліктності» в драматургії. Особливо помітною стала перебудова репертуарного курсу театрів після опублікування в «Правді» статті «Подолати відставання драматургії» (від 7 квітня 1952 року). На сцені з'являються твори, позначені гострою конфліктністю драматургії, прагненням авторів глибше осмислити життєві процеси, виявити соціальне коріння хиб, що мали місце в суспільному житті, показати правду людських характерів. На афішах театрів України цього періоду значне місце займають нові п'єси В. Минка «Не називаючи прізвищ» (1952), Ю. Яновського «Дочка прокурора» (1953), п'єси російських авторів — О. Штейна («Закон честі»), К. Симонова («Чужа тінь») та ін.

З численних постановок сатиричної комедії В. Минка «Не називаючи прізвищ» найбільш цікавим і змістовним, за загальним визнанням, виявився спектакль Харківського театру імені Т. Шевченка (режисер В. Оглоблін). Розумно і нещадно викривала міщанську суть Діани артистка В. Чистякова. Постановник і виконавиця, не зловживаючи спокусою гри «на публіку», зуміли переконливо показати, що ця зовні розумна, добропорядна дружина керівника, дбайлива мати по суті є головним носієм небезпечної базили — обивательської моралі. Ось наслідки її впливу: Карпо Карпович (Д. Антонович) — людина, що втратила відповідальність перед своїм народом, відірвалася від життя, цілком підкорена поглядам своєї дружини; Поема (О. Валуєва) — дочка Карпа Карповича не поїхала за призначенням після закінчення вузу і влаштувалася за протекцією батька; зманіжений синок Жанек (П. Куманченко); подруга Поеми — стиліга Белла (О. Тимофієнко). На всіх позначилися міщанські погляди цієї жінки. З цими негативними персонажами різко контрастує образ старого муляра, учасника громадянської війни Карпа Сидоровича, просто і соковито створений М. Покотилом. Мудрість, чесність і принциповість Карпа Сидоровича вносять здоровий, світлий струмінь у затхлу, обивательську атмосферу сім'ї його сина, вселяють віру в позитивну перспективу виховання маленького Жанека, в серйозний злам у світогляді Карпа Карповича.

Гостротою хвилюючої проблеми виховання молоді привернула увагу театральних колективів п'єса Ю. Яновського «Дочка прокурора», вперше поставлена Київським театром імені Лесі Українки (режисер М. Романов, 1954). Завдяки майстерному виконанню головних ролей М. Романовим, В. Предаєвич, М. Білоусовим, Л. Карташовою, А. Ні-

колаєвою та іншими провідними акторами вистава мала широкий резонанс. Незважаючи на звинувачення з боку деяких критиків у помилковості постановки Ю. Яновським питання: «Хто винен?», у перенесенні всієї провини з «безпосередніх винуватців» на громадськість, вистава за цією п'єсою з певним успіхом ішла в багатьох театрах країни.

Написана 1954 року, п'єса «Крила», як і вся драматургія О. Корнійчука, відзначається глибиною розкриття важливих проблем суспільного життя, сміливістю в постановці актуальних питань. Можливо, характерам дійових осіб тут бракує яскравості й життєвої багатогранності, що були притаманні образам Галушки, Часника, Романюка, Ковшик. Але новаторський підхід до осмислення явищ сучасної дійсності, позбавлений схематизму і штампів, широкий погляд на життя, публіцистичність у кращому розумінні цього слова висувають «Крила» разом з «Фронтом», «В степах України», «Калиновим гаєм» у ряд кращих досягнень радянської драматургії 40—50-х років. Головна позитивна якість «Крил» полягає в гострому відчутті пульсу часу, в тому, що драматург не є простим фіксатором подій, ілюстратором газетних повідомлень, а іде попереду життя, підмічаючи в ньому нове, типове, сатирично викриваючи недоліки і разом з тим образно стверджуючи позитивне начало в радянській дійсності.

Ця п'єса була поставлена в багатьох театрах республіки і дуже швидко вийшла за її межі. Слідом за «Фронтом» та іншими драматургічними творами Корнійчука, вона стала новим, переконливим свідченням плідності яскраво реалістичної, відверто тенденційної лінії в українському радянському театрі — лінії тісного зв'язку з життям, вболівання за його непинний розвиток по шляху прогресу, лінії комуністичної партійності в мистецтві.

Постановка п'єси О. Корнійчука «Крила» була явищем знаменним ще й тому, що у ній знайшли відображення корінні процеси сучасної дійсності, були підмічені й виявлені нові позитивні тенденції, засуджені негативні явища життя, які відмирають. Тому можна сказати, що ця п'єса, написана драматургом напередодні XX з'їзду КПРС, ішла у фарватері політики ленінської Комуністичної партії, допомагала партії в її постійній боротьбі з негативними явищами, що перешкоджають суспільному прогресові, зокрема, з суб'єктивізмом та волюнтаризмом, — боротьбі, закономірним наслідком якої були рішення жовтневого (1964) Пленуму ЦК КПРС та XXIII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу. Ці рішення утвердили провідну лінію політики партії, що ґрунтується на науковому пізнанні об'єктивних закономірностей розвитку природи і суспільства. Центральний Комітет КПРС ужив ряд заходів, спрямованих на забезпечення умов для плідної діяльності радянських митців, вільного розвитку їхньої творчої ініціативи, фантазії, художніх індивідуальностей. Ці заходи були наслідком і продовженням курсу партії на дальше утвердження ленінських демократичних норм життя у сфері художньої творчості. Значно поживилася діяльність творчих спілок, розгорнулася творча ініціатива та кипуча діяльність художньої інтелігенції. Вперше за післявоєнні

роки відбулися з'їзди творчих спілок, наради і збори працівників мистецтва. Схвалюючи рішення XX з'їзду партії, учасники цих нарад і зборів порушили багато насущних питань творчого розвитку, гостро і принципово критикували серйозні хиби в мистецькому житті республіки.

Демократизація всіх сфер духовного життя країни освіжила творчу атмосферу і в театральному мистецтві, створила передумови для усунення помилок у проведенні політики партії в галузі літератури і мистецтва, яких у попередні роки припускалися окремі особи, керівники установ і закладів культури. У розв'язанні важливих творчих питань, зокрема таких, як формування репертуару, комплектування труп тощо, більших прав було надано самим мистецьким колективам, художнім радам театрів.

Значну роль у поліпшенні всієї творчої атмосфери відіграла постановка ЦК КПРС від 28 травня 1958 року «Про виправлення помилок в оцінці опер «Велика дружба», «Богдан Хмельницький» і «Від широкого серця». Відкинувши неточності й помилки в оцінці музично-театральних творів і виходячи з ленінських принципів у ставленні до художньої інтелігенції, партія дала глибоке роз'яснення суті, форм, мети і методів партійної критики в галузі літератури і мистецтва.

Центральний Комітет з новою силою підкреслив ленінську думку про неприпустимість голобельної критики, про уважну підтримку паростків нового, позитивного в житті і в художній творчості. Тільки справедлива оцінка позитивних і негативних якостей кожного твору сприятиме творчому зростанню його автора і радянського мистецтва в цілому — така провідна думка постанови. З цього погляду ЦК КПРС однобокою визнав, зокрема, оцінку опер українських композиторів «Богдан Хмельницький» К. Данькевича і «Від широкого серця» Г. Жуковського в редакційних статтях «Правди», опублікованих 1951 року.

Такі помилки мали місце і в постанові ЦК КП(б)У 1948 року «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП(б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі». Поряд з вірною в цілому основою, яка утверджувала головні принципи розвитку українського музичного мистецтва на шляху партійності, народності, реалізму і яка зберегла своє принципове значення і для наших днів, постановою 1948 року давала ряд однобоких, а іноді й помилкових оцінок творчості ряду українських митців. На ці хиби вказав ЦК КП України в постанові «Про виправлення помилок в оцінці творчості деяких композиторів Української РСР», прийнятій у червні 1958 року.

Разом з тим ЦК КПРС і ЦК КП України ще раз підкреслили незаперечність і непорушність основних ідейно-естетичних засад, покладених в основу постанови «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі», які були і будуть програмою радянського мистецтва. Це принципи соціалістичного реалізму, тісного зв'язку мистецтва з життям, вірності кращим традиціям народної творчості і класики.

У згаданих документах з новою силою виявилось піклування Кому-

ністичної партії про успішний розвиток радянського мистецтва, про піднесення його ідейно-художнього рівня і дальше згуртування творчої інтелігенції на основі комуністичної ідейності, зміцнення зв'язків мистецтва з життям народу. Все це позитивно вплинуло на процес розвитку театрального мистецтва, дало йому могутній поштовх до нового піднесення.

Яскраві ознаки такого піднесення стали особливо помітними у період підготовки і відзначення 40-річного ювілею Великої Жовтневої соціалістичної революції та 40-річчя Радянської влади на Україні. Справжнім творчим звітом перед народом були кращі спектаклі ювілейного сезону, що оспівували героїзм трудящих у боротьбі за торжество великих ідеалів Жовтня, відображали сповнене будівничого пафосу життя в умовах радянської сучасності.

Поруч з розкриттям найвизначніших сторінок славної історії радянського народу, митці Радянської України прагнули відобразити на сцені радянську дійсність, показати провідні риси характеру людини нової, соціалістичної формації, оспівати історичні діяння Комуністичної партії.

Особлива увага була приділена сценічному втіленню образу вождя всесвітнього пролетаріату, організатора і засновника першої в світі соціалістичної держави Володимира Ілліча Леніна. «Кремлівські куранти» М. Погодіна, «Правда» О. Корнійчука, «Грозовий рік» О. Каплера, «Вічне джерело» Д. Зоріна, «Ім'ям революції» М. Шатрова — такими творами з образом Ілліча збагатився репертуар театрів України у дні 40-річчя Великого Жовтня. У 1957 році тільки п'єса «Кремлівські куранти» була поставлена в 16-и театрах. Над її сценічним втіленням працювали кращі режисери і художники, у ролі В. І. Леніна виступили найталановитіші виконавці: О. Гай (Львівський театр імені М. Заньковецької), П. Михайлов (Одеський театр імені А. Іванова) та В. Сохацький (Тернопільський театр імені Т. Шевченка).

Кримський обласний театр імені М. Горького успішно здійснив постановку п'єси «Вічне джерело», яка розповідає про один з найнапруженіших періодів в історії нашої країни — зміцнення Радянської влади на селі. У ролі В. І. Леніна виступив Г. Юченков.

Образ В. І. Леніна побачили на своїй сцені й юні глядачі. Колектив Київського ТЮГу у виставі «Ім'ям революції» М. Шатрова (постановка О. Соломарського) розповів школярам про батьківську турботу, яку виявляв Ленін (артист В. Зубарев) про дітей, зокрема у перші важкі післяреволюційні роки.

Відбираючи з арсеналу радянської драматургії кращі п'єси на історико-революційну тематику, про Велику Вітчизняну війну і радянську сучасність, театральні колективи зосереджують свою увагу на таких творах, як «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського, «Олеко Дундич» М. Каца, О. Ржешевського, «Інтервенція» Л. Славина, «Юність батьків», «Одна ніч» Б. Горбатова, які розкривають славні революційні традиції нашого народу, його боротьбу проти соціальної нерівності й національного гноблення, що увінчалася історично важливою перемогою в дні Великого Жовтня.



Київський театр імені І. Франка здійснив виставу за п'єсою Ю. Яновського «Дума про Британку». Постановник спектаклю Г. Юра та виконавці, відтворюючи й розвиваючи задум драматурга, в яскравих, сповнених революційної романтики епізодах передали високий життєстверджуючий настрій героїв твору, їхню глибоку віру в остаточну перемогу народної справи. У спектаклі на прикладі життя й боротьби трудящих за перемогу Радянської влади в одному з українських сіл розкривався могутній вплив комуністичних ідей на формування революційної свідомості повсталого народу.

З «Думою про Британку» перегукувалася ідейним змістом і характером зображуваних подій вистава «Ніч і полум'я» у Вінницькому театрі, здійснена Ф. Верещагіним за п'єсою М. Зарудного. У ній відтворено складну, напружену боротьбу революціонерів-комуністів з Центральною радою, яка при підтримці кайзерівських військ намагалася потопити в крові молоду республіку Рад.

...Україна у вогні. Густий дим лягає на квітучі яблуні, зелені запашні трави, сонячні українські простори. Палають селянські хати. Такою сумною, гнітючою картиною ночі вводить спектакль глядача в атмосферу грізних подій 1918 року... Минають тижні самовідданої боротьби. У полум'ї її згорає все старе, зникає ніч, і настає ясний день революційної свободи. Так узагальнено розкривається у виставі вінничан символічна назва п'єси.

У ювілейний рік на сцені з'явилося чимало й інших цікавих своєю тематикою й політичним звучанням спектаклів. Вони були здійснені за новими драматичними і музичними творами, написаними українськими письменниками спеціально до свята. Це — «Чому посміхалися зорі» О. Корнійчука (Київський театр імені І. Франка, Одеський — імені Жовтневої революції та ряд інших колективів), «Остання зустріч» О. Левади (Львівський — імені М. Заньковецької), «Перший грім» С. Голованівського (Чернівецький — імені О. Кобилянської) та ін.

1957 року драматичні театри поставили 34 нові п'єси українських авторів. Якщо взяти до уваги, що в минулі роки ця цифра ледве сягала 10—15-и, то можна відзначити кількісне зростання української радянської драматургії, а разом з ним і розширення тематичної та жанрової різноманітності творів.

Важливим стимулом у піднесенні активності колективів був Все-союзний фестиваль театрів, під час якого глядачам тільки на Україні було показано 130 вистав, переважно на теми радянської сучасності. Перед народом звітували близько трьох тисяч митців, демонструючи свої досягнення в розвитку сценічної культури, здобуті за сорок років існування радянського мистецтва.

Провідні колективи Радянської України з успіхом виступили в Москві на третьому заключному турі фестивалю. Київський театр імені І. Франка показав «Думу про Британку» Ю. Яновського, «Чому посміхалися зорі» О. Корнійчука; Київський театр опери та балету імені Т. Г. Шевченка — «Милану» Г. Майбороди, «Війну і мир» С. Прокоф'єва; Київський ТЮГ — «Іменем революції» М. Шатрова, «Казку

про Чугайстра» П. Воронька; Одеський театр музичної комедії — «Даруйте коханим тюльпани» О. Сандлера, «Дайте волю пісні» Г. Дендріно. У столиці побували також Львівський і Харківський театри ляльок. Кілька вистав українських колективів були удостоєні дипломів фестивалю.

Усе це позитивно позначилося на загальному рівні акторської культури й режисерської майстерності. Ювілейний сезон був ознаменований новими творчими шуканнями у виставах провідних режисерів — М. Крушельницького, Г. Юри, В. Скляренка, Б. Норда, Б. Тягна, значними успіхами цілого ряду акторів старшого покоління й обдарованої молоді.

Чимало провідних республіканських і обласних театрів у співдружності з письменниками створили нові, досить цікаві вистави: «Кров'ю серця» за повістю О. Бойченка «Молодість» — у Київському театрі імені І. Франка; «Світанок над морем» за однойменним романом Ю. Смолича — у Київському театрі імені Лесі Українки; постановки у Львові — «Світло в п'ятні» Ю. Щербака в Театрі імені М. Заньковецької і «На барикадах Львова» З. Каменкович, О. Хачатурян в Театрі імені М. Горького; «Степан Бойко» М. Білецького, В. Симановича — в Луцькому театрі; «Лук'ян Кобилиця» Г. Мізюна, Л. Балковенка — в Чернівецькому; «Верховино, мати рідна» за повістю М. Тевелева — в Ужгородському; цикл драм і комедій М. Зарудного — у Вінницькому тощо.

Незважаючи на те, що окремі спектаклі не дістали високої драматургічної довершеності, більшість користувалася популярністю серед трудівників, сприймалася активно й схвильовано (наприклад, п'єса «Лук'ян Кобилиця» у постановці Б. Боріна витримала понад 300 вистав). Секрет успіху крився в тому, що нові спектаклі зачіпали близькі глядачам важливі події недавнього минулого краю, області тощо.

Помітне місце в репертуарі театрів знову зайняли такі відомі п'єси, як «Любов Ярова» К. Треньова і «Неспокійна старість» М. Рахманова, «Вогненний міст» Б. Ромашова і «Розлом» Б. Лавреньова. Особливий успіх мали «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського і «Загибель ескадри» О. Корнійчука — твори про мужність, високу ідейність і відданість справі революції.

Повернулися на сцену «Платон Кречет» і «Банкір» О. Корнійчука, «Соло на флейті» і «Диктатура» І. Микитенка, «Дума про Британку» Ю. Яновського, низка художньо довершених п'єс М. Ірчана, Я. Мамонтова, І. Дніпровського, М. Куліша, Г. Мізюна. Широко пішли п'єси М. Горького, ще раз спростовуючи вигадку про «несценічність» драматургії великого письменника. Це стверджували вистави: «Варвари» — в Миколаївському російському, «Міщани» — в Кіровоградському, «Діти сонця» — в Чернівецькому, «Зикови» — в Дніпропетровському російському театрах. З української класики на сцені з'явилися: «Ніч під Івана Купала» М. Старицького за М. Гоголем (Вінниця), «Невольник» М. Кропивницького (Полтава), «Титарівна» М. Кропивницького (Чернівці), «Гайдамаки» за Т. Шевченком (Львів) та ін.

Значно зріс інтерес і до драматургії братніх союзних республік. На афіші зарясніли назви п'єс насамперед білоруських авторів — «Алазанська долина» І. Губаревича, М. Дорського, «На крутому повороті» І. Губаревича; довго не сходила з театральних підмостків комедія А. Макайонка «Вибачайте, коли ласка!»; з успіхом ішли спектаклі «З народом» А. Мовзона, «Хто сміється останнім», «Зацікавлена особа» К. Крапиви, «Це було в Мінську» А. Кучара.

Із п'єс грузинських драматургів кльоне місце в репертуарі українських театрів зайняла талановита комедія М. Бараташвілі «Маріне»; естонська драматургія була представлена переважно творами А. Якобсона — «Життя в цитаделі», «Два табори», «Ангел-хранитель із Невраски», «На грані дня і ночі», «Шакали», а також «Тійна» А. Кіцберга; неначе пісня, продзвеніло безсмертне творіння Я. Райніса «Вій, вітерець!». Із п'єс латвійської драматургії в репертуар театрів України міцно ввійшла інсценізація «Сина рибалки» за В. Лацісом. Ставилися також «Ксенія» марійського автора М. Волкова, «Любов безсмертна» чуваського письменника О. Харлампієва, «Веселий гість», «Честь сім'ї» туркменського драматурга С. Мухтарова.

Якісні зрушення в репертуарній практиці не вичерпують повністю всіх явищ театального життя республіки. Помітним, наприклад, виявилось прагнення до поліпшення художньої якості вистав, вимогливішого підходу до добору п'єс. Підвищилася творча захопленість режисерів, пильнішими стали їхні мистецькі роздуми над дійсністю, а це в свою чергу привертало інтерес до режисерської майстерності і кінець кінцем зміцнювало авторитет режисера в колективі.

Виявлення дальшої творчої сміливості постановників та їхніх співпрацівників (художника, диригента, хореографа, асистента), підпорядкування всіх компонентів форми головному — найповнішому розкриттю ідейно-художнього змісту п'єси, створення атмосфери, що сприяла б визначенню акторських обдаровань, давало позитивні наслідки. Про це переконливо свідчили такі художньо довершені вистави, як «Дума про Британку» Ю. Яновського і «Чому посміхалися зорі» О. Корнійчука — в Київському театрі імені І. Франка, «Гамлет» В. Шекспіра — у Харківському імені Т. Шевченка і Львівському імені М. Заньковецької, «Талан» І. Карпенка-Карого і «Чому посміхалися зорі» О. Корнійчука — в Харківському імені Т. Шевченка, «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського — у Дніпропетровському імені М. Горького та Севастопольському імені А. Луначарського, «Порт-Артур» за О. Степановим — у Запорізькому імені М. Щорса, «Кремлівські куранти» М. Погодіна — в Одеському імені А. Іванова.

Про якісні зрушення в діяльності театрів України свідчив і помітний зріст відвідування вистав. Якщо в 1952 році на спектаклях побувало 11 мільйонів глядачів, то в 1957 році — понад 13,5 мільйона.

Кращі спектаклі, що визначили найвищий рубіж, якого досягло українське сценічне мистецтво 50-х років, по суті завершували певний етап розвитку українського радянського театру. Характерними рисами його були: розвиток і утвердження реалістичних традицій українського мистецтва, збагачення засобів сценічної виразності, зросла

професіональна культура майстрів сцени. Досягнення ці, як і на попередніх етапах, стали основою дальшого поступу українського театрального мистецтва, дальшого поглиблення його ідейного змісту, збагачення художніх форм, стилів, жанрів.

Ми вказали лише на одну плідотворну тенденцію в розвитку українського радянського театру, завжди підтримувану партією й народом і пов'язану з іменами найславніших майстрів сцени і талановитих молодих митців. Її можна визначити як поступове, хоч і не завжди однаково успішне, але неодмінне оволодіння методом соціалістичного реалізму.

Разом з тим у цьому складному, суперечливому процесі розвитку театральної культури поряд із прогресивними, історично перспективними, мали місце й негативні тенденції, викликані рядом причин як об'єктивного (наслідки війни, зміна поколінь), так і суб'єктивного (зокрема недостатня увага до виховання молодих режисерів) характеру. Йдеться про досить поширені схематизм та ілюстративність у втіленні сучасної тематики, традиціоналізм, ремісництво, штамп у режисерському й акторському мистецтві, у сценічному і музичному оформленні вистав. Ці негативні риси зумовлені відставанням частини працівників театрів від бурхливих темпів розвитку життя, що вимагали не тільки максимально повної інформації, а, головне, професіональних знань і досвіду.

Усе це спричинилося до проникнення в театри і поширення серед режисерів та акторів ремісництва. У багатьох театрах республіки можна було спостерігати ніби протилежні, але однаковою мірою неприйнятні тенденції в підході до втілення драматургічного матеріалу. Перша з них — нетворче застосування системи Станіславського, коли актор сприймає її раціоналістично, внаслідок чого — сірий, невиразний образ, сухий, нецікавий спектакль, хоч у ньому, може, і все «правильно».

Друга тенденція йшла від гірших традицій українського дореволюційного театру. Вона полягала у надмірній почуттєвості, що призводило до «натиску», перегравання у плані сльозливо-мелодраматичному, декламаційно-патетичному або у плані шаржування та комікування.

Характерним було «обгрунтування» живучості цієї тенденції: українське театральне мистецтво, мовляв, своїм характером емоціональне, романтично піднесене, отже актор повинен демонструвати на сцені перебільшені почуття, вдаватися до наспівно-мелодекламаційного тону, посиленого голосоведення, тобто «грати» переживання, що по суті є поганим удаванням. Таке копіювання прийомів гри, вироблених у свій час мандрівними «малоросійськими» трупами, особливо було відчутним у виїзних, паралельних спектаклях деяких пересувних театрів і «виправдовувалося» керівниками цих театрів якоюсь «специфікою» сільського глядача, рівень якого нібито відповідає таким спектаклям.

Зловживання театральними ефектами, розрахованими на невисокі смаки, суто зовнішня характеристика образів поряд з режисерськими й акторськими удачами нерідко зустрічалися не тільки в пересувних, а й у деяких обласних театрах. Усе це призводило до одноманітності

засобів і прийомів акторського мистецтва. Набір цих прийомів, з допомогою яких можна було без особливих труднощів грати «Вія», «Наталку Полтавку» чи «Сватання на Гончарівці» і які сприймалися іноді як «національна специфіка», — не має, звичайно, нічого спільного із справжньою прогресивною українською сценічною культурою, з її неповторною своєрідністю, що ґрунтується на кращих реалістичних традиціях, головною особливістю яких завжди були відчуття сучасності, глибока внутрішня правда, хороший смак і почуття міри.

Не можна забувати також, що в цей період театральне мистецтво розвивалося в умовах більш посиленого, ніж будь-коли, наступу буржуазної ідеології на наші ідейні основи. У цій боротьбі проти комуністичної ідеології єдність поглядів виявили як одверті вороги соціалізму — імперіалісти та їхні найманці, представники реакційної філософії, естетики, так і ті, хто називав себе «демократами» — догматики й ревізіоністи. Шалену лютю у них викликали рішення XX з'їзду КПРС, курс партії на дальше зміцнення зв'язків мистецтва з народом, з завданнями комуністичного будівництва, на дальше, ще тісніше згуртування творчої інтелігенції навколо КПРС. Спекуляючи на критиці культу особи і його наслідків, автори буржуазних, ревізіоністських і догматичних «теорій» в естетиці намагалися дискредитувати творчий метод соціалістичного реалізму, принципи партійності й народності мистецтва. Суть їхньої позиції у цьому питанні, незважаючи на те, що вони прикривалися демагогічними фразами про «абсолютну свободу» творчості, про «незалежність» мистецтва від політики, кінець кінцем зводилася до заперечення соціалістичного ладу, а отже, до тієї самої політики, свій зв'язок з якою вони відкидали.

Одна з основних ревізіоністських тез, хоч офіційно й не сформульована, настирливо нав'язувалась як «теорія» мирного співіснування в галузі ідеології, що механічно переносить у її сферу ленінську тезу про можливість мирного співіснування держав з різним соціальним ладом. Ідеологічні противники комунізму намагалися використати критику культу особи, яку вела наша партія, для того, щоб разом з тим негативним, що справді траплялось у житті, тобто разом з перекрученнями, припущеними окремими особами в проведенні лінії партії, заперечити правильність самої лінії, посягти на довіру до партії та її програми, зокрема до всіх основних положень політики партії в галузі літератури й мистецтва, заперечити будь-які досягнення радянського мистецтва в 30-і — 40-і роки. Соціалістичний реалізм, а разом з ним і взагалі реалізм, принципи партійності, служіння мистецтва народові та інші поняття оголошувалися невластивими художній творчості, нав'язаними радянським митцям іззовні, а тому вони нібито суперечили абсолютній свободі творчості і т. д. і т. п.

Одночасно провадився наступ і на інші принципи та категорії, що лежать в основі марксистсько-ленінської естетики; спотворювалися поняття новаторства, гуманізму, суть учення Станіславського і т. д. Натомість підступно підсовувалися різні фальшиві «теорії», починаючи від абстрактного гуманізму, «реалізму без берегів» і кінчаючи драматизацією художньої творчості.

Під вплив буржуазної ідеології підпали й деякі радянські митці та мистецтвознавці: забувши про головне — про виховну функцію театру, вони вдалися до критиканства, захопилися в зображенні попередніх періодів в історії радянського суспільства створенням образів ущербних «позитивних» героїв — нігілістично настроєних молодих людей, що тільки грали в глибокодумність та громадську «сміливість». Суспільна цілеспрямованість творчості митця, його світогляд, партійні позиції, знання життя підмінювалися абстрактним поняттям «талант», хоча справжній талант — це насамперед самовіддане служіння передовим ідеям. Внаслідок цього з'явилися скороспілі, кон'юнктурні, спекулятивні твори, автори яких смакували потворні явища, «табірну» тематику, паплюжили цілий період історії народу — період будівництва соціалізму. Замість філософського осмислення складних життєвих процесів, поглибленого розкриття характерів і психології персонажів п'єс на ці теми, автори в багатьох випадках вдавалися до голих схем та плоских ілюстрацій.

Зачепила ця пошесть певною мірою і українську драматургію та театри республіки, зокрема віддав їй данину провідний колектив — Київський театр імені І. Франка, поставивши п'єсу М. Руденка «На дні морському», яка перекреслювала історичні завоювання нашого народу в роки п'ятирічок та Великої Вітчизняної війни. Для цієї вистави (режисер В. Оглоблін) характерні були мелодраматичні ефекти, розраховані на невибагливий смак, схематизм, ілюстративність, відсутність художнього проникнення у психологію персонажів, яким і без того бракувало ясних ідейних переконань. Практика довела нежиттєвість таких творів. Вистава «На дні морському» зійшла зі сцени: її не прийняв глядач.

Разом з тим на сцену проникли невиразні своїм ідейним змістом твори зарубіжної драматургії, в яких протягувалися ідеї абстрактного гуманізму, пропагувався буржуазний спосіб життя.

Ряд театрів (Тернопільський, Дрогобицький, Ізмаїльський, Чернігівський, Кримський український та деякі інші) зовсім мало уваги приділяв радянській тематиці. Наприклад, протягом року в Білоцерківському театрі йшли здебільшого такі вистави, як «Вій», «У неділю рано зілля копала», «Майська ніч», «Сватання на Гончарівці» тощо. П'єс на важливі теми сучасності, зокрема творів з життя робітничого класу, в репертуарі цих театрів не було. Натомість ставилися п'єси, в яких сучасність штучно підганялася під вигадані ситуації.

Через недостатній зв'язок з життям драматурги й театри часто обмежувалися приватними, дріб'язковими темами, обминаючи справді величні діяння наших людей, сповнені і славних подвигів, і гострих конфліктів. А якщо й торкалися їх, то не завжди свої творчі задуми втілювали у належній художній формі (вистави «Правда гуцульська» А. Хоменка, І. Богданова у Станіславі, «Зорі назустріч» М. Білецького, В. Симаковича в Луцьку та ін.). Головна хиба таких вистав — спрощеність, примітивізм у зображенні радянських людей.

Користуючись підвищеним інтересом масового глядача до інтимної тематики та неправильно уявляючи його запити й уподобання, деякі

театри зловживали показом п'єс незначного суспільного звучання, невисокої ідейно-виховної цінності. Захоплювалися, наприклад, мелодраматичними п'єсами, як «Дальня луна» С. Голованівського і «Рідна мати» М. Алтухова, герої яких змальовані здебільшого страдниками, нещасливими в особистому житті. Такі твори не могли сприяти вихованню нашої молоді в душі бадьорості, оптимізму, віри в торжество високих ідеалів, збуджувати в ній сильні, благородні почуття й поривання.

Нічим не виправдане захоплення окремих театральних керівників сентиментально-сльозливою драматургією дійшло до того, що на сцену було витягнуто навіть типову буржуазну, сторічної давності мелодраму «Сім'я злочинця» Джакометті та ще кілька п'єс низького гатунку, які не мають ані ідейно-художнього, ані пізнавального значення.

Згадана тенденція виявилась і в постановці побудованих на дрібних обивательських колізіях легковажних водевілів та бездумних комедій, як-от «Любов та ревності» братів Мовсесових, «Любов, директор і квартира» Ц. Солодаря, «Трихвилинна розмова» В. Левідової, «Двадцять весіль в один рік» Ю. Петухова. У цих і схожих до них п'єсах головна увага приділялася слабо вмотивованим перипетіям особистого життя, обмежувалася дріб'язковими інтересами, самоцільними комедійними ситуаціями. По суті, вони пропагували міщанську мораль.

Багато театрів, посилаючись на інтерес молоді до пригодницького жанру, зловживали постановкою п'єс, у яких потрібна тема підвищення пильності в боротьбі з ворогом підмінювалася детективом невисокої художньої якості. На сцену потрапили також ремісницькі п'єси, на зразок «Краплі отрути» Х. Лукацького та «Нечистої сили» Г. Стефанського, що поверхово, примітивно висвітлювали важливу тему боротьби проти релігійних забобонів.

Такого гатунку п'єси загрожували витіснити з репертуару справжні мистецькі твори класичної і радянської драматургії. Так, на сцені Чистяковського театру (Донецька область) ішли переважно твори низької ідейно-художньої якості. На чотири п'єси — «Побачення біля черемухи» О. Ларева, А. Успенського, «Випадкові зустрічі» Р. Назарова, «Молоде — зелене» Я. Городецького, «Поза законом» Л. Савельєва та концерти розважального характеру — припадало близько 70 відсотків вистав, показаних у першому півріччі 1960 року. З таких незначних за змістом п'єс, як «Трихвилинна розмова», «Мільйон за усмішку», «Дівчина у веснянках», «Пора кохати», «Сержант міліції», склався, в основному, репертуар Луганського російського театру. Центральне місце на афішах Житомирського, Білоцерківського та деяких інших театрів займали неглибокі, розважальні п'єси — «Дівчина у веснянках» Успенського та «Небезпечний вік» Наріньяні. Своєрідний «рекорд» у цьому плані побили Дніпропетровський театр імені Т. Шевченка, який за 10 місяців 1960 року зіграв виставу «Дівчина у веснянках» 132 рази, тобто показував її майже через день; кожного третього дня «радував» глядачів низькопробним витвором — водевілем «Любов і ревності» Миколаївський український театр; третина

всіх вистав, здійснених за півроку Ізмаїльським театром (Одеська область), припадає на «Двадцять весіль в один рік».

Значною прогалиною в роботі театрів було зниження уваги до постановки п'єс драматургів братніх республік, а також класичних творів світової та вітчизняної, особливо російської драматургії, яка завжди відіграла велику роль в естетичному вихованні народу, в творчому зростанні режисерів і акторів. Навіть російські драматичні театри — Кримський імені М. Горького, Харківський імені О. С. Пушкіна, Дніпропетровський імені М. Горького — протягом 1961 року показали лише по 5—8 разів вистави за п'єсами класиків російської драматургії. На сценах багатьох українських театрів російська класика зовсім не знайшла місця.

Рідко звертаючись до видатних класичних творів, що порушують соціально значимі ідеї, окремі театри разом з тим надмірно захоплювалися суто розважальними п'єсами. Так, з української дожовтневої драматургії віддавалася перевага «Циганці Азі», яка під назвою «Лиха доля» за 1958 і два місяці 1959 року була показана 659 разів, «Вій» — 209 разів, тим часом як найбільш змістовні, соціально загострені п'єси І. Тобілевича, І. Франка, Лесі Українки, М. Кропивницького йшли незрівнянно рідше або й зовсім не ставилися.

Театри, за деяким винятком, не виявляли активності й ініціативи в постановці маловідомих п'єс української класики, що через утиски царської цензури або з інших причин не бачили світла рампи. Таким винятком була ініціатива Вінницького театру, який показав глядачам п'єсу І. Тобілевича «Сільська честь», та Київського театру опери та балету, що дав сценічне життя багатьом оперним творам М. Лисенка. З цих прикладів видно, що в театральному житті республіки кінця 50-х років знову з'явилися тенденції, на які партія вказувала ще в 1946 році в постанові ЦК ВКП(б) «Про репертуар драматичних театрів і заходи до його поліпшення».

Тенденції, що завдавали значної шкоди як вихованню глядачів, так і розвитку самих творчих колективів, художньому зростанню акторів і режисерів, особливо молодих, не могли не викликати занепокоєння широкої громадськості. Для того, щоб виправити становище, треба було спрямувати зусилля майстрів сцени на боротьбу проти проникнення в репертуар театрів низькопробних, безідейних творів, з одного боку, та на створення нових вистав, що відповідали б вимогам часу, з другого.

Центральний Комітет КП України звернув увагу партійних організацій театральних колективів та Міністерства культури УРСР на необхідність виправлення хиб. Питанню репертуару була присвячена також республіканська нарада-семинар працівників театру.

Після ряду заходів театри республіки помітно поліпшили справу добору та експлуатації репертуару, вилучивши з нього малохудожні, ідейно неповноцінні твори або обмеживши їх показ. Головну увагу було приділено постановці п'єс на сучасну тему. До огляду кращих вистав, проведеного в 1961 році, театри поставили близько 50 творів, серед яких: «Фауст і смерть» Левади, «Над Дніпром» Корнійчука,



«Сини ідуть далі» Зарудного, «Квіти живі» Погодіна, «Океан» Штейна, «Лявониха на орбіті» Макайонка, «Місто красивих» Рядченка, «Хазяїн» Соболева, «Точка опори» Альошина, «Заради своїх ближніх» Лаврентьева та ін.

Практика цих років підтвердила недоцільність існування невеликих, слабких у творчому відношенні колективів і викликала необхідність зміцнення за їх рахунок обласних театрів або створення їхніх філіалів. У зв'язку з цим Міністерство культури УРСР вжило заходів до впорядкування мережі театрів та поліпшення їхньої роботи. У 1963 році, зокрема, було ліквідовано пересувні театри в Ізмаїлі, Бердичеві, Стрию, Алчевську, Одесі, Дубні, Кам'янці-Подільському, Дніпродзержинську, а також Київський пересувний російський театр транспорту, Кіровоградський російський театр, Артемівський та Чистяковський театри.

На базі миколаївських Пересувного і Театру юного глядача було створено стаціонарний обласний український музично-драматичний театр, а замість ліквідованих Єнакіївського та Кіровоградського — відкрито в Жданові Донецький обласний російський драматичний театр. Дещо пізніше в Харкові організується Театр юного глядача.

Як показав досвід роботи театрів, ця реорганізація мережі мистецьких закладів хоч і мала ряд істотних хиб (не досить умотивоване об'єднання українських та російських труп у Луганську, Ужгороді, а також об'єднання театрів юного глядача з театрами ляльок у Львові, Одесі, Києві, які пізніше дістали самостійність), по суті відповідала вимогам часу і була спрямована на користь розвитку театрального мистецтва. У нових умовах нечуваного розмаху телебачення і гастрольної діяльності театрів, розвитку такої форми обслуговування сільського населення, як організований показ вистав колгоспникам на стаціонарі обласних та столичних театрів тощо, відпала необхідність у кількісно великій мережі пересувних театрів, які за художнім рівнем не відповідали зрослому естетичним вимогам глядачів. Натомість були зміцнені всі обласні театри. Збільшення кількості акторського складу дало їм можливість взяти на себе ділянку роботи, яку раніше брали пересувні колективи: обслуговування населення глибинних районів. Причому якість цієї роботи в порівнянні з минулим помітно підвищилася.

Незважаючи на те, що кількість театрів у республіці зменшилася з 78 до 66, робота по культурному обслуговуванню трудящих міста і села продовжувала зростати. Якщо в 1957 році всі 78 театрів України показали в сільських місцевостях 8 тисяч спектаклів і концертів, обслуживши 3 мільйони глядачів, то в 1959 році було показано 9,5 тисячі вистав і обслужено 4 мільйони глядачів.

Раніше гастролі театрів у своїх областях були явищем поодиноким. У 1959 році вже 32 театри республіки весь літній період виступали у найвіддаленіших пунктах району або області. Вперше провідні колективи виїздили на гастролі не лише у великі міста, а й безпосередньо на промислові новобудови, у райцентри та в колгоспні клуби.

Враховуючи порівняно невеликі розміри сцен колгоспних клубів, заводських палаців культури, театри виготовляють спеціальне портативне оформлення (дубль декорації того чи іншого стаціонарного спектаклю) з тим, щоб мати можливість показувати сільському глядачеві вистави у доброякісному оформленні.

Тернопільський, Черкаський, Полтавський театри показали трудящим своїх областей вистави «Веселка» М. Зарудного, «Тиха українська ніч» М. Купченка, «Наливайко» за Іваном Ле, «Родина шіткарів» М. Ірчана, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Третя патетична» М. Погодіна, «Ключі до щастя» О. Корнієнка, «Закохана витівниця» Лопе де Вега, «Чому посміхалися зорі» О. Корнійчука, «Суворя повість» Ф. Вольного, «Катерина» М. Аркаса, «Невольник» і «Вій» М. Кропивницького, «У неділю рано зілля копала» за О. Кобилянською та ін.

Навіть академічні драматичні колективи почали частіше бувати у віддалених районах. З великим успіхом проходили, наприклад, гастролі Київського театру імені І. Франка в селах і районних центрах Київської, Черкаської, Сумської та Чернігівської областей.

Театри почали шукати нові форми роботи з глядачем. Так, Запорізький театр імені М. Щорса запровадив абонементи, які давали можливість сільському глядачеві систематично переглядати кращі вистави як на стаціонарі, так і в клубах та будинках культури. Крім періодичного проведення показу кращих вистав для колгоспників на стаціонарі, цей театр організував спеціальний пересувний філіал для обслуговування глибинних районів області. Сумський та Херсонський театри, на відміну від щорсівців, створили не пересувні, а стаціонарні філіали своїх театрів у районних центрах.

Творчі та організаційні заходи, вжиті партійними і радянськими органами в кінці 50-х — на початку 60-х років, стали передумовою нового піднесення українського радянського театрального мистецтва. Драматурги і працівники театрів України зосередили основну увагу на відображенні у своїй творчості сучасної тематики. На сцені театрів республіки з'явилися нові твори, автори яких прагнули порушити найважливіші актуальні проблеми радянської дійсності, розкрити нові риси характеру і моралі нашого сучасника, що народжуються в процесі розвитку радянського суспільства, його невинного руху до комунізму.

Значною подією театрального життя була постановка у Львівському театрі імені М. Заньковецької героїко-романтичної драми О. Левади «Фауст і смерть», у якій втілено важливу тему завоювання радянською людиною космосу. Написана віршем, п'єса охоплює широке коло психологічних, філософських і наукових питань, відзначається своєрідністю і свіжістю поетично-драматургічної форми. Вистава Львівського театру сповнена оптимізму; вона утверджує красу і велич діянь радянської людини-творця, яка перебудовує світ, дбає про щастя свого народу і всіх людей земної кулі.

Значного поширення в театрах республіки набула нова комедія О. Корнійчука «Над Дніпром». Головне достоїнство цієї п'єси, як

і твору О. Левади, полягає насамперед у створенні образу позитивного героя — людини душевної краси і великого розуму, яка мислить високими категоріями комуністичної ідейності й моралі. Такий Родіон Нечай: він дбає не лише про інтереси одного свого колгоспу, а, як далекоглядний, мудрий господар вільної землі, думає про щастя всіх людей. Таким є вчений-космонавт Ярослав, в образі якого О. Левада втілює чудові риси людини комуністичного майбутнього, риси, що відчутно проступають уже в нашому сьогодишньому житті. Відображаючи, здавалося б, зовсім різні теми — сьогодишнє життя колгоспного селянина та показуючи вчених майбутнього, ці п'єси на конкретному життєвому матеріалі порушують загальнолюдські проблеми, не обмежені ні вузьким проміжком часу, ні рамками місця дії, ні професіями дійових осіб.

Розробці сучасної тематики присвячені нові твори українських драматургів: «Сини ідуть далі» («Антеї») М. Зарудного, «Місто красивих» І. Рядченка, «На вулиці широкій» М. Печенізького, «Для чого ти живеш?» Ф. Вольного та ін. Чимало п'єс, створених на Україні, побачило світло рампи й за межами республіки. Так, протягом одного лише сезону 1958/1959 років у театрах Москви здійснено постановку семи п'єс на сучасну тему, що належать перу українських радянських авторів.

Разом з тим кращі твори російських радянських письменників, такі як «Іркутська історія» О. Арбузова, «Все залишається людям», «Точка опори» С. Альошина, «Брати Єршови» за В. Кочетовим, «Океан» О. Штейна, «Квіти живі» М. Погодіна та багато інших, з успіхом ідуть на сценах багатьох українських театрів.

Стимулюючу роль у піднесенні рівня театральної культури республіки відіграла Декада української літератури і мистецтва у Москві. З метою відбору кращих вистав для показу на Декаді в 1959 році було проведено республіканський огляд вистав драматичних театрів на сучасну тему. 48 колективів показали на цьому огляді 68 вистав, з них 28 — створених у співдружності театрів з драматургами.

Для участі в Декаді було відібрано 7 драматичних театрів, які повезли у Москву 14 вистав, серед них — 9 п'єс українських радянських авторів. Тематично ці твори розподіляються так: сім вистав про нашу радянську сучасність («Над Дніпром», «Чому посміхалися зорі», «Леся», «День народження», «Пісня під зорями», «Мертвий бог», «Фауст і смерть»), дві вистави на історико-революційну тему («Щорс», «Юність Полі Вихрової»), одна вистава на історичну тему («Свіччине весілля»), дві вистави української класики («Повія», «Не судилось»), одна вистава російської класики («Дядя Ваня») і одна вистава світової класики («Король Лір»).

Відкрилася Декада виставами про сучасність. Серед них — спектакль Київського театру імені І. Франка «Над Дніпром», який дістав загалом високу оцінку преси.

П'єса «Пісня під зорями» В. Собка порушувала проблеми перевищання та духовного зростання молодого людини в процесі праці. Незважаючи на вади драматургічного матеріалу, колективу Київського

театру імені Лесі Українки на чолі з режисером М. Соколовим, за одностайним визнанням театральної громадськості, вдалося створити цікаву виставу.

Вінницький театр імені М. Садовського виступив з твором М. Зарудного «Мертвий бог» (постановка Ф. Верещагіна). Вистава утверджувала перемогу соціалістичного світогляду, гнівно розвінчувала мертвого бога міщанства та релігійне мракобісся.

Про соціалістичні перетворення буковинського села розповідала драматична повість «Леся», народжена в тісній творчій співдружності молодого місцевого драматурга М. Андрієвич з колективом Чернівецького театру імені О. Кобилянської (постановка Б. Боріна).

Декада засвідчила дальше тематичне й жанрове збагачення репертуару театрів України. Значну роль у цьому відіграла драматургія О. Коломійця, М. Стельмаха, І. Рачади, В. Собка.

Вдало дебютувавши комедією «Фараони», О. Коломієць почав у філософському аспекті розробляти проблему поколінь. Найпереконливішою була його драма «Планета сподівань» (поставлена Київським театром імені І. Франка). Теми своїх романів М. Стельмах успішно втілює у п'єсах. Драма «Правда і кривда», що йшла у театрах імені Є. Вахтангова (Москва) та імені І. Франка (Київ), набула великого розголосу. Твори І. Рачади «Люди в шинелях», «Зупиніться!», «Коли мертві оживають» виставляються на сценах багатьох театрів. Тепло сприйняті глядачем і п'єси В. Собка «Київський зошит» та «Далекі вікна».

## МИСТЕЦТВУ ВИСОКИХ ІДЕЙ— ДОВЕРШЕНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ВІДОБРАЖЕННЯ

У творчості українського театру останніх років все помітнішим стає процес взаємопроникнення, синтезу на основі єдиного творчого методу двох напрямів, характерних для театральної практики 20-х — початку 30-х років — правдивого узагальнення дійсності та відображення її шляхом сценічної умовності, що виходить із прагнення активізувати вплив мистецтва на глядача. Свідченням цього можуть бути вже згадані «Фауст і смерть» (режисер Б. Тягно, Львівський театр імені М. Заньковецької), «Антигона» і «Патетична соната» (режисер Д. Алексідзе, Київський театр імені І. Франка), «Потомки запорожців» (режисери М. Равицький, Херсонський театр, і П. Морозенко, Чернігівський театр), «97» (режисер Б. Мешкіс, Одеський театр імені Жовтневої революції) та ряд інших вистав, у яких більшою чи меншою мірою органічно поєднуються інтелектуальне й емоціональне начало, риси сучасності і справжнього новаторства з творчим наслідуванням кращих реалістичних традицій вітчизняного мистецтва.

Вистава «Фауст і смерть» — ця лебедина пісня одного з найвизначніших представників української радянської режисури другого покоління Бориса Тягна — була однією з перших спроб на новому шляху,

сміливою розвідкою майстра у мистецтво майбутнього. Хоч і не бездоганна в усіх своїх компонентах, вистава увібрала в себе найхарактерніші риси творчої індивідуальності митця, зокрема схильність до філософського, узагальненого осмислення життя людського духу в романтично-піднесеному плані. Ця схильність режисера щасливо натрапила на плідний драматургічний ґрунт: адже героїчна драма О. Левади — проїнятий боротьбою ідей і людських характерів філософсько-поетичний твір. Нове слово в драматургії, що продовжує лінію поетичного театру Лесі Українки та І. Кочерги, п'єса ставила нові завдання й перед театром. І режисер разом з художником М. Кипріяном та композитором О. Радченком знайшли чимало цікавих, виразних засобів, що відповідали ідейному змістові п'єси. Глядачеві було запропоновано авторське бачення гіпотетичного сюжету О. Левади, і глядач повірив у нього — не тому, що зображене на сцені було правдоподібним, а тому, що воно було побудоване за законами художньої правди і несло в собі головну якість — образність, без якої найправдоподібніше мистецтво не є мистецтвом.

В основі зорового образу вистави лежать два символічні зображення: зоряна спіраль, що символізує, з одного боку, велич Всесвіту, а з другого, — велич людини, яка дерзнула підкорити космос, і скромна берізка, що ніби уособлює людяність, любов і вірність, синівські почуття до рідної землі.

Незвичайним, новим для нашого театрального мистецтва є образ Механтропа (Б. Ступка), сцени поєдинків якого з людиною образно й сміливо вирішені режисером і виконавцем. Те ж стосується і бесід героя з Фаустом, Цюлковським. Вражаючий ефект створювався контрастом незвично-холодного звучання хорів у космосі із сценами побутового плану.

Глибину філософських роздумів Ярослава досить переконливо доніс В. Данченко. Гострим, експресивним було виконання Я. Гелясом ролі Вадима, якого гнітять тяжкі роздуми про неправильно прожите життя.

Та все ж авторові п'єси, постановникові й виконавцям не вдалося повною мірою втілити всю правду життя людського духу, повністю реалізувати сміливий і цікавий задум. Далася взнаки невідповідності театру до розв'язання надто складного творчого завдання. У виставі було чимало риторики, часом навіть сентиментальної декламаційності, тобто зовнішніх засобів виразності, взятих з арсеналу традиційної, звичної манери гри. Вистава вийшла нерівною щодо переконливості в зображенні тих чи інших епізодів, думок, почуттів. Серед усіх виконавців найбільше відзначалася проста, але благородна, сповнена внутрішньої піднесеності гра В. Любарт у ролі матері.

У постановці «Фауста і смерті», здійсненій пізніше на сцені Київського театру імені І. Франка, режисер В. Оглоблін прагнув до яскравої театральної образності. Але й ця вистава не була до кінця витриманою й переконливою. Надмірна експресивність, псевдопафос в акторській грі заважали глядачеві вслухатися у внутрішній зміст насиченого глибокою думкою тексту п'єси.

Зате на іншій виставі, здійсненій тим же В. Оглобліним на сцені Театру імені І. Франка,— спектаклі «Король Лір» позначився оригінальний підхід до трактування трагедії В. Шекспіра. Режисер висував тут на перший план морально-етичні моменти. У відповідності до загального задуму, а також залежно від яскравих внутрішніх даних виконавця, великого ідейно-смыслового значення у виставі набував образ блазня. У натхненному виконанні Д. Мілютенка цей персонаж поставав перед глядачем як втілення народного розуму, людської совісті й гідності, непримиренності до будь-якої несправедливості і водночас душевної простоти, теплоти, співчуття до скривджених.

Своєрідним було також виконання заголовної ролі М. Крушельницьким, побудоване на контрасті між гордовитим уявленням Ліра, що велич короля як людини залежить від його особистих якостей, з одного боку, і звичайністю, навіть жалюгідністю обтяженого горем старика, з другого.

Майже всі інші образи вистави змальовані переважно однією фарбою: страшна у своїй безсердечності, самолюбстві Гонеріля — М. Литвиненко, благородний, справедливий, сміливий, життєрадісний Кент — О. Давиденко, знахабнілий і чванливий дворецький Освальд — І. Маркевич, пишній і величний Глостер — А. Гашинський, холодні Регана — О. Кусенко і Корделія — А. Ролик.

Художньо-декораційне оформлення (художник В. Меллер) і насамперед складна архітектурна конструкція — замкова вежа давали можливість режисерові виявити свою майстерність у розгортанні динамічних епізодів у різних площинах — аж до вертикальної побудови мізансцен. Зорової виразності сценічній дії надавала багата світлова гама (художник по освітленню В. Дехтяренко).

Музичні номери, написані композитором Г. Майбородою, органічно вліталися в художню тканину спектаклю, становлячи струнку симфонічно-хорову сіюту, що вдало змальовувала картини природи, передавала настрої людей, їхні почуття.

Значною і важливою в піднесенні професіонального сценічного мистецтва була вистава Київського театру імені І. Франка «Антигона» Софокла. Послідовна єдність стилю, що виходила з глибокого розуміння режисером Д. Алексідзе змісту драматургічного першоджерела, сувора витриманість спектаклю в одному жанровому ключі, висока постановочна культура, що виявилась як у лаконічному і водночас виразно-величному декораційному оформленні (художник П. Лапішвілі), у дбайливо продуманому застосуванні світла, так і в суворому дотриманні чіткого пластичного ритму вистави. Музичне оформлення О. Тактакішвілі повністю відповідало сценічній дії, поглиблювало її емоціональний вплив. Проте головною причиною успіху спектаклю була повна гармонія режисерської волі з прагненням й діями акторів. Тому про «Антигону» франківців можна говорити одночасно як про режисерську, так і про акторську виставу.

Високого трагедійного звучання набула роль Антигони у виконанні молоді актриси С. Коркошко. Її героїня, прагнучи віддати посмертну шану загиблим братам, вступає в нерівну боротьбу з холодною,

безжалісною волею самодержця. Гинучи в цій боротьбі, Антігона, однак, перемагає.

Найціннішим у виставі було те, що глядач не просто дізнався про все це із сюжетних ходів: у своїй перемозі його переконувала сама, ще жива, але вже приречена на загибель Антігона—Коркошко — життєлюбна, сповнена внутрішніх сил, прекрасна в своїй чистоті й молодості, в своїй самовідданості й рішучості виконати високий людський обов'язок.

А. Гашинський змальовував Креонта не тільки як сильного ідейного противника Антігони, володаря, що нехтує народними звичаями. Він розкривав перед глядачем справжню трагедію людини, трагедію люблячого батька, який, засліплений владою, виявив безпідставну впертість і надто пізно усвідомив свою помилку.

Справжньою творчою удачею було виконання молодими артистами М. Герасименко та С. Олексенком ролей Ісмени й Гемона. Непідробного почуття синівської любові, поваги до батька, щирого бажання переконати в нелюдяності його наказу сповнене благання Гемона—Олексенка простити Антігоні. І, відштовхнутий рідним батьком, він твердо вирішує відстояти справедливість і своє кохання або вмерти. С. Олексенко переконливо розкрив трагедійний характер, що не може піти на компроміси: закономірність його — перемога або смерть.

Художня правда сценічних образів, створених виконавцями головних ролей, їхня поведінка на сцені органічно зливалися з античним хором. Поважні, сповнені внутрішньої гідності й благородства, ритмічні, злагоджені рухи хористів не тільки відповідали змістові проголошеного ними тексту, а й виражали співчуття героям, передавали настрої. Перебільшена умовність форми не викликала будь-яких, говорячи словами Станіславського, сумнівів у правдивості відтворення на сцені справжнього «життя людського духу».

В останні роки театри республіки знову звертаються до кращих здобутків радянської драматургії, прагнучи втілити їх у яскравих сценічних образах, сильних, емоціональних, по-сучасному художньо осмислених. Зокрема це стосується поновлення забутих п'єс засновників поштовгової української драматургії. Заслугою Одеського театру імені Жовтневої революції є перша після понад 30-річної перерви постановка на професіональній сцені кращих п'єс М. Куліша — «Патетична соната» (постановник Н. Орлов) і «97» (постановник Б. Мешкіс). Херсонський театр дав сценічне життя трагікомедії М. Куліша «Маклена Граса». Херсонський та Чернігівський театри першими в Радянському Союзі показали трагедію О. Довженка «Потомки запорожців». Тернопільський театр імені Т. Шевченка виявив творчу сміливість, втіливши на сцені незавершену п'єсу І. Микитенка «Як сходило сонце» («Арсенал»).

Театр імені І. Франка показав «Патетичну сонату» М. Куліша (режисер Д. Алексідзе). Стрункість і викінченість форми, чіткість розмежування антагоністичних ідейних сил, розумне використання найдрібніших деталей, які виростають до соціальних символів (звук падаючих крапель у підвалі), майстерна побудова мізансцен (сцена

зустрічі безногого солдата з дружиною) поєднувались у виставі з внутрішньо правдивою, емоціонально насиченою грою виконавців ролей — Н. Копержинської, М. Досенка, М. Шутька, В. Дальського, Я. Козлова, Ю. Ткаченко.

І є певна закономірність у тому, що нові успіхи в сценічному, постановочному і виконавському мистецтві значною мірою пов'язані саме з цим, другим сценічним народженням творів, які, перевірені часом, увійшли до золотого фонду вітчизняної драматургії.

Херсонському театрові належить честь першовідкриття написаної 1953 року драматичної поеми О. Довженка «Потомки запорожців». В основу вистави (1959) режисер М. Равицький поклав гострий конфлікт між відданими народові провідниками ідей партії людей, що ведуть боротьбу за колективізацію села, і відвертими ворогами народу — куркулями та тими, хто перекручує лінію партії, може, й невідомо, але допомагає її ворогам. Багатим внутрішнім світом, душевною теплою, любов'ю до народу і ненавистю до ворогів відзначається образ голови колгоспу «Пам'ять Леніна» Петра Скидана у виконанні М. Микуцького. Мов об непохитну скелю розвиваються хвилі шаленої люті ватажка куркулів Заброди. Петро Скидан — людина, яка через брак знань іноді допускається огривів і важко переживає їх. Та не розгубленість, не відчай, а впевненість, віра і бажання швидше виправити помилку керують ним у такі хвилини. Саме це надає образіві Скидана художньої переконливості.

Через п'ять років п'єсу О. Довженка втілив на своїй сцені Чернігівський театр імені Т. Шевченка (режисер П. Морозенко). Як акторське виконання, художнє оформлення, так і всі інші компоненти вистави були сповнені своєрідної поетичної образності, притаманної стилю О. Довженка. Пристрасно й правдиво передані драматичні картини 30-х років — боротьба за хліб, за середняка, за торжество ленінської ідеї колективізації.

Багато творчих зусиль доклав режисер, шукаючи наближеної до оригіналу передачі темпераменту довженківської п'єси. У музичному вступі, яким починався спектакль, чувся відгомін драматичних подій, гострих конфліктів, проходила тема людських роздумів. У напльві — титри: «1930». Емоціональний вступ доповнювався зоровим образом: перед глядачем на фоні безмежного простору з'являвся самотній віковий дуб, а над ним — небо, вкрите хмарами, що нависають над самою землею. Створювалося враження, ніби ось-ось розкриється сторінка історії — далекої і водночас близької. І раптом, немов із самої землі, з'являлися куркулі. У тривожному чеканні вони пильно вдивлялися в майбутнє...

Образні засоби, застосовані режисером у цьому фрагменті, характерні для всієї вистави. Її вирішено саме в таких епічних масштабах і сміливих порівняннях великого і жалюгідного, у виразних, промовистих контрастах.

Основну увагу режисер приділив масовим народним сценам. У єдності різноманітних настроїв (бурхливі веселощі, материнські сльози, трибунні промови) яскраво показано розмаїтість людських почуттів.



Праця режисера П. Морозенка була відзначена премією на Республіканському огляді кращих вистав. Були також відзначені й досягнення артистів В. Ігнатенка (Скидан), О. Зеленської (Мар'яна), П. Губарева (Нечитайло), П. Бебешко (Уляна).

Першої премії на цьому огляді був удостоєний спектакль Херсонського театру «Де ж твоє сонце?» О. Коломійця (постановка М. Равицького). Внаслідок вдумливої режисерської розробки та натхненної творчої праці групи молодих акторів у виставі правдиво й поетично відтворені типові явища радянської дійсності, переконливо змальовані образи молодих будівників комунізму. Тут з успіхом дебютувала С. Павлова в ролі Катерини — молодій колгоспниці, для якої норми комуністичної моралі стали законом життя й праці. Плідною була робота режисера В. Смоляка та колективу Полтавського театру імені М. Гоголя над сценічним втіленням класичного твору української радянської драматургії — п'єси О. Корнійчука «Платон Кречет». Зокрема значного успіху досягла артистка В. Кожевникова (Ліда).

У таких виставах, як «Острів твоєї мрії» М. Зарудного (режисер Ф. Верещагін, Вінницький театр імені М. Садовського; режисер Є. Степанов, Кримський український театр), «Перед вечерею» В. Розова (режисер Д. Ляховецький, Закарпатський театр) та в ряді інших створено чимало самобутніх сценічних образів. Високу оцінку критики дістали П. Куманченко в ролі Палажки і Н. Копержинська в ролі Параски у виставі «В степах України» (Київський театр імені І. Франка); О. Гай у ролі В. І. Леніна та Б. Романицький у ролі Гвоздиліна у виставі «Третя патетична» (Львівський театр імені М. Заньковецької); Ю. Галинський в ролі діда Макара у виставі «Шумить Дніпро» (Донецький театр імені Артема); А. Овчаренко в ролі Льоньки та О. Ларіонова в ролі Насіфи у виставі «Острів твоєї мрії» (Вінницький театр імені М. Садовського); В. Михневич у ролі Покотила у виставі «Острів твоєї мрії» (Чернівецький театр імені О. Кобилянської); Я. Геляс у ролі Гленна у виставі «Північна мадонна» (Тернопільський театр імені Т. Шевченка); В. Болейко в ролі Васілуци у виставі «Каса маре» (Черкаський театр імені Т. Шевченка).

Високого ідейно-художнього звучання набули вистави «Правда і кривда» М. Стельмаха в Одеському театрі імені Жовтневої революції (режисер Н. Орлов), «Вовчиха» за О. Кобилянською в Чернівецькому театрі імені О. Кобилянської (режисер Є. Золотова), «Селяни» за В. Реймонтом у Хмельницькому театрі імені Г. Петровського (режисер Д. Чайковський), «Сторінка щоденника» О. Корнійчука в Запорізькому театрі імені М. Щорса (режисер В. Магар).

Певною режисерською культурою та акторськими досягненнями відзначалися й такі вистави, як «Ціною любові» О. Корнієнка в Тернопільському театрі імені Т. Шевченка (режисер Р. Степаненко), «Полтавські дівчата» В. Лукашова в Полтавському театрі імені М. Гоголя (режисер В. Смоляк), «Гайдамаки» за Т. Шевченком у Вінницькому театрі імені М. Садовського (режисер Ф. Верещагін), «Правда і кривда» М. Стельмаха в Житомирському театрі (режисер О. Горбенко).

Згадані вистави виявилися також багатими на акторські успіхи. Це стосується насамперед блискучого виконання Г. Янушевич ролі Зої Жмут у виставі «Вовчиха» за О. Кобилянською (Чернівецький театр імені О. Кобилянської), В. Магаром — ролі Грози у «Сторінці щоденника» О. Корнійчука (Запорізький театр імені М. Щорса), М. Клименко — ролі Донни Анни та Софії у виставах «Камінний господар» Лесі Українки і «Ціною любові» О. Корнієнка, Я. Гелясом — ролі Дон Жуана у виставі «Камінний господар» (Тернопільський театр імені Т. Шевченка), Г. Фігурським — ролі Мацея в «Селянах» (Хмельницький театр імені Г. Петровського).

Події громадянської війни на Україні відтворено в драматичній поемі М. Зарудного «Сині роси», поставленій багатьма театрами до 50-річчя Радянської влади. Серед них привертають увагу спектаклі Тернопільського театру імені Т. Шевченка та Київського театру імені І. Франка (1967). Постановникові обох вистав молодому режисеру Б. Головатюкові особливо вдалася перша з них — вистава тернопільчан, яка вийшла емоціонально насиченою, внутрішньо переконливою. У ній — яскрава видовищність, укрупнені й загострені колізії. Передфінальну сцену поєднку між лицарем революції Северином Дорошем і зрадником народу петлюрівцем Климом Островим режисер виводив на фон заграви, що символізувала битву двох світів.

Вистава Київського театру імені І. Франка чітко й досить переконливо доносила до глядача непримиренність конфлікту двох начал — доброго і злого, революційної свідомості і запеклої антинародної ідеології, що уособлювалися в образах Дороша (В. Гончаров) та Острового (В. Дашенко).

Режисерові разом з виконавцями ролей і художником М. Стецюрою пощастило передати драматичність, напруженість дії. Виявилася тут і характерна риса, притаманна також деяким іншим молодим режисерам, що йде від недостатньої підготовленості до роботи з професіональним актором: виконавці ролей іноді грали самі по собі, так би мовити, інстинктивно намічаючи вірний шлях, відчуваючи правду зображуваних характерів, а режисер у цей час намагався будь-що показати себе засобами зовнішньої постановочної виразності, розтлумачити глядачеві те, що діялося на сцені. Звідси — невиправдані мізансцени, що нерідко були тільки ілюстраціями до проголошеного монолога.

Однією з найцікавіших робіт, якими майстри української сцени зустріли 50-річчя Великого Жовтня, став спектакль Одеського театру імені Жовтневої революції «97» М. Куліша (1966).

Уникнувши «любових» прийомів, лаконічними і максимально виразними засобами, шляхом найбільш можливої індивідуалізації образів та позбавленої побутових подробиць конкретизації місця й часу дії, режисер Б. Мешкіс досяг досить високого рівня узагальнення: вистава сприймається як гімн революції, як розповідь про богатирський подвиг народу, що вистояв у смертельній сутичці з класовим ворогом, з голодом, розрухою, хворобами.

Режисер і художник М. Івницький залишають сценічний простір



«97» М. Куліша. Коломийський народний театр Івано-Франківської обл.  
Режисер — В. Симиц. 1967 р.



«Люди, яких я бачив» С. Смирнова. Самодіяльний народний театр Дубнівського районного Будинку культури Ровенської обл.  
Режисер — Ж. Ткачук. 1967 р.

переважно вільним, вдаючись лише до елементів декорацій, що натякають на місце дії. Сіро-білий задник з чорними розірваними штрихами, що створюють суворий, тривожний фон, розширює рамки видимого на першому плані і наче переносить уяву глядача на безкраї простори країни, яка веде велику і мужню боротьбу за світле майбутнє.

У кульмінаційні, драматично напружені моменти вистави десь далеко в глибині, за цим похмурим фоном, ненадовго висвітлюється червоний прапор. Він тріпотить од вітру, він б'ється, він живий, як краплина крові. Ця умовно-символічна деталь дуже точно, з великою силою емоціонального впливу виражає думку, показує, що надихало героїв на таку стійку боротьбу, що жило їхню віру в непереможність всенародної справи.

Та головним достоїнством вистави є ясне розкриття ідеї через її основного виразника — актора. Досягли цього режисер та виконавці завдяки послідовному додержанню єдино можливого в даному разі принципу підходу до втілення драматичного матеріалу — принципу сценічного переживання, що передбачає життєву правду, очищену від побутових дрібниць правду людських характерів. Такою, наприклад, була гра артистки В. Туз (Орина), що опоетизувала свій образ, надала йому трагедійного звучання. Її мова схожа на спів: у ній є щось і від народної заплачки, і від гекзаметра старогрецької трагедії. Тому спочатку принижене благання голодної жебрачки поступово переростає у пристрасне звинувачення багатіїв, що, приховавши хліб, намагаються зірвати плани допомоги голодним людям.

Так розкриває свою роль і актор О. Луценко. Його Гиря не тільки звичайний прихований ворог, що під виглядом людинолюбця хоче зберегти своє багатство і владу над односельчанами. У своїй ненависті до нового ладу Гиря — Луценко виростає до уособлення темної сили, так само, як і глухенький дід з ціпком (В. Бойко), що методично, з якимось відчайдушним натхненням несе через весь спектакль звирячу ненависть до «більшевістського руху».

З цими образами контрастують образи представників народу, насамперед голови комнезаму Мусія Копистки. У ролі цього неписьменного селянина Ю. Божек акцентує життєву мудрість бувалого солдата, широту мислення, прагнення до пізнання, невичерпний гумор. Поведінка актора на сцені абсолютно природна, рухи спокійні, прості, впевнені. Виконавець уникнув небезпеки захопитися комікуванням, грою «на публіку»: смішні примовки, дещо перевернуті Кописткою слова нового радянського лексику промовляються м'яко, тактовно, ніби мимохідь, — вони розраховані на тонке сприйняття. Копистка Ю. Божек — натура цільна, цілеспрямована, мужня; рушійною силою його вчинків є беззавітна відданість рідній Радянській владі, і навіть у найтрагічніші моменти — непохитна впевненість у непереможності справи революції. Сильну волю, неабиякий розум, далекоглядність і винахідливість виявляє Копистка—Божек у найскрутніших ситуаціях. З особливою силою актор розкриває їх у повних драматизму сценах останньої дії, коли Копистка мужньо дивиться у вічі смерті, якою загрожують

йому куркулі. Цю рису образу ідейно переконаного борця збагачує інша: герой Ю. Божека приваблює своїм оптимістичним світовідчужанням, людяністю, душевністю.

Образ Копистки у виставі доповнюють інші представники сільської бідноти: Параска (С. Шиманська), підліток Вася (В. Кобрицький), Іван Стоножка (М. Сльозка), Сергій Смик (Г. Остаєвський). Однією з найяскравіших фігур цього групового портрета цікавих і самобутніх людей українського пореволюційного села є дід Юхим у виконанні І. Твердохліба. Ясність розуму, сила духу висуюють старого, німецького тілом 105-річного ветерана Шипки в ряд дійових осіб, які активно впливають на хід подій драми.

Звичайно, кожен з персонажів має свої маленькі людські слабості. Та їхня наївність — чиста, а довірливість — зворушлива, і тому вистава ніби відкидає модну «теорію» про якийсь особливий інтелектуалізм сучасного театру. Він не в мудруванні, а в розумі, масштабності мислення, в ідейній переконаності, в почутті людської гідності.

Понад три десятиріччя тривала перерва у сценічній історії п'єси М. Куліша. Якщо врахувати, що режисер, більшість виконавців і глядачів не бачила цього спектаклю на сцені, то постановку Театру імені Жовтневої революції можна по праву вважати новим художнім відкриттям.

Піввіковий шлях українського радянського театру — невпинні ідейно-художні шукання, естетичне осмислення дійсності у найрізноманітніших аспектах її минулого й сучасного. Поступово все багатограннішою й рельєфнішою ставала і стає галерея відтворюваних на сцені людських характерів, серед яких усе чіткіше й повніше змальовувалася мужня постаць позитивного героя, спочатку елементарно проста, дедалі складніша, різноманітніша.

Та життя розвивається, невпинно йде вперед, і цей процес розвитку знаходить своє відображення у репертуарі театрів, що збагачується новими творами про сучасність, а також поповнюється за рахунок невичерпних художніх скарбів класичної драматургії. Відповідно до цього поступово вдосконалюються й виражальні засоби сценічного мистецтва, зростає загальний рівень майстерності акторів, режисерів, художників, композиторів.

Так, загальний середній рівень акторського й режисерського мистецтва за останні роки, безперечно, зріс. Але тому зростанню ще бракує необхідної глибини творчих шукань, досконалого володіння методом соціалістичного реалізму і високою професійною майстерністю. І якщо певне зниження рівня професіоналізму українського театраль-ного мистецтва в період війни та в перші післявоєнні роки можна було якось пояснити, то тепер відставання мистецтва від життя є не тільки наслідком неуваги до виховання театральної молоді, що мала місце в перші 10 повоєнних років, а й наслідком інших як об'єктивних, так і залежних від самих митців, від керівників театральної справи причин.

Становище, яке склалося в театральному мистецтві напередодні 60-х років, викликало серед деяких працівників мистецтва та й серед

певної частини глядачів песимістичні погляди на перспективи розвитку театру, дало привід до таких «прогнозів», як повний занепад театрального мистецтва у зв'язку з розвитком кіно, телебачення, новими вимогами й смаками публіки — мовляв, як епос неприйнятний в епоху пари та електрики, так театр — анахронізм для атомного віку.

Окрім драматурги і режисери заохотилися було шукати вихід із складного становища у не завжди вмотивованому застосуванні на сцені кінематографічних прийомів або копіюванні принципів кінопрокатної експлуатації репертуару, коли тільки-но поставлений спектакль іде майже щоденно і потім швидко амортизується. Вони намагаються гальванізувати театр і тому приділяють основну увагу постановочній частині, сценічним ефектам, розвитку сценічної техніки.

Безумовно, прогрес театрального мистецтва у принципі немислимий без удосконалення техніки сцени, зокрема розвитку механіки сцени, електроосвітлювальної апаратури, яка в багатьох театрах нині досягла досить високого рівня, а також без запровадження в художньо-декоративному оформленні нових синтетичних та пластичних матеріалів тощо. Проте ці матеріали можна застосовувати тільки в тих випадках, коли цього вимагає зміст вистави, коли вони не суперечать її стилю.

Протягом 1956—1968 років значно розвинулася театральна техніка. Сцени багатьох театрів (Київського — імені І. Франка, Харківського — імені Т. Шевченка, Київського й Одеського оперних театрів та ін.) було переобладнано, їхню техніку вдосконалено; у десяти містах (Севастополі, Тернополі, Полтаві, Чернігові, Рівному, Жданові, Херсоні, Донецьку, Черкасах, Житомирі) споруджено нові театральні приміщення на 7200 місць. Тим самим створено передумови для піднесення рівня художнього оформлення вистав, надано нові можливості для виявлення ініціативи, фантазії та вигадки режисерів і художників у постановочному вирішенні драматургічних творів.

І все ж не в цьому напрямі лежав шлях до дальшого піднесення театру, до повернення його авторитету і виховного впливу. Завдання полягало в тому, щоб якнайуважливіше проаналізувати досвід історії театрального мистецтва, виявити його специфіку — ті, лише одному йому властиві особливості, які забезпечували силу його впливу на розум і серце глядача, робили театр могутньою кафедрою виховання, володарем дум людських.

У попередній епохи театр був наймасовішим, найдемократичнішим, справді народним мистецтвом. І хоч він не завжди був загальнодоступним, все ж сценічне мистецтво виконувало функції вихователя народу. Ось уже понад три десятиріччя, як за кількістю глядачів театр поступився місцем перед кіно. Мистецтво екрана має над ним певні переваги і щодо виражальних засобів, і щодо технічних можливостей. Проте естетичної цінності й значення театр як оригінальний і надзвичайно емоціонально впливовий вид мистецтва ніякою мірою не втратив.

Театр, як жоден з видів мистецтва, органічно пов'язаний з людиною, з її духовним життям: людина тут є головним і єдиним предметом відображення, жива людина — актор безпосередньо доносить до

глядача думки й почуття відтворюваного образу. Сама природа сцени визначає таку її важливу рису, як тісний зв'язок із сучасністю. Ось чому українських драматургів, акторів, режисерів з кожним роком все більше хвилювала і хвилює проблема сучасності в мистецтві.

Проблема ця складна й багатогранна. Вона зачіпає широкі соціальні, ідеологічні і суто технологічні питання професіональної майстерності, шукає найбільш яскравих засобів сценічної виразності, знаходить своє відображення в тематиці і в ідейній спрямованості репертуару.

Проблема сучасності в театральному мистецтві включає в себе досить багато різних аспектів, плутанина яких нерідко призводила до непорозумінь у творчих дискусіях та суперечках. Ідеться про такі поняття, як сучасний театр і сучасність у театрі, сучасна тема і сучасне звучання теми, сучасний зміст і сучасні засоби виразності тощо. До поняття сучасного театру входять такі компоненти, як його творці — діячі мистецтва; разом з тим це і процес і продукт їхньої творчості — вистави, які мають пізнавальне, ідейно-виховне й естетичне значення і неодмінно повинні відповідати вимогам сучасності. Тому можна говорити про сучасний український радянський театр як про складне й багатогранне за своїми стилями, жанровими та іншими ознаками театральне мистецтво сьогодення, соціалістичне змістом, національне формою, що відображає сьогоденне й минуле життя як українського, так і інших народів, твориться нашими сучасниками — радянськими митцями з позицій сучасного життя народу, відповідно до естетичного ідеалу комунізму.

Для нас сучасним є мистецтво, що якнайближче, якнайщільніше примикає до сьогодення, — скажімо, вистави нинішнього театального сезону. Однак, коли йдеться про історичні закономірності, провідні тенденції в розвитку мистецтва, то вони хоч і знаходять свій вияв у виставах одного сезону, проте далеко не завжди є характерними і тому не можуть бути досліджені з достатньою глибиною й послідовністю. І чи не тому деякі критики так часто помилялися не тільки у визначенні тенденцій процесу розвитку мистецтва, а навіть в оцінці окремих спектаклів, розглядали їх ізольовано від історичного процесу.

Справді, як часто на сторінках преси можна було прочитати заперечення в тому, що така-то вистава є свідченням піднесення творчого рівня такого-то театру, і не тільки цього театру, а й усього мистецтва взагалі. Та минало кілька місяців — і «піднесення» змінювалося різким падінням.

Для вивчення історичних закономірностей розвитку сучасного театального мистецтва слід брати не один і не два сезони, а дещо ширший проміжок часу. Разом з тим, з огляду на особливо бурхливі темпи розвитку сучасного життя, не можна припускатися розширеного тлумачення сучасного періоду в розвитку українського театру. Очевидно, суспільні, ідеологічні джерела цього періоду беруть свій початок десь після XX з'їзду КПРС, але позитивні наслідки тих першопричин, що лягли в ідеологічну основу сучасного театру, почали виявлятися далеко пізніше — лише у 60-х роках.

Новий період розвитку українського театру характеризується поступовим і неухильним процесом приведення його рівня у відповідність до вимог сучасності. Власне, ця об'єктивно історична закономірність мистецтва притаманна кожному з історичних періодів — адже прагнення до тісного зв'язку з сучасним життям завжди лежало в основі його розвитку. Однак для людей 60-х років, особливо для молодого покоління, поняття сучасності сьогодні уявляється вже іншим, ніж навіть кілька років тому. Кожна історична епоха по-своєму конкретизує це питання, вкладає в нього свій зміст, свої вимоги, і те, що було сучасним учора, — завтра вже може безнадійно застаріти.

Особливо це стало помітним у наш швидкоплинний час, коли щохвилини в житті відбуваються різкі, воістину казкові зміни. Кожен день приносить нові радісні повідомлення про трудові перемоги радянських людей на колгоспних ланах і в шахтах, у заводських цехах і на новобудовах, про фантастичність наукових відкриттів, про героїчні подвиги покорителів космосу, про рекорди спортсменів.

З найважливіших чинників нашого суспільного ладу, що справляли безпосередній чи опосередкований, але завжди помітний вплив на театр, слід насамперед назвати даліше загальне піднесення рівня економіки України, яка у братній сім'ї радянських республік і з їхньою допомогою стала однією з найрозвиненіших, наймогутніших країн Європи, а також неухильне зростання матеріального добробуту трудящих. Однією з відмінних особливостей сучасності є революційні відкриття в галузі науки, яка владно і в усе більших масштабах входить у саму тканину суспільного життя, стає невід'ємною частиною буття. Ніколи наукові проблеми не привертали до себе такої пильної уваги кожної людини, як сьогодні, ніколи і ніде не надавалося такого значення питанням розвитку науки, якого надає їм нині Радянська держава. Не випадково тема людини науки, психологія її діячів і творців привертає все більшу й більшу увагу майстрів літератури і мистецтва.

Новий якісний стрибок радянської науки, підготовлений усім попереднім ходом прогресу радянського суспільства, був, зокрема, наслідком надзвичайно широкого розвитку всіх ланок освіти в країні. Загальна грамотність населення — нині вже пройдений етап: ця проблема була розв'язана давно і не має відношення до даного періоду. Йдеться про те, що в УРСР за останні 10 років кількість осіб з вищою та середньою спеціальною освітою подвоїлася.

Йдеться про те, що вперше в історії людства Комуністична партія Радянського Союзу поставила як практичне завдання формування наукового світогляду всіх трудящих. Цій меті служать, крім стаціонарних та заочних спеціальних навчальних закладів, численні народні університети з різних галузей науки й культури, широка мережа партійної освіти, лекторська діяльність товариства «Знання» та інших установ і організацій. Особливу роль у формуванні світогляду, підвищенні культурного рівня людей відіграють преса, радіо, науково-популярна, хронікальна та навчальна кінематографія, що охоплюють у нашій республіці практично майже все населення. Колосальну допомогу



в цій справі подають 30 тисяч бібліотек з книжковим фондом близько 220 мільйонів томів.

Принципово новим явищем, яке міцно ввійшло в політичне, наукове й культурне життя, у побут трудящих мас є телебачення: нині щоденно на екранах 3 мільйонів телевізорів дивляться телепередачі близько 15 мільйонів жителів України, у той час як 1955 року в республіці налічувалося менше 2000 недосконалих телеприймачів, біля яких збиралося 15 000 глядачів. У республіці тепер працює 15 телестудій замість двох — у 1955 році. Обсяг телебачення й радіомовлення за 10 років зріс у годинах у сорок разів. Фактично за цей період народилося і стало невід'ємною частиною культурного побуту найширших мас трудящих нове чудо нашого віку — телебачення, а з ним на голубі екрани вийшла й нова різновидність театрального мистецтва — теле-театр.

Отже, розглядаючи характерні явища й зміни в галузі театрального мистецтва, ніяк не можна обминути цей могутній фактор ідеологічного та естетичного впливу на людину, що охоплює в 500 разів більше глядачів, ніж театри. До цього слід додати більш як удвоє зрослу кіномережу республіки, екрани якої щодня збирають майже тримільйонну аудиторію, а також небачений розвиток художньої самодіяльності, що тільки на Україні налічує близько 3 мільйонів учасників.

Усе це — могутні засоби впливу на формування свідомості та естетичних смаків нової людини, на які не можна не зважати, коли треба об'єктивно дослідити процеси сучасного театрального життя.

Загальна грамотність населення, масовий розвиток радіо, кіно, телебачення, видавничої справи, преси, різноманітних галузей художньої самодіяльності — під впливом цих факторів радянська людина невпізнанно змінилася, стала далеко не такою, якою вона була в 20-х — 40-х роках, навіть 5—10 років тому.

Радянські громадяни живуть багатим духовним життям. Мистецтво, наприклад, так само як і виробництво, для наших сучасників стало невід'ємною частиною повсякденного буття, другою дійсністю для людей, які його люблять, знають його секрети, спілкуються з його творцями, а нерідко й самі творять у вільний від роботи час. Тисячі учасників театральної художньої самодіяльності, особливо народних театрів (а їх у республіці вдвічі більше, ніж професіональних), — це вже не просто собі культурні, тільки ще недосвідчені у театральній справі глядачі — це інженери й вчителі, робітники й колгоспники, вчені й студенти; це справжні професіонали, знавці законів сцени; це тисячі фото- й кінолюбителів, спостережливе око яких уміє тонко бачити життя й природу, відбирати й відтворювати естетичні явища і моменти дійсності. Ще більше наших сучасників захоплюється музичним мистецтвом: музика, пісня звучить усюди, музики навчається значна частина дітей та молоді.

Таке тісне спілкування з мистецтвом не може не дати плідних наслідків. Якщо в недалекому минулому свідомість переважної більшості людей розвивалася в основному під впливом дійсності, життя, то нині незрівнянно зросла роль ще одного могутнього фактора — мистецтва,

яке змінює людину, підносить її на новий, вищий культурний рівень, дає їй естетичні знання. Разом з піднесенням економіки, науки, культури в цей період швидкими темпами йде процес духовного та інтелектуального зростання радянської людини, все повнішого розкриття набувають її здібності, розгортається її ініціатива, поглиблюється світогляд.

У цих нових, багато в чому відмінних від попередніх періодів, умовах відбувався поступовий процес появи нового глядача.

По-перше, у театр 60-х років прийшло не одне, а два нових покоління глядачів. З одного боку, це вже цілком зрілі люди народження кінця 30-х — початку 40-х років, дитинство й юність яких минули у важкі воєнні та післявоєнні роки і світогляд яких сформувався саме в останній час; з другого — вихована в еру небачених наукових відкриттів та космічних польотів, розумна й допитлива, але малодосвідчена молодь. Якщо врахувати численну кількість глядачів середнього і старшого поколінь — тих, хто виніс на своїх плечах тягар боротьби з фашистською навалою, своїми руками відновив зруйноване народне господарство і побудував сучасну економіку країни, то, крім безперечного загального зростання культурного, естетичного рівня глядачів, слід говорити й про різноманітність, навіть строкатість цієї, нерідко підігнаної критиками під один ранжир «середнього» глядача маси, яка своїми уподобаннями то намагається піднести театр до рівня передового світогляду, то мимохіть відтягає його назад. Адже ще й зараз є певна частина населення, навіть із середовища інтелігенції, яка нечасто буває в театрі, не стежить за новинами мистецького життя. Є досить культурні люди, які не люблять театру. Уявлення про прекрасне у них сформувалося під впливом кіно, і тому театр їм здається блідим, віджилим, таким, що не витримує конкуренції з новою музою (та й деякі режисери, намагаючись конкурувати з кіно невластивими театрові засобами, дають підстави для таких міркувань). Разом з тим трапляються ще люди і з зіпсованими художніми смаками.

Питання про те, на яку категорію глядачів орієнтуватися, — одне з основних. Оптимальним варіантом його розв'язання буде відповідність до запитів передового, освіченого, культурного глядача з високорозвиненим естетичним смаком та орієнтація на «підтягування» до його рівня інших. Іти попереду своїх сучасників, але не відирватися від них, — ця істина з давніх-давен була відома справжнім митцям.

Далеко не всі керівники мистецьких колективів вірно зрозуміли завдання театру — служити народові, а не прислужувати, виховувати високу культуру, а не потурати безсмакові, задовольняти запити нового глядача, який шукає в театрі не ілюстрації відомих йому (і нерідко — далеко краще, ніж самим майстрам сцени) життєвих фактів, подій, не тільки розваги і «культурного відпочинку», а насамперед високого зльоту думки, духовного збагачення, дальшого морального вдосконалення. Відповіді на його естетичні запити, дати духовну поживу його інтелектові й почуттям — нелегке, складне, але вдячне й благородне завдання, на розв'язання якого постійно спрямовує митців Комуністична партія.



МУЗИЧНИЙ

ТЕАТР

## СТВОРЕННЯ МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

Український радянський музичний театр народжений Великим Жовтнем. До революції трудовий народ України, що протягом віків створював самобутні скарби музичного, вокального й танцювального мистецтва, не мав свого оперно-балетного театру.

Процес, що сприяв народженню українського радянського музично-театрального мистецтва, розпочався ще в другій половині XVIII століття: в Харкові з 1780 року професіональна театральна трупа почала виставляти дивертисментні балети, а згодом і оперні спектаклі. У надрах класичного національного театру корифеїв наприкінці XIX — на початку XX століть проростали пагінци майбутнього українського оперного й опереткового мистецтва, запліднені могутнім талантом М. Старицького і М. Кропивницького. А в репертуарі Першого стаціонарного українського театру М. Садовського та галицької «Руської бесіди» Й. Стадника поруч з драматичними виставами були не тільки опери М. Лисенка, М. Аркаса, С. Гулака-Артемовського, а й російські та зарубіжні оперні твори, що йшли українською мовою.

Велика Жовтнева соціалістична революція відкрила широкі перспективи для розвитку українського оперно-балетного й опереткового мистецтва. У полум'ї революційних боїв, у буремні дні громадянської війни 28 липня 1919 року в Києві постановкою «Утопленої» М. Лисенка почала своє творче життя Українська музична драма — своєрідний прообраз національного оперно-балетного театру. В оригінальних шуканнях об'єдналися таланти фундаторів Музичної драми — композитора Я. Степового, режисера Л. Курбаса, співачки-актриси М. Литвиненко-Вольгемут, російського танцівника і балетмейстера М. Мордікіна. Попереду були постановки «Гальки» С. Монюшка, «Князя Ігоря» О. Бородіна, «Тараса Бульби» М. Лисенка.

Але «30 серпня, в день прем'єри «Гальки», з-за Дніпра почав бити по Києву Денікін, а від Жулян — Петлюра»<sup>1</sup>. Так припинив свою коротку творчу діяльність колектив Української музичної драми. Та його мистецькі принципи мали велике значення для майбутнього оперно-балетного театру. Адже в його роботі гармонійно поєдналися продовження і розвиток реалістичних традицій українського класичного театру корифеїв, зокрема театру М. Садовського, вихідці з якого — М. Литвиненко-Вольгемут і С. Бутовський — були провідними акторами Музичної драми, і сміливі шукання експериментаторів Л. Курбаса, А. Петрицького, і досвід російського та світового музич-

<sup>1</sup> «Музика», 1923, № 2, стор. 20.

но-театрального мистецтва, що його принесли в колектив Л. Собінов, М. Мордкін, М. Багриновський.

На початку 20-х років навколо питання про створення українських оперно-балетних театрів розгортається гостра мистецька боротьба. На сценах Харкова, Києва, Одеси в репертуарі російських оперних колективів з'являються спорадичні вистави національних опер, що виконуються українською мовою. Визначною подією стає перша музично-сценічна інтерпретація героїко-патріотичної опери М. Лисенка «Тарас Бульба», здійснена 3 жовтня 1924 року на харківській сцені режисером М. Боголюбовим. Реалістичну, прийняту героїчним пафосом виставу режисер-постановник прагнув наблизити до твору М. Гоголя, ввівши фінальну сцену спалення Тараса. «На високому бутафорському багатті «палав» Тарас, осяяний червоним полум'ям, а за лаштунками козаки, що пливли на човнах, співали «Гей, гук, мати, гук». Тарас кричав їм оті відомі поради, але його вдарили колякою, стовп диму закрив борця. Козача пісня тихне, тихне в далечині»<sup>1</sup>.

Найвищим мистецьким досягненням вистави був образ Тараса, створений П. Цесевичем. Колись іще М. Лисенко неодноразово казав цьому талановитому акторові, що він був би чудовим виконавцем партії Тараса Бульби. І думка великого композитора здійснилася. Богатирська постаць широкоплечого й могутнього Тараса наче зійшла зі сторінок гоголівської повісті і засяяла яскравими музично-сценічними барвами. То був цілісний характер людини великої мудрості, життєвого досвіду, палкої вдачі.

Постановка викликала гострі суперечки в пресі, що точилися навколо музики твору та його сценічної інтерпретації: в полемічному запалі дехто вбачав у ній «лише старомодну музику». Та й тогочасна критика, негативно розцінюючи оперу, не помітила, що саме вистава «Тараса Бульби» була останньою і найбільш ваговою цеглиною, закладеною у фундамент українського оперного театру і що після цієї постановки звалкати з організації його вже неможливо.

Перший такий театр було створено в Харкові. Відкриття його відбулося 3 жовтня 1925 року в урочистій і святковій обстановці. «Дата 3-го жовтня — дата історична, — відзначав журнал «Нове мистецтво», — тому що відкриття української опери — це не тільки народження ще однієї культурної установи, це нова доба. Перша українська опера повинна бути центром, навколо якого групуватимуться співаки, музиканти, композитори, художники, танцюристи»<sup>2</sup>.

І ця нова доба справді розпочалася, бо вже з перших самостійних кроків молодий український оперно-балетний колектив пішов своїм самобутнім шляхом, шляхом сміливих шукань та експериментів, борючись із «традиційною» оперною «вампучністю», прагнучи оновити канонічні форми і наповнити їх життєвою правдою. На його шляху були й дуже суперечливі експерименти, надто спірні вистави, але шукання нового постійно супроводжувалися опануванням кращих досягнень і традицій вітчизняної класичної спадщини.

<sup>1</sup> «Червоний шлях», 1924, № 11—12, стор. 211.

<sup>2</sup> «Нове мистецтво», 1925, № 1, стор. 3.

Першою виставою новоствореного театру була постановка опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», здійснена диригентом Л. Штейнбергом, режисером М. Боголюбовим, художником А. Петрицьким, балетмейстером Р. Баланотті. А першою виставою зовсім молоді і недосвідченої балетної трупи театру стала одна з перлин світового хореографічного репертуару — «Лебедине озеро» П. Чайковського.

Однак сміливі й ризиковані експерименти превалювали в молодому оперному театрі над виставами, пройнятими пієтетом до кращих традицій минулого. Оновлювати, перебудовувати, реформувати оперну сцену з її заскнілими канонами помпезної статуарності прагнули і молоді художники-декоратори, і актори, і режисери. І не лише прагнули: вони поспішали робити, робити сміливо, різко, часом занадто зухвало, іноді виплескуючи разом з водою старих «традицій» і саму «дитину» — природу оперної вистави, її музично-сценічну гармонійну єдність, синтез усіх компонентів. Внутрішні суперечності були притаманні вже постановці «Сорочинського ярмарку», в якій академічність трактовки партитури Л. Штейнбергом не відповідала побутовій, інколи натуралістичній сценічній інтерпретації М. Боголюбова і відверто формальному, дуже умовному, часом буфонадному оформленню А. Петрицького. На сцені, затягнутій білим полотном, стояла шибениця з прив'язаною до неї червоною кулею, що мало означати вишневе дерево, а біля куліс, під склеєним із шматків скла дзеркалом, висів напис: «Річка Псло». Кілька збитих жердин із жмутом соломи мало бути хатою. Серед цих декорацій співаки, вдягнені майже карикатурно, повинні були з психологічною переконливістю передавати почуття гоголівських персонажів. І. Паторжинський згадував потім, що йому було «дивно й соромно... виходити на сцену з кольоровими плямами на обличчі замість гриму і тут же грати в ультра-реалістичному плані»<sup>1</sup>. У постановці «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, здійсненій диригентом Л. Штейнбергом, режисером В. Манзієм, художником О. Хвостенком-Хвостовим, панувала стилізація під мальовничий лубок, а співаки — М. Литвиненко-Вольгемут (Мілітриса), І. Кученко (Гвидон) та інші повинні були грати у відверто гротескній манері. Чудовий ансамбль виконавців у виставі «Князь Ігор» О. Бородіна (постановка О. Брона, В. Боброва, А. Петрицького) потрапляв у спокійну й величну атмосферу — стилізацію під фрески Київської Русі; актори, вбрані у довгий, часом незграбний одяг, розмальований українським орнаментом, повільно й поважно походжали по сцені. І лише завдяки видатним співакам — М. Литвиненко-Вольгемут та В. Гужовій (Ярославна), В. Любченкові та В. Будневичу (Ігор), І. Паторжинському (Галицький), І. Кученкові (Володимир Ігорович), О. Ропській (Кончаківна) — крізь стилізовані декорації і штучну пластику вистави пробивався живий струмінь людських почуттів героїв опери. Оперу «Паяци» В. Манзій і А. Петрицький чомусь перетворили на буфонаду з трагедійним фіналом<sup>2</sup>, а у «Фаусті» режисер

<sup>1</sup> «Театр». 1938, № 9, стор. 16.

<sup>2</sup> Див.: «Пролетарий», 1926, 22 березня.

Е. Юнгвальд-Хилькевич передав тенорові меццо-сопранову партію Зібеля, перекрутив сюжетну й музичну тканину твору.

Відомий режисер Й. Лапицький, який з наступного сезону очолив український оперний театр, дебютував постановкою «Севільського цирюльника». У цій, сповненій іскристої режисерської вигадки, динамічній виставі (оформленій А. Петрицьким у вигляді конструкції з поворотним колом і рухливими меблями) блискучі образи створили: І. Паторжинський (Базіліо), І. Кученко (Альмавіва), В. Любченко (Фігаро), О. Уляницька (Розіна). Проте в багатьох сценах опера суперечила партитурі: режисер «дер на безбарвне шмаття чудесну, світлу, наче пташиний спів, і ясну, немов італійський ранок, музику Росії»<sup>1</sup>.

Крім згаданих вистав, на афіші театру з'явилися «У долині» Є. д'Альбера та «Намисто мадонни» Е. Вольф-Феррарі.

Перший сезон був суперечливим, строкатим, але цікавим. Молодий колектив лише намащував свій шлях і, шукаючи, безперечно, помилявся, але всі його експерименти, навіть найсуперечливіші, закладали ґрунт для наступних досягнень. І недаремно, підбиваючи підсумки першого року роботи театру, преса відзначала, що «кожна прем'єра цього сезону займе почесне місце тієї книги, що зватиметься історією культурних здобутків Радянської України...»<sup>2</sup>

У наступному сезоні кількість державних оперних театрів зростає. «Після Харкова прилучились Київ і Одеса до цієї грандіозної роботи — будівництва української оперної культури»<sup>3</sup>.

У тому ж сезоні (1926/1927 років) у республіці організовується Об'єднання трьох оперних театрів під художнім керівництвом Й. Лапицького. Воно мало спрямувати роботу театрів у єдине творче річище, регулювати питання репертуару й кадрів, а також сприяти створенню українських оперних і балетних вистав.

Говорячи про великі плани роботи Об'єднання, Й. Лапицький підкреслював, що на шляху трьох колективів — три етапи: перший — період орієнтації, другий — початок виконання плану, третій — створення українського репертуару<sup>4</sup>. Одним з намічених заходів був обмін колективами між містами. Кожний з театрів мав гастролювати по 3—4 місяці в іншому місті, однак за весь сезон колективи встигли виїхати на гастролі лише один раз, оскільки переїзди викликали великі матеріальні затрати. Прагнення дирекції до спільної й цілеспрямованої роботи на практиці не здійснювалось<sup>5</sup>. Кожний з театрів жив своїм життям, маючи свій репертуар, свої тенденції розвитку, свої хиби й зриви. Тому Об'єднання, проіснувавши один сезон, було ліквідоване.

Київська опера, що розпочала свою діяльність 1 жовтня 1926 року постановкою «Аїди», здійсненою диригентом А. Маргуляном, режи-

<sup>1</sup> «Пролетарій», 1927, 16 грудня.

<sup>2</sup> «Нове мистецтво», 1926, № 13, стор. 8.

<sup>3</sup> «Пролетарська правда», 1926, 3 жовтня.

<sup>4</sup> Див.: «Нове мистецтво», 1926, № 24, стор. 3.

<sup>5</sup> Див.: «Нове мистецтво», 1926, № 3, стор. 9.



сером Я. Гречневим, художником С. Евенбахом з видатною українською співачкою О. Петляш у заголовній партії, швидко розширює й збагачує свій репертуар<sup>1</sup>.

На афіші молодого колективу з'являються: «Намисто мадонни», «Мадам Баттерфляй», «Золотий півник», «Майстерзінгери», «Кармен», «Казки Гофмана», «Паяци», «Фауст», «Пікова дама», «Князь Ігор», «Сільська честь», «Севільський цирульник», а також балети «Лебедине озеро» та «Жізель». Крім того, в грудні 1926 року було здійснено постановку опери радянського композитора А. Пашенка «Орлиний бунт» («Пугачовщина»), написаної в 1925 році і поставленої вперше в Ленінграді. У цій героїчній виставі, створеній диригентом О. Орловим, режисером О. Улухановим, художником С. Евенбахом, були яскраві сцени народного повстання; вражаючий вокально-сценічний образ соратника Пугачова — мужнього й богатирського Хлопуші виіпів О. Мосін.

Уже в першому сезоні Київський театр став «на ґрунт серйозної роботи як у музично-виконавському, так і в режисерському напрямках»<sup>2</sup>. Цьому, безперечно, сприяла активна діяльність Й. Лапицького, О. Улуханова, а також гастрольні виступи Л. Собінова в Києві, Харкові та Одесі, які теж підносили художній рівень і творчу дисципліну українських оперних колективів.

Значним явищем сезону були вистави, що утверджували на сценах нових оперних колективів традиції національного театру корифеїв. Своєрідною передачею естафети класичного театру молодій українській опері стають «Наталка Полтавка» та «Запорожець за Дунаєм», показані на київській сцені в сезоні 1926/1927 років.

У «Наталці Полтавці» поряд із М. Садовським—Виборним і П. Саксаганським—Возним виступають О. Петляш, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець; у «Запорожці за Дунаєм» партнером М. Литвиненко-Вольгемут стає П. Саксаганський, а в показаній 8 квітня 1927 року «Катерині» М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець і весь злагоджений ансамбль переконливо довели, що традиції корифеїв живуть на сцені молодій національній опері.

Ці ж традиції, утверджуючись на сценах Харкова, Києва та Одеси, сприяють зростанню колективів трьох державних пересувних оперних театрів, що були створені в 1928 році і згодом реорганізовані в стаціонарні з місцем перебування в Дніпропетровську, Вінниці та Луганську.

Розширюючи й збагачуючи репертуар, оперні колективи республіки підвищують музично-сценічний рівень своїх постановок, успішно продовжують розвивати традиції національного театру, виховують нові кадри виконавців і поступово набувають власного творчого обличчя. Зокрема, коли звернутися лише до діяльності Одеського державного театру опери та балету, обмежившись сезоном 1929/1930 років, можна наочно побачити, яким різноманітним був репертуар цього колективу,

<sup>1</sup> Див.: «Пролетарська правда», 1926, 6 жовтня.

<sup>2</sup> «Нове мистецтво», 1926, № 27, стор. 4.

в якому напрямі йшло виховання його акторських кадрів і які проблеми виникали перед художнім керівництвом.

Сцена Одеського театру, як і інших оперних театрів республіки, була своєрідною ареною боротьби різних театральних течій, і молоді митці, беручи участь у виставах, часом зовсім протилежних за своїми художніми принципами, ставали безпосередніми учасниками складного процесу становлення української оперної культури. Щоправда, ця боротьба в Одесі була менш гострою, ніж, скажімо, в Харкові чи Києві; однак і тут поруч з прагненнями режисера С. Бутовського до реалізму й побутової достовірності, що у таких виставах, як «Тарас Бульба», «Золотий обруч», «Дума чорноморська», розбивалися об гостру й підкреслено конструктивну умовність декорацій художників А. Петрицького, І. Назарова, Г. Павловича, В. Меллера, існували оригінальні сценічні експерименти режисера Я. Гречнева, в яких виявлявся то відвертий формалізм («Джоні награв»), то естетські захоплення («Золотий півник» і «Турандот»), то заскнілі штампи помпезної статуарності («Аїда», «Пікова дама» і навіть «Кармен»).

У умовах шукань та експериментів, поруч з досвідченими диригентами Й. Прибиком і С. Столерманом виростав М. Покровський. У балетному колективі формувалися індивідуальності П. Вірського, М. Болотова, які вдало здійснили свої перші постановки «Червоного маку» та «Есмеральди», що були позначені рисами новаторства і яскравою танцювальністю<sup>1</sup>.

Якими ж шляхами проходили шукання мистецьких колективів у період формування української оперно-балетної культури? Однією з найголовніших проблем усього радянського оперного театру, висунутих самою дійсністю, була проблема створення сучасних вистав, прийнятих революційним пафосом. Над розв'язанням цієї проблеми українські театри почали працювати вже з перших своїх кроків, залучаючи до спільних шукань композиторів і лібреттистів. Звичайно, пресловуті «осучаснені» вистави «Боротьба за комуну» чи «Серп і молот» не мали нічого спільного з розв'язанням цієї проблеми. Небагато спільного з цим мала також опера «Іскри» І. Ройзентура, здійснена у Києві в листопаді 1927 року диригентом О. Орловим та режисером О. Улухановим.

Цікавішими були окремі сцени опери «Вибух» Яновського за п'єсою Макар'єва «Тимошева рудня», створена до 10-річчя Великого Жовтня у Харкові диригентом А. Маргуляном, режисером В. Манзієм, художником А. Волненком. На сцені театру ожили революційні події, що розгорталися динамічно й напружено.

Партитура Б. Яновського на сцені театру була втілена у гострі, конструктивні форми «сучасної» вистави, в якій були і досить цікаві сцени, зокрема в ресторані, наскок бандитів, у ревкомі. Але після сцени у ревкомі чомусь починався безсюжетний кінофільм, який раптом переривався вокальним апофеозом.

Героїкою революційної боротьби, актуальними ідеями сучасності

<sup>1</sup> Див.: «Радянське мистецтво», 1930, № 14(44), стор. 16.

була прийнята опера молодого одеського композитора В. Фемеліди «Розлом» за однойменною п'єсою Б. Лавреньова, яка більше нагадувала «драму на музиці, аніж справжню широку форму опери»<sup>1</sup>.

Постановники опери диригент С. Столерман, режисер Я. Гречнев, художник Г. Павлович, вирішуючи виставу в «умовному реалізмі... та реальному символізмі»<sup>2</sup>, прагнули показати політичне зростання матросів, які проходять шлях від розгнущаної, неорганізованої маси з «Дунькою» та розгульним «блатним» танцем,— до речі, блискуче поставленим П. Вірським (друга дія),— до могутньої сили, об'єднаної пролетарською дисципліною і революційною свідомістю (четверта дія). На умовній конструкції з велетенськими гарматами, що мала зображати крейсер, режисер побудував виразні, дещо загострені й надмірно динамізовані мізансцени, на тлі яких раптом з'являлися гасла проти озброєння і проти війни, які відвертали увагу глядача.

У харківській постановці «Розлому», здійсненій у сезоні 1932/1933 років, головну увагу було приділено розкриттю образів центральних персонажів опери. Образ матроса-революціонера Артема Годуна, в музичній характеристиці якого переважають фанфарні, маршові інтонації, створив Ю. Кипоренко-Доманський, підкреслюючи твердість і мужність свого героя. Переконаливими були пихатий лейтенант Штубе — М. Гришко і легковажна Ксенія — З. Гайдай.

Створюючи разом з українськими композиторами оперні вистави на сучасну тему, театри республіки звертаються й до героїчної історії рідного народу, прагнуть відтворити її сторінки засобами музично-вокального мистецтва.

У центрі постановки опери Б. Яновського «Дума чорноморська» («Самійло Кішка»), що розповідає про долю українських козаків, проданих татарами в турецьку неволю і звільнених своїми братами на чолі з отаманом Самійлом Кішкою, був народ, який жив і рухався на сцені в єдиному пориві. Диригент М. Радзівський, режисер Ю. Лещанський, художник І. Стеценко, які здійснили цю виставу в Києві у листопаді 1929 року, показали, що «у боротьбі за звільнення головний герой не Самійло Кішка, а всі невільники»<sup>3</sup>.

Опера «Кармелюк» В. Костенка, присвячена легендарному образу ватажка селян, які повстали проти поміщиків і царських чиновників у 30-х роках ХІХ століття, обійшла театри Харкова, Києва, Вінниці, Одеси й Дніпропетровська. У харківській виставі, здійсненій диригентом М. Вериківським, режисером С. Каргальським, художником І. Курочкою-Армашевським, у центрі була величчя й могутня постать Кармелюка, створена М. Гришком. Уже з першої появи героя, яку оркестр супроводив мелодією пісні «За Сибіром сонце сходить», що стає основою музичної характеристики персонажа, видатний співак підкреслював зв'язок Кармелюка з народом. Це особливо виразно

<sup>1</sup> «Пролетарська правда», 1932, 20 листопада.

<sup>2</sup> Програма сезону 1929/1930 років. Одеський державний театр опери та балету, 1929, стор. 22.

<sup>3</sup> «Вечірній Київ», 1929, 26 листопада.

було видно в піднесеній сцені повстанців, де герой закликає селян до помсти, а також у дев'ятій картині, коли, ховаючись від переслідувачів у старій корчмі, він заглиблюється у свої сумні думи про народну долю, що виливаються в хвилюючу арію-монолог, у якій М. Гришко тонко розкривав прекрасну душу народного месника.

Найвизначніший твір тогочасної української оперної музики — «Золотий обруч» Б. Лятошинського за повістю І. Франка «Захар Беркут» уже в сезоні 1930/1931 років дістає яскраве сценічне втілення у виставі Харківського театру, здійсненій диригентом А. Маргуляном, режисером М. Фореггером, художником А. Петрицьким. Героїчні події боротьби слов'янського племені тухольців з татарами за волю й незалежність рідного краю у XIII столітті, відтворені композитором у широкому музичному полотні з виразними характеристиками персонажів і багатством оркестрових барв, були втілені на сцені у форму монументальної вистави з розгорнутими масовими сценами, сповненими динаміки й скульптурної довершеності. У центрі вистави був мудрий і відданий справі боротьби з поневолювачами старий Захар Беркут у виконанні І. Паторжинського.

У київській постановці цієї опери, де вона йшла під назвою «Беркути» (диригент Л. Брагінський, режисер В. Манзій, художник О. Хвостенко-Хвостов), могутній образ Захара створив М. Донець, а в масових сценах «величність рухів, сумарна колективність їх влучно підкреслювали монументальність»<sup>1</sup> вистави.

В Одесі опера Б. Лятошинського була поставлена на сезон раніше диригентом С. Столерманом, режисером С. Бутовським, художником І. Назаровим у «плані монументальної історичної драми», з іскрометними танцями П. Вірського і вражаючим фіналом, коли у променях сонця спалахував золотий обруч — символ волі тухольців<sup>2</sup>.

Здійснюючи вистави нових опер, молоді колективи велику увагу приділяли залученню творів української, російської та зарубіжної класики.

До глибокого й правильного тлумачення класичної оперної спадщини з передових позицій сучасності театри республіки йшли складним, часом довгим шляхом. Часто-густо шедеври вітчизняних та зарубіжних композиторів бували об'єктом вульгарно-соціологічних, формалістичних і натуралістичних режисерських вправ.

Однією з найголовніших стала проблема сценічної інтерпретації української класики, зокрема оперної спадщини М. Лисенка. Вже 15 жовтня 1927 року, відкриваючи свій другий сезон, Київський оперний театр показав постановку «Тараса Бульби», здійснену диригентом О. Орловим, режисером Г. Юрою, художником А. Петрицьким з М. Донцем у заголовній партії, В. Войтенком — Андрієм, М. Шуйським — Остапом, Д. Захаровою — Настею, М. Стефановичем — Воеводою. І хоча, як відзначала преса, вистава була «великим кроком

<sup>1</sup> «Пролетарська правда», 1930, 3 жовтня.

<sup>2</sup> Програма сезону 1929/1930 років. Одеський державний театр опери та балету, стор. 38.

уперед щодо перетворення «українізованої опери» в справжню українську оперу»<sup>1</sup>, вона виявилася суперечливою і не мала внутрішньої художньої цілісності. Г. Юра ставив оперу в підкреслено реалістичних «побутових» барвах. А. Петрицький переніс дію в дуже умовні конструкції з елементами барочної української архітектури, старовинної хати, з похиленим станком, прикрашеним збитою з жердин вежею з жмутком соломи і деталями гармати, що мало символізувати Запорізьку Січ, а балетмейстер М. Дисковський у танці «Козачок» вдався до відвертого формалізму: одна за одною групи танцюючих вибігали, застигаючи в нерухомих позах.

У харківській постановці «Тараса Бульби», здійсненій на початку 1928 року А. Рудницьким, С. Каргальським і А. Петрицьким з Тарасом — І. Паторжинським, Остапом — В. Будневичем та Настею — К. Копйовою, режисер застосував чимало цікавих умовних прийомів: ритмізовану пластику, фіксацію мізансцен у кульмінаційних епізодах. Особливо вражали масові сцени, зокрема картина облоги Дубна.

У жовтні 1928 року оперою М. Лисенка відкрив свій перший сезон Державний пересувний оперний театр у Полтаві, але її постановник і диригент В. Йориш, режисер Е. Юнгвальд-Хилькевич, художник І. Курочка-Армашевський вдалися до формалістичних експериментів і виявили «повне нерозуміння характеру і стилю опери»<sup>2</sup>.

У Вінниці, де перший сезон теж відкрився «Тарасом Бульбою», вистава нагадувала харківську, бо здійснювали її М. Вериківський, С. Каргальський, А. Петрицький.

Друга сценічна редакція цієї опери у Київському театрі була показана 28 вересня 1929 року в інтерпретації М. Радзівєвського, В. Манзія, І. Курочки-Армашевського з М. Донцем у партії Тараса. І хоча вистава мала великий успіх, постановники досить вільно обійшлись з партитурою М. Лисенка, переставивши й вилучивши окремі епізоди, вмонтувавши пісню «Коло млина», а художник, відмовившись від живопису, побудував сухі, подекуди оздоблені натуралістичними деталями конструкції.

З інших вистав національної класики найбільш вдалими були «Різдвяна ніч» М. Лисенка, здійснена у Києві в сезоні 1929/1930 років, і опера «Купало» А. Вахнянина, яку поставили в той же час у Харкові А. Маргулян, С. Каргальський, А. Петрицький з М. Литвиненко-Вольгемут—Одаркою та І. Паторжинським—Максимом.

У роботі над постановкою російських і зарубіжних класичних опер режисери намагалися не лише переосмислювати загальновідомий і популярний твір, а й надавати не властивого йому «українського колориту». Таке «переосмислення» відбилося на «Русалці» в Харківському, в Київському, в Вінницькому і в Полтавському театрах. У виставі, здійсненій у Харкові 1929 року диригентом М. Вериківським, режисером С. Каргальським, художником О. Хвостенком-Хвостовим, разом з барвистими рушниками, що прикрашали куліси, з Дніпровими

<sup>1</sup> «Нове мистецтво», 1928, № 9, стор. 9.

<sup>2</sup> «Вісті», 1928, 21 жовтня.

краєвидами, колесом млина, що крутилося й рипіло протягом усієї дії, і пнем замість «заповітного» дуба, з'явилися українські веснянки «Крокове колесо» М. Вериківського (перша дія), детально відтворений обряд старовинного українського весілля XVI століття (друга дія), а у фіналі — хор «А вже весна, а вже красна» М. Лисенка. У вінницьку (1930) та у київську (лютий, 1931) вистави було перенесено харківські «здобутки», але постановники Л. Брагінський, С. Каргальський, О. Хвостенко-Хвостов запевняли, що «опера має оригінальну українську палітурку»<sup>1</sup>.

«Українізації», хоч і не такої радикальної, зазнала й опера «Князь Ігор». В Одесі в постановці М. Покровського, Л. Димова, А. Петрицького вона набула «візантійсько-українського стилю», що передавався візантійськими шоломами і церквами і українськими довгими вусами, голеними підборіддями, оселедцями, вишиваними сорочками, убранством хати»<sup>2</sup>.

Для окремих вистав була характерна вульгарна соціологізація, коли всі представники експлуататорських класів ставали злочинцями й негідниками. Огидним і потворним був князь у «Русалці» (Харків, Вінниця), підступним убивцею був Борис («Борис Годунов», Харків, 1931), а граф Альмавіва з «Весілля Фігаро» (Харків, 1931) нагадував хижака; жорстокою кріпосницею виглядала Ларіна в «Євгенії Онєгіні» (Луганськ, 1932).

У боротьбі із старими «вампучними» штампами, з формалізмом і натуралізмом, долаючи вульгарно-соціологічне тлумачення класичної спадщини, український оперний театр поступово створює свій оригінальний репертуар, утверджує якісно нові традиції режисури і виконавства.

З середини 20-х років разом з оперою починає розвиватись українське балетне мистецтво. Перед тим як створювати свій оригінальний репертуар, необхідно було оволодіти школою класичної хореографії, насамперед — прогресивною спадщиною й творчим досвідом російського балету.

Саме прагненням опанувати кращі зразки вітчизняної хореографічної спадщини були позначені перші роботи новоствореного балетного колективу Харківського оперного театру, що розпочав своє самостійне творче життя у жовтні 1925 року постановкою балету П. Чайковського «Лебедине озеро» (балетмейстер Р. Баланотті, диригент Й. Вейсенберг, художник О. Хвостенко-Хвостов). Балетмейстер, зробивши деякі зміни у першій і третій діях, дбайливо й тактовно зберіг у «лебединих» актах класичні танцювальні шедеври Л. Іванова і М. Петіпа, особливо старанно відшліфував масові хореографічні композиції, «де з надзвичайно вигідного боку показав себе увесь кордебалет»<sup>3</sup>.

Оволодінню законами класичного балету сприяють діячі російської

<sup>1</sup> «Пролетарська правда», 1931, 15 лютого.

<sup>2</sup> Програма сезону 1929/1930 років. Одеський державний театр опери та балету, стор. 50.

<sup>3</sup> «Нове мистецтво», 1925, № 2, стор. 4.

хореографії. 1926 року з Ленінградського хореографічного училища в республіку приїжджає випуск А. Ваганової у складі якого — К. Васіна, Н. Виноградова, Н. Верекундова. У трупу Київського театру приходять випускники місцевої хореографічної студії, керованої І. Чистяковим, — О. Гаврилова, В. Шехтман, О. Бердовський. До харківського балету вступають вихованці харків'янки Н. Тальйорі-Дудинської — З. Лур'є, Г. Маслова, І. Герман, А. Аркад'єв. 1927 року Одеський музично-драматичний інститут дав перший випуск хореографічного відділення (очолюваного В. Пресняковим), у складі якого були П. Вірський, М. Іващенко, Б. Таїров, Д. Алідорт.

Для керівництва українськими колективами запрошуються досвідчені хореографи і артисти балету з Москви та Ленінграда. Уже в сезоні 1926/1927 років, коли було організоване Об'єднання трьох оперних театрів України, на чолі балетних колективів стояли московські балетмейстери В. Рябцев і А. Мессерер (Харків), Л. Жуков (Київ), К. Голейзовський з асистентом М. Болотовим (Одеса). Прагнення керівників Об'єднання до цілеспрямованої роботи на практиці не здійснювались: хореографи були зовсім різними за творчою манерою. Якщо в Києві Л. Жуков виховував артистів на традиціях російської класичної школи танцю, здійснивши постановки «Жізелі», «Лебединого озера», «Дон-Кіхота» і «Баядерки», то в Одесі К. Голейзовський — балетмейстер своєрідного хореографічного почерку — утверджував на сцені свої оригінальні експерименти («Йосип Прекрасний», «У сонячних променях»). Дуже нерівноцінними були постановки «Корсара», «Дон-Кіхота», «Марної перестороги», здійснені у Харкові В. Рябцевим та А. Мессерером.

Після ліквідації Об'єднання балетні колективи, поруч з оволодінням класичною спадщиною, звернулися до відтворення на сцені сучасності. Саме тому театри республіки одними з найперших у країні ставлять балет радянського композитора Р. Глієра «Червоний мак».

Здійснений на харківській сцені балетмейстером М. Мойсеєвим, диригентом А. Маргуляном, художником А. Петрицьким невдовзі після першої постановки у Великому театрі СРСР, цей твір проклав шлях героїчній темі, відіграв величезну роль у формуванні українського балету. Ідейно-художній зміст драматургічного матеріалу нового балету дав можливість виконавцям провідних партій створити індивідуалізовані хореографічні образи радянського капітана (М. Мойсеєв), відважної китайської танцівниці (К. Сальнікова), підступного Лі-Чан-фу (В. Литвиненко), веселого матроса (А. Аркад'єв). «Безумовно, це високої мистецької якості вистава, що од неї не відмовляся б перша-ліпша столична опера»<sup>1</sup>, — відзначала преса.

Слідом за Харковом «Червоний мак» було поставлено у Києві балетмейстером М. Дисковським, диригентом Л. Брагінським, художником О. Хвостенком-Хвостовим. Сценічне втілення його замислювалось як «специфічний балетний спектакль, а хореографічна драма»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Нове мистецтво», 1928, № 4, стор. 5.

<sup>2</sup> «Нове мистецтво», 1927, № 20(61), стор. 11.

«Червоний мак» був першою самостійною балетною виставою Першого державного пересувного робітничого оперного театру (ДРОТ) з базою в Полтаві. Її здійснили балетмейстер П. Йоркін, диригент В. Йориш, художник О. Хвостенко-Хвостов у плані пантомімічного полотна з цікавими танцювально-екзотичними дивертисментами.

Постановка балету Р. Глієра (1928) стала значним явищем у житті Одеського оперного театру (балетмейстери П. Вірський та М. Болотов, диригент О. Ковальський, художник І. Назаров).

Утвердження на балетній сцені героїчної теми і реалістичних принципів хореографічної виразності, розпочате кращими постановками «Червоного маку», відбувалося в гострій і напруженій боротьбі з відверто формалістичними експериментами. Окрилений успіхами, ряд балетних колективів захопився модними течіями, які, на перший погляд, здавалися революційними і єдино вірними для відтворення дійсності. Саме в цей час піднімається нова хвиля заперечення класичної балетної спадщини. Під виглядом боротьби з рутинною придворного балету, яку нібито ще не викорінено, дехто, намагаючись звести нанівець досягнення вітчизняної школи класичного танцю, твердив, що «класичний балет у своєму чистому вигляді нам чужий і непотрібний»<sup>1</sup>.

Гострий танцювальний гротеск, підкреслене шаржування класичних рухів, одверта ексцентрика, розбавлена ритмізовано-формальною, а в окремих сценах — грубо натуралістичною пантомімою, карикатурно-потворні образи персонажів утверджувалися М. Дісковським у постановці балету С. Прокоф'єва «Казка про блазня, що сімох блазнів перевершив» на київській сцені (1928), що йшов під назвою «Блазень».

Формалістичне трюкацтво, що цілком заперечувало класичну танцювальну мову, найповніше виявлялося в роботах М. Фореггера та Є. Вігілева. Найбільш яскраво це розкрилося в поставленому М. Фореггером «урбаністичному» балеті В. Оранського «Футболіст» на харківській сцені (лютий, 1930) у співдружності з диригентом Й. Вейсенбергом і художником А. Петрицьким.

Підготовлений експериментами М. Дісковського, відвертий формалізм пробився й на київську сцену в спектакль балету Д. Шостаковича «Золота доба» (грудень, 1930), поставлений Є. Вігілевим, М. Радзівським, А. Петрицьким. Ця вистава перетворилася на демонстрацію модних західноєвропейських танців, елементів мюзик-холу та формалістичного трюкацтва.

Формальними експериментами і парадами «герлс» відзначалася й одеська постановка «Золотої доби», що йшла в інтерпретації балетмейстера М. Мойсєєва під назвою «Динаміада».

Однак уже на початку 30-х років балетні колективи республіки відходять од формальних шукань і з особливим ентузіазмом беруться за створення свого оригінального репертуару, головну увагу приділяючи героїчній тематиці, співзвучній настроям сучасності. Такими першими творами, написаними й поставленими на Україні, були героїчні балети «Ференджі» Б. Яновського та «Карманьйола» В. Фемеліди.

<sup>1</sup> Балет «Футболіст». Програма Харківського театру опери та балету. Х., 1930, стор. 5.



«Ференджі» — «перший на Україні балет з розгорнутою драматургією і яскравою емоціонально насиченою музичною мовою»<sup>1</sup>, не був позбавлений строкатості й фрагментарності (для «викриття» представників буржуазного світу композитор щедро використав «модні» танці — фокстроти, чарльстони, кек-воки, танго). Однак у музиці було чимало цікавих номерів, виразних лейтмотивів і відчувалася схильність автора до симфонічного розвитку окремих музичних тем. Поставлений уперше на харківській сцені восени 1930 року балетмейстером П. Кретовим за участю М. Фореггера, який допомагав молодому хореографові у мізансценуванні, балет «Ференджі» обійшов усі сцени республіки і вийшов далеко за її межі.

У розгорнутих танцювально-ритмізованих епізодах постановник виразно відтворив повсталі народні маси та їхнього ватажка, мужнього Дако-Даса, образ якого створив М. Мономахов. Значним досягненням постановників і художника А. Волненка був фінал вистави, коли над Гангом спалахували вогні повстання і в червоних загравах пожеж, у єдиному пориві, повстанці на чолі з Дако-Дасом ішли на бій, сповнені гніву й прагнення боротьби.

На київській сцені «Ференджі» здійснили балетмейстер В. Литвиненко, диригент В. Смекалін, художник В. Борисовець (1932). Досить цікаво поставив балет Б. Яновського на одеській сцені М. Мойсєєв (1931), а в Дніпропетровську (1932) — балетмейстер П. Кретов, диригент В. Йориш, художник А. Волненко. 1933 року балетмейстер М. Цейтлін, диригент Є. Шехтман, художник О. Власюк поставили цей твір українського композитора в Луганському театрі. З великим успіхом ішов він у Свердловську (1933), Ташкенті (1933), Іркутську (1934), Саратові (1934) та Тбілісі (1935).

Героїчний балет «Карманьйола» В. Фемеліди на лібретто П. Кривня розповідав про початок Великої французької революції 1789 року, коли революційно настроєні народні маси штурмом узяли Бастилію. Вперше його показано було 17 жовтня 1930 року на одеській сцені (балетмейстер М. Мойсєєв, диригент М. Покровський, художник І. Назаров). Слідом за композитором балетмейстер прагнув висунути на передній план наростання революційних настроїв, тому основну увагу він приділив розробці і побудові масових танцювальних народних сцен. У центрі вистави був танцювально-пантомімічний образ Карманьйоли, який по-різному, але переконливо створили К. Сальнікова і Т. Демпель.

Значною мистецькою перемогою була постановка першого українського балету «Пан Каньовський» М. Вериківського, поява якого підготовлена виставами класичної спадщини і особливо «Червоним маком», «Ференджі» та «Карманьйолою», а також усе більшим інтересом до народного танцю, який пропагували тріо Орбелбол, колектив М. Соболя та роботи В. Верховинця.

У «Пані Каньовському», здійсненому на харківській сцені балетмейстером В. Литвиненком, диригентом М. Вериківським, художником

<sup>1</sup> «Радянська музика», 1940, № 5, стор. 53.

І. Курочкою-Армашевським (прем'єра — 19 квітня 1931 року), вперше в балеті з'явилися герої українських народних історичних пісень, зокрема горда дочка народу Любина Бондарівна та народний месник Ярош Ярмульочок. Балетмейстер не пішов шляхом копіювання фольклору, а сміливо й по-новаторському спробував гармонійно поєднати його самобутні елементи з класичним танцем. Театралізовані й ускладнені рухи жіночого українського танцю, втілені у композиційну класичну форму, стали основою хореографічної характеристики Любини, партію якої виконувала В. Дуленко. Віртуозні повороти і високі стрибки народного танцю об'єдналися з рухами чоловічого класичного танцю в партії гайдамаки Яроша, виконані В. Литвиненком і О. Сободем.

«Пан Каньовський», що намітив контури національного героїчного балету й оригінальної танцювальної лексики, ознаменував вихід балетних колективів України на шлях народності й реалізму. З великим успіхом цей балет пішов на київській сцені (балетмейстер В. Литвиненко, диригент М. Радзівєвський, художники І. Курочка-Армашевський, Н. Алексєєва, 1931). Натхненно виконала О. Гаврилова партію Любини. Героїчний образ Бондарівни створили Н. Виноградова в Дніпропетровську, де постановку балету М. Вериківського здійснили навесні 1932 року балетмейстер П. Йоркін, диригент В. Йориш, художник Б. Артамкін.

«Пан Каньовський» накреслив шлях дальших шукань українського балету в створенні оригінального репертуару й синтезу класичного і народного танцю, сприяв розквіту балетного виконання й формування балетмейстерського мистецтва.

У цей час уже виразно намітилися три основні лінії в українському жіночому балетному виконавстві, які представляли балерини яскравих індивідуальностей. Лірико-побутову лінію утверджували В. Дуленко, Г. Лерхе, Н. Виноградова, віртуозно-темпераментну — А. Яригіна, К. Васіна, З. Лур'є, романтично-піднесену — О. Гаврилова, В. Мерхасіна, К. Сальникова, Т. Демпель.

Представниками українського чоловічого балетного виконавства, що гармонійно вбирало в себе довершеність класичних форм і широту народного танцю, були такі несхожі за своїми індивідуальностями танцюристи, як В. Литвиненко, О. Соболев, М. Мономахов, О. Бердовський, П. Павлов-Кивко, О. Сталинський, М. Іващенко.

Серед балетмейстерів, імена яких з'являлися на афішах театрів республіки, вирізняються: В. Литвиненко, що майстерно поставив «Пана Каньовського», «Ференджі», «Червоний мак» та «Лебедине озеро»; М. Мойсєєв з його цікавою інтерпретацією «Червоного маку» й «Карманьйоли»; початківці — П. Вірський, М. Болотов, які в постановках «Червоного маку» та «Есмеральди» утверджують реалістичні принципи танцювальної дії; досвідчений постановник П. Йоркін. Саме в роботах цих хореографів почали формуватися оригінальні риси українського балетмейстерського мистецтва, яке продовжувало й розвивало традиції танцювальних дивертисментів національного театру корифеїв.

Завдання відродження традицій національної оперети, що була одним з найпопулярніших жанрів у театрі корифеїв, розвитку й дальшого збагачення цих традицій стало найголовнішим для Першого українського театру музичної комедії, організованого за рішенням уряду республіки влітку 1929 року. «Українську музичну комедію буде створено!»,— підкреслювала преса, відзначаючи великі труднощі на шляху боротьби зі штампами і розважальною бездієльністю старої оперетки, що вже встигла виховати «своїх» акторів і «свого» глядача.

Вихованцям театру «Березіль» випала честь створювати український театр оперети. «Березіль» дає музичній комедії свої найкращі сили!»,— писала газета «Пролетарий» 15 серпня 1929 року. І справді, чимало акторів і режисерів «Березоля» увійшло до творчого складу нового колективу, а сам Л. Курбас брав активну участь у створенні перших вистав театру, постановки яких здійснювали його учні.

Головним режисером театру було призначено Б. Балабана, режисером — Д. Козачковського, диригентом — Б. Крижанівського, хореографом — В. Верховинця. Свої завдання вони сформулювали у відозві до глядачів, підкреслюючи, що «форма музичної комедії — форма бадьора, рухлива, багатостороння. Але в цю форму пролетаріат вкладає свій зміст. Зокрема, український пролетаріат, звернувшись до цієї форми, зможе використати багато з надбань старої дореволюційної української культури, бо відомо, що в ХІХ столітті на Україні форми народної музичної комедії і водевіля досягли найбільшого розвитку»<sup>1</sup>. Репертуарна орієнтація молодого колективу позначалася увагою до класичної опереткової спадщини. Так, першою виставою була гостра й яскрава за своєю умовно-театральною сценічною формою оперета Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі» в інтерпретації Б. Балабана. Крім цього, на афіші з'явилися «Запорожець за Дунаєм», «Циганський барон», а незабаром і нові оперети: «Дружня гірка» (музика О. Рябова, В. Дешевова, М. Дворикова, лібретто М. Львова, П. Максимова) та музична комедія на зразок західноєвропейського ревію «Самозваний принц» (музика Д. Клебанова, В. Ашкіназі).

Однак уже ці вистави виразно доводили, що, шукаючи нових шляхів, театр працює дуже суперечливо. Виголошена у відозві орієнтація на традиції української національної оперети і водевіля залишалася гучною декларацією, знайшовши втілення лише у вечорі українського танцю, організованому В. Верховинцем і показаному всього один раз. На сцені театру замість облудного блиску «неовіденщини», аристократичних салонів з килимами й фонтанами панували конструкції, карколомні сходи, кубічні побудови, крізь які виразно проглядали прийоми розважального ревію. Саме ці прийоми панували в постановках Я. Бортника, особливо в новій опереті-гротеску «Сухий закон» О. Рябова, С. Тартаковського. Це був музичний спектакль-ревію, спрямований проти американських імперіалістів, однак з таким незначним сатиричним запалом, що він аж ніяк не заважав широко демонструвати прийоми мюзик-холу. Режисер використовував їх дуже широко й щедро

<sup>1</sup> Відозва до глядачів Українського театру музичної комедії, Х., 1929, стор. 3.

в першому й другому актах, у яких дія відбувається в Америці, а в оформленні художника М. Панадіаді відверто урбаністичну конструкцію прикрашали яскраві світлові реклами. У третьому акті події відбувалися в Радянській країні, куди випадково потрапляв головний герой — гангстер Аль-Капоне, що торгував спиртними напоями (його роль блискуче виконував С. Хмельницький). Однак остання дія як у сценічному, так і музичному втіленні була найслабшою, примітивною, безбарвною, епігонською, одноманітністю якої не зміг подолати навіть талант диригента С. Солящанського.

На сцені Харківського театру музичної комедії свої перші кроки в музичній режисурі робив молодий В. Скляренко, який навесні 1933 року в тісній співдружності з О. Рябовим створив ексцентричну оперету-ревю «Три чверті людини», що весело й дотепно розповідала про об'єднання кустарів.

Слідом за столичним в республіці створювалися нові українські опереткові колективи. Так, восени 1930 року було організовано Донецьку державну українську музичну комедію — «ДУМК-Донбасу», яку очолив режисер Д. Козачковський. У репертуарі її поруч із «Циганським бароном» був «Запорожець за Дунаєм». Тут вперше поставлено нову музичну комедію О. Рябова «Голуба морква» на лібретто М. Бірюкова, присвячену життю радянських залізничників.

Друга половина 20-х — початок 30-х років — це період сміливих, часом занадто суперечливих шукань свого шляху в мистецтві, створення в українському радянському музичному театрі оригінального національного репертуару, утвердження якісно нових традицій у режисурі, виконавстві, театральній декораційній мистецтві. Це період гострої боротьби різноманітних театральних течій, суперечок, помилок, творчих зльотів і провалів, відкриття нового й повернення до старого, давно зданого в архів; це бурхливий період становлення і перших самостійних кроків усіх жанрів українського радянського музичного театру.

## УТВЕРДЖЕННЯ НАРОДНОСТІ І РЕАЛІЗМУ

Розвиток українського музичного театру середини і кінця 30-х років позначений художніми досягненнями і загальним творчим піднесенням. Період дуже гострих і суперечливих експериментів, змагання різних і часом полярних театральних течій, відвертої полеміки з традиціями та заперечення досягнень минулого змінюється періодом наполегливих і широких шукань сценічного реалізму.

Продовжуючи і збагачуючи класичні традиції, спираючись на досвід цікавих знахідок попередніх років, оволодіваючи творчим методом соціалістичного реалізму і виробляючи свої, якісно нові традиції, музично-театральні колективи республіки вносили свій творчий доробок у скарбницю багатонаціонального радянського мистецтва. Однак

утвердження нового супроводжувалося значними труднощами, а розвиток досягнень іноді штучно гальмувався, затримувався. Проте ані серйозні труднощі, ані штучне адміністративне втручання не змогли зупинити розвиток українського музично-театрального мистецтва, яке поступово набирало творчої зрілості і виходило на шлях великих художніх звершень.

Уже на початку 1934 року, в зв'язку з рішенням уряду про перенесення столиці УРСР з Харкова до Києва, розпочалася робота по перетворенню Київської опери в Державний український академічний театр опери та балету. Кращі оперно-балетні сили України увійшли в значно розширений творчий колектив театру, який очолили А. Пазовський, Й. Лапицький та Л. Жуков. Колектив столичного театру «напружено готувався до першого сезону, прагнучи ознайомити робітничого глядача перш за все з кращими зразками класичної оперної спадщини — української, російської, західноєвропейської»<sup>1</sup> і беручи курс на створення сучасних вистав.

Відкриття театру відбулося 1 вересня 1934 року прем'єрою опери Ж. Бізе «Кармен», яку поставили А. Пазовський, Й. Лапицький, О. Хвостенко-Хвостов з Г. Маньківською — Кармен, Ю. Кипоренком-Доманським — Хозе, З. Гайдай — Мікаелою, М. Савченком — Ескамілью. На сцені театру в динамічних режисерських композиціях вирувало життя, сповнене пристрасті і гострих сутичок, а в центрі всієї вистави був образ волелюбної Кармен. Емоціональної піднесеності виставі надавало мистецтво диригента, під керівництвом якого «оркестр грав не тільки з внутрішньою поглибленістю і ритмічністю, а й з такими філігранними відтінками, що вся партитура опери заіскрилась багатобарвними фарбами»<sup>2</sup>. Слідом за «Кармен» на київській сцені з'являється опера «Запорожець за Дунаєм», постановники якої — В. Йориш, В. Манзій, І. Курочка-Армашевський — прагнули «дати веселу велику виставу, гідну столичної оперної сцени». Наступна прем'єра — «Снігуронька» М. Римського-Корсакова, здійснена А. Пазовським, Й. Лапицьким, Г. Кігелем, свідчила про великий успіх театру «в сценічному й музикальному розкритті цієї дивовижної музикальної казки»<sup>3</sup>.

Балетний колектив після «Лебединого озера» та «Дон-Кіхота» показав виставу «Червоний мак» у цікавій інтерпретації Л. Жукова, Л. Кушнірова, С. Евенбаха з Т. Демпель та О. Гавриловою у партії Тао Хоа.

Наступний сезон в усіх оперних театрах республіки відзначався розгорнутою підготовкою до Декади українського мистецтва в Москві.

У Харківському театрі опери та балету з особливою увагою до авторського задуму виставлялися твори вітчизняної і класичної оперної спадщини, зокрема «Євгеній Онегін», «Наталка Полтавка», «Травіата», «Севільський цирульник», у яких виявляється великий худож-

<sup>1</sup> «Пролетарська правда», 1934, 4 вересня.

<sup>2</sup> «Пролетарська правда», 1934, 10 грудня.

<sup>3</sup> «Пролетарська правда», 1934, 4 вересня.

ній смак диригентів М. Покровського, В. Тольби, досвідченого режисера-педагога С. Масловської, художника О. Хвостенка-Хвостова.

Значною перемогою балетного колективу театру стала перша постановка на українській сцені «Сплячої красуні» П. Чайковського, що з великим розмахом і музично-сценічною культурою була втілена А. Маргуляном, К. Голейзовським, А. Петрицьким з В. Дуленко в партії Аврора.

Дніпропетровський оперний театр поряд з масштабним спектаклем «Кармен» у яскравій сценічній інтерпретації Й. Лапицького поставив «Наталку Полтавку» з Макогоненком — М. Донцем, а молодий балетний колектив під керівництвом ленінградського балетмейстера Ф. Лопухова своєю «Коппелією» відтворив кращі традиції старого класичного балету.

У Луганському театрі опери та балету під керівництвом М. Боголюбова та О. Здиховського колектив оволодіває російською класичною оперною спадщиною, виставляє «Бориса Годунова», «Цареву наречену», «Пікову даму», «Демона» та «Євгенія Онегіна».

Одеський театр на чолі з досвідченим музикантом С. Столерманом переборює рецидиви недавніх формальних шукань і створює реалістичні вистави як в опері, так і в балеті. Так, наприклад, балетний колектив, незважаючи на досить часту зміну художніх керівників, вдало поєднує в своєму репертуарі «Баядерку» і «Лебедине озеро» з новими назвами — «Соловейком» М. Крошнера і «Циганами» С. Василенка.

Велику роль у дальшому творчому піднесенні діяльності музичних театрів республіки відіграла Декада українського мистецтва в Москві в березні 1936 року, що стала справжнім святом національної оперно-балетної культури. Після першої ж вистави «Запорожця за Дунаєм», яка відбулася 11 березня на сцені Великого театру СРСР, газета «Правда» підкреслювала, що «дебют Української державної опери на сцені столиці Союзу відзначився повним успіхом»<sup>1</sup>. Наступні вистави Декади — «Снігуронька» та «Наталка Полтавка» — теж пройшли із справжнім тріумфом, вразивши й захопивши москвичів самобутнім талантом і блискучою професіональною майстерністю співаків і танцюристів. Про виступи майстрів Київської опери на Декаді К. Станіславський сказав: «Блискуча поїздка українського театру до Москви... має велике значення у розумінні творчого зближення національних театрів і розвитку культури сценічного мистецтва в нашому Союзі»<sup>2</sup>.

Комуністична партія і Радянський уряд високо оцінили діяльність українського оперно-балетного колективу, що вступав лише в десятий рік свого існування, нагородивши його орденом Леніна. Після Декади українське оперно-балетне мистецтво здобуло загальне визнання, а висока оцінка його успіхів поставила перед усіма музичними театрами республіки нові творчі завдання.

<sup>1</sup> «Правда», 1936, 13 березня.

<sup>2</sup> Зб. «Про мистецтво театру». К., «Мистецтво», 1954, стор. 202.

Одним з найголовніших було завдання переконливого втілення сучасної тематики. У розв'язанні цього дуже відповідального і складного завдання оперні колективи значно випередили балетні. У цьому їм допомогли нові твори радянських композиторів і насамперед опера І. Дзержинського «Тихий Дон», що відіграла величезну роль у дальшому розвитку українського оперного театру, в утвердженні на сценах республіки реалізму, високої ідейності та народності. Щира й хвилююча опера, в якій композитор «у рамках лірико-пісенного жанру зумів втілити дуже яскраві і благородні ідеї, зміг рельєфно, щиро і правдиво охарактеризувати основних героїв»<sup>1</sup>, обійшла всі оперні театри республіки і в більшості з них стала етапним, часом переломним явищем, спрямовувала режисуру і виконавців на широке оволодіння творчими принципами сценічного реалізму. Для успішного здійснення постановок «Тихого Дону» довелося звернутися до традицій музичних вистав національного театру корифеїв, до класичної національної традиції вокально-сценічного виконання.

Постановка опери І. Дзержинського на сцені Київського театру стала якісно новим етапом у роботі колективу. Творці вистави Й. Лапицький, художник-декоратор Ф. Федоровський і насамперед диригент В. Дранишников спрямували виконавців на створення широкого музично-сценічного полотна, що відтворювало загибель старого світу і формування нового. Емоціональна схвильованість музично-сценічної інтерпретації знайшла втілення у хорових сценах і в переконливих образах героїв, особливо Аксиньї (О. Ропська), Наталі (З. Гайдай), Григорія (А. Азрікан)<sup>2</sup>.

Київська прем'єра «Тихого Дону» відбулася 3 грудня 1936 року. 27 грудня того ж року перша вистава цієї опери відбулася на харківській сцені. Саме цією постановкою харків'яни доказово заявили про своє творче повноліття. У ній вирізнялися пристрасна й глибоко драматична Аксинья (А. Левицька) та поривчастий і мужній Григорій (Ю. Кипоренко-Доманський).

«Тихий Дон» став першою радянською оперою і на сцені Донецького театру. Він знаменував початок роботи над створенням сучасного оперного репертуару.

Реалістичний напрям і відродження кращих національних класичних традицій продовжували наполегливо утверджуватись у виставах на сучасну та історико-революційну тему. Це відбулося насамперед на виставі опери І. Дзержинського «Піднята цілина» за однойменним романом М. Шолохова.

Київська постановка «Піднятої цілини», здійснена диригентом В. Дранишниковим, режисером Й. Лапицьким, художником Г. Кігелем і показана 5 листопада 1937 року, досить переконливо відтворювала сувору боротьбу старого й нового. Диригент у співдружності з композитором переробив чимало епізодів, переінструментував багато сторінок партитури і надав усій виставі піднесеного звучання.

<sup>1</sup> Зб. «Советская опера». М., Музгиз, 1953, стор. 133.

<sup>2</sup> Див.: «Театр». 1937, № 2, стор. 19.

Режисер цікаво вирішив масові сцени, сповнені життєвої правдивості й динаміки, хоча фінал опери загалом не вийшов: він нагадував черговий ефектно-оперний апофеоз. Але головну увагу постановники звернули на розкриття характерів персонажів. У центрі вистави був образ Лушки, створений З. Гайдай. І хоча музика майже зовсім не розкривала Лушчиного характеру, внутрішньої перебудови героїні, а лірика її позначена рисами сентиментального «жорстокого» романса, співачка-актриса тонко відтворила духовну цілісність, душевну чистоту, безпосередність, грайливість, лукавство жінки-козачки, глибоку тугу за справжнім коханням.

На харківській сцені «Підняту цілину» поставив М. Покровський разом з Й. Лапицьким та О. Хвостенком-Хвостовим.

Постановка «Піднятої цілини» стала творчою перемогою Одеського театру і знаменувала відхід його від старих оперних штамів. Диригент С. Столерман, режисер М. Боголюбов, художник І. Назаров головну увагу звернули на розкриття історичних подій і характерів персонажів.

Досвідчений постановник М. Боголюбов, «прагнучи зберегти побутову правдоподібність, ніде не впадає в натуралізм,— писала газета «Большевистское знамя».— Його мізансцени виправдані. Вся робота з акторами спрямована на повноцінне розкриття образів»<sup>1</sup>.

Майже водночас з «Піднятою цілиною» на сценах республіки з'являється опера «Панцерник «Потьомкін» О. Чишка. Партитура її не позбавлена серйозних хиб, бо композитор намагався замінити сольною і хоровою піснею всю різноманітність оперних форм, вбачаючи у своїй опері «музично-драматичну виставу з вживаннями прози і навіть підпорядкуванням музичних інтересів сценічним положенням»<sup>2</sup>.

Постановник цієї опери на харківській сцені режисер С. Масловська прагнула «створити живі образи, у плоті і крові, показати грізні події, дати наростання революційного ентузіазму»<sup>3</sup>. Постаті Вакулинчука (М. Роменський), Матюшенка (Ю. Кипоренко-Доманський), Груні (А. Левицька), Кочури (В. Будневич) органічно входили у загальну емоціональну атмосферу вистави, жили повнокровним життям серед суворого й лаконічного декораційного живопису А. Петрицького. В. Тольба зумів надати всій виставі романтичного звучання, мужньої героїки й урочистої патетики.

Широким розмахом і великою піднесеністю відзначалася постановка опери О. Чишка в Одеському оперному театрі (диригент С. Столерман, режисер В. Лосський, художник І. Назаров), показана наприкінці 1938 року. Образ розбурханого, грізного моря, бойових революційних кораблів проходив через усі сцени і ставав своєрідним художнім лейтмотивом вистави. Особливої кульмінації набували події в епізоді загибелі Вакулинчука. В. Лосський найбільш вдало вирішив «центральні епізоди вистави: момент, коли переможний червоний стяг

<sup>1</sup> «Большевистское знамя», 1938, 3 листопада.

<sup>2</sup> «Горьковская коммуна», 1937, 29 жовтня.

<sup>3</sup> «Харьковский рабочий», 1937, 11 жовтня.



здіймається на реї корабля, а також сцену приєднання до «Потьомкіна» команди панцерника «Ростислав»<sup>1</sup>.

Великий інтерес оперних колективів республіки до творів на сучасну тему виявляється у постійному збагаченні репертуару новими операми радянських композиторів.

Справжнім продовженням реалістичних завоювань стала інтерпретація опери «У бурю» Т. Хренникова, здійснена диригентом Л. Гіскіним, режисером М. Стефановичем, художником С. Казарновським у сезоні 1939/1940 років у Дніпропетровському оперному театрі. Особиста і соціальна драма людей, що шукають і знаходять шлях до правди, відтворена в мелодійній і схвильованій музичній драматургії, була в центрі режисерської роботи М. Стефановича, що вирішив виставу «з тією вірністю художній правді, яка стирає грань між умовністю опери і реалізмом кращих драматичних постановок»<sup>2</sup>. Глибокою правдивістю і тонким психологізмом були позначені вокально-сценічні образи Сторожева (А. Кривченя) та Лістрата (І. Бронзов).

У центрі харківської вистави опери «У бурю», здійсненої диригентом М. Покровським, режисером С. Масловським, художником М. Ушиним, була боротьба більшовиків з антоновськими бандами та куркульством, розгром заколоту і перемога великих ленінських ідей.

Постановка «У бурю» стала помітною подією і в житті Київського оперного театру, де її здійснили диригент Н. Рахлін, режисер М. Смоліч у реалістичних і образно-конкретних декораціях А. Петрицького. Найсильнішою постаттю вистави був епізодичний образ Аксинї, створений М. Литвиненко-Вольгемут. Благородство, душевна краса і народна мудрість Аксинї допомогли Льоньці знайти шлях до Лістрата, врятувати його від Сторожева.

Кращі постановки «Тихого Дону», «Піднятої цілини», «Панцерника «Потьомкін», «У бурю», утверджуючи на сценах республіки реалістичний напрям і відроджуючи в новій якості національні класичні традиції в режисурі, виконавстві й декораційному живопису, сприяли створенню оригінальних вистав у тісній співдружності з українськими радянськими композиторами.

Ще під час постановки «Тихого Дону» на київській сцені В. Дранишников писав: «По лінії утворення української опери намічено поставити оперу «Щорс». На цю тему в плані змагання пишуть три композитори: Жданов, Йориш і Лятошинський, які закінчили свою роботу в клавирі і частково в партитурі. Після ознайомлення з творами організується комісія Спілки композиторів. Визнаю кращою з цих опер буде поставлена на сцені театру»<sup>3</sup>. Кращою виявилася опера Б. Лятошинського на лібретто І. Кочерги, М. Рильського, і вже в червні 1938 року перед закриттям сезону столичний театр показав «Щорса» на громадському перегляді.

Після обговорення і висловлення критичних зауважень театр разом з авторами багато що переробив і доповнив. «Щоб більше посилити

<sup>1</sup> «Большевистское знамя», 1939, 27 січня.

<sup>2</sup> «Днепропетровская правда», 1940, 2 травня.

<sup>3</sup> «Пролетарська правда», 1937, 1 вересня.

в опері образ Щорса,— писав Б. Лятошинський,— ми перебудували третю дію, яка проходить в українському селі, що звільняється щорсівськими загонами від німців і гетьманців, розширили весільні сцени (пісні і танці), які виявляють радість українського народу з приводу звільнення України... Смерть Щорса... передана як народне горе... введена сцена, що відтворює знамениту контратаку богунців — відповідь на смерть свого любимого командира. Закінчується опера похороном Щорса і прибуттям [представників] братерського російського народу для спільної боротьби з ворогами Радянської влади»<sup>1</sup>.

На основі героїчно-піднесеної, емоціонально-схвильованої музичної драматургії, окрасою якої стала натхненна пісня богунців, театр прагнув створити величну й монументальну героїчну оперну виставу з розгорнутими масовими сценами й динамічними бойовими епізодами. Саме героїчний пафос і емоціональна сила відзначали диригентську інтерпретацію В. Дранишнікова. Однак у режисера Й. Лапицького й художника О. Хвостенка-Хвостова головні дійові особи губилися серед помпезно-величних масових епізодів і монументальних декорацій, втрачали людяність і душевну теплоту. Через брак конкретно-образних сценічних завдань у партії Щорса співак-актор А. Іванов не зміг уникнути деяких рис схематизму та резонерства. Серед персонажів вирізнялися Сокальський (М. Донець), молодий партизан Гриць (В. Борищенко) та Лія (О. Петрусенко).

Постановка опери Б. Лятошинського на сцені Одеського оперного театру (диригент С. Столерман, режисер В. Лосський, художник П. Злочевський) відзначалася великим епічним розмахом і монументальністю.

Робота оперних колективів республіки над сучасною темою відіграла все більшу роль у формуванні виконавства й режисури. Мистецький рівень більшості театрів республіки вже давав їм змогу ставити складніші й повноцінніші своїм ідейно-художнім змістом сценічні полотна. Однак нові сучасні опери були нижчими за творчі можливості театрів, тому виконавцям і постановникам доводилося, спираючись на свій досвід і традиції, значно вдосконалювати композиторський твір. Такого вдосконалення зазнала, зокрема, нова українська героїко-революційна опера «Перекоп» композиторів Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, М. Тица на лібретто В. Бичка, М. Щелонцева, постановку якої на столичній сцені здійснили диригент В. Дранишников, головний режисер театру М. Смолич, художник А. Петрицький. «Ця опера своїм існуванням багато в чому зобов'язана чудовим виконавцям,— зазначала газета «Советское искусство»<sup>2</sup>. «Перекоп» — це «пісня про Червону Армію, про одну з найблискучіших сторінок з її історії — про легендарний перехід через Сиваш, взяття Турецького валу і блискавичну ліквідацію врангелівців. У цій опері Червона Армія є головною дійовою особою»<sup>3</sup>,— підкреслював М. Смолич. Режисер яскраво і теат-

<sup>1</sup> «Пролетарська правда», 1938, 1 вересня.

<sup>2</sup> «Советское искусство», 1938, 8 лютого.

<sup>3</sup> «Театральна декада», К., 1937, № 32, стор. 5.

рально виразно будував розгорнуті масові композиції. Завдяки талантові видатних майстрів вокально-сценічного мистецтва у виставі ожили і стали повнокровними образи, які були лише схематично накреслені у партитурі.

Однією з найважливіших проблем українського оперного театру середини і кінця 30-х років була також проблема переконливої і дбайливої сценічної інтерпретації національної класичної спадщини, успішне розв'язання якої так само сприяло утвердженню й розвиткові реалістичних традицій.

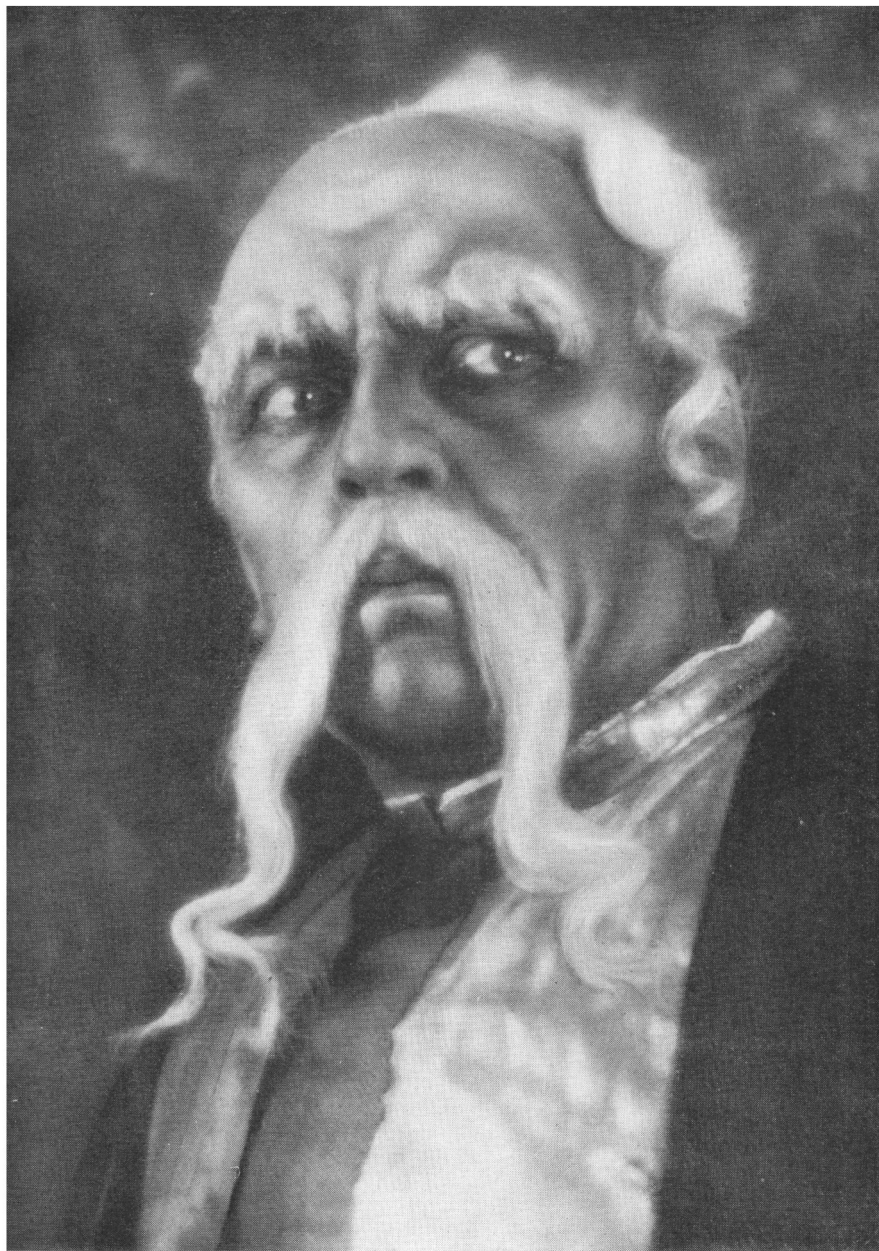
На київській сцені в цей період було здійснено дві зовсім різні й нерівноцінні сценічні редакції опери М. Лисенка «Тарас Бульба». Продовжуючи наполегливі шукання переконливого втілення героїчного сценічного полотна за безсмертним твором М. Лисенка, столичний театр у співдружності з композиторами Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським і псетом М. Рильським вдався до створення нової музично-літературної редакції. Вона лягла в основу монументальної вистави (диригент В. Дранишников, режисер Й. Лапицький, художник А. Петрицький), що вперше була показана 27 квітня 1937 року. Прагнучи розширити лінію народної героїки, автори нової редакції опери вставили картину «Нарада у гетьмана Остряниці» (щоб показати прірву між інтересами козацької старшини і широких кіл козацтва), вилучили епізод у кімнаті Марильці, ввели хор «Засвістали козаченьки», партію козака Підопригори (який у другій дії кликав Тараса на боротьбу з польською шляхтою), показали полонення Остапа і розповідь Тараса (який, помираючи, підхоплював пісню козаків «Ой, не час, не пора»). Мальовнича масштабність, епічна широта режисерських композицій і декораційного живопису художника поєднувалися з могутньою і пристрасною інтерпретацією диригента.

Близкуцій ансамбль виконавців прикрашали М. Донець, І. Паторжинський (Тарас), М. Литвиненко-Вольгемут, О. Ропська (Настя), М. Гришко, А. Іванов (Остап).

Однак, охоче вдаючись до яскраво-помпезних зорових ефектів і намагаючись наблизити події до повісті М. Гоголя, режисер дещо збіднив образи головних героїв і не зміг вірно розв'язати фінал вистави. Саме фінал — спалення Тараса — і викликав згодом гостре засудження всієї вистави.

Прем'єра другої редакції «Тараса Бульби» відбулася 28 квітня 1939 року і була здійснена диригентом Н. Рахліним, режисером М. Смолічем, художниками В. Дмитрієвим, В. Харкієвичем у музичній редакції Л. Ревуцького і оркестровці Б. Лятошинського. Вистава завершувалася фінальною картиною «Взяття Дубна»: козаки в грізному бою долали опір поляків. Гинув воевода. На мурі з'являлася могутня постать Тараса. У героїчній пісні переможців звучало торжество українського народу.

Режисер багатопланово побудував картину «Взяття Дубна», використавши артистів хору і статистів. Однак подекуди його складні композиції перетворювалися на зайву метушню або незрозуміле тупцювання на місці. Чимало прорахунків було й у художньому оформленні,



Опера «Тарас Бульба» М. Лисенка. Київський театр опери та балету  
ім. Т. Шевченка. М. Донець — Тарас Бульба. 1927 р.

якому бракувало широти української природи, її багатобарвної поетичної краси. Але завдяки піднесено-емоціональній інтерпретації диригента і глибоко правдивим і національним образам Тараса, Насті й Остапа, створеним І. Паторжинським, М. Литвиненко-Вольгемут та А. Івановим, у виставі переконливо показано героїзм і високий патріотизм українського народу в його боротьбі проти польської шляхти. Ця постановка була ще одним кроком вперед на шляху повноцінного сценічного втілення «Тараса Бульби» М. Лисенка.

На постановках класики, як і на створенні сучасного національного репертуару, формувалися режисерські індивідуальності, які відчували на собі вплив традицій українського вокально-сценічного виконавства. Однією з найпомітніших постатей у музичній режисурі цього періоду був Й. Лапицький, що завжди знаходив оригінальне вирішення масових сцен: вони були динамічні, сповнені життєвої правди. Уважно ставився режисер і до розкриття сценічно-пластичними засобами образів музики та характерів персонажів. Якщо Й. Лапицький тяжів до широких і великих сценічних полотен («Тихого Дону», «Тараса Бульби», «Щорса», «Аїди», «Гугенотів», «Майстерзінгерів» тощо), то його учениці С. Масловській більше вдавалися твори психологічно-камерного плану, в яких головним було відтворення характерів персонажів («У бурю», «Піднята цілина», «Пікова дама», «Царева наречена», «Травіата»). Лапідарністю зовнішньо-виражальних засобів, прагненням до реалістичної образності і продовженням національних класичних традицій відзначалися кращі роботи В. Манзія: «Продана наречена», «Ніч перед різдвом», «Майська ніч», «Наталка Полтавка». Святковою театральністю, умілим застосуванням прийомів «крупного штриха», винахідливістю мізансценування були позначені постановки М. Смоліча «Пікова дама», «Перекоп», «Тарас Бульба», «Отелло», «Тихий Дон». Загальною культурою і тонким знанням епохи вирізнялися роботи одного з найстаріших режисерів — М. Боголюбова: «Пікова дама», «Панцерник «Потьомкін», «Борис Годунов», «Травіата». Увагою до авторського задуму були позначені зовні не претензійні, скромні вистави О. Здиховського — «Тихий Дон», «Євгеній Онегін», «Демон», «Черевички», «Дубровський». Музикальність і дбайлива увага до співака-актора характеризували роботи М. Стефановича («У бурю», «Аїда», «Царева наречена»).

Наприкінці 30-х років українська оперна режисура, пройшовши крізь формальні експерименти 20-х — початку 30-х років, упевнено виходить на шлях реалізму і народності, розвитку і збагачення кращих традицій національного класичного театру. Цей поступовий процес відбувається під благодотворним впливом яскравих індивідуальностей видатних українських співаків-акторів, спадкоємців славних національних виконавських традицій.

Свідченням великого розквіту вокально-сценічного виконавства республіки став Український оперний фестиваль, що проходив у Києві з 24 березня по 7 квітня 1941 року. Поряд з киянами в ньому взяли участь провідні майстри театрів Харкова, Одеси та Дніпропетровська.

Після возз'єднання Західної України з Українською Радянською

соціалістичною республікою 1939 року до оперно-балетних колективів республіки вступає новий колектив — Львівський театр опери та балету, який 15 вересня 1940 року розпочав свій перший сезон постановкою опери «Тихий Дон» (диригент М. Покровський, режисер О. Улуханов, художник О. Хвостенко-Хвостов).

Театр опери та балету, що працював у Луганську, було перейменовано на Донецький музичний театр і переведено до центру Донбасу — Донецька. 12 квітня 1941 року, очолений режисером Й. Лапицьким, він розпочав свою роботу прем'єрою опери «Іван Сусанін».

Але творчі шукання Донецького музичного театру, як і діяльність оперних колективів Києва, Харкова, Львова, Дніпропетровська та Одеси, були перервані фашистською навалою.

Українська балетна сцена у цей період також поступово звільняється від суперечливих експериментів і формалістичного перекидання класичної спадщини, від гострої боротьби прихильників нового модернізованого танцю і класики. Колективи республіки, розвиваючи кращі здобутки попередніх років, зокрема «Червоного маку» і «Пана Канювського», прагнуть до оволодіння реалістичним методом як у балетмейстерському мистецтві, так і в танцювальному виконавстві. Цьому, безперечно, сприяють реалістичні вистави, показані на сценах Ленінграда, Москви. Насамперед це «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва за однойменною поемою О. Пушкіна (постановка Р. Захарова), що знаменував своєю появою утвердження реалістичних принципів у балетному мистецтві. Слідом за «Бахчисарайським фонтаном» Р. Захаров у співдружності з Б. Асаф'євим здійснює розгорнуті балети-п'єси «Втрачені ілюзії» за О. Бальзаком і «Кавказький бранець» за О. Пушкіним, що продовжували шукання балетмейстером правдивого відтворення подій і образів літературних творів у балеті.

Заперечуючи експериментальні захоплення кінця 20-х — початку 30-х років, новий напрям радянського балетного театру в середині 30-х років зміцнів, утвердився на багатьох сценах країни і позитивно впливав на розвиток української хореографії.

Балетні колективи республіки переосмислюють досягнення радянського балету та хореографічної спадщини, шукають нові танцювально-сценічні форми. Послідовними носіями цих тенденцій виступають українські балетмейстери П. Вірський і М. Болотов, які продовжують розвивати творчі принципи, що намітилися в їхніх перших спільних роботах на сцені Одеського театру. Готуючи в Харкові виставу балету «Есмеральда» Ц. Пуні—Р. Глієра за романом В. Гюго «Собор Паризької богоматері» (1934), молоді хореографи прагнуть якомога більше наблизити зміст і образи вистави до літературної першооснови. У 1935 році, виразніше окресливши характери персонажів, вони показують «Есмеральду» й на дніпропетровській сцені.

У своїх постановках ці балетмейстери усували беззмістовну дивертисментність, розвивали реалістичну пантоміму й побутовий жест, створювали повнокровні образи героїв. Якщо на початку 30-х років у балетних виставах пантоміма й танець розмежовувалися (це мало

місце і в балеті «Червоний мак», і у «Ференджі», і в «Карманьйолі»), то в нових роботах П. Вірського і М. Болотова є спроби гармонійно їх поєднати. Пантоміма набуває у них якісно нових рис: побутовий жест замінюється узагальненим, а кожний крок стає ритмічно організованим.

Саме ці творчі принципи утверджують балетмейстери в Дніпропетровському театрі, в першому комедійному балеті «Міщанин з Тоскани» В. Нахабіна за мотивами новели з «Декамерона» Д. Боккаччо (лібретто В. Галицького), що мав антирелігійний характер.

У постановці «Міщанин з Тоскани» на київській сцені (жовтень, 1936) П. Вірський, М. Болотов, диригент Я. Розенштейн, художник Г. Кігель усунули окремі довготи й натуралістичні подробиці, а виконавці головних партій — Т. Демпель, З. Лур'є, О. Соболев, В. Мерхасіна, Р. Савицька, М. Іващенко, І. Курилов, Б. Таїров — «не тільки добре танцювали, але й показали живі барви комедійного зображення балетних персонажів»<sup>1</sup>.

Значною творчою перемогою української хореографії був балет «Лілея» К. Данькевича за мотивами поезії Т. Шевченка (лібретто В. Чаговця), поставлений у серпні 1940 року в Київському театрі опери та балету балетмейстером Г. Березовою, диригентом Я. Розенштейном, художниками М. Уманським, А. Бобровниковим. Цей балет став закономірним продовженням досягнень постановки «Пана Каньовського» в гармонійному поєднанні народного й класичного танцю. Якщо в «Пані Каньовському» балетмейстер переніс на сцену окремі прийоми синтетичного театру (звідки у виставі поруч з танцем були заклична пісня і пояснювальний текст ведучого), то в «Лілеї» постановники використали ці особливості більш опосередковано, узагальнено перекласифікували складові частини музично-драматичної вистави і вдало поєднали ліричні сцени і побутові гумористичні зарисовки з високою героїкою і натхненною романтикою.

Українська народна пісня — рідна сестра поезії великого Кобзаря — стала для К. Данькевича своєрідним ключем до розкриття характерів і драматичних ситуацій вистави. Розв'язуючи проблему національної своєрідності в балеті, автори «Лілеї» не обмежились ілюстрацією картин народного побуту, звичаїв, мальовничим пейзажем, а створили справді національні танцювальні характеристики героїв, ретельно відбираючи виразні хореографічні засоби і підпорядковуючи їх розкриттю ідейного змісту балету. В основі хореографічної тканини вистави був класичний танець, щедро насичений елементами національного танцювального фольклору. Балетмейстерська робота відзначалася гармонійним поєднанням ясного режисерського задуму, графічної точності мізансцен, що йшли від творчості Р. Захарова, з яскравою танцювальністю, що була підказана багатством національного фольклору і постановками В. Чабукіані «Серце гір» та «Лауренсія», які утверджували на сцені образний танець. До речі, «Лауренсію» В. Чабукіані в 1939 році поставив на київській сцені (диригент Я. Розенштейн,

<sup>1</sup> «Пролетарська правда», 1936, 11 жовтня.

художник С. Вірсаладзе), і це мало значний вплив на розвиток українського балету. «Лілея» свідчила про те, що в українській балетній режисурі з'явилися якісно нові риси, що синтез народного й класичного танців і в дуетах і в сольних варіаціях став значно глибшим у порівнянні з «Паном Каньовським».

У виставі виразно розкрилися індивідуальності провідних солістів: А. Васильєвої (Лілея), О. Соболя (Степан), Л. Пірадової (Маріулла), В. Преображенського (Паріс), Л. Герасимчук, З. Лур'є, Н. Скорульської (три богині).

У Харкові 1941 року було показано балет Д. Клебанова «Світлана». Його здійснили балетмейстер П. Йоркін, диригент В. Тольба, художник О. Хвостенко-Хвостов після постановки цього твору на сцені Великого театру СРСР (балетмейстери М. Попко, Л. Поспіхін, О. Радунський, диригент Ю. Фаєр, художник Р. Макаров, 1939). Вистава, у центрі якої був образ відважної дівчини-комсомолки Світлани (А. Яригіна, І. Герман), що в запеклій боротьбі знешкоджує японських диверсантів, відзначалася цікавими танцювальними знахідками.

Середина і кінець 30-х років — період, надзвичайно важливий і переломний у житті української музичної комедії. Він пов'язаний з поступовим утвердженням реалізму, оновленням самої природи опереткового жанру, відродженням та розвитком традицій національного синтетичного театрального мистецтва.

У грудні 1935 року Київський театр музичної комедії розпочав свій перший сезон українською мовою і вже являв собою великий мистецький колектив, що складався з 40 оркестрантів, 50 артистів хору, 50 артистів балету. У складі театру були відомі артисти — Н. Бухаріна, Г. Биховська, В. Новинська, Г. Гузик, Б. Хенкін, Я. Гаркаві, а також режисери — С. Каргальський, К. Кошевський, В. Раппопорт, О. Завина. Перша вистава театру — класична оперета Целлера «Продавець птахів».

Влітку 1935 року, під час підготовки до відкриття столичної української оперети, у Києві відбулися гастролі Харківського театру музичної комедії. Вистави харків'ян доводили, що театр за п'ять років свого існування зміцнів, став цікавим колективом, що він ішов шляхом народності й реалізму, хоча репертуар його був ще не дуже оригінальним. Суперечливі й слабкі нові твори «Сухий закон» і «Три чверті людини» свідчили про те, що на таких виставах не можна будувати радянську оперету.

Значно вдалішими були постановки віденського репертуару, в яких колектив, відмовившись від штампів і трафаретів і продовжуючи традиції національного синтетичного театру, зміг «досягти вже певної художньої цілісності, культурності загального музичного і сценічного малюнка»<sup>1</sup>. Так, у «Веселій вдові» режисер М. Авах, диригент С. Солящанський, художник М. Панадіади уникнули стандартної пошлості і разом з виконавцями головних ролей — Н. Поповою

<sup>1</sup> «Комсомолец України», 1935, 24 серпня.



(Главарі), Д. Волковим (Данило), Д. Васильчиковим (Негуш) створили теплу виставу про людську щирість і вірне кохання.

Вносячи свіжий реалістичний струм у «неовіденський» репертуар, колектив Харківської музичної комедії спробував відновити на своїй сцені прийоми і саму тематику національної оперети і водевіля, вбачаючи в цьому шлях і до оригінального репертуару, і до оволодіння сучасною тематикою. Ці колоритні сценічні барви національного театру заіскрилися у новій виставі харків'ян — «Сорочинському ярмаркові» за М. Гоголем (музика О. Рябова, лібретто Л. Юхвіда, М. Аваха), здійсненій навесні 1936 року режисером М. Авахом, диригентом С. Солящанським. Сповнені веселої рухливості мізансцени і особливо соковиті й переконливі гоголівські образи, майстерно виліплені акторами, робили майже непомітними вади музики й лібретто.

«Сорочинський ярмарок» був пробним кроком до створення українського репертуару, до оновлення опереткового жанру і забарвлення його національним колоритом. Це була перша велика перемога не лише українського, а й усього радянського опереткового мистецтва. І недаремно, поставлений навесні 1937 року в Московському театрі оперети (режисери Г. Ярон, С. Мизникова, художник Н. Соболев), «Сорочинський ярмарок» привернув увагу громадськості. «Якою невіпізнанною і талановитою виявилася одразу труп, коли подихом образу й думки повіяло зі сцени, коли з'явилася можливість по-справжньому грати роль, дати в ній характер, реальні почуття»<sup>1</sup>, — захоплено писала преса про московську постановку цієї оперети.

Взимку 1937 року на харківській сцені знов ожили колоритні гоголівські образи у новій виставі театру — в «Майській ночі» (музика О. Рябова, лібретто Л. Юхвіда, М. Аваха), яку з дотепною вигадкою здійснили режисер М. Авах, диригент С. Солящанський, художник Н. Соболев. І лібретто, і музика, побудована в основному на мелодіях народних пісень, були вже значно кращими у порівнянні з «Сорочинським ярмарком».

«Майська ніч» стала новим творчим досягненням театру і разом із «Сорочинським ярмарком» підготувала ґрунт для народження української радянської музичної комедії на революційну тему. Таким твором стала героїчна музична комедія О. Рябова, Л. Юхвіда «Весілля в Малинівці», яка вперше була показана на харківській сцені в листопаді 1937 року (постановники М. Авах, С. Солящанський, Н. Соболев).

Перші вистави цієї оперети йшли під назвою «Назар Забара», бо в центрі твору — історія відважного командира загону котовців Назара Забара, його вірної дружини Софії і дочки Яринки. Прем'єра вистави, присвячена 20-річчю Великого Жовтня, переконливо довела, що своєю новою роботою театр «бажає перемогти заскнілі опереточні штампи»<sup>2</sup>.

У новій роботі все було незвичним і новим для опереткової сцени: і події, і образи персонажів, одягнених у солдатські шинелі, з гвинтів-

<sup>1</sup> «Рабочая Москва», 1937, 4 березня.

<sup>2</sup> «Соціалістична Харківщина», 1937, 26 листопада.

ками й шаблями в руках. Осяяні полум'ям громадянської війни історично-конкретні події вистави, романтика революційної боротьби, партизанських буднів принесли на опереткову сцену високі ідеї і почуття. «Весілля в Малинівці» стало безпосереднім і закономірним продовженням і розвитком традицій класичної української оперети й театру корифеїв, а водночас утвердженням нових рис, з яких згодом формуватимуться особливості радянського театру музичної комедії.

Кращі сторінки партитури були окрасою піднесеної, романтичної вистави, сповненої динаміки й героїчного пафосу, в центрі якої — переконливі образи позитивних героїв; кожний з них мав свої індивідуальні риси і нічим не нагадував традиційних опереткових персонажів. У ролі голови сільради діда Ничипора розкрився багатогранний таланти Д. Васильчикова.

Зворушливою була сцена зустрічі Назара (Д. Волков) з Софією (Н. Попова), яка багато років чекала чоловіка, висланого ще до революції до Сибіру. Радість подружжя поділяли селяни, і зустріч двох ставала святом для всіх. Це виразно підкреслював режисер у розгорнутих і різноманітних масових композиціях. Яскравими й колоритними були Петря (Г. Лойко), Андрійко (П. Павлусенко), Павло (К. Передерников) та Маріора (Л. Романенко).

Постановка «Весілля в Малинівці» пройшла з великим успіхом, бо це була перша оперета, що вражала, захоплювала й «виховувала у глядача великий патріотизм і любов до своєї країни, до народу»<sup>1</sup>. Значною подією в житті всіх театрів музичної комедії республіки і всієї країни стали постановки «Весілля в Малинівці», що утверджували на сценах реалізм і народність.

Цікавий спектакль «Весілля в Малинівці», здійснений на сцені Київського театру режисером О. Сумароковим, став крутим поворотом до нових шукань.

Тогочасна репертуарна афіша столичного театру була дуже строката, з неї не можна було чітко визначити творчих устремлінь колективу.

Художній керівник театру О. Сумароков підкреслював, що «серце театру — репертуар, а серце це працює з перебоями. Оце й є хвороба Київського театру музкомедії... Наш театр... повинен рішуче змінити своє обличчя... Постава «Весілля в Малинівці» є першим кроком в цій перебудові театру»<sup>2</sup>.

Здобутки «Весілля в Малинівці» знайшли продовження в наступних творах харківського та київського колективів. Слідом за героїчною оперетою О. Рябова харків'яни ставлять музичну комедію «Голубі скелі» Д. Заграничного і нову оперету композиторів Д. Клебанова й В. Нахабіна — «Амурський гість». Кращі роботи Харківської музичної комедії свідчили про те, що талановитий театр поступово стає одним з найкращих театральних закладів легкого жанру в країні. «Саме цей театр з повним правом можна назвати лабораторією радян-

<sup>1</sup> «Більшовик», 1938, 26 лютого.

<sup>2</sup> «Більшовик», 1938, 4 лютого.



Оперета «Весілля в Малинівці» О. Рябова і Л. Ювіда. Харківський театр музичної комедії. Режисер — М. Авах, художник — Н. Соболю. 1937 р.



Оперета «Червона калина» О. Рябова, Б. Сокола. Київський театр музичної комедії. Режисер — І. Земгано, художник — Й. Юцевич. 1954 р.

ської оперети. Ще недавно його сцена знаходилась в полоні віденського опереткового стандарту. Зараз від цих традицій не залишилось і сліду»<sup>1</sup>,— відзначала преса.

\* \* \*

В історії розвитку українського радянського музичного театру середина і кінець 30-х років — це період утвердження принципів соціалістичного реалізму й народності в опері, балеті і музичній комедії, період плідного розвитку і збагачення традицій національного синтетичного театру, вмілого використання його виражальних засобів та мистецьких особливостей для оновлення всіх жанрів музичного театру.

Однією з найголовніших рис цього періоду є широке освоєння сучасної теми оперними, балетними і оперетковими колективами республіки, що створили чимало по-справжньому мистецьких, етапних історико-революційних та сучасних сценічних полотен.

Відображаючи картини героїчної сучасності, духовний світ будівників нового життя, композитори, лібреттисти, режисери, балетмейстри, художники-декоратори оновлюють саму природу музичного театру, не шляхом формального експериментаторства, а глибоким вивченням класичних традицій і скарбів національної народної творчості. Застосування нових засобів виразності поєднується з повагою до традицій класичного театру, що сприяє формуванню якісно нових сценічних традицій українського радянського музично-театрального мистецтва.

Відбувається взаємозбагачення і взаємовплив національних музично-театральних культур. На українській сцені з великим успіхом ідуть опери «Даїсі», «Тихий Дон», «У бурю», «Піднята цілина», балети «Соловейко», «Серце гір», «Лауренсія», оперети «Кето і Коте», «Шляхи до щастя», «Золота долина». Досягнення митців українського музичного театру справляють дедалі більший вплив на розвиток усього багатонаціонального радянського мистецтва.

Велика Вітчизняна війна перешкодила здійсненню творчих планів музичних театрів республіки. Колективи евакуйовано на схід країни. Київський театр опери та балету переїхав до Уфи, Харківський — до Чити, а згодом обидва вони перебазувалися в Іркутськ, де злилися в єдиний творчий колектив. Одеський і Дніпропетровський оперні театри, об'єднавшись, працювали у Красноярську. Київський і Харківський театри музичної комедії гастролювали по Казахстану та Узбекистану. Скрізь українські артисти зустрічали теплий прийом і в тісній співдружності з митцями братніх республік продовжували працювати над відновленням старого репертуару, виступали з концертами у військових частинах, госпіталях. Так, зокрема, кияни дали понад 1800 шефських концертів і були ініціаторами організації «Дня обслуговування пораненого бійця».

У важких воєнних умовах, систематично даючи вистави й концерти, театри продовжували працювати над створенням нового репертуару. Оперний і балетний колективи Київського театру за час евакуації

<sup>1</sup> «Соціалістична Харківщина», 1939, 30 жовтня.

показали дві прем'єри — оперу «Наймичка» М. Вериківського та комедійний балет «Бісова ніч» В. Йориша. Весною 1944 року кияни завершили свою творчу діяльність в Іркутську великим фестивалем українського музично-театрального мистецтва.

## ГЕРОІЧНА СУЧАСНІСТЬ І НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ

Повоєнне музично-театральне життя республіки відновлювалося швидкими темпами, двері музичних театрів знову широко відкрилися перед глядачем. Колективи оперно-балетних театрів і театрів музичної комедії, що повернулися з евакуації, активно розпочали поновлювати свій репертуар і створювати вистави, гідні народу-переможця.

Уже 28 жовтня 1944 року оперою М. Вериківського «Наймичка» на лібретто К. Герасименка розпочав свою діяльність у рідному місті Київський театр опери та балету імені Т. Г. Шевченка. Вистава, в якій, за висловом академіка Л. Ревуцького, жив «дух поезії Т. Шевченка», була здійснена диригентом В. Тольбою, режисером В. Манзієм, художником О. Хвостенком-Хвостовим<sup>1</sup>.

Чудовий образ Ганни створила М. Литвиненко-Вольгемут, яка з великою емоціональною силою розкрила глибину материнської любові й жертвність задля дитини — цю головну тему своєї акторської творчості. Хвилювали й переконували Катря — Н. Котишева, Настя — Л. Руденко, Марко — В. Борищенко, Трохим — І. Паторжинський.

Лірико-драматична опера М. Вериківського у червні 1945 року була цікаво вирішена на сцені Харківського театру опери та балету диригентом В. Пірадовим, режисером В. Будневичем, художником І. Назаровим.

«Наймичка» стала однією з перших післявоєнних постановок і Львівського оперного театру, де її здійснили диригент М. Брагінський, режисер В. Манзій, художник П. Єршов<sup>2</sup>.

Одеський театр, що розпочав свою роботу ще влітку 1944 року, відновлюючи довоєнний репертуар, незабаром показав «Наталку Полтавку» М. Лисенка в постановці диригента М. Покровського, режисера С. Ільїна, художника П. Злочевського. Привабливий образ Наталки створила І. Воликівська — емоціональна актриса, яка володіла красивим лірико-драматичним сопрано повного діапазону. Цікавими були Виборний — С. Ільїн, Петро — Н. Топчій, Микола — М. Семенюта.

Якщо в Києві та Львові театри звертаються до українських опер, даючи перевагу «Наймичці», «Наталці Полтавці» та «Запорожцеві за Дунаєм», то в Харкові, в Одесі й особливо в Донецьку основні зусилля спрямовано на поновлення вистав російської класичної спадщини.

Оперна афіша театрів республіки у перші післявоєнні сезони досить одноманітна: на ній превалюють одні й ті ж назви. Тим часом життя

<sup>1</sup> Див.: «Література і мистецтво», 1944, 8 грудня.

<sup>2</sup> Усе це були постановки першої редакції «Наймички»; другу редакцію композитор зробив 1959 року.

висунуло перед музичними театрами нові творчі завдання. Радянський народ-переможець чекав від мистецтва, зокрема від музичного театру, правдивого й переконливого показу подій війни та відтворення грандіозного трудового піднесення, що в мирні дні охопило всю країну. Проти подолання серйозного відставання на театральному фронті республіки й була спрямована постанова ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР та заходи до його покращання» (1946), що заклікала до високохудожнього відображення сучасності, високого патріотизму людей у роки війни, героїчної праці, дружби й братерства народів Країни Рад.

Уже в травні 1947 року Одеський театр уперше в республіці здійснив постановку опери М. Коваля «Севастопольці», присвячену героїчній обороні міста-героя, духовній красі й мужності радянських людей. Патріотична вистава, здійснена диригентом М. Покровським, який «зміг підкреслити емоціональність» і надати всьому виконанню особливого піднесення, режисером В. Вронським, який «зробив сценічне втілення опери правдивим і життєвим», та художником П. Злочевським, стала творчою перемогою театру<sup>1</sup>.

Того ж року Одеський і Донецький театри також поставили оперу В. Мураделі «Велика дружба».

Зацікавленість театрів республіки в сучасних оперних виставах стимулювала творчість українських композиторів. Восени 1947 року Харківський театр у співдружності з композиторами Д. Клебановим і О. Сандлером створив оперу «Єдиним життям», що мала оспівувати трудові подвиги українського народу на відбудові Дніпрогесу. Та мальовничі панорами берегів Дніпра художника І. Назарова не могли врятувати помпезну виставу, в якій замість образів живих сучасників діяли ходячі схеми. У той час Київський театр поставив оперу «Честь» Г. Жуковського, присвячену героїзмові та самовідданості радянських людей у роки Великої Вітчизняної війни. І все ж в обох виставах хвилюючі проблеми сучасності не знайшли свого повноцінного втілення.

Якщо «Єдиним життям» і «Честь» були тільки розвідками, то «Молода гвардія» Ю. Мейтуса на лібретто А. Малишка за однойменним романом О. Фадеєва стала вже першою значною перемогою у відображенні подій сучасності. Перший варіант цієї опери про красу людського подвигу, про героїв-краснодонців народився у співдружності композитора з колективом Київського театру — диригентом В. Тольбою, режисером М. Стефановичем, художником О. Хвостенком-Хвостовим. Саме в процесі роботи над постановкою композитор цілком перемонтував першу дію, написав арію Люби в тюрмі, додав ряд сцен, що відтворювали подвиг молодогвардійців. Своїм успіхом вистава була зобов'язана насамперед яскравому колективному портретові героїв Краснодона. У ній немає одного чи двох головних героїв, вона не про Олега чи Улю, Сергія чи Любу, а про колектив, об'єднаний спільною метою і священною справою. У музичній драматургії опери і в її інтерпретації В. Тольбою найбільш переконливими

<sup>1</sup> Див.: «Большевистское знамя», 1947, 17 травня.

були саме сцени, де змальовано колективний образ героїв, зокрема клятва — заключний октет другої картини, тема якого стала одним з найголовніших лейтмотивів.

Ідучи за диригентом, М. Стефанович прагнув уникнути поширеного на той час штампу монументальності й вирішував виставу узагальнено, намагаючись опоетизувати сценічні події. У режисерській роботі були вражаючі епізоди, зокрема сцена в тюрмі.

...На тлі темної тюремної стіни завмерли молодогвардійці, відокремлені від нещадного й зухвалого Брюкнера (Р. Білицький), що стояв на авансцені, високими дерев'яними ящиками — поспіхом збитими нарами. Юні герої здавалися маленькою, придушеною темрявою групою приречених на смерть. Та ось в оркестрі лунала бойова комсомольська пісня — і краснодонці, підхопивши її, бралися за руки, шикувалися в шеренгу і сміливо йшли на фашиста. Мить — і наче хвиля музики підносила їх на високі нари. Вони зупинилися, розправивши плечі й гордо підвівши голови, а на сірій стіні височіли їхні грізні тіні, й червоне полум'я освітлювало мужні обличчя.

Особливим досягненням постановки стали вокально-сценічні образи героїв: вони були живими людьми, а не оперними персонажами. Вражав І. Паторжинський у партії Валька: засмагле, обвітрене обличчя, ясний погляд з-під пухнастих брів, кремезна постать, широкі й впевнені рухи.

Вражала і З. Гайдай — Люба Шевцова. Її героїня була сонячною, енергійною, променистою. Любка-артистка легко рухалася, танцювала на вечірці, розважала товаришів або обдурювала німців, чаруючи їх і глузуючи з них. Та на самоті Люба-підпільниця ставала сама собою, відкриваючи в драматичному аріозо в тюрмі свої глибокі думки й почуття. Цілісний характер Олега створив К. Лаптев, хвилювала стримана Уля — Л. Руденко.

Кращі сцени вистави, що розкривали задум композитора, доводили, «яке велике значення в переборенні оперного штампу може мати звертання нашого мистецтва до сучасної... тематики»<sup>1</sup>.

У 1950 році Ю. Мейтус зробив нову музичну редакцію опери, врахувавши критику її першого варіанта і роману О. Фадєєва. Ю. Мейтус і А. Малишко більше підкреслили керівну роль Комуністичної партії, вирівняли драматургічну лінію, завдяки чому «опера зазвучала переконливіше», стала «значним кроком вперед у справі створення реалістичних оперних творів у всій радянській оперній культурі»<sup>2</sup>. У цій редакції «Молода гвардія» знову була показана в Києві, в Донецьку (диригент С. Рисман, режисер О. Здиховський, художник В. Московченко). Особливий успіх вона мала в Ленінградському Малому оперному театрі (диригент П. Грикуров, режисер М. Охлопков, художник В. Риндін). У Києві постановка, крім окремих епізодів та нових виконавців партій Валька (Б. Гмиря) і Сергія (П. Білінник), майже не відрізнялася від попередньої. У Донецьку «режисер зумів

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1948, № 10, стор. 29.

<sup>2</sup> «Правда Украины», 1950, 20 травня.

органічно поєднати конкретну життєву правдивість з високим романтичним пафосом»<sup>1</sup>.

Цікаву, сповнену динаміки і яскравих режисерських знахідок виставу здійснив Львівський театр у 1954 році (диригент Я. Вошак, режисер В. Харченко, художник Ф. Нірод). Розбиваючи окремі картини на епізоди, режисер досягав напруженого розгортання подій і відтворення грізної атмосфери війни.

Опера українського композитора була поставлена на сценах близько 30 театрів нашої країни і за кордоном.

Однак значні досягнення театрів у сценічному вирішенні «Молодої гвардії» не були підтримані цікавими постановками інших творів українських композиторів на сучасну тему. На оперній сцені в цей період превалювало захоплення урочистими, парадними виставами своєрідного епічно-монументального стилю з розгорнутими фіналами. Під цей постановочний «стиль» підтягалися опери зовсім різних жанрів. Творчі шукання сценічної форми проводилися надзвичайно «обережно».

Професор Б. Ярустовський у своїй доповіді на Другому Всесоюзному з'їзді радянських композиторів проаналізував особливості окремих сучасних опер і засудив цей «чужий їхній суті «придворно-помпезний стиль», який так картав Ленін у розмові з Луначарським з приводу опери»<sup>2</sup>.

Проте викриття й засудження помпезно-монументального стилю оперних постановок відбулося лише в другій половині 50-х років, коли розгорнулася боротьба з проявами догматизму. Перша ж половина 50-х років позначена широким утвердженням канонів помпезного стилю не лише в сучасних оперних спектаклях, а й особливо в тих, що були присвячені героїчній історії народу. Найбільш «яскраво» розквітав цей стиль у так званих декадних операх, що готувалися до урочистих звітів і свят, поступово впливаючи на сценічні інтерпретації класичних оперних творів.

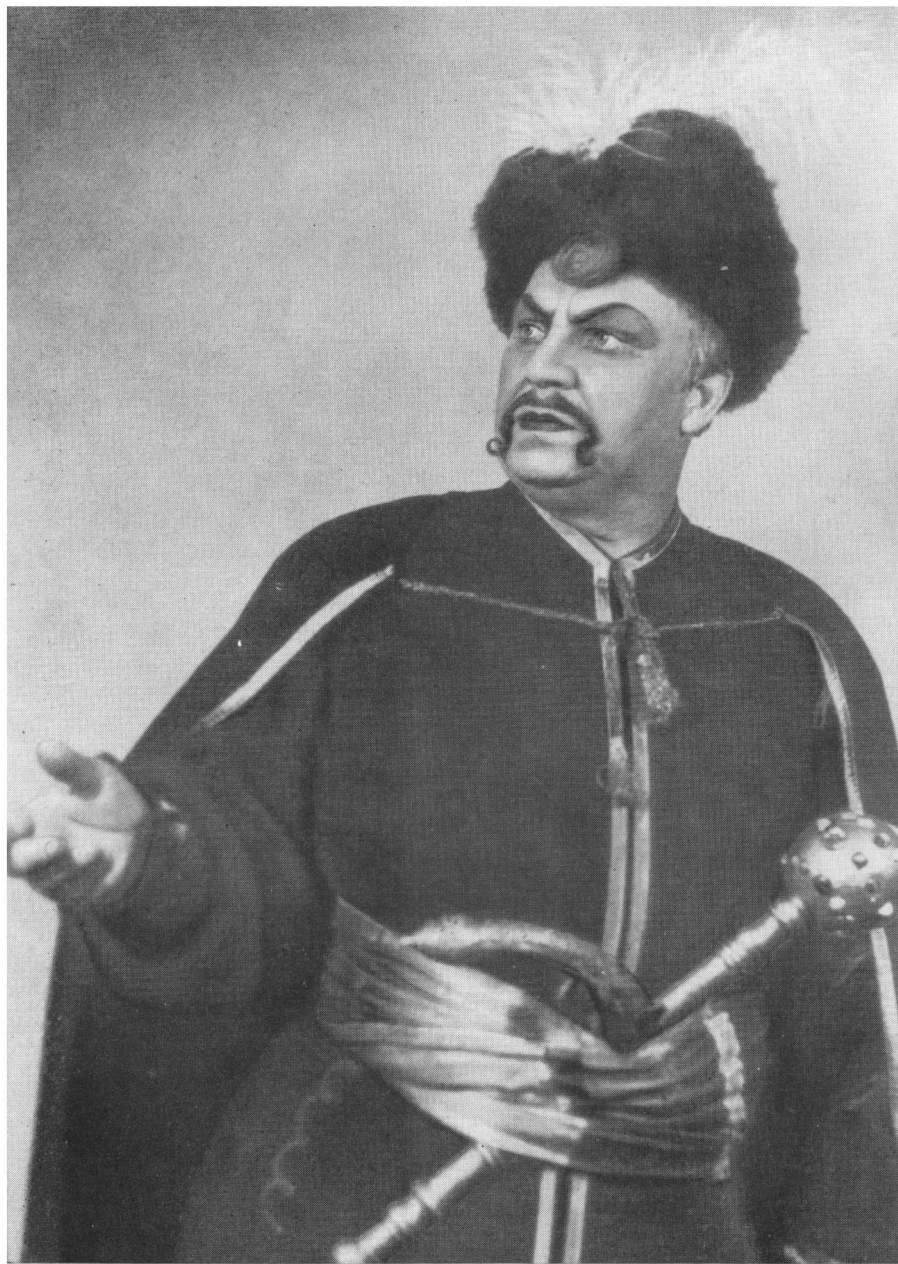
У червні 1951 року в Декаді української літератури і мистецтва в Москві з усіх музично-театральних колективів республіки взяв участь лише Київський театр опери та балету, що, крім «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Цареві нареченої» М. Римського-Корсакова та балету «Маруся Богуславка» А. Свечникова, показав постановку нової героїчної опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький» (лібретто В. Василевської, О. Корнійчука). Ця Декада мала велике значення у розвитку національного музичного театру, хоча в ній були й властиві майже всім декадам риси «показного, парадного заходу».

Серед численних позитивних відгуків преси, присвячених Декаді, особливе місце зайняла редакційна стаття газети «Правда» «Про оперу «Богдан Хмельницький». У статті відзначалися серйозні хиби

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1950, № 3, стор. 77.

<sup>2</sup> Б. Ярустовский. Некоторые проблемы советского музыкального театра, М., «Советский композитор», 1957, стор. 39.





Опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка. М. Гришко — Богдан Хмельницький. 1951 р.

лібретто й музики і підкреслювалося, що «опера не стала справжньою народною драмою, якою вона повинна була стати, виходячи з її теми». Відзначаючи чудове звучання оркестру (диригент В. Пірадов), газета піддала гострій критиці роботу режисера М. Стефановича і художника О. Хвостенка-Хвостова, вказавши, що «на всій постановці лежить відбиток старої, умовно-оперної традиції»<sup>1</sup>.

Поруч із прорахунками постановників газета відзначала творчі досягнення видатних майстрів української оперної сцени і насамперед М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, М. Гришка, Б. Гмирі, З. Гайдай, Л. Руденко. І справді, в образі Варвари — вдови бойового друга Богдана козака Ниви М. Литвиненко-Вольгемут передавала глибокий патріотизм, пристрасне прагнення до волі, характерні національні риси простої жінки-українки. Високої героїки й великого трагедійного звучання досягала гра актриси в сцені, коли Варвара своїм життям рятувала від смерті Богдана Хмельницького.

Щедрістю й соковитістю вокально-сценічних барв, зігрітих невідомим народним гумором, позначався образ дядя Гаврила, створений І. Паторжинським.

Після появи редакційної статті «Правды» Київський театр разом з композитором і лібреттистами взявся за серйозну переробку «Богдана Хмельницького», для постановки якого було запрошено режисера М. Крушельницького і художника А. Петрицького. Нову виставу було показано 21 червня 1953 року на київській сцені (диригент В. Пірадов) і в травні 1954 року в Москві під час урочистого відзначення 300-річчя возз'єднання України з Росією (диригент М. Покровський). «Введення у другій редакції епічного пролога — драматичного зерна всієї опери, нової, головної її кульмінації в замку Потоцького і деяких інших епізодів багато в чому змінили і жанрове обличчя опери, сприяли її творчому успіхові»<sup>2</sup>.

Жанр героїчної народної драми на повну силу було розкрито і в динамічних, драматично насичених режисерських композиціях, позначених широким епічним розмахом, і в щедрій палітрі декораційного живопису А. Петрицького, де кожна лаконічна деталь, кожний штрих піднімалися до високого узагальнення не лише в характеристиці епохи, а й у відтворенні загального тону музичної драматургії. Народ у винахідливих масових сценах — «не безликий оперний хор, а вражаючі індивідуальності, об'єднані єдиною метою, єдиним почуттям»<sup>3</sup>.

Натхненні ідеї твору режисер виразно розкривав через яскраві образи головних героїв. Величний і цілеспрямований Богдан у виконанні М. Гришка не лише великий полководець, а й людина прекрасної і благородної душі. Могутній образ друга і соратника Богдана, ватажка повсталого селянської бідноти Максима Кривоноса створив Б. Гмиря.

Постановка другої редакції «Богдана Хмельницького» стала творчою перемогою не лише в Києві, а й у Харкові (диригент Л. Худолій,

<sup>1</sup> «Правда», 1951, 20 липня.

<sup>2</sup> Б. Ярустовский. Некоторые проблемы советского музыкального театра, стор. 34.

<sup>3</sup> «Известия», 1954, 9 травня.

режисери В. Скляренко, Ю. Іванов, художник Д. Овчаренко). Якщо у львівській постановці найбільш цікавою була режисура В. Харченка, то в одеській емоціональна піднесеність інтерпретації диригента М. Покровського не дістала підтримки в статичній режисурі Я. Милешка і строкатих декораціях П. Злочевського. Скромною, але переконливою була вистава в Донецьку (диригент Є. Шехтман, режисер О. Здиховський, художник В. Московченко).

Кінець 40-х — початок 50-х років також характеризуються увагою майже всіх театрів до класичної спадщини. Саме в постановках класичних опер українських, російських та зарубіжних композиторів з'являються значні, а часом і справді новаторські сценічні інтерпретації.

Однак перемоги театрів здебільшого досягалися важким і складним шляхом, ціною напружених шукань і помилок. Так, перлина української класичної опери «Тарас Бульба» М. Лисенка не відразу знайшла своє відповідне сценічне втілення. Постановка її (листопад, 1946) в музичній редакції Л. Ревуцького, оркестровці Б. Лятошинського, здійснена диригентами С. Столерманом, К. Сімеоновим, режисером М. Смоличем, художником О. Хвостенком-Хвостовим, не стала подією. Зроблені в партитурі купюри й перестановки збіднили образи головних персонажів, не сприяли підсиленню образу самого Тараса, який у виконанні видатного співака М. Роменського був скоріше підкреслено побутовим, аніж героїчним. Було збіднено й музичний образ матері, і тільки завдяки великій вокально-сценічній майстерності М. Литвиненко-Вольгемут він хвилював і захоплював. На всій виставі лежав відбиток монументальної помпезності, що виявилась, зокрема, у важкій архітектурній мармуровій рамі барочних форм з порталними дверима й східцями, які йшли до рамп. Ця рама не лише звузила сцену, а й дисонувала з багатьма картинами.

Статуарні й нецікаві режисерські композиції, позбавлені розмаху й фантазії, розгорталися на тлі безбарвних декорацій. «Уявіть закуток, огорожений камінням, де-не-де вкритий бур'янами, — ділився своїми враженнями В. Довженко. — Серед нього — тік, в який вбито товстелезну гостроверху коляку, біля якої стоять козаки. Оце вам і Січ, жартує художник Хвостов»<sup>1</sup>.

Лише в березні 1955 року опера «Тарас Бульба» дістала переконливе сценічне втілення в Київському театрі (диригент О. Климов, режисер В. Скляренко, художник А. Петрицький). Глибока народність музичних образів, широчінь і розмах партитури ожили в мальовничому героїко-патріотичному сценічному полотні, де пристрасний живопис А. Петрицького зливався з образним лаконізмом мізансценування і графічною точністю масових композицій В. Скляренка.

Цікавими, хоча й досить суперечливими шуканнями були позначені постановки російської та зарубіжної оперної класики. Наприкінці 40-х — на початку 50-х років деякі театри підходили до відомих творів механічно і формально, без творчої вигадки й шукань. Проблему реалізму на оперній сцені тоді часом розуміли спрощено й примітивно,

<sup>1</sup> «Радянська Україна», 1946, 20 грудня.



Опера «Тарас Бульба» М. Лисенка. Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка. М. Литвиненко-Вольгемут — Настя. 1946 р.

а поширена в першій половині 50-х років горезвісна теорія «безконфліктності» ще більше спростила цю проблему. Штампи побутових, правдоподібних, розбавлених натуралістичними деталями вистав заповняють сцену. Розрив між музикою і сценічним втіленням стає типовим. Про те, що «почуте» і «побачене» в опері перебували в глибокій суперечності одне з одним, свідчать дебати на конференціях оперних режисерів у Москві (1948) <sup>1</sup>.

Проблема оперної режисури, її місця в ідейно-художньому вирішенні вистави стає найбільш актуальною в житті музичних театрів республіки. Саме через режисерську безпорадність не можуть знайти свого переконливого втілення задуми диригентів, співаків-акторів, художників-декораторів.

Так, наприклад, в Одеському театрі диригент М. Покровський постійно працював разом з колективом над російською оперною спадщиною, поступово здійснюючи постановки майже всіх опер М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Мусоргського, М. Глінки. Однак емоціональна піднесеність диригентських інтерпретацій майже кожного разу натрапляла на безбарвні й одноманітні, статичні й холодні постановки режисера Я. Милешка, що суперечили музиці і фактично руйнували цікавий задум диригента.

В окремих виставах Київського театру, здійснених здебільшого М. Стефановичем, режисура відзначалася глибоким розумінням музичної драматургії, тонким смаком, виразністю й узагальненістю деталей, лаконізмом і стриманістю в побудові масових сцен. Саме такою вона була в героїко-патріотичній постановці «Івана Сусаніна» (диригент В. Тольба, художник О. Хвостенко-Хвостов).

Окремі значні вистави, що ставали творчими перемогами київського колективу, «готувались... як правило, до різних ювілейних свят, до гастролей у Москві, до висунення на премію... Діючий репертуар у цей же час... залишався без уваги... Так склався вкрай нерівний і суперечливий репертуар театру: з одного боку, три-чотири високоякісні показні вистави... з другого боку, основний діючий репертуар, що складався з «рядових» вистав <sup>2</sup>.

Така ж суперечливість у художній якості репертуару мала місце й в інших театрах. Наприклад, у Харкові серед численних безбарвних і статично-монументальних вистав з безпорадною режисурою С. Однопозова, М. Аваха, Ю. Іванова з'являються досить цікаві сценічні полотна, як-от «Борис Годунов» М. Мусоргського (диригент І. Зак, режисери В. Будневич, М. Авах, художник Д. Овчаренко), — вистава, позначена епічною широтою й емоціональною силою <sup>3</sup>.

У цей період театри звертаються до відродження забутої оперної класики. Завдяки творчій активності колективів республіки зажили повнокровним сценічним життям «малорепертуарні» опери Чайковського — «Чародійка» (Одеса, Львів), «Орлеанська дівка» та «Опричник» (Харків), твори інших російських композиторів та зарубіжної

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1948, № 6, стор. 89.

<sup>2</sup> «Театр», 1957, № 11, стор. 90.

<sup>3</sup> Див.: «Красное знамя», 1951, 20 листопада.

оперної класики — «Турандот» (Одеса), «Отелло» (Донецьк), «Бал-маскарад» (Львів, Харків) і особливо «Русалка» А. Дворжака, що була вперше в нашій країні поставлена на харківській сцені (диригент П. Баленко, режисери В. Складенко, Ю. Іванов, художник Д. Овчаренко) і стала значним досягненням колективу<sup>1</sup>.

Традиції української оперної режисури живуть у кращих роботах М. Стефановича, В. Харченка, О. Здиховського, В. Складенка. Збагачуються й розвиваються реалістичні виконавські традиції, на зміну майстрам приходять талановита молодь. Плідно працюють видатні диригенти М. Покровський, В. Тольба, художники А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов. Відбувається збагачення й розширення оперного репертуару.

Балетні колективи республіки в перші післявоєнні роки звертаються до героїчної теми, працюють над новими сучасними виставами і поступово очищають свій репертуар від творів розважального характеру, таких, як «Бісова ніч» В. Йориша (балетмейстер С. Сергєєв, диригент В. Йориш, художник О. Хвостенко-Хвостов), що була показана у Києві ще восени 1944 року і своєю музикою нагадувала «всі популярні мелодії із збірників»<sup>2</sup>.

Першими спробами відтворення на сцені героїчної сучасності були постановки балету «Світлана» Д. Клебанова, показані Харківським та Львівським театрами. У Харкові балетмейстер О. Томський наблизив події вистави до часів Вітчизняної війни, переробив сюжетну лінію балету і показав картини боротьби радянського народу з японськими імперіалістами<sup>3</sup>.

Наступні нові балети свідчили про те, що приземлена правдоподібна пантоміма поступово витісняла зі сцени поетичний танець, а балетні вистави починали перетворюватися на примітивні драматичні вистави глухонімих акторів, що відчайдушно жестикулювали й ворушили губами, метушились або поважно походжали по сцені. Саме такою виявилась львівська постановка «Світлани», здійснена балетмейстером М. Цейтліним.

Наприкінці 40-х — на початку 50-х років балетну сцену заповнила ілюстративна пантоміма, що, по суті, копіювала побутову поведінку людини; на зміну легкому й умовному балетному костюму прийшов звичайний побутовий, часом незграбний одяг.

Такими недоліками позначалися і навіть кращі роботи, як-от сучасний балет «Олеся» Ю. Русинова на лібретто А. Риндіної, поставлений В. Вронським на одеській сцені (диригент Ю. Русинів, художник П. Злочевський). Наївна й відверто компілятивна музика, слабе лібретто, — розв'язка основного конфлікту відбувалася вже в другій дії, коли партизанка Олеся втекла від фашистів і зустрілася зі своїм коханим — танкістом Андрієм, а третя дія була відведена на традиційний

<sup>1</sup> Див.: «Советская музыка», 1955, № 12, стор. 85.

<sup>2</sup> «Радянське мистецтво», 1945, 23 травня.

<sup>3</sup> Див.: «Красное знамя», 1946, 18 березня.

дивертисмент народних танців з фінальним гранпа. Побутово-достовірні декорації також не могли не відбитися на хореографічній інтерпретації балету. Однак балетмейстер спробував вирішити провідні епізоди вистави танцювально. Саме завдяки цьому досить переконливим вийшов пластичний образ Олесі, створений А. Риндіною.

Героїчна тема утверджувалася не лише в сучасних виставах, а й у балетах, присвячених історії українського народу. Широкого розповсюдження набув балет «Лілея» К. Данькевича, постановку якого здійснили всі балетні колективи республіки. Саме в «Лілеї» на сцені з'являлися танцювальні образи.

Яскрава танцювальність панувала в кращих сценах нової київської постановки «Лілеї», здійсненої Г. Березовою (диригент Б. Чистяков, художник А. Петрицький). Академік М. Рильський, оцінюючи цей балет як великий вклад в українську культуру, підкреслював, що «це шевченківська вистава і разом з тим це вистава глибоко сучасна... живописний і хореографічний елементи вистави підпорядковані одному стилістичному принципіві. Це — принцип романтичний. Звідси і відсутність у виставі трафаретного етнографізму. Це не заважає, звичайно, характерності персонажів»<sup>1</sup>. У новій редакції балету в заголовній партії поряд з досвідченими балеринами А. Васильєвою та З. Лур'є виступила юна Є. Єршова, танок якої приваблював щирим ліризмом і наспівністю пластичного малюнка.

Танцювальна образність сповнювала і постановку «Лілеї», здійснену Г. Березовою в Харкові.

Паралельно з Г. Березовою над власною сценічною інтерпретацією «Лілеї» в Одесі працював В. Вронський (диригент Ю. Русинов, художник П. Злочевський, 1945). Прагнучи до творчої самостійності, балетмейстер не тільки змінив танцювальні композиції, але й дещо переробив лібретто. Цікаво були поставлені танцювальні картини. Якщо в першій дії Березова підняла всі дівочі танці на пуанти, поєднуючи класичні рухи з деякими народними, то у Вронського превалювали народні танцювальні композиції. Проте вони не були перенесенням на балетну сцену прийомів ансамблевих танців. Образно театралізувавши народні танці, балетмейстер збагатив їх елементами класичної хореографії. Драматичний і водночас героїчний образ Лілеї створила А. Риндіна, а в партії Степана вдало виступив П. Павлов-Кивко.

Незабаром цю постановку В. Вронський здійснив і на львівській сцені, значно розширивши сольні варіації основних персонажів. У заголовній партії вдало дебютувала Н. Слободян.

Щедрий талант балетмейстера С. Сергєєва розкрився в балеті «Лісова пісня» М. Скорульського за драмою-феєрією Лесі Українки, поставленому в березні 1946 року на київській сцені (постановник С. Сергєєв, диригент Б. Чистяков, художник О. Хвостенко-Хвостов).

Чимало балетмейстерських знахідок було також у героїчній виставі «Маруся Богуславка» А. Свечникова на лібретто В. Чаговця, Н. Скорульської, здійсненій С. Сергєєвим, Б. Чистяковим, А. Волненком

<sup>1</sup> «Радянська Україна», 1945, 22 червня.



Балет «Лісова пісня» М. Скорульського. Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка. Балетмейстер В. Вронський, художник А. Волненко  
О. Потапова — Мавка, Р. Клявін — Лукаш. 1958 р.



і показаній в Москві 1951 року під час Декади української літератури і мистецтва. І хоча вистава здобула позитивну оцінку, а піднесені героїко-романтичні танцювальні образи Марусі (Л. Герасимчук) і Софрона (М. Апухтін) та поетичні танці першої дії мали заслужений успіх, серйозні прорахунки лібреттистів, композитора і постановника зумовили її коротке сценічне життя.

Однак у кращих сценах та епізодах усіх постановок «Марусі Богуславки» плідно продовжувалася головна лінія національного класичного балету — гармонійного синтезу класичного і народного танців.

Особливо цікаво утверджувався цей синтез у балеті «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського на львівській сцені (балетмейстер М. Трегубов, диригент Я. Вошак, художник Ф. Нірод). У цій виставі, де вперше своєрідні візерунки гуцульських народних танців оригінально й примхливо сплелися з класичними рухами, утворивши контури якісно нової хореографічної лексики, були переконливі танцювальні образи головного героя — мужнього Олекси Довбуша (О. Сталинський) та його коханої — ніжної Дзвінки (Н. Слободян). Постановка, правда, не була позбавлена нудних пантомімічних епізодів, однак усі центральні події розкривалися в танцювальних композиціях світного типу. Такою, зокрема, була картина «В таборі опришків», сповнена пафосу героїчної боротьби.

Серед численних балетмейстерських робіт цього періоду, позначених механічним перенесенням прийомів драматичного театру, окремо слід відзначити постановки С. Сергєєва, де панувала щедра стихія класичного танцю, часто своєрідно й вдало забарвлена національними пластичними інтонаціями.

Оригінальна фантазія цього майстра танцю виявлялася в яскравих хореографічних знахідках і в танцювальних перлинах у «Золущі», «Раймонді», «Дон-Кіхоті», «Гаяне».

Перенасичення балетних вистав пантомімою і прийомами режисури драматичного театру негативно відбивалося на виконавському мистецтві. Лише окремі постановки В. Вронського, С. Сергєєва, Г. Березової, М. Трегубова сприяли продовженню кращих традицій національного балету. Саме в їхніх виставах розкривалася індивідуальність виконавців: романтичний, філігранно відточений танець у А. Васильової, широкий, героїчний, емоціонально піднесений — у Л. Герасимчук, довершено-віртуозний — у О. Потапової, лірично-тремтливий — у Є. Єршової, гранично музикальний — у З. Лур'є, безпосередній і привабливий — у А. Мінчин. Такі обдаровання прикрашали київську сцену. Прозора й наспівна задушевність була властива талантові львів'янки Н. Слободян. У Харківському театрі відзначалися експресивна піднесеність Н. Виноградової, технічна довершеність І. Герман, поезія і хвилююча щирість О. Байкової. В Одесі майстра класичного танцю А. Риндіну змінила балерина графічно точних ліній І. Михайличенко, а в Донецьку поряд з танцюристкою великої драматичної насиченості О. Горчаковою розпочала свій творчий шлях балерина карколомної віртуозності Г. Кириліна.

Цікаво розвивався й чоловічий танець, найкращими представниками

якого в цей період стають О. Бердовський, М. Іващенко, Б. Степаненко, М. Апухтін, А. Белов (Київ), П. Плавник, Я. Додін, В. Гудименко (Харків), О. Сталинський, М. Печенюк, О. Поспелов (Львів).

Відродження українських театрів музичної комедії проходило з великими труднощами і досить повільно. Інтерес до комедійного жанру взагалі і веселої, життєрадісної оперети зокрема, що значно зріс у перші післявоєнні роки, сприяв появі тенденції полегшеного розв'язання життєвих проблем, потурання обивательським смакам і настроям перепочинку. Відверто розважальні, примітивні твори низької ідейно-художньої якості заповнили сцени театрів республіки.

Превалювали вони і в репертуарі найстарішого театру — Харківської музичної комедії, що розпочав свій перший післявоєнний сезон влітку 1944 року під керівництвом режисерів С. Макаренка, Л. Івашутича, І. Радомиського. Нові вистави здібного колективу свідчили, що й він забув власні традиції і «перестав бути лабораторією радянської оперети, тупцюючи на місці в зачарованому колі «Маріци», «Сільви», «Веселої вдови», «Роз-Марі»<sup>1</sup>. Нецікавими виявились постановки «Холопки» (режисер С. Макаренко, диригент С. Солящанський, художник С. Сонечкін), «Тютюнового капітана» (режисер В. Арістов, художник Н. Соболев) та «Голубого гусара» (режисер І. Радомиський, художник С. Сонечкін), хоча в них грали такі обдаровані актори, як Р. Уманська, Д. Пономаренко, Н. Попова, К. Райданов, М. Іванов. Лише з 1946 року театр почав згуртовувати навколо себе драматургів і композиторів, «працювати над розвитком мистецтва, сповненого музикою і співом, сміхом і молодістю»<sup>2</sup>.

У серпні 1946 року на харківській сцені вперше побачила світло рампи музична комедія «Із-за гори кам'яної» Б. Крижанівського, що стала першим серйозним кроком на шляху відродження традицій колективу.

У 1954 році в Одесі знову почав працювати театр музичної комедії, колектив якого перевели зі Львова.

Львівський театр музичної комедії було створено в 1947 році. Він почав свою діяльність постановкою «Одинадцять невідомих» М. Богословського, майстерно, з вигадкою здійсненою режисером І. Гріншпун. У створенні театру брав участь письменник Я. Галан, який допомагав керівництву молодого колективу спрямовувати роботу шляхом розвитку традицій національного синтетичного театру. Саме утвердження цих традицій виявилось у «Майській ночі» О. Рябова, колоритно поставленій Д. Козачковським, і особливо у героїко-романтичному «Вільному вітрі» І. Дунаєвського (режисер І. Гріншпун, диригент Я. Фельдман, художник А. Найдич), постановка якого відзначалася політичною гостротою і прикрашала афішу театру понад десять років.

«Безконфліктність» входила на сцени театрів і показувала героїв

<sup>1</sup> «Радянське мистецтво», 1946, 16 липня.

<sup>2</sup> «Соціалістична Харківщина», 1946, 21 травня.

та події в рожевих кольорах. Почали з'являтися нові штампи «безконфліктної» оперети з інфантильно-примітивними позитивними героями і карикатурно-дурнуватими негативними персонажами. Ці риси були притаманні й опереті-сатирі «Серця і долари» О. Сандлера на лібретто О. Левади, здійсненій у Києві 1949 року режисером В. Вільнером. У постановці цього ж режисера вийшла нова музична комедія О. Рябова, Л. Юхвіда «Чудесний край». Однак ні режисер, ні виконавці головних ролей — В. Новинська, Ф. Савченко, Г. Лойко, Б. Хенкін — не змогли врятувати й цю безпорадну безконфліктну музичну комедію.

Незважаючи на хиби драматургічної основи, у мелодійній музиці О. Рябова були цікаві номери, особливо пісня про чудесний край, що «висловлює основну ідею вистави — силу народної волі, народного патріотизму»<sup>1</sup>. Однак ця ідея не змогла прозвучати у безконфліктній виставі, де всі персонажі були «позитивними». Про «Чудесний край» Л. Юхвід казав, що у п'єсі немає жодного негативного персонажа, що всі дійові особи, кожна по-своєму симпатична і принадна, що серед них немає такої, з якої б глядач сміявся, але якщо вже сміявся, то сміявся разом з нею. І це казав автор «Весілля в Малинівці», що знав закони жанру і природу сміху в опереті!

На початку 50-х років горезвісна «теорія безконфліктності» повела атаку на музичну комедію, поступово знищуючи саму природу оперети. «Несхожість» з оперетою, закреслювання головних рис жанру сприймалися як художнє оновлення і збагачення музичної комедії. Сцени театрів заповнили безбарвні побутові п'єси із вставними музичними номерами. З вистав зникала атмосфера веселого й сонячного гумору, романтичної окриленості й емоціональної піднесеності, що завжди була притаманна мистецтву оперети. Для таких творів з'явився й термін — «музична вистава», який, власне, нічого не визначав.

Кращі постановки, серед яких — «Вільний вітер» І. Дунаєвського та «Трембіта» Ю. Мілютіна, що розвивали й збагачували реалістичні традиції радянської оперети, були поодиноким явищем у великому потоці примітивних і безконфліктних «музичних вистав». Малоцікавий музичний і драматургічний матеріал стримував розвиток виразно-сценічних засобів, у спектаклях запанували побутова достовірність і безбарвна правдоподібність. Показово, що одноманітність і несміливість у шуканнях сценічної форми, що прикривалися гучними фразами про реалізм і систему Станіславського, призводили до того, що театри втрачали власне творче обличчя, а вистави ставали схожими одна на одну.

Багато говорячи про реалізм і життєву правдивість на численних засіданнях і художніх радах, працівники театрів забували, що реалізм в опереті має свої закони, що художня правда в оперетковій виставі передбачає те, що під впливом емоціонального піднесення герої переходять від розмов до співу й танцю.

Лише на початку 1955 року в Москві на великій нараді працівників

<sup>1</sup> «Культура и жизнь», 1949, 20 листопада.

театрів музичної комедії, проведених Всеросійським театральним товариством, було дано відсіч цим тенденціям пряmlinійного розуміння реалізму в опереті, применшення ролі музичної драматургії, утвердженню так званих музичних вистав з безконфліктним і примітивним сюжетом.

Шкідливі тенденції безконфліктності на початку 50-х років панували у багатьох сценічних творах. Вони негативно відбилися на оперетах «За ваше здоров'я» Д. Клебанова, В. Нахабіна на лібретто Ю. Мартича, І. Муратова і «Щасливий старт» З. Заграничного, М. Аронса, що були створені 1950 року на харківській сцені; на музичній комедії «Маріора» К. Бенца, Є. Коки на лібретто Є. Геркена, Л. Корняну, яка народилася у Львівському театрі того ж року.

Поверненням до кращих традицій минулого стала героїко-романтична оперета «Червона калина» О. Рябова на лібретто В. Сокола, присвячена 300-річчю возз'єднання України з Росією, постановку якої здійснили всі театри республіки і чимало опереткових колективів країни. Поклавши в основу досить цілісної драматургії окремі епізоди боротьби українського народу за возз'єднання з російськими братами напередодні Переяславської ради 1654 року, автори не пішли шляхом створення монументально-помпезної вистави, до чого, здавалося б, кликала сама тема. Дія відбувалася в глухому селі, що стояло на дорозі з Москви до Переяслава, а герої — прості люди, які своєю кмітливістю й хоробрістю допомагали відважному козакові Якову Тризни знешкодити небезпечних ворогів, що намагалися перейняти російських послів, які прямували на історичну Переяславську раду. Широко використовуючи українські народні мелодії, інтонації задушевних пісень, журливих дум, іскрометних танців, у «Червоній калині» композитор зробив «багато нового у великих музичних побудовах — того нового, що може бути з повним правом зараховане до активу радянської музичної драматургії»<sup>1</sup>.

Постановка «Червоної калини» на київській сцені, з успіхом показана на гастролях у Москві влітку 1954 року, відзначалася акторською майстерністю К. Райданова (Яків Тризна), А. Голобородька (Василь), О. Райданова (дід Чечуй), М. Зоценка (Демко), Б. Хенкіна (пан Щічка), М. Блашука (пан Битикруль), цікавими й різноманітними масовими й ансамблевими сценами режисера І. Земгано, поетичними декораціями І. Юцевича, який в усіх картинах своєрідним лейтмотивом провів грона спілої червоної калини.

Цікава постановка «Червоної калини» на харківській сцені, здійснена режисером І. Радомиським, диригентом Ю. Чернініним, художником Н. Сободем, балетмейстером В. Нікітініним, стала значною творчою перемогою колективу і ознаменувала повернення його до кращих завоювань минулого. Піднесена героїка, хвилююча лірика і теплий народний гумор гармонійно поєднувалися в романтичній атмосфері вистави, в якій було багато яскравих сценічних образів, зокрема Якова

<sup>1</sup> Б. Ярустовский. Некоторые проблемы советского музыкального театра, стор. 85.

Тризни (О. Бабаков), Марійки (Н. Анникова), діда Чечуя (Д. Пономаренко), сотничихи (Н. Попова), Горпини (Р. Уманська), Демка (В. Борисенко) <sup>1</sup>.

«Червона калина» стала етапною виставою й Одеського театру музичної комедії.

Середина 50-х років позначена помітним піднесенням і окремими значними творчими досягненнями театрів музичної комедії. Перебoryючи наслідки «теорії безконфліктності» і тенденції вистав з музичним супроводом, колективи театрів республіки разом з композиторами й лібреттистами успішно продовжували розвивати й збагачувати традиції української музичної комедії, утверджувати своїми новими роботами народність і реалізм, не порушуючи художніх особливостей та виразжальних можливостей опереткового жанру.

Середина 50-х років відзначається пожвавленням і піднесенням діяльності оперних, балетних та опереткових колективів, що було викликано розгорнутою боротьбою з догматизмом, за найповніше втілення в театральну практику творчої програми, накресленої в постановках Комуністичної партії про мистецтво.

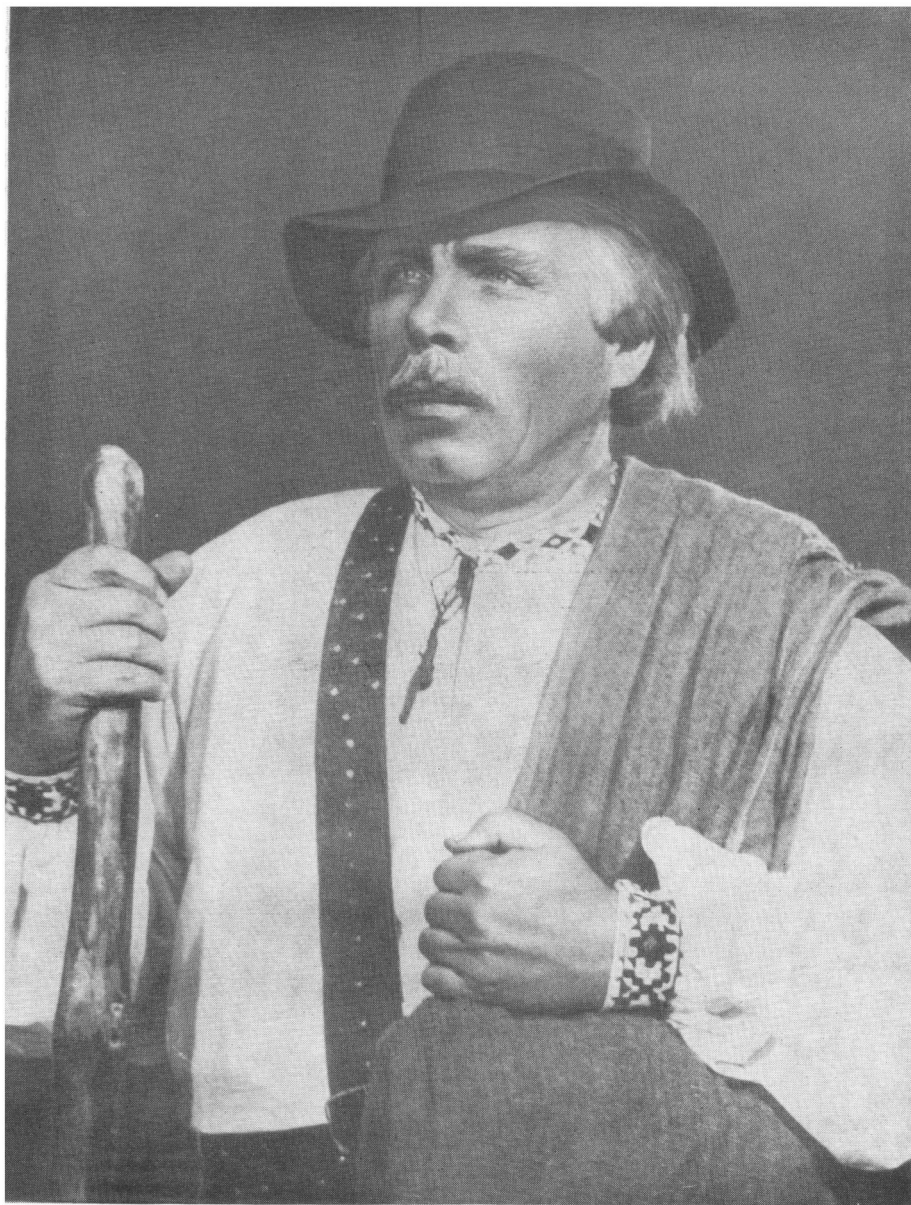
## ТВОРЧІ ШУКАННЯ І ЗВЕРШЕННЯ

Новий період у розвитку радянського суспільства і якісно новий етап в історії багатонаціонального музично-драматичного мистецтва ознаменував ХХ з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу. Загальне пожвавлення в театральному житті країни викликало до життя новаторські, оригінальні шукання в театрах опери і балету та музичної комедії України.

Наприкінці 50-х — на початку 60-х років композитори і театри республіки активно, наполегливо включилися в складний процес оновлення оперних форм, спираючись на класичні й національні традиції та багаторічний власний мистецький досвід. Весь попередній шлях оперного театру України, сповнений суперечливих шукань і експериментів, великих звершень і прикрих поразок у формуванні самобутнього стилю в режисурі та виконавстві, був шляхом поступового естетичного визрівання колективів республіки, підготовкою майстрів та обдарованої молоді до розв'язання нових і складних художніх завдань.

Творче піднесення українського музично-театрального мистецтва зумовила поява небувало великої кількості оперних творів; серед них було чимало художньо повноцінних і новаторських, що відродили в оновленій якості національні вокально-сценічні традиції. Початок цьому піднесенню поклала «Милана» Г. Майбороди — надзвичайно вдалий дебют видатного композитора-симфоніста в оперному жанрі, — яка ознаменувала новий етап розвитку української опери і, як відзна-

<sup>1</sup> Див.: «Наддніпрянська правда», 1954, 1 серпня.



Опера «Милана» Г. Майбороди. Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка.  
Режисер В. Склярєнко, художник Ф. Нірод. Б. Гмиря — Рушак. 1957 р.

чав М. Рильський, стала «справжнім святом нашого мистецтва»<sup>1</sup>. Наступні опери Г. Майбороди — «Арсенал» і «Тарас Шевченко» — свідчили про те, що композитор стає не лише активним автором, а й справжнім новатором національного музичного театру. Ю. Мейтус після «Молодої гвардії» та «Зорі над Двіною» створює «Украдене щастя» і «Вітрову доньку». К. Данькевич виступає з «Назаром Стодолею». В. Кирейко пише «Лісову пісню», «У неділю рано зілля копала», «Марко у печлі». Все більше композиторів послідовно й успішно працюють в оперному жанрі: нові опери приносять до театрів Г. Жуковський, А. Кос-Анатольський, Д. Клебанов, Є. Юцевич, С. Жданов, а поряд з ними дебютують молоді митці — М. Кармінський, В. Губаренко.

Повсякденний, плідний розвиток оперного мистецтва відбувся в складному процесі взаємодії творчості композитора і мистецького колективу. Створення нових українських опер стало головним завданням і постійним щирим прагненням театральних колективів республіки. У творчій співдружності з композиторами в Києві були поставлені: «Милана», «Арсенал», «Перша весна», «Тарас Шевченко», «Богдан Хмельницький» (III редакція); у Харкові — «Буковинці», «Павло Корчагін», «Назар Стодоля», «Василь Губанов» («Комуніст»), «Украдене щастя»; в Одесі — «В степах України» (II редакція), «Вітрова донька»; в Донецьку — «Вулкан», «Наймичка» (II редакція).

Поява талановитих оперних партитур зумовила нове піднесення і яскравий розквіт самобутніх, оригінальних засобів у режисурі, виконанні та художньо-декораційному мистецтві українського музичного театру, відродження традицій і досягнень минулого.

Звичайно, велике творче поживалення у житті оперних театрів республіки, здобутки й перемоги у розв'язанні нових проблем супроводжувалися й окремими невдачами, зривами та поразками. Однак то були труднощі поступового творчого зростання театрів, складності естетичного визрівання митців і оновлення традицій.

Наприкінці 50-х — на початку 60-х років шукання оригінального й переконливого музично-сценічного втілення сучасної теми стає одним з найголовніших завдань оперних колективів республіки. Сучасність на оперній сцені — це насамперед хвилюючий, правдивий образ людини нашого часу з її багатим духовним світом, емоціями й думками, діяннями й звершеннями. Саме тому «центральною проблемою оперної творчості є створення естетично цінного, художньо яскравого образу головного героя — носія позитивного ідеалу нашої сучасності»<sup>2</sup>. І це цілком закономірно, бо найважливіша якість театру соціалістичного реалізму — послідовне утвердження позитивного життєвого ідеалу через образи героїв.

Найбільшим досягненням «Милани» є саме вокальні характери головних позитивних героїв, які не виголошують холодних резонерських

<sup>1</sup> «Правда», 1957, 2 грудня.

<sup>2</sup> «Советская музыка», 1964, № 12, стор. 15.

сентенцій, а піднесено й схвильовано розкривають багатство свого духовного світу, красу й велич думок і почуттів.

Вистава опери Г. Майбороди «Милана», присвяченої героїчній боротьбі синів Закарпаття за щастя трудового народу, за воз'єднання з Радянською Україною, здійснена диригентом В. Тольбою, режисером В. Скляренком, художником Ф. Ніродом і вперше показана 1 листопада 1957 року на київській сцені, стала, за визнанням М. Рильського, «серйозним кроком у розвитку українського і всього радянського мистецтва». Саме «такої опери, як «Милана»,— патріотичної, пристрасної, поетичної— давно чекали глядачі, які вимагають від митців правдивих творів про наших сучасників, про героїчну радянську дійсність»<sup>1</sup>,— підкреслював А. Штогаренко.

Щедрий мелодизм партитури, глибоко пов'язаний з народно-пісненими інтонаційними джерелами, розгорнуті, сповнені широкого емоційного подиху сольні номери, що виразно характеризують позитивних героїв, підказали постановникам шлях до розкриття переживань і вчинків основних персонажів опери.

Завдяки талантові композитора і співаків-акторів, сміливій фантазії режисера і темпераментові диригента саме в «Милані», напевне вперше в історії українського оперного театру, на сцені ожило так багато колоритних, переконливих і зовсім не схожих один на одного позитивних героїв, хоча літературне лібретто А. Турчинської позначене поверховістю і слабкою вмотивованістю подій. Подоланню серйозних вад лібретто сприяло вміння композитора створювати емоційально повнокровні образи, яке вдало підтримав і розвинув театр, надавши всій виставі романтичного пафосу.

Романтизація музично-сценічного вирішення «Милани» була безпосередньо пов'язана з романтичним струменем мистецтва соціалістичного реалізму. Вона не применшувала правдивості й переконливості образів героїв, не затушковувала їхніх конкретних і колоритних реалістичних рис. Адже «справжній реалізм, реалізм великий, реалізм високого стилю, є самим серцем романтизму»<sup>2</sup>. Саме щедрі романтичні барви, емоційальна окриленість допомогли співакам-акторам глибоко розкрити «життя людського духу» кожного персонажа; «в найсуттєвішому своєму значенні романтизм є не що інше, як внутрішній світ душі людини, потаємне життя її серця»<sup>3</sup>.

Старий комуніст-підпільник, мудрий і стриманий Рушак, образ якого тонко і точно розкрив Б. Гмиря, неначе втілював у собі силу й могутність, рішучість і сміливість борців за народне щастя, окриленних величною ідеєю. Помічник і соратник Рушака молодий і завзятий підпільник-комуніст Мартин у виконанні Д. Гнатюка своєю вдачею та індивідуальними рисами зовсім не схожий на свого старшого товариша по боротьбі: це веселий, меткий парубок, душа сільської молоді.

<sup>1</sup> «Вечірній Київ», 1957, 2 листопада.

<sup>2</sup> Александр Блок. Собрание сочинений в 12-и томах, т. XII. М.—Л., «Советский писатель», 1936, стор. 203.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений в 13-и томах, т. VII. М., вид-во АН СРСР, 1955, стор. 145.



Досить індивідуальними в музично-сценічному втіленні були пристрасна, віддана справі визволення підпільниця Милана (Л. Лобанова), її коханий — молодий комуніст Василь (В. Козерацький) і колоритний старий гуцул, нічний сторож Козолап (П. Білінник). Живою людиною поставав сильний і переконаний ворог Шибак у виконанні М. Гришка.

Режисер і диригент разом із співаками-акторами досягли цілісного й гармонійного ансамблю.

Емоціональний порив, захоплююча експресія, чистота і злагодженість звучання оркестру, керованого В. Тольбою, розгорнута динаміка і структурно-композиційна стрункість сцен та камерних пластичних епізодів режисера В. Скляренка, сонячно-блакитна, зелено-червона колористична гама Ф. Нірода з її найрізноманітнішими нюансами, переконливі образи головних персонажів — усе було підпорядковано єдиному романтично-героїчному настроєві. Саме тому всі складові музично-сценічні компоненти вистави відзначалися великою й природною гармонією. Цю оперу було здійснено театром на рівні високої майстерності, з глибоким розумінням ідейної суті твору.

Для втілення на оперній сцені високих ідей і образів сучасності українському музичному театрові потрібен був, за визначенням О. Довженка, поет «крупний, шестикрилий»<sup>1</sup>. Саме таким поетом сучасності в опері став Г. Майборода, який приніс на сцену довженківський «високий градус пристрасті», що ішов від полум'яних і схвильованих сторінок партитур М. Лисенка, від національних вокальних і музичних традицій, від досягнень сучасного симфонізму й оперного мистецтва. Це підтвердила опера «Арсенал» на драматургічно довершене лібретто О. Левади, А. Малишка, присвячена історичному повстанню робітників київського заводу «Арсенал» проти контрреволюційної Центральної ради в січні 1918 року. Щедрий мелодійний талант композитора, захоплюючі правдивими вокальними характеристиками, глибоким драматизмом подій і чудовими масовими хоровими епізодами, приніс на оперну сцену живий подих сучасності, запалив митців на створення цілісного музично-театрального полотна. «І треба сказати прямо: давно ми вже не чули у виставі, присвяченій радянській темі, такого торжества мелодій, такого вокального роздоля, як в опері «Арсенал»<sup>2</sup>, — підкреслював Б. Ярустовський. Сценічну інтерпретацію її здійснено восени 1960 року диригентом В. Тольбою, режисером В. Скляренком, художником Ф. Ніродом і вперше показано під час Декади української літератури і мистецтва в Москві.

Буремні революційні події, героїчну боротьбу народу відображено у виставі через драматичні взаємини основних персонажів, через зіткнення сильних індивідуальностей, зокрема керівника повсталих арсенальців молодого комуніста Максима (М. Кондратюк) і петлюрівського сотника Горбенка (С. Козак), коханої Максима, відданої справі

<sup>1</sup> О. Довженко. Твори в п'яти томах, т. 3. К., Держлітвидав України, 1960, стор. 43.

<sup>2</sup> «Музыкальная жизнь», 1960, № 2, стор. 2.



Опера «Арсенал» Г. Майбороди. Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка. Режисер — В. Скляренко, художник — Ф. Нірод. Б. Руденко — Ярина. 1967 р.

революції Ярини (Б. Руденко) і сестри Горбенка — закоханої в Максима гордої красуні Мар'яни (Л. Лобанова).

В опері виразно змальовано головного героя вистави — повсталий революційний народ.

Особливу увагу постановники зосередили на розгорнутих масових хоровах сценах, зокрема на пластично-композиційному втіленні бойової пісні пролетарів-арсенальців «Стяг червоний», що емоціонально об'єднувала всі події опери, набувала різних смислових відтінків, втілювала могутню енергію борців за свободу, їхні мужність і впевненість у перемозі.

В. Скляренко йшов від музики не ілюструючи, а розкриваючи її драматичний зміст, тому кожна мізансцена, кожна композиція і деталь рухали дію, відтворювали розвиток музично-вокальних образів.

Разом з Ф. Нородом режисер підкреслював контрастність подій і образів у кожній з картин, що відрізнялися ритмічно-композиційними й кольорово-світловими особливостями, підказаними музичною драматургією.

Музичні характеристики головних персонажів знайшли на сцені переконливе пластично-образне втілення. Широкий, впевнений жест, могутня і струнка постаць, юнацька привабливість, схвильований ліризм і піднесена романтика — такий був образ Максима, створений М. Кондратюком. Палко закоханий у Ярину юнак, ніжний і дбайливий син, а головне — непохитний і безстрашний борець-більшовик, сповнений любові до народу, яка бринить у його мужній передсмертній арії.

У героїко-романтичне звучання «Арсеналу» Г. Майборода вніс неповторну рису своєї творчості — широкий ліризм, який вдало розвинув режисер і співаки-актори. Ліризм різних емоціональних відтінків притаманний образам Максима, Олекси, Мар'яни, але справжнім уособленням піднесеного й хвилюючого ліризму виявилася проста дівчина-робітниця Ярина у виконанні Б. Руденко. Це було глибоке акторське перевтілення, злиття з інтонаційною правдою вокальної партії і музичною мовою опери. Вокально-сценічний ліризм Ярини — Руденко — це величезне багатство нюансів.

Своєрідність і свіжість музично-сценічних засобів опери «Арсенал» відзначені майстрами радянського мистецтва. «Інтерес до вистави, — підкреслював композитор Ю. Шапорін, — збільшується з кожною новою картиною, досягаючи кульмінації в заключній сцені, де хор співає перемогу революційних сил і народження молоді Радянської України»<sup>1</sup>. А видатний співак М. Михайлов відзначав: «Арсенал» дійсно хороший, по-справжньому вражаючий, захоплюючий спектакль, безперечна перемога театру. Режисер В. Скляренко суворий у виборі сценічних засобів, можна сказати навіть — скупий. Він не піддається модним захопленням деяких оперних режисерів, що ставлять часом у невідгідне становище співаків-виконавців. Скляренко тонко відчуває специфіку оперного виконавства і залишає велику художню свободу.

<sup>1</sup> «Известия», 1960, 14 листопада.

І треба бачити, з якою майстерністю, з якою душевною щедрістю скористалися з неї видатні українські співаки!»<sup>1</sup>.

Однак не лише широкі епічні полотна народної музичної драми, а й ліричні, психологічні, комічні, побутові, романтичні опери відтворюють узагальнені образи сучасності.

Творчі традиції Лесі Українки, зокрема її поетичної драми-феєрії «Лісова пісня», підказали Ю. Мейтусові і лібреттистам О. Васильевій, В. Зубарю натхненно романтичну форму музично-сценічної розповіді про наших сучасників — молодих колгоспників із зелених Карпат. В опері «Вітрова донька» наша сьогоденність, картини колгоспного побуту цікаво переплітаються з народною фантастикою, узагальненою поетичною символікою, нав'язаною місцевими легендами. На сцені Одеського театру, де восени 1965 року вперше було здійснено постановку опери, поруч з реальними образами сучасників — з енергійним агрономом Іллею, який перетворює природу рідного краю, з ніжною дівчиною Аничкою — діють фантастичні постаті: безжалісна крилата Вітрова донька, підступний вітер Лиходій, жорстока Баба Мряка.

Своєрідність музичної драматургії опери виявилася в широкому симфонічному подихові, щедрості оркестрових барв і яскравому національному колориті.

Світлий, животворний мелодичний струмінь, що б'є з невичерпного народного джерела, пройняв усю музичну драматургію і забринів різноманітними відтінками під рукою диригента. І там, де режисер Г. Дикий, ідучи за диригентом Г. Проваторовим, уважно вслухався в музику, на сцені в переконливому пластичному малюнку оживали постаті героїв, їхнє спілкування ставало природним. Найбільш виразно це виявлялося в епізодах зустрічей Іллі (Г. Дранов) з Вітровою донькою (А. Джамогорцян), особливо в їхній розмові (друга дія), коли в темній печері, куди принесла Іллю на своїх крилах Вітрова донька, мужній і романтичний юнак розповідає їй про сонце й красу природи, про квітучі сади, про мрії. У Вітрової доньки під впливом його натхненних слів пробуджуються згадки про дитинство, в серці спалахує перше людське кохання. «Ой, на груди впала іскра!» — скрикує вона і раптом випростовується, рухи її стають наспівними й тремтливими, зникають незграбність, гострота й різкість, притаманні жорстокій лиходійці. Постановка кожної нової сучасної опери пов'язана з шуканням точного образно-сценічного втілення партитури. Відтворюючи картини сучасності митці театру прагнуть зберегти вірність оперному жанрові взагалі і жанровій своєрідності кожного твору зокрема. Відчуті й розкриті цю своєрідність у музично-сценічних образах — безпосереднє завдання колективів.

Однак сучасність в українському музичному театрі кінця 50-х — початку 60-х років аж ніяк не вичерпувалася темою чи сюжетом. Її владний подих відчувався і в роботі колективів над сценічним втіленням творів на історичні та літературні теми, в прагненні збагатити оперний театр новими досягненнями симфонічної музики, драми, кіно,

<sup>1</sup> «Труд», 1960, 15 листопада.

образотворчого мистецтва. У цьому збагаченні відбивалася животворна сила національних театральних традицій, виявлялася їхня постійна еволюція, що сприяла дальшому утвердженню на оперній сцені глибокого синтезу всіх компонентів вистави. Кожний колектив по-різному підходив до сценічного втілення одного й того ж твору, виявляв у ньому рівень своєї естетичної зрілості.

Про те, що оперні театри республіки по-різному розуміли розвиток національних класичних традицій, свідчили, зокрема, несхожі постановки опери К. Данькевича «Назар Стодоля» на лібретто Л. Предславича за однойменною драмою Т. Шевченка, здійснені в Харкові, Одесі, Києві та Львові на початку 60-х років. «Ця лірична драма нагадує про класичні традиції, що заклали ґрунт прекрасного оперного мистецтва Радянської України»<sup>1</sup>. Однак саме про ці традиції забули режисери Д. Смолич та С. Сміян — постановники «Назара Стодоли» в Одесі й Львові. Д. Смолич штучно роздрібнив оперу на величезну кількість картин, які змінювалися за допомогою рухомого кола. Однак безперервні обертання не тільки не прискорювали і не динамізували дію, до чого, власне, прагнув режисер, а гальмували її, рвали на шматки наспівну музичну драматургію, суперечили специфіці оперного твору. У львівській виставі С. Сміян вдався до старих штампів і трафаретів у побудові одноманітних і статичних масових епізодів. І лише В. Скляренко в Київському театрі та М. Авах — у Харківському, йдучи від музичної драматургії і переосмислення класичних традицій, створили переконливі й поетичні вистави, в яких жили правдиві, хвилюючі Шевченкові образи.

Часом театри республіки, беручись до сценічного втілення нових творів, написаних за відомими п'єсами, потрапляли під вплив не стільки задуму композитора, скільки контурів постановок цих п'єс у драматичному театрі. Відбувалося не просто перенесення на оперну сцену засобів і прийомів драматичного театру, а скоріше копіювання тієї чи іншої драматичної вистави, яке часто суперечило настроям партитури. Таке трапилось, наприклад, з лірико-романтичною оперою В. Кирейка «Лісова пісня» за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки (диригент Я. Вошак, режисер Б. Тягно, художник Ф. Нірод, 1958) та психологічно побутовою оперою Ю. Мейтуса «Украдене щастя» на лібретто М. Рильського за однойменною драмою І. Франка (диригент Я. Вошак, режисер С. Сміян, художник О. Сальман, 1960) на сцені Львівського театру.

Ідучи не від партитури опери В. Кирейка, а від контурів досить побутової вистави заньківчан, здійсненої В. Івченком ще 1952 року, Б. Тягно вдавався в окремих сценах то до пишної бутафорської феєричності, у чому йому допоміг декораційний живопис Ф. Нірода, то до детальної ілюстрації побуту.

Всупереч музиці Ю. Мейтуса С. Сміян намагався втиснути події опери в контури драматичної вистави франківців, здійсненої Г. Юрою, а виконавців головних партій В. Кобржицького (Микола), В. Гера-

<sup>1</sup> «Музыкальная жизнь», 1960, № 23, стор. 5.

сименко (Анна) та П. Кармелюка (Михайло) примусив копіювати зовнішню поведінку і пластику А. Бучми, Н. Ужвій, В. Добровольського, що часто не відповідало музичним характеристикам та емоційному ладові партитури.

Звичайно, і в «Лісовій пісні», і в «Украденому щасті» були й досить вдачі, образні вокально-сценічні епізоди, в яких виявлялася майстерність досвідчених співаків-акторів, однак штучно перенесені в оперу контури драматичних вистав приземлювали події, так узагальнено й поетично відтворені композиторами в музичній драматургії.

Якщо при втіленні нової опери режисер завжди мусить шукати єдиний образний ключ, то сценічна інтерпретація опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко» на лібретто композитора вимагала від В. Скляренка шукання своєрідних режисерських інтонацій до кожної з чотирьох дій вистави. Адже новий твір Г. Майбороди, здійснений на київській сцені 1964 року К. Сімеоновим, В. Скляренком, Ф. Ніродом, являв собою чотири музично-сценічні новели-зарисовки з життя великого Кобзаря, об'єднані величною постаттю Тараса.

Пієтетом до музичної драматургії були позначені кращі сцени постановок «Тараса Шевченка». Однак, коли восени 1965 року Київський театр звернувся до створення третьої сценічної редакції «Богдана Хмельницького» К. Данькевича, диригент-постановник К. Сімеонов дуже вільно й нетактовно обійшовся з музичною драматургією, зробивши істотні купюри й перестановки в партитурі, що призвело не тільки до вилучення окремих кращих епізодів опери, а й порушило плінний розвиток подій. Режисери В. Борищенко і В. Скрипниченко, прагнучи поновити постановку М. Крушельницького, здійснену ще 1953 року, зіткнулися з чималими труднощами, бо купюри в загальному пластично-композиційному режисерському розв'язанні спричинилися до руйнування образного вирішення вистави.

Своєрідність мистецького обличчя українських оперних театрів виявлялася не лише у створенні нового національного репертуару, але й у сценічних інтерпретаціях опер композиторів братніх народів та класичної спадщини. Наприкінці 50-х — на початку 60-х років мистецький рівень оперних колективів республіки зріс настільки, що своїми постановками вони вже вносили багато оригінального в сценічну історію відомих творів, збагачували й оновлювали кращі традиції їх втілення, розкривали нові якості визнаної опери. Саме цим відзначалися постановки «Війни і миру» С. Прокоф'єва на київській сцені, «Заручин в монастирі» С. Прокоф'єва — на львівській і донецькій, «Приборкання непокірної» В. Шебаліна та «Катерини Ізмайлової» Д. Шостаковича — на київській.

Оригінальністю музично-сценічної інтерпретації відзначалися також кращі постановки перлин української, російської та зарубіжної класичної спадщини. Особливе місце в репертуарі, зокрема столичного колективу, зайняла робота над оперними творами М. Лисенка, ініціатором якої був В. Скляренко. Слідом за широким епічним полотном «Тараса Бульби» з'явилися лірико-комічна «Різдвяна ніч» (1958), пройняті поетичною дитячою уявою «Зима і весна» та «Пан Коцький» (1957).

Вірністю традиціям національного класичного театру, багатобарвністю і щедрістю режисерських і акторських деталей, внутрішньою гармонією всіх музично-сценічних компонентів вирізнялася «Енеїда» М. Лисенка, дуже винахідливо й своєрідно поставлена диригентом О. Климовим, режисерами В. Скляренком, В. Харченком, художниками Г. Нестеровською, А. Писаренком, балетмейстером В. Вронським.

По-новому підійшли до сценічного втілення таких традиційних творів, як «Катерина» М. Аркаса В. Скляренко — в Києві, Ю. Левова — у Львові й Харкові та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського Г. Дикий — в Одесі. Серед кращих музично-сценічних інтерпретацій російської класики глибоким проникненням в образний лад партитури й цікавими виконавськими досягненнями відзначалися постановки «Хованщини» М. Мусоргського (1963) та «Мазепи» П. Чайковського (1962) в Києві, «Євгенія Онегіна» (1965) в Харкові, «Мазепи» (1964) у Львові, «Алеко» С. Рахманінова (1964) в До-нецьку.

З постановками оперної спадщини зарубіжних композиторів пов'язано вирішення багатьох актуальних проблем вокально-акторської та режисерської майстерності, утвердження і дальший розвиток національних виконавських традицій. Кінець 50-х — початок 60-х років були багаті на відкриття нових імен диригентів і режисерів, співаків і художників-декораторів. Проникливим інтерпретатором вердієвської партитури, пристрасним і талановитим диригентом показав себе С. Турчак, що влітку 1966 року здійснив у Києві постановку «Отелло». У музично-сценічному втіленні моцартівської «Чарівної флейти», здійсненої диригентами В. Тольбою, В. Сучковим, режисером Л. Силаєвим взимку 1966 року в Києві, блискучою вокалісткою-віртуозом виявилася Б. Руденко (Цариця ночі), а видатний співак Д. Гнатюк, що завжди виконував партії героїв, раптом розкрив свій великий комедійний талант у ролі меткого і меткого пахолова Папагено.

На харківській сцені в оригінальних постановках режисера Ю. Левова — «Манон Леско», «Тоска», «Чіо-Чіо-Сан» Д. Пуччіні і «Бал-маскарад» Д. Верді — по-новому відкрилися вокальні й акторські обдаровання досвідчених майстрів сцени Є. Червонюка, Т. Бурцевої, О. Оголівця та молоді плеяди співаків — Н. Суржиної, Л. Цуркан, Б. Жайворонка, А. Грози.

Високою культурою режисерського мистецтва відзначалися постановки М. Кабачека — «Вільний стрілець» К. Вебера та «Шукачі перлин» Ж. Бізе на львівській сцені.

Поруч з відомими майстрами музичного театру з'явилося багато нових імен талановитої молоді, яка своєю творчістю продовжувала й розвивала кращі традиції українського музично-театрального мистецтва. Численні зарубіжні гастролі українських співаків, перемоги на міжнародних конкурсах вокалістів були виявом всесвітнього визнання української виконавської школи. Л. Руденко, Б. Руденко, Є. Мірошниченко, З. Христин, Р. Сергієнко, Т. Дідик, Д. Гнатюк, Ю. Гуляев, К. Огневий, С. Козак, А. Кікоть, О. Врбель, Є. Червонюк уславили національний оперний театр на багатьох сценах світу.

Поступовим збагаченням ідейно-художнього змісту сценічних полотен, освоєнням нових тем, сюжетів, образів, удосконаленням зображальних засобів, повільним, але наполегливим оновленням самої природи хореографічного мистецтва позначена творчість балетних колективів республіки кінця 50-х — середини 60-х років.

Розширення тематики відбувалося насамперед завдяки активному звертанням до ідей та образів сучасності, а також завдяки дедалі глибшому опануванню композиторами й балетмейстерами творів української літератури, зокрема творів Лесі Українки та Івана Франка, Михайла Коцюбинського та Олесь Гончара.

Збагачення й оновлення художньо-виражальних засобів виявилось в тому, що на зміну примітивним пантомімічним виставам з побутовою жестикуляцією, де танець зводився лише до вставного дивертисменту, поступово приходили постановки з розвиненою танцювальною образністю, що поетично й узагальнено розкривала людські поривання і думки. Прагнення колективів до танцювальності вистав спричинилося до появи численних одноактних балетів на музику симфонічних творів, що деякий час гальмували створення широких хореографічних полотен.

Нові тенденції в українському балеті були зумовлені загальним розвитком і піднесенням усього багатонаціонального радянського хореографічного мистецтва.

Проте танцювальна образність завойовувала місце на балетній сцені в складній боротьбі з побутовою пантомімічною правдоподібністю, доводячи практикою, значними виставами свою могутню художню силу.

Уже в «Сойчиному крилі» А. Кос-Анатольського за новелою І. Франка, поставленому М. Трегубовим 1956 року на львівській сцені, у мальовничій картині світанку в Карпатах піднесений класичний танець, щедро забарвлений гуцульськими хореографічними візерунками, переконливо розкривав внутрішній світ і почуття Манусі (Н. Слободян) і Массіно (О. Поспелова), захоплював своєю широкою схвильованістю й натхненністю.

У «Таврії» В. Нахабіна за романом О. Гончара, поставлений І. Ковтуновим 1959 року в Харкові, танцювальний струмінь, набравши героїко-романтичного звучання, проймав майже всі кращі епізоди вистави, щедрими барвами змалював образи позитивних персонажів — революціонера Матроса (В. Гудименко) та його коханої — сміливої і веселої батрачки Вусті (Н. Васильєва).

По-справжньому цілісною і художньо досконалою танцювальною виставою, пройнятою високою ідеєю, стала київська постановка «Лісової пісні» М. Скорульського за драмою-феєрією Лесі Українки, здійснена В. Вронським навесні 1958 року. В ній балетмейстер тонко об'єднав узагальнену класику з багатством барв народної хореографії. Диригент Б. Чистяков розкрив найкращі мелодійні перлини партитури, а художник А. Волненко створив поетичні декорації. Завдяки ідейно-художній цілісності задуму і внутрішній єдності всіх музично-сценічних компонентів на балетній сцені не сталося «переміни мрії



в бутафорію», чого так боялася Леся Українка при постановці свого твору в драматичному театрі.

Ця вистава, де наспівні пластичні речитативи злилися з віртуозним класичним танцем, була закономірним продовженням і своєрідним узагальненням кращих танцювальних сцен «Лілеї» К. Данькевича (постановка Г. Березової), «Марусі Богуславки» А. Свечникова (постановка С. Сергєєва), «Хустки Довбуша» А. Кос-Анатольського (постановка М. Трегубова).

Натхненна танцювальна стихія торжествувала у виставі. Зокрема, різноманітна за своєю хореографічною лексикою партія Мавки дала змогу балеринам різних поколінь і несхожих індивідуальностей створити переконливі образи, такі близькі до настроїв Лесі Українки і зовсім не однакові. Внутрішньо сильна, поривчасто-пристрасна й жертвна була Мавка в О. Потапової, задумливо-лірична й задушевна — в Є. Єршової, по-дівочому цнотлива, тендітно-ніжна — в А. Гавриленко, прозора-тремтлива, ефірно-легка й промениста — в І. Лукашової, граціозно-витончена й соромлива — у В. Потапової.

Принципи цілісної танцювальної вистави, утверджені «Лісовою піснею», були розвинуті у кращих сценах балетів «Тіні забутих предків» В. Кирейка за М. Коцюбинським, оригінально вирішених на київській сцені балетмейстером Н. Скорульською навесні 1963 року, в «Оксані» В. Гомоляки за Т. Шевченком, поставленій Р. Клявіним 1964 року в Донецьку, та в «Лілеї» К. Данькевича, яка була створена навесні 1964 року балетмейстером А. Шикерою на львівській сцені.

У цей час з особливою активністю театри і композитори республіки працюють над втіленням на балетній сцені героїчних образів сучасності. Балет «Чорне золото» В. Гомоляки, присвячений шахтарям Донбасу, народився на донецькій сцені 1957 року (балетмейстери О. Бердовський, М. Єфремов). Восени 1960 року П. Вірський здійснив постановку цього твору в новій музично-сценічній редакції на київській сцені. В Одесі М. Трегубов поставив балет про життя китобоїв — «Блакитна стрічка» Р. Свирського (1959) та виставу «Торжество кохання» Ю. Знатоква про сучасну міську молодь (1960). У балеті «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського (балетмейстер І. Ковтунов, 1961) на харківську сцену вийшли молоді колгоспники і студенти.

Закономірно, що нові теми вимагали нових і оригінальних виражально-мистецьких засобів. Однак у більшості з цих вистав панували приземлено-побутова пантоміма і суто ілюстративний танець, хоча в кожній з постановок були й досить оригінальні спроби відтворення хореографічними засобами окремих рис героїв-сучасників.

Повноцінна балетна вистава про героїчну сучасність могла народитися лише на ґрунті шукань танцювальної образності. Саме таким шляхом пішли творці львівської постановки балету «Орися» А. Кос-Анатольського, повіривши у величезну виражальну силу танцю. Умовними засобами хореографії балетмейстер М. Заславський розповів про боротьбу трудящих Західної України за свою свободу, про хвилюючі події возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною.

Більшість подій вистави — бій будьоннівців з пілсудчиками, поранення й врятування командира, розвиток взаємин між Орисею (Н. Слободян) і Лесем (Г. Ісупов), катування в концтаборі Берези Картузької — які, здавалося б, так і тягли до пантомімічної побутової дії, були вирішені динамічною й узагальненою мовою класичного танцю, пройнятою оригінальними візерунками гуцульського хореографічного фольклору.

Утвердженню танцювальної образності, здатної розкрити високі ідеї і глибокі думки, особливо сприяли постановки балетних творів композиторів братніх республік — С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, К. Караєва, А. Мелікова. Музичні образи цих балетів надихали балетмейстерів республіки на новаторські шукання в розширенні танцювальної виразності, на створення самостійних цікавих хореографічних інтерпретацій відомих партитур.

Усі балетні колективи поставили балет А. Хачатуряна «Спартак». І якщо донецька (балетмейстер М. Корягін, 1962) та одеська (балетмейстер М. Трегубов, 1962) вистави в багатьох сценах нагадували блді копії лєнінградської (балетмейстер Л. Якобсон), то вже київська (балетмейстер В. Вронський, 1964) і особливо львівська (балетмейстер А. Шикєра, 1965) були в основному оригінальними і відзначалися високою героїкою танцювальних образів.

Постановка «Спартак» на харківській сцені, здійснена А. Шикєрою 1966 року, була однією з кращих танцювальних інтерпретацій видатної партитури в нашій країні. Кульмінацією вистави була вперше так широко введена в постановку цього балету картина «Тріумф Спартак», яка протистоїть «Тріумфу Рима» з першої дії. Немов могутня, незборима лавина, вривається на банкет у Краса переможна армія Спартак, все змітаючи на своєму шляху,— і ось уже немає й сліду облудної розкоші патрициїв.

Повсталі гладіатори не «потрясають» бутафорською зброєю, не дзвенять чи, вірніше, не стукають «мечами», як у київській постановці; вони танцюють, і пристрасний танець краще й переконливіше ніж будь-який правдоподібний реквізит розкриває і настрої, і самовідданість борців за свободу.

Утвердженню розгорнутого танцювального образу сприяли і поява великої кількості одноактних балетів на музику симфонічних творів, де часто дебютували молоді балетмейстєри, і високохудожні постановки творів класичної балетної спадщини, де дбайливо зберігалася хореографічна першооснова — сольні й масові композиції видатних вітчизняних балетмейстерів: Л. Іванова, М. Петіпа, М. Фокіна, О. Горського. Такими були постановки «Жізелі» (1959) у Києві, «Лебединого озера» (1963), «Шопєніани» (1965) і «Дон-Кіхота» (1966) — у Харкові, «Лебединого озера» (1965) — у Донецьку, «Сплячої красуні» (1965) — у Львові.

На початку 50-х років набуває значного піднесення жіночий класичний танець — спалахує сузір'я яскравих балєринських індивідуальностей: В. Калиновська, О. Потапова, А. Гавриленко, І. Лукашова, Н. Рудєнко, А. Лагода, Е. Стебляк, С. Коливанова.

Про постійно зростаючу танцювальну майстерність, про дальший розвиток професійної виконавської культури українських артистів балету свідчили їхні численні зарубіжні гастролі, що проходили з тріумфальним успіхом у країнах Європи й Америки, їхні перемоги на II Міжнародному фестивалі танцю в Парижі та Міжнародному конкурсі балету у Варні, найвища нагорода Паризького фестивалю «Золота зірка», що присуджується кращій балетній групі світу, Великий приз Парижа, спеціальна премія критики, премії Анні Павлової та Вацлава Ніжинського після гастролей у Франції восени 1964 року.

Кращі вистави балетних колективів республіки, що утверджували танцювальну образність, сприяли дальшому художньому збагаченню реалістичних традицій українського балету, готували плідний ґрунт для сміливих, новаторських відкриттів у створенні балету на сучасну тему.

Мистецтво театрів музичної комедії республіки наприкінці 50-х — на початку 60-х років набуває дедалі більшої популярності й визнання. Цікаві, часом новаторські вистави і значні акторські перемоги характерні для творчості всіх колективів республіки. Київський і Одеський театри, які відзначаються оригінальним репертуаром і яскравими режисерськими та акторськими досягненнями, стають провідними театрами країни. Великого піднесення досягає майстерність найстарішого колективу республіки — Харківського театру музичної комедії, що було зумовлено вмілим керівництвом режисера Б. Рощина.

Однак шляхи розвитку української музичної комедії були все ж досить складними й суперечливими, і кожний з колективів мав свої труднощі, а часом і дуже помітні хиби в повсякденній творчій роботі, здійснив чимало невдач і просто слабких вистав.

Загальнодіомо, що значні художні досягнення, які оновили й збагатили традиції опереткового жанру, ще не здобули повної перемоги над заскнілими прийомами і заялженими штампами старої оперетки з її досить вульгарною «пікантністю» і пустою розважальністю. Досить часто доводилося бачити на одній і тій самій сцені вистави, зовсім протилежні за своєю ідейно-художньою якістю: в одних відчувалося прагнення до життєвої правди, ідейності, яскравої художності, в інших старанно зберігалися штампи й трафарети, а правда почуттів замінювалася набором опереткових прийомів. Наприклад, на сцені Київського театру музичної комедії поруч з такими значними постановками, як «Весна співає» Д. Кабалевського (режисер В. Харченко, 1957), «Севастопольський вальс» та «Серце балтійця» К. Лістова (режисер Б. Рябикін, 1962, 1964), «На світанку» О. Сандлера (режисер Б. Рябикін, 1965), «Майська ніч» О. Рябова за М. Гоголем (режисери Г. Лойко, Л. Пресман, 1963), існували примітивні, безбарвні вистави, позбавлені акторських досягнень і режисерської винахідливості: «Факір на годину» Л. Розена і «Квітка Міссісіпі» Д. Керна (режисер Б. Рябикін, 1964, 1965), «Моя чарівна леді» Ф. Лоу (режисер Р. Вартапедов, 1965), «Неділя в Римі» Г. Крамера (режисер В. Неллі, 1966).

Така сама строкатість почала панувати з кінця 50-х років і на харківській сцені. Поруч з дуже вдалим і часом новаторськими постановками Б. Рощина — святково-урочистою і соціально-загостреною «Маріцою» І. Кальмана (1956), поетично-піднесеною, колористично розмаїтою інтерпретацією латиської оперети «В краю голубих озер» А. Жилінського (1957), героїко-романтичною, створеною у співдружності з місцевими авторами К. Бенцом, Л. Галкіним музичною комедією «Зоряні ночі» (1958) і по-справжньому театральним, гостро динамічним «Ательє мод» С. Заславського (1959) — тут дедалі частіше з'являються сірі, безпорадні вистави, позбавлені мистецької вигадки і, як не парадоксально, ознак «легкого жанру». Саме ці постановки, здійснені з рясним застосуванням штампів і трафаретів старої оперетки режисерами Л. Івашутичем, С. Однопозовим, витіснили і досить цікаві режисерські роботи І. Радомиського — «Білу акацію» І. Дунаєвського (1958), «Чорноморців» М. Лисенка, «Поцілунок Чаніти» Ю. Мілютіна (1959).

Режисура в Харківському театрі музичної комедії поступово ставала справою другорядною, майже непотрібною; вона спокійно задовольнялася старими прийомами, вдаючись до них у кожній новій виставі. Так, С. Однопозов здійснив постановку сатиричної музичної комедії «Клоп» за В. Маяковським на музику О. Юдіна (1964) у плані наївної опереткової вистави з безглуздим комікуванням і заялженими штампами, де Присипкін (Є. Холодов) витанцьовував трафаретний канкан. Не кращими були постановки музичних комедій «На світанку» О. Сандлера, здійсненої Л. Іцковим у 1965 році, та «Неділя в Римі» Г. Крамера у незграбній інтерпретації М. Верізова. І тільки роботи молодих режисерів О. Синявського (оригінальна постановка «Циганського барона» Й. Штрауса) та В. Івченка (колоритний «Сорочинський ярмарок» О. Рябова, 1967), сповнені режисерської вдумливості, повернули колектив на шлях художніх шукань.

Зовсім інша картина спостерігалася в цей період в Одеському театрі музичної комедії, який швидко завойовував всесоюзне визнання. Звичайно, не всі вистави одеситів, створені наприкінці 50-х — на початку 60-х років, були мистецькими перемогами й досягненнями, але кожна вистава цього театру позначена справжнім художнім шуканням.

Восени 1956 року театр показав на гастролях у Москві «Білу акацію» І. Дунаєвського, «За двома зайцями» В. Рождественського за М. Старицьким, «Завжди з коханою» С. Певзнера і «Маріцу» І. Кальмана. Про колектив одностайно заговорили як про яскраво самобутній, що має і в режисурі, і у виконанні «свої мистецькі принципи, свої погляди на жанр оперети і найголовніший, найсуттєвіший з них... — зробити опереткових персонажів живими людьми з живими думками й почуттями, але не позбавляти їх смішного, привабливого, комедійного, знайти в кожній постановці свою образну театральну мову. Інакше кажучи — повернути опереті те, що за останні роки вона у багатьох театрах втратила»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Советская культура», 1956, 2 жовтня.

Прагненням розвинути й збагатити кращі традиції української оперети була проїнята творчість І. Гріншпуна, який понад десять років очолював Одеський театр.

Оригінальна режисерська інтерпретація відомих творів у діяльності театру поєднувалася з постійною роботою над створенням оригінального сучасного репертуару в тісній співдружності з композиторами і лібреттистами. І часто-густо режисер та актори наповнювали досить слабкий твір своїм пристрасним подихом, своїми життєвими спостереженнями, завдяки чому він довго не сходив з афіші. Саме так було з оперетою «Даруйте коханим тюльпани» О. Сандлера. Її постановка, наче зігріта промінням південного сонця, проїнята жвавими ритмами сьогоднішньої Одеси, чарувала своєю неповторною атмосферою і колоритно-комедійними та лірико-романтичними образами, створеними М. Водяним, М. Дьоміною, І. Івановою, Ю. Диновим.

Своєрідний режисерський ключ і оригінальну сценічну атмосферу знаходив І. Гріншпун і для оперети «Наречені не повинні плакати» О. Сандлера, присвяченої боротьбі за мир, і для поетичної музичної комедії «Серце скрипки» А. Спадавеккіа, і для досить поверхової і мелодраматичної «Альонушки» В. Гомоляки, і для романтично забарвлених «Весняних гроз» А. Кос-Анатольського.

Піднесення культури режисерського мистецтва на київській сцені було безпосередньо пов'язане з творчістю Б. Рябикіна, який кілька років очолював колектив столичного театру.

У різноманітних мистецьких шуканнях, незважаючи на окремі невдачі, утверджувались і яскраво виявлялись як у режисурі, так і в акторському виконавстві своєрідні риси театру української музичної комедії. Щоправда, композитори республіки не дуже помітно сприяли цьому своїми новими творами. Не випадково на об'єднаному пленумі правління Спілки композиторів СРСР та художньої ради по музиці Міністерства культури СРСР у грудні 1964 року в доповіді О. Чернова, присвяченій радянській опереті, відзначалося, що «на Україні наслідки творчості деяких авторів оперет явно не відповідають ні прекрасним традиціям українського музичного театру, ні вимогам сьогоднішнього дня»<sup>1</sup>.

Музика опереткових творів К. Бенца, С. Жданова, В. Гомоляки, В. Лукашова, Г. Фінаровського, В. Рождественського, О. Сандлера, Я. Цегляра була досить далекою як від національних традицій музичних комедій М. Лисенка, К. Стеценка, О. Рябова, так і від естетичних критеріїв самого «легкого жанру», що за останні роки пройшов значну еволюцію, збагатившись творами Д. Шостаковича, Т. Хренникова, Д. Кабалевського. Взагалі поняття музичної драматургії майже не існувало ні для К. Бенца, ні для В. Лукашова, ні для Я. Цегляра. В. Лукашов, наприклад, у тісному контакті з талановитим актором Київського театру музичної комедії Д. Шевцовим, який досить вправно покладав наївно-зворушливі «сучасні» сюжети на мову старих опереткових штампів, постачав театрам одну за одною слабкі оперети:

<sup>1</sup> «Советская культура», 1964, 24 грудня.

«Володимирська гірка», «Чорти смугасті», «Кубинська новела» («Росіта»). Відвертий музичний примітив, знайомі мелодії, безпорадна оркестровка стояли на перешкоді до цікавого сценічного втілення їх.

Безбарвну й малоцікаву музику Я. Цегляра, в якій «дуже виразно чувся відгомін минулого, що давно віддунало»<sup>1</sup>, не змогли врятувати ні прозори синтетичні матеріали в оформленні «Гостя з Відня» (постановник С. Сміян, 1958), ні режисерська винахідливість О. Барсегяна в «Дівчині і морі» (1966) на сцені Київського театру музичної комедії.

І лише Одеський театр продовжував успішно «дотягувати» і втілювати в яскраві сценічні образи часом далеко не досконалу музику творів О. Сандлера. Особливо помітно це в постановці оперети «На світанку». Піднесена вистава, що розповідає про буремні революційні події 1919 року в Одесі, про подвиги легендарного Г. Котовського, про боротьбу й інтернаціональне братерство трудящих, стала закономірним продовженням героїко-романтичної лінії радянської оперети, розпочатої «Весіллям в Малинівці».

Постановник спектаклю «На світанку» талановитий учень М. Крушельницького, майстер образної сценічної форми М. Ошеровський знайшов точні пластичні образи персонажів, відтворив загальну емоціонально-піднесену атмосферу оперети.

У всій багатобарвності виявився в цій виставі щедрий і соковитий комізм — одна з найважливіших особливостей акторського виконавства української оперети. Комічні ситуації, осяяні сонячною усмішкою Котовського (М. Удод), у багатьох сценах набувають героїчного звучання; щирий ліризм проймає епізоди Галі (Г. Грачова) і матроса Івана Голубничого (М. Огренич); м'яка і досить їдка іронія сповнює образ мадам Енно (М. Дьоміна); теплий, глибоко людяний і зворушливий гумор живе в образі підпільника — театрального кравця Ременника (В. Гузар); графічна загостреність карикатури бачається за акторським малюнком французького консула Енно (С. Крупник); гротеск, сатира, гнівний і пристрасний сарказм супроводжують постать «короля» одеських бандитів Мишки Япончика (М. Водяний).

У виставах одеситів, теж винахідливо й оригінально вирішених М. Ошеровським, — «Квітка Міссісіпі» Д. Керна, «Ділуй мене, Кет» К. Портера, «Мій безумний брат» С. Цабадзе, «13 поділунків» М. Табачникова чітко виявляється ще одна своєрідна риса опереткового мистецтва нашої республіки — гармонійний і злагоджений акторський ансамбль, у якому відзначаються такі видатні майстри перетілення і «легкого жанру», як М. Водяний (творець різних, зовсім не схожих образів, позначених глибиною думок і правдою почуттів, точністю пластично-мімічного малюнка і соковитістю характерних деталей), Ю. Динов, М. Дьоміна, Л. Сатосова, І. Іванова, Є. Дембська, В. Применко, С. Крупник, В. Алоїн, В. Силін, В. Гузар.

Своєрідною невід'ємною ознакою мистецтва української оперети є його вокальність, риса, що сформувалася й утвердилася ще в театрі корифеїв і останнім часом набула особливо великого розвитку. Вокаль-

<sup>1</sup> «Труд», 1962, 25 серпня.

ність починає бути не просто свідченням високої професійної музичної культури, вона стає для акторів засобом правдивого й хвилюючого висловлення. І не випадково московський критик, говорячи про Київський театр, підкреслював, що його творчий почерк характеризується насамперед дивовижною співучістю, вокальністю колективу. У виставах киян вільно й свіжо звучать голоси не тільки солістів-«героїв». Тут співають (і співають чудово) усі: і так звані «коміки», і «субретки», «і навіть балет, якому аж зовсім не личить виявляти вокальні здібності»<sup>1</sup>.

Творчому колективу Київського театру музичної комедії, який з осені 1966 року перейменовано в Київський державний український театр оперети, притаманне гармонійне поєднання талановитих акторів старшого покоління з молоддю. Це виразно виявляється в усіх виставах, але найяскравіше — в колоритній, пройнятій соковитим гумором постановці «Весілля в Малинівці» О. Рябова, що її здійснив О. Чайковський (1966). Тут найцікавішими виявилися веселі сценічні тріо, в яких зустрічалися представники трьох поколінь українського опереткового акторського виконавства — старшого, середнього й молодшого: В. Новинська (Гапуся), Д. Шевцов (Ничипір) та В. Ситник (Яшка).

Театри музичної комедії республіки прагнуть до створення свого оригінального репертуару, до відкриття невідомих імен і нових творів. Проте ці прагнення не завжди втілюються в життя. Мистецька своєрідність і неповторне творче обличчя не з'являються самі собою, вони є результатом наполегливих шукань цікавого репертуару і вдосконалення сценічної майстерності.

\* \* \*

Шукаючи нові мистецькі шляхи, збагачуючи кращі традиції народності й реалізму, український радянський музичний театр, усі жанри якого — опера, балет, оперета — народилися на животворному ґрунті національного класичного театру корифеїв, здобув великі творчі перемоги, створив самобутні музично-сценічні традиції, вийшов на світову театральну арену.

---

<sup>1</sup> «Труд», 1962, 25 серпня.

САМОДІЯЛЬНЕ

ТЕАТРАЛЬНЕ

МИСТЕЦТВО



## ДЖЕРЕЛА І СЦЕНІЧНІ ФОРМИ

Велика Жовтнева соціалістична революція відкрила безмежні можливості для всебічного вияву творчих сил народу на всіх ділянках державного, економічного й культурного будівництва першої в світі соціалістичної держави — Країни Рад. Народні маси жадібно потягнулися до знань, до культури.

Серед багатьох явищ, які характеризують прикмети нового, помітне місце в побуті трудящих займає масовий мистецький рух — художня самодіяльність, в орбіту якої залучаються мільйони робітників і селян. На ґрунті прогресивних традицій виникають нові форми й види художнього відображення процесів революційної перебудови свідомості народу і насамперед найважливішого предмета цього відображення — людини нової епохи, будівника соціалістичного суспільства. Так зароджуються першооснови нового художнього методу, створюються нові традиції театру.

Десятки тисяч робітників, селян, червоноармійців, інтелігенції, переважно молоді, добровільно об'єднувалися в драматичні гуртки, виходили на сценічні підмостки. Вони ділилися з народом своїми думками, переживаннями, своїм пристрасним переконанням у перемозі ідей комунізму, закликали маси до активної боротьби за ідеї революції. Учасники численних демонстрацій, мітингів, зборів з великою увагою й захопленням сприймали постановки живих картин, пантомім, алегорій, інсценізацій та апофеозів, які закінчувалися, як правило, спільним виконанням «Інтернаціоналу».

Вже в перші роки революції організатори й учасники цих сценічних видовищ таврували в своїх виставах «зловредну гідру міжнародного капіталу», звеличували Свободу, Працю, Пролетаріат, віддавали шану бійцям за народну справу. Вони пристрасно агітували за здійснення накреслень Комуністичної партії, пропагували справедливі ідеї революції. Так народжувався народний театр політичної агітації, створювалися нові прийоми сценічної подачі публіцистичного, агітаційного матеріалу в художньо-образній формі.

Масові дії, карнавальні походи і виступи агітаційних груп, політичні театралізовані огляди, інтермедії та інсценівки, що були невід'ємною складовою частиною кожного свята, правдиво відображали велике піднесення творчої активності трудящих, масштабність шукань нових форм видовищ, широту інтересів і культурних запитів глядача.

Розгортається винятковий за своїми масштабами, темпами й могутністю процес прискороного розвитку художньої національної культури.

В ньому беруть участь драматичні гуртки, що вже мали досвід і відіграли прогресивну роль у пропаганді гуманістичних ідей ще в дореволюційний період свого існування. Утворюються тисячі нових гуртків при робітничих та червоноармійських клубах, червоних кутках, сельбудах та хатах-читальнях.

Шукаючи нові дійові форми сценічного видовища, ці перші ентузіасти драматичного мистецтва використовують усе, що може допомогти створити емоціональну, ідейно-переконливу дію. Вони розвивають національні традиції народного театру минулого, запозичують і творчо переосмислюють здобутки суміжних видів мистецтва, вдаються до постановки класичних творів. Так виникають оригінальні, своєрідні види сценічного дійства періоду громадянської війни та відбудови народного господарства.

Однією з найважливіших проблем самодіяльного театрального мистецтва була проблема репертуару. Сценічна дія, емоціональне слово, що голосно звучало в масових декламаціях, у закликах живих плакатів, картин, агіток, були на той час образним, дохідливим джерелом інформації, важливим засобом агітації і пропаганди.

Пристрасне бажання негайно відгукнутися на події міжнародного й внутрішнього життя викликало до життя новий різновид народної драматургії, що набув назву «клубна п'єса»,— так звані інсценівки.

На відміну від інсценізації прозового літературного твору — переробки його на п'єсу, інсценівка створювалася на основі певної сюжетної схеми, складеної на революційну тематику одним автором або колективом. Поступово ускладнюючись, ця нова форма театрального видовища зміцнювалася й розвивалася на сценах профспілкових клубів, червоних кутків, селянських будинків і хат-читальень.

Згодом з'являється новий, складніший жанр — так званий літературний монтаж. Виникнення літературних монтажів і надзвичайна популярність їх були закономірним наслідком творчих шукань керівників і гуртківців, які спільно з літературними гуртками клубів створювали цікаві композиції: монтували в єдиний сюжетно-тематичний твір окремі уривки з літературних джерел, цитували класиків, часто використовували документальні та статистичні матеріали, уривки з газетних статей, виступи ораторів тощо.

Для таких монтажів використовували твори М. Горького, П. Тичини, В. Сосюри, М. Бажана, М. Рильського, П. Усенка, Дем'яна Бедного, О. Жарова, В. Блакитного та багатьох інших, що були сповнені героїчним пафосом боротьби за владу Рад.

Природно, що в шуканнях героїчного змісту клубні колективи бралися насамперед за висвітлення історико-революційної тематики, починаючи від теми повстання Спартака, Паризької комуни аж до гнівної відповіді радянських людей на «Ультиматум Керзона». Так, у жовтні 1921 року газета «Уманська правда» публікує сценарій інсценівки «Революція», яку рекомендує ставити всім драмгурткам до святкування четвертої річниці Великого Жовтня. За задумом автора інсценівки П. Коваленка цей твір мав відобразити головні етапи революційної боротьби пролетаріату аж до історичних подій 1917 року.

У Харкові утворюються дві майстерні театрального об'єднання «Гарт»<sup>1</sup>. Керівник першої експериментальної майстерні Л. Болобан-Серговський відкриває її навесні 1924 року складеною ним спільно з В. Минком, М. Коваленком та іншими «гартованцями» інсценівкою «Перше Травня» з творів українських та російських письменників. Основу сценарної схеми автор буде... за «Обіжником ЦК РКП(б) про святкування 1 Травня 1924 р.»<sup>2</sup>.

Цікаві інсценівки та монтажі створювали комсомольці і робітнича молодь станції Христинівка, де драматичним гуртком керував О. Корнійчук.

Тематичне коло інсценівок дуже широке. Автори їх порушували питання міжнародного становища, боротьби з розрухою, оборони країни, виконання промфінплану, змички міста й села, писали дотепні сатиричні твори, спрямовані на подолання релігійних пережитків у свідомості трудящих. Не було такого колективу, який би не поставив свою інсценівку на тему боротьби за новий побут, за викорінення негативних залишків патріархального укладу тощо.

Аматори клубу «Металіст» Харківського паровозобудівного заводу (ХПЗ) роблять першу спробу створити театралізований звіт правління клубу. Завідуючий клубом В. Маркс та режисер драматичного колективу І. Кандиба винахідливо поєднують живі діаграми заводських досягнень з пародією на невдах-ораторів, театралізовано показують роботу художніх і технічних гуртків клубу, гострою сатирою викривають негативні явища в культурно-освітній роботі тощо.

У своїй практиці постановники інсценівок та літературних монтажів сміливо зверталися як до традиційних, так і до нових художніх засобів: ексцентріади, трансформації, масок, елементів тіньового театру, кінокадрів. Вони вводили в дію хоровий і сольний співи, музичний супровід, винахідливо використовували світлові й шумові ефекти, створювали лаконічне просторове оформлення. На сцену замість натуралістичних декорацій прийшли легкі, зручні, конструктивно прості дійові елементи, які умовно визначали місце дії.

Шукаючи оригінальних прийомів сценічного прочитання обраного до постановки літературного матеріалу героїчно-драматичного змісту, драматичні гуртки запозичають у видатних композиторів-класиків деякі принципи архітекtonіки однієї з найскладніших музичних форм — ораторії. Цей жанр музичного мистецтва з давніх часів відповідав властивому народному театрові прагненню музичної насиченості епічної розповіді, сповненої динаміки внутрішньої дії. Так було винайдено й утверджено практикою принципово новий засіб сценічної подачі матеріалу, в якому робилося переакцентування на живе слово поета, прозаїка й драматурга.

Прилюдне колективне виконання окремих творів, композицій, пов'язаних внутрішньо динамічним єдиним сюжетно-тематичним задумом, супроводжувалося вокалом та інструментальною музикою, доповню-

<sup>1</sup> ГАРТ — «Гарт аматорів робітничого театру». (Ред.).

<sup>2</sup> «Сільський театр», 1927, № 10, стор. 24.

валося органічно введеними сценічними ефектами. Цей новий різновид народного сценічного мистецтва ввійшов в історію театральної самодіяльності під назвою «ораторія».

У драматичній студії Артемівської окружної ради профспілок (АОРПС) виконавці ораторій за творами Е. Верхарна «Повстання» та Дем'яна Бедного «Головна вулиця» розбивалися за принципом хорової партитури на чотири голоси. Хор читців, одягнених в єдину уніформу, ставав півколом. Музичний вступ, як і весь подальший супровід на фортепіано, компілювався з різних сучасних, класичних та народних мелодій. Засіб музичного оформлення такого типу видовищ був на рівні тогочасних методів. Згадаймо, що тодішні німі кінофільми йшли в супроводі фортепіанної музики, яка навіть видавалася окремими тематичними зошитами з компіляцій «до драми», «до комедії» тощо.

Колективне, хорове читання чергувалося з виступами солістів, з дуетом, з тріо читців та зі співом. Монолітну масу виконавців підсвічували різноколірними прожекторами. Маса майже не рухалася, лише окремі скупі мізансцени були створені для солістів. Проте «хор» весь час жив на сцені, жваво реагуючи на барвисте, образне, емоційно-насанчене виконання читцями їхніх партій.

З'єднуючою ланкою між окремими епізодами сценічної дії в ораторії стає ведучий. Цьому персонажеві, який відомий народному театру ще з часів балагана і з яким ми вже зустрічалися в масових діях, тепер доручається важлива функція вести наскрізну дію через усе видовище. Ведучий з'являється то в образі червоноармійця, то робітника, то селянина, то оратора.

У середині 20-х років ораторія стає невід'ємною складовою частиною програми «Синьої блузи», виходить на професійну сцену. Так, у 1926 році під керівництвом професора Й. О. Куніна та М. Д. Станіславського створюється «Театр читця», а пізніше (1931) — Харківський державний російський Героїчний театр та ін.

Народне театральне мистецтво весь час перебуває в стані наполегливих творчих шукань, у бурхливому процесі визрівання й становлення. Його нові здобутки не мисляться як гальванізація віджилих, архаїчних форм типу народних драм — «Цар Максиміліан», «Лодка» чи вертепна драма, а як відтворення в художніх образах ідей сучасності новими виражальними засобами, через народну драматургію, яка відбиває сьогочасні інтереси й прагнення трудящих.

В епоху бурхливого зростання художньої культури мас зростає роль і відповідальність режисера-організатора, змінюються і прогресують виражальні засоби актора.

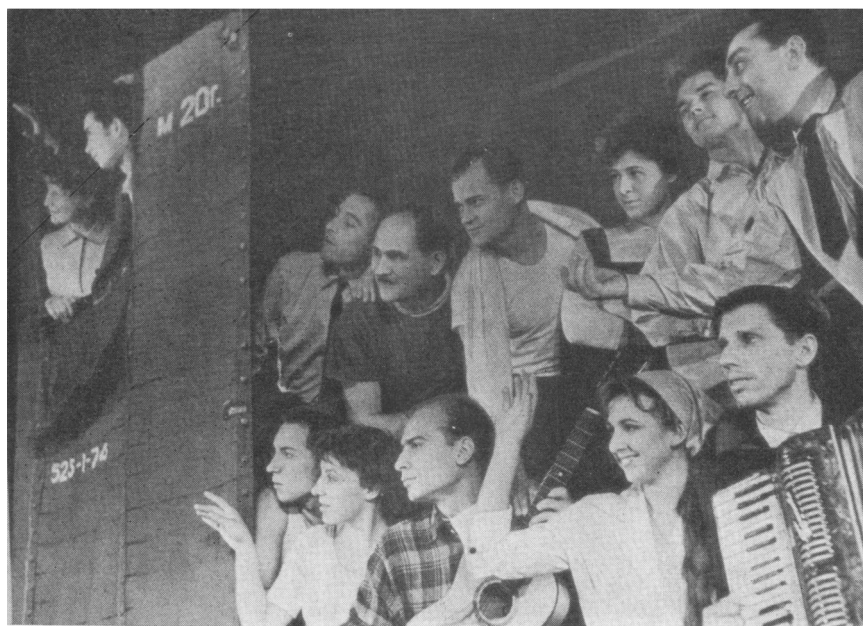
Треба завжди пам'ятати, що, якою б вагомою не була ідея твору, він завжди втратить своє мистецьке значення в неповноцінному художньо-образному й емоційному його розкритті. Поборниками цієї аксіоми на Україні були як представники старої, реалістичної дореволюційної школи — П. Саксаганський, І. Мар'яненко, так і представники нового, революційного театру — Л. Курбас, Г. Юра, В. Василько, Г. Ігнатюк, Б. Романицький, О. Соломарський, В. Складенко,



Живгазета «Гарт». Київ, 20-і роки.

Сцена з вистави-огляду «За місто-сад». Старокраматорський самодіяльний народний театр. Постановка М. Силаєва. 1961 р.

«Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського. Самодіяльний народний театр, с. Шумське Тернопільської обл. Режисер — В. Скрипюк. 1964 р.



Б. Тягну та інші, які творили нове театральне мистецтво, йдучи іноді різними і не завжди прямими шляхами до однієї мети.

У той же час, відірвані від життя і творчої практики, окремі «теоретики» клубної роботи на чолі з А. Піотровським, що знайшли собі притулок у тодішньому керівництві ВЦРПС, наприкінці 1920 року виступили з теорією так званого єдиного художнього гуртка. Тенденційно використовуючи нові колективні форми сценічної дії, що виникли в самодіяльності, і відкидаючи психологічний бік їхньої творчості, Піотровський вбачав у них єдиний засіб, як він висловлювався, «художнього обслуговування святкувань або інших видів побутових торжеств». Заперечуючи драмгурток у старому розумінні цього поняття і звинувачуючи цей вид художньої самодіяльності в усіх гріхах косності і поганій аматорщини, він пропонував механістичну, побудовану на формальних принципах «імпровізацію на ґрунті зв'язку політичного виховання зі співом, танком, фізкультурою і масовою театральною грою, пристосованою до червоного календаря»<sup>1</sup>. Такі клубні дидактичні видовища, що протиставлялися професіональному театрові, мали будуватися так званим комплексним методом з основною орієнтацією не на індивідуальну майстерність актора, а на знеособлений хор з робітників, який повинен рухатися, співати, говорити. Діалогічні сцени у зв'язку з «неможливістю театального перевтілення гуртківців»<sup>2</sup> повинні були, на думку Піотровського, вирішуватися формально: за принципом масок, з введенням у дію «реальних елементів життя», під якими розумілися люди (ораторія), словесні куски (принцип монтажу), речі (прапори, гвинтівки) та ін. Цю ідею підтримав і впровадив у свою практику один з ідеологів Пролеткульту на Україні Г. Авлов, який на той час очолював Харківський Героїчний театр (1921—1922), де в такому плані було здійснено постановку «Містерібуф» В. Маяковського.

На Україні принципи «єдиного художнього гуртка» почали з особливою інтенсивністю впроваджувати в практику художньої роботи профспілкові клуби після офіційного схвалення їх Першим Всесоюзним з'їздом клубних працівників у липні 1924 року. Клубні методисти-інструктори Народного комісаріату освіти України наполягали на впровадженні цього методу в практику роботи самодіяльності. Практика довела нежиттєвість цього клубного «гомункулуса», який був створений у лабораторіях Ленінграда і мав там неабияке поширення.

Курс тодішнього профспілкового керівництва, що фактично вів до ліквідації драматичних, хорових, музичних, танцювальних та інших художніх гуртків, тривав не довго. Вже наступного року ці шкідливі ідеї були засуджені Першою Всеросійською політосвітньою нарадою (11—14 грудня 1925 року) «як прояв ідеологічно ворожих буржуазних концепцій, спрямованих проти повноцінного реалістичного мистецтва»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В. Филиппов. Пути самодеятельного театра. М., 1927, стор. 43.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Очерки истории русского советского драматического театра. М., вид-во АН СРСР, 1954, стор. 468.

Окреме місце в історії самодіяльного театрального руху займають так звані агітсуди. Ця форма театрального видовища, сюжетна схема якого будувалася на наслідуванні процесуальності суду присяжних, була запозичена з арсеналу дидактичних, позашкільних прийомів педагогіки. Під керівництвом прогресивних учителів учні старших класів гімназій та реальних училищ у вільні години часто влаштовували розгляди змісту певних літературних творів Пушкіна, Лермонтова, Толстого та ін., а після обговорення виносили «присуд» їхнім героям.

З першими агітсудами-диспутами в їхній новій якості, що мали виразний політично спрямований зміст, ми зустрічаємося ще в часи громадянської війни. Відомі політсуди на гостру сучасну тему: «Суд над капіталом», «Суд над буржуєм», «Суд над паризькими комунарами», «Старий суд про жінку в революції», «Суд над молодю гвардією», «Суд над Жовтнем», «Суд над старим побутом» та ін. Ця нова форма театралізованої агітаційно-пропагандистської роботи, що торкалася всіх сфер тогочасного життя, швидко набула великої популярності як у профспілковій, так і в червоноармійській та сільській самодіяльності. Її успіх пояснюється злободенністю, широтою тематики, результативністю, порівняно незначною організаційною складністю.

На селі популярними були агросуди. Вони виставлялися за певними фіксованими сюжетними схемами: «Суд над коровою», «Суд над межею», «Суд над сохою» та ін. І. Микитенко, працюючи в 1921 році завідуючим лікарським пунктом села Нечаївки Одеської губернії, пише один із своїх перших драматургічних творів — «Суд над рябопіллям-бур'янихою», який і виставляє в керованому ним аматорському гуртку поруч з творами Кропивницького, Островського, Карпенка-Карого та ін.

Відгукуючись на животрепетні проблеми, керівники драмгуртків створювали багато цікавих сценаріїв, які у процесі їх здійснення на клубній сцені, а то й просто неба — на майдані — доповнювалися глядачами, що активно втручалися в дію: кидали репліки, ставили запитання, жваво реагували на події.

У звіті Новоархангельського райсельбуду Ніжинської округи Чернігівської губернії за 1925 рік повідомляється, що тут систематично влаштовувалися показові агітсуди над релігійними святами, меншовиками, неписьменністю тощо.

Не залишає поза увагою цю форму видовища і театральна критика. Так, наприкінці 1926 року громадськість скликається на першу широку конференцію глядача — «Суд над театросезоном 1925/1926 років у Києві». До участі в суді, де розгорнулася гостра полеміка, «запрошено оборонців, літераторів, керівників театрів, а також кращі артистичні сили Києва»<sup>1</sup>.

При всій актуальності змісту й виразності ця форма видовища імпровізації, в якій помітні значні елементи театральності, була приречена на відмирання уже в самому зародковій. Це неминуче й сталося, бо основна художня ознака мистецтва — сценічний образ, як правило,

<sup>1</sup> «Нове мистецтво», 1926, № 11, стор. 10.



підмінявся тут ораторськими засобами, промовами виконавців від імені персонажів даного видовища, схематичними виражальними засобами.

Проте глядач активно реагував на побачене, бо злободенність подій і торжество позитивного героя-сучасника збігалися з прагненнями народу бачити переможеним зло, бути свідком і співучасником торжества справедливості. Значною мірою позитивному ефектові сприяли емоційність пориву виконавців і винахідливість організаторів цього видовища. Цим і пояснюється відносно тривалий період існування агітсудів. Вони поступово витіснялися новими, актуальнішими, дійовішими і художньо досконалішими формами, як-от: жива газета, «Синя блуза», агітпропбригада та ін.

Названі види самодіяльного театру, які народилися в червоноармійському середовищі ще в період громадянської війни, набирають поступово все більшої вагомості.

Перші театралізовані живі газети на Україні відомі ще з 1919 року. З того часу рух за створення нового виду мистецтва малих форм починає одночасно поширюватися не тільки на Україні, а й у РРФСР, Білорусії, Грузії та інших братніх республіках. Живі газети утворюються в Харкові, Києві, Катеринославі, Артемівську, Кам'янському (тепер Дніпродзержинськ), Одесі, Херсоні, Миколаєві, на шахтах Донбасу та ін. Їхніми організаторами й учасниками стають комсомольці, які ведуть перед у творчій ініціативі молоді. Своім найпершим обов'язком вони вважають настанову, висловлену В. І. Леніним у промові на Всеросійській нараді політосвіт губернських і повітових відділів народної освіти 3 листопада 1920 року: «Треба перевиховати маси, а перевиховати їх може тільки агітація і пропаганда, треба зв'язувати маси з будівництвом загального господарського життя, в першу чергу. Це повинно бути головним і основним у роботі кожного агітатора-пропагандиста»<sup>1</sup>. Тематична спрямованість виступів живих газет та «Синіх блуз» присвячується найактуальнішим подіям міжнародного становища, боротьбі за комуністичну свідомість, за новий побут. Вони палко викривають буржуазний світ, релігійні забобони, таврують капіталізм і колоніалізм, прояви націоналізму й шовінізму, агітують за відбудову народного господарства. Негайна реакція на події, відображення сьогоденного позитивного або негативного факту з життя свого цеху, заводу, установи, гостра сатирична спрямованість — найхарактерніші ознаки живгазетного комсомольського театру.

Комсомольці широко розгортають пропаганду ідей Комуністичної партії, вважаючи це найпершим своїм обов'язком. Вони намагаються поставити на службу цій благородній меті мистецтво, піднести ідейну спрямованість художньої самодіяльності.

Проте комсомольців, що заходилися створювати власними руками нове мистецтво, чекали великі труднощі. Насамперед вони не знали, з чого почати, не мали ні зразків, ні досвіду, а головне — відповідного літературно-драматургічного матеріалу. Робота професійного

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 31, стор. 332.

театру і його митців — В. Мейєрхольда, Л. Курбаса, Г. Юри, М. Терещенка та ін.— тоді перебувала ще в стадії лабораторних студійних експериментів, наполегливих шукань форми і нових виражальних засобів донесення ідей революції до глядача, створення нового мистецтва пролетаріату. Однак комсомольців це не зупинило. Орієнтуючись на живий досвід агітаційного театру часів громадянської війни, вони обирають прообразом своїх сценічних шукань злободенну гостроту мистецтва плаката, наслідують образну мову і зображальні засоби харківських та одеських «Вікон РОСТА», динамічність перших агітаційних і хронікальних радянських кінострічок. У своїх сценічних композиціях вони беруть за зразок карбованість віршів В. Маяковського, Дем'яна Бедного, О. Безименського, П. Тичини, В. Еллана, В. Сосюри та ін. Сценічна інтерпретація цих творів і власні спроби стають основою нового репертуару.

Проте творці цих композицій наївно вважали, що всі попередні здобутки професіонального театру не підходять для передачі ідей сучасності. Вони наполегливо впроваджували своє, нове, революційне, допускалися прикрих помилок, заново відкривали для себе давно вже відомі істини та закономірності і знову продовжували шукання.

Не треба забувати й того, що в ході дискусій, намацування в колективному досвіді найвиразніших прийомів донесення своїх думок до широких мас трудящих організатори самодіяльності не могли не зважати на авторитет «теоретиків» художньої самодіяльності, на зовнішню революційність їхніх фраз, а також на директивні вказівки керівників політосвітніх установ та культвідділів профспілок, які часто збивали їх з інтуїтивно знайденого вірного шляху. Адже подекуди діячі, які перебували на позиціях Пролеткульту, вважали, що природа радянської художньої самодіяльності є антагоністичною природі професіонального театру, що її дальший розвиток на ґрунті традицій дореволюційного психологічного аматорського театру — помилковий. Ці діячі вимагали «будівничого, конструктивно-творчого аматорства». «Професіональний театр вони відносили до сфери мистецтва,— зазначає театрознавець М. Янковський.— Самодіяльний вони вважали не мистецтвом, а проявом особливих форм суспільного побуту пролетаріату, який завоював владу і будує нове суспільство»<sup>1</sup>.

Такі погляди на роль театру певною мірою відбилися на творчій практиці та засобах, принципах організації і роботи театрів малих форм. І поки теоретики шукали формулу визначення цього нового паростка народного революційного театру, він швидко поширився і став одним з найдійовіших, наймобільніших художніх знарядь у виконанні настанов XIII з'їзду РКП(б) (травень, 1924) на перетворення робітничих клубів у центри комуністичного виховання широких мас, основою діяльності яких стають пропаганда й роз'яснення основних завдань, що стоять перед партією, державою і профспілками.

Живі газети, а пізніше й «Сині блузи», між якими не було принципової різниці ні в напрямі, ні в методах діяльності, виникають відразу

<sup>1</sup> Див. Павел Маринчик. Рождение комсомольского театра. Л.—М., «Искусство», 1963, стор. 225.

в багатьох містах Радянського Союзу. У зв'язку з цим варто згадати один з найцікавіших колективів, творча практика якого дала назву цілому «синьоблузому» рухові, що сприяв створенню кількох професіональних колективів як в РРФСР, так і на Україні.

Восени 1923 року студент Московського інституту журналістики, учасник громадянської війни на Україні Борис Южанін разом із своїми колегами створив самодіяльний агітаційний театр, який прибрвав назву «Синя блуза». Під такою ж назвою з 1924 по 1928 роки в Москві періодично виходив журнал, де друкувалися репертуар і творчі поради для колективів периферійних агітаційних театрів малих форм. До редколегії входили поети й драматурги, тоді ще початківці, — С. Кирсанов, В. Лебедєв-Кумач, П. Чикарков, В. Градов, В. Масс, О. д'Актиль, В. Тіпот, М. Адуєв, М. Асєєв, В. Ардов та ін. Разом з В. Маяковським, Б. Ромашовим, В. Гусєвим, І. Штоком вони написали багато цікавих творів, які швидко підхопили всі «Сині блузи» країни.

Майже одночасно (1923—1924) на Україні виникає чимало цікавих творчих колективів, які залишили по собі помітний слід в історії самодіяльного театру. Так, при київському літературному об'єднанні «Гарт» створюється самодіяльний театр малих форм — жива газета «Гарт». Її фундаторами були В. Скляренко, Л. Лісна, Ф. Копилов, І. Черкашин, Л. Смілянський, Г. Лойко, І. Маркевич, М. Станіславський та ін. Музику для програм, мелодії пісень писав молодий композитор А. Циніс. Вистави колективу супроводжувалися оркестром джаз-банд. Керував ним його організатор В. Арнольдєв. Віршовані і прозаїчні тексти, фейлетони та інші репертуарні матеріали писали Ф. Копилов, В. Скляренко, Б. Коваленко, В. Ярошенко та ін.

Ідейно-художній напрям цього колективу його керівники визначили, виходячи з основного принципу спілки, записаного в статуті: «В основі своєї праці спілка «Гарт» кладе марксистську ідеологію і програмні постулати Комуністичної партії в культурній роботі, об'єднуючи навколо них і притягаючи до активної творчості широкі пролетарські маси»<sup>1</sup>. Ці настанови були одним з характерних визначень ролі і місця «Синіх блуз» та живих газет у пролетарському, класовому русі.

Усі живі газети складали програми своїх виступів, які тривали 30—40 хвилин у різних варіантах, але за єдиним газетним принципом побудови (верстки) матеріалу. Так, програма «Гарту» починалася традиційним бадьорим маршем-антре:

Ми жива газета «Гарту» — правда в кожному рядку,

Нас послухать завше варто селяку й робітнику.

Клубам твердий наказ — не забувайте нас!

Наші аркуші — естрада, літери газети — ми!

Після цього маршового вступу, що складався з кількох куплетів, на сцену виходили всі учасники і відрекомендовувалися глядачам. Починалася дія. Спочатку йшла ораторія, потім коротенькі статті, тобто інсценівки-мініатюри, які мінялися майже в кожній програмі і писа-

<sup>1</sup> Історія української радянської літератури. К., «Наукова думка», 1964, стор. 70.

лися буквально вслід за внутрішньою чи міжнародною подією, щойно опублікованою в газетах, або з приводу певного факту з життя того виробництва, де виступала жива газета.

Оформлення вистави складалося з кількох невеликих полотнищ різноколірної тканини, які швидко й дотепно трансформувалися, обмежуючи простір, де відбувалася дія. До них додавалися елементи аплікації, що характеризували час і місце дії. Такі трансформації відбувалися й з уніформою — блузою сірого кольору, доповненою окремими елементами необхідного за дією костюма. Потрібна бутафорія, світло і музика допомагали створенню відповідного сценічного ефекту, а сценічні композиції режисера В. Скляренка, які він винахідливо створював на матеріалі простих, невибагливих текстів, були завжди яскраві, образні, динамічні. Успіхові виступів «Гарту» сприяла, безперечно, і актуальність тематики, і талановите, емоціональне виконання своїх завдань акторами.

«Гарт» користувався великою популярністю в Києві. У творчому змаганні з живою газетою клубу друкарів «Красный петух» він завжди вів перед і його вистави були зразком, на який орієнтувалися колективи малих форм Києва та інших міст України, запозичаючи матеріали, переносючи в свої колективи окремі елементи, принципи й композиції.

Таких живгазетних колективів на Україні в період їхнього розквіту налічувалося понад 500. Свою корисну діяльність вони проводили як у місті, в робітничих селищах Донбасу, так і на селі.

На початку 1924 року невелика група комсомольців міста Артемівська створює групу по пропаганді книги.

Після кількох успішних виступів рекламно-пропагандистського характеру група розширює коло тематики і починає торкатися питань міжнародного життя, висвітлювати місцеві події. Створюється жива театралізована газета. Фундатори її — Б. Горбатов, Г. Зельдін, Г. Сухова, Г. Навроцький і М. Безсмертний обираються до складу редколегії — керівного органу самоврядування колективу. Найактивнішу участь у роботі новоствореної газети брали В. Воронов, брати С. та О. Казимирови, М. Хенкін, П. Пахомова та ін. Цю живу газету назвали «Прожектор», бо вона завжди виявляла й висвітлювала хиби в роботі та допомагала їх виправляти. Як бачимо, не тільки назвою, а й завданнями її функції збігалися з функціями сучасних комсомольських «Прожекторів» — постів на заводах і підприємствах, відрізняючись тільки обсягом та формою подачі матеріалу. Щоправда, театралізованих ознак у цих колективах, які успадкували традиції живих газет, тепер ми не спостерігаємо.

Історія «Гарту», «Прожектора», як і багатьох інших живих газет та «Синіх блуз», є найяскравішою ілюстрацією духовного й творчого зростання молоді, тих семимильних кроків, якими вона разом з усім народом ішла в мистецтво, творила нову, радянську художню культуру.

Перші виступи «Прожектора» були скромними. Тема — пропаганда політичних, технічних, художніх книг, агітація за їх придбання й прочитання, розкриття в монологах, діалогах, колективній декламації їх-

нього змісту. На сцену виходили учасники. Ставали в ряд. На блузах — плакати з назвою книги. В руках, немов списи,— вставочки з великими металевими перами на кінці. На голові — будьонівки як символ «легкої комсомольської кінноти». Нескладні переходи під музику, вірніше, виходи на авансцену чергової «книги», кілька фізкультурних номерів, частушки на сьогоднішні події, колективне проголошення кількох лозунгів — от і весь зміст 20—30-хвилинного виступу живої газети.

Від програми до програми, які випускалися через кожних 2—3 тижні, виступи живої газети ставали все складнішими. На початку 1925 року колектив працював при Першому робітничому клубі Артемівська. Тут створювалися тематичні програми, присвячені революційним датам, відзначалися річниці смерті В. І. Леніна, революції 1905 року, повстання декабристів, Ленських подій... Цілі програми було присвячено Червоній Армії, святам Першого травня й Великого Жовтня, дню МОДРу, міжнародним питанням та ін. Значна увага приділялася також відображенню місцевого життя.

У творчому дружньому змаганні з «Синьою блузою» друкарів міста з «Сірою блузою» швейників, з колективами Слов'янська й Горлівки «Прожектор» поступово ускладнює свої виражальні засоби: тут з'являються елементи умовного художнього оформлення, винахідливо використовуються методи аплікації, трансформації, звукові та світлові ефекти. В колектив приходять по конкурсу обдаровані юнаки й дівчата. «Прожектор» завойовує визнання громадськості. Його запрошують виступати не тільки в місті — обслуговувати наради гірників, металургів тощо, які відбувалися в приміщенні нового міського театру, а й на навколишніх шахтах та підприємствах. Окружна рада профспілок Донбасу бере на себе піклування про долю молодіжного колективу. «Прожекторіві» виділяються кошти на потреби оформлення, надається приміщення для репетицій у Будинку профспілок. З метою обміну досвідом колектив їде до Москви, де виступає з творчим звітом перед московськими синьоблузниками у приміщенні Театру імені К. С. Станіславського.

Після повернення з Москви гостро постає питання про поліпшення роботи, піднесення художнього рівня програм живої газети. АОРПС виділяє кошти і запрошує платного керівника. Ним стає режисер Московського театру Революції О. Новиков, який влітку 1926 року створює драматичну студію. Досвідчені педагоги — майстри сцени О. Маєвська та В. Халютіна протягом півроку ведуть серйозну навчальну роботу з майстерності актора, з техніки мови й художнього читання, з ритміки і пластики. Тут захоплено працюють над ораторіями, інсценізаціями, уривками з «Ревізора», з п'єс Островського та інших драматургів, не припиняючи роботи над створенням чергових номерів живої газети, які за своєю якістю вигідно відрізнялися від того, що було зроблено досі.

Під час обговорення шляхів і перспектив роботи «Прожектора» на сторінках газети «Кочегарка Донбасу» зав'язується жвава дискусія, в ході якої Б. Горбатов, А. Фарбер та інші наполягають на створенні

на базі «Прожектора» театру робітничої молоді (ТРОМ). Але після прилюдного перегляду роботи студії президія АОРПС приймає рішення про створення професіонального Першого робітничого театру Донбасу Артемівської окружної ради профспілок. АОРПС бере цей колектив на бюджет, переводить 16 синьоблузників на роботу акторами театру, запрошує до складу колективу 8 досвідчених майстрів старшого покоління; художнім керівником призначає О. Новикова, а режисером — В. Великанова (з Московського театру Революції).

Незабаром були підготовані до показу вистави: «Шторм», «Штиль», і «Місяць ліворуч» В. Білл-Білоцерковського, «Леон Кутюр'є» Б. Лавреньова, «Амба» З. Чалої та ін.

Театр, якому надається сцена новозбудованого Палацу культури металістів імені Артема, після показу в жовтні 1927 року прем'єр названих вистав вирушає в тривалу гастрольну подорож по Донбасу. Глядачі і преса одноставно відзначають великий успіх молодого реалістичного театру в Єнакієвому, Горлівці, Краматорську, Дружківці, Донецьку та інших містах і селищах Донбасу.

У 1925—1926 роках синьоблузний рух досягає zenіту свого розвитку. В РРФСР виходять одночасно три періодичних репертуарних журнали, де друкуються матеріали для живгазетних колективів: «Синяя блуза», «Красная рубаха» (Москва), «Живая театрализованная газета» (Перм). На Україні репертуар і методичні розробки до нього друкує журнал «Сільський театр».

Основними ознаками виступів живих газет були ідейність, сучасність і сатирична спрямованість. Використовувався злободенний матеріал, традиційні народні форми — частушки, монологи «раешники», що наслідували прийоми балагана. У виступах дотримувалися швидкого темпу й чіткого ритму фізкультурних номерів. Ці творчі засоби викликали схвальне ставлення глядача.

Великою рушійною силою розвитку цього жанру були його повсякденні живі зв'язки з життям і інтересами народу. Вся діяльність живих газет була спрямована на пропаганду ідей Комуністичної партії, на агітацію за відбудову й реконструкцію народного господарства, на непримиренну боротьбу з пережитками капіталізму в свідомості й побуті молоді. Політична гострота і результативність діяльності живгазет і «Синіх блуз» Радянського Союзу вплинули на робітничий театр інших країн. У 1925—1927 роках у Німеччині створюються колективи «Kolonna links», «Rot front», «Alarm» та ін.

Говорячи про позитивні якості живих газет та відзначаючи багато творчих знахідок цих колективів, не можна не помітити й тих значних їхніх вад, які кінець кінцем призвели спочатку до кризи жанру, а потім десь у 1928 році, до остаточного припинення синьоблузого руху. Великим недоліком була певна «цехова» і насамперед вікова обмеженість контингенту виконавців, середній вік яких не перевищував 17—20 років. Тут, правда, треба мати на увазі, що живі газети були лише однією з форм театральної самодіяльності. На кінець 1925 року на Україні налічувалося 560 колективів малих форм із загальної кількості 5000 драматичних колективів.

У музичному супроводі номерів програми великою вадою більшості міських «Синіх блюз» була орієнтація не на кращі зразки сучасної радянської музики і традиції народної пісні, а на естрадні мелодії низького гатунку, на опереткові переспіви, на мотиви популярних пісень тощо. Те нове, революційне, життєве, що йшло в живій газеті від творчості сучасних композиторів, у багатьох випадках розчинялося в загальному потоці сірих, заяложених мотивів. Це сталося через некритичне наслідування модних тоді джаз-бандів, ексцентрики, естрадних оркестрів Утьосова, Ренського та ін. Не часто зустрічалися в програмах міських живгазет і народна українська, російська пісня та пісні братніх народів, крім хіба що частушок, які були обов'язковою «приправою» виступу кожного колективу.

Підсумовуючи творчий шлях розвитку синьоблузого руху, треба констатувати, що наполегливі експерименти й шукання власного почерку у виконавській майстерності не дали бажаних наслідків. Досвід окремих колективів ніким не вивчався й не узагальнювався. Некритичне копіювання прийомів кількох провідних колективів призвело до вироблення штампів. Шукання динамічної форми акторської подачі матеріалу в плані театру удавань, а звідси й надмірне прагнення до зовнішньої театралізації, підсилення розважальних елементів, свідоме відмовлення від психологічного розкриття образу того чи іншого персонажа сценічної мініатюри, а часто й несумісність застосування такого ключа в агітаційно-плакатному видовищі стали основною причиною початку розпаду синьоблузої форми. Вона, природно, й не могла довго протриматися лише на режисерських знахідках, винахідливих трюках, сценічних ефектах та політичній актуальності тем.

У такій ситуації синьоблузій рух пішов на спад. Вихід останнього, грудневого (1928) номера журналу «Синяя блюза», в якому було вміщено прощальний лист редколегії, де повідомлялося про припинення видання журналу, був сприйнятий на місцях, як сигнал для припинення дальшої діяльності живих газет і «Синіх блюз». На початку 1929 року, за даними Народного комісаріату освіти, на Україні було зареєстровано лише 54 живгазетних колективи. Відомостей про існування на Україні на початку 30-х років живих газет чи «Синіх блюз» немає. Їм на зміну прийшли агітпропбригади, театри малих форм («Темафори»), театри робітничої молоді (ТРОМи, або «Теробмоли»), які будували свою роботу на інших засадах, широко використовуючи бойові традиції агітаційного театру.

Серед 5000 драматичних гуртків, що існували наприкінці 1925 року на Україні, можна назвати не одну сотню цікавих творчих колективів, на які рівнялася решта гуртків міста і села. Проте загальний рівень театральної самодіяльності, особливо на селі, продовжував лишатися низьким, незважаючи на надзвичайну інтенсивність роботи, коли за рік відбувалося близько 150 000 вистав.

За даними вибіркового обстеження 556 драмгуртків села, проведеного журналом «Сільський театр», виявилось, що близько половини їхніх керівників становили селяни, більшість з яких не мала навіть закінченої середньої освіти.

Ось один з характерних прикладів: «Керував роботою наш селянин Бурій,— пише у своїх спогадах В. Жерус,— що хоч освіту мав лише за сільську школу, але був гарний режисер, керівник хору і диригент музичного гуртка. За цей час Гайворонський драмгурток надіслав двох своїх членів учитися: одного — до художньої, другого — до музичної школи»<sup>1</sup>.

Бракувало й навчально-методичної літератури. За цей період було видано кілька книжок. Одна з них — «Драматичний гурток у робітничому клубі» (Х., 1923) — складалася з двох розділів: Р. Пельше — «Основні завдання й методи роботи драмгуртка» та М. Верпинський — «Робота над п'єсою і над собою в драматичному гуртку». Пізніше Ю. Смолич надрукував книгу «Драмгурток у робітничому клубі» (Х., 1925), де подав багато рекомендацій по організації творчого процесу в драматичному гуртку. Але ці видання, як і книга П. Горбенка «Революційний ляльковий театр» (Х., 1924), де вміщено антирелігійну п'єсу для вертепного театру і поради по влаштуванню революційного вертепа, на село майже не потрапляли.

Природно, що такий стан не міг залишатися незмінним. Восени 1925 року в штати окружних відділів народної освіти вводиться посада інструктора культурно-масової роботи на селі, відпускаються кошти на проведення курсів підвищення кваліфікації керівників гуртків, із створенням яких справа почала поволі, але помітно поліпшуватися.

Перша Всеросійська нарада по художній роботі (грудень, 1925) звернулася до місцевих органів політичної освіти із закликом рішуче поліпшити ідейно-виховний зміст роботи гуртків, піднести художню якість їхньої діяльності. Не відкидаючи значення малих форм, учасники наради висловилися за повноцінну п'єсу як основу репертуару і закликали письменників до створення нового, революційного репертуару, агітаційної п'єси на теми соціалістичного будівництва. Тим часом на сценах драмгуртків ішло все, що потрапляло під руку невибагливому режисерові і мало ознаки революційності теми.

У цей період на самодіяльній сцені з'являються перші твори української радянської драматургії. Поруч із численними творами народної драматургії (інсценівками, агітсудами та ін.) на широку самодіяльну сцену виходить п'єси: «Радянське різдво», «Дякую вам», «Колись і тепер» І. Микитенка, «Бунтар» М. Ірчана, «В червоних шумах» А. Головка, «Лісові круки» В. Минка, «Заплуталась божа справа», «Діли небесні», «Що може циркуляр наробити» Остапа Вишні, «Чорнозем ожив», «Шахтарі», «Люди, чуєте?» («До комуни») Д. Бедзика, «Незаможник» А. Кострицина, агіткартина «В ореолі» О. Ведмицького та ін.

Наслідуючи практику професіональних театрів, драматичні гуртки ставили й переробки класичних творів, де осучаснювалися дійові особи, «доточувалися» повчальні, революційні фінали. Популярними були переробки: «По ревізії» (за М. Кропивницьким) В. Муринця, «Ой не

<sup>1</sup> «Сільський театр», 1927, № 8, стор. 44.



ходи, Грицю, та й на вечорниці» (за М. Старицьким) і «Як вони допомагали» (за твором Л. Яновської «Лісова квітка») І. Сенченка та ін.

Нова радянська п'єса поступово проклала собі шлях на сцену драматичного гуртка.

Але основою репертуару, особливо на селі, все ж залишався перевірний десятиріччями класичний репертуар. На той час увага до вітчизняної класики розцінювалася деякими критиками як назадництво. Тенденційно настроєні «ліваки» закидали керівникам гуртків просвітянство, побутовизм, натуралізм і всякі інші гріхи аж до прямого звинувачення в нелояльному ставленні до Радянської влади.

Проблеми створення і розвитку, процеси визрівання нової культури пролетаріату постійно перебували в полі зору видатних діячів Радянської держави й Комуністичної партії. «Ми переживаємо другу, глибшу й набагато ґрунтовнішу хвилю непрофесіонального театру, — зазначав А. В. Луначарський, говорячи про перспективи розвитку радянського мистецтва. — Я надаю величезного значення цьому рухові. В деяких клубах, правда, риси старого аматорства ще помітні. Трапляються постановки якогось-небудь заїждженого водевіля, але взагалі і в цілому клуб іде... шляхом тенденційної спеціальної інсценівки, шляхом пропаганди й агітації через сцену. І це не тільки надзвичайно важливо політично і не тільки не заперечує справжньої художності, а прокладає шляхи для справжніх шедеврів цього виду, для створення, можливо, небаченого ще жанру, захоплюючих своєю патетикою або своїм гумором інсценівок, так би мовити, повсякденного журнального порядку, причому часом такі, народжені злобою дня, п'єси можуть виявитися тривкішими, ніж розраховані їхніми авторами на сторіччя псевдоперли чистого мистецтва»<sup>1</sup>.

Думки А. В. Луначарського, висловлені ще 1924 року, вичерпно характеризували процеси, що пізніше відбувалися в театральній самодіяльності Росії, України, Білорусії, Грузії, республік Середньої Азії. Могутня творча ініціатива народу проявлялася у створенні все нових форм і жанрів мистецтва, у тисячах творів народної драматургії, у могутньому спалахові словесного і музично-хорового фольклору, який вперше зазвучав на весь голос зі сцени народного театру.

У самодіяльності визрівали тисячі талантів. Шлях на професіональну сцену багатьох видатних діячів мистецтва пролягав саме через драматичні гуртки і живі газети, які зробили певний вплив і на професіональний театр, стали поштовхом для утворення нової форми театру — робітничо-селянських театрів. Крім уже названих тут багатьох імен, слід згадати В. Сокирка — керівника й учасника драмгуртка Мало-Виськівського цукрового заводу на Кіровоградщині, Є. Петрову — учасницю драмгуртка транспортників Києва, Є. Бондаренка — учасника робітничої самодіяльності Харкова, М. Кононенка — учасника Кагарлицького драматичного гуртка, І. Кобринського — режисера Дніпропетровського драматичного колективу та багатьох інших.

<sup>1</sup> «Рабочий и театр», 1924, № 2, стор. 5.

## ТВОРЧИСТЬ МАС І ПРОБЛЕМИ МАЙСТЕРНОСТІ

Якщо на початку 1925 року на Україні було близько 5000 драматичних гуртків, то 1929 року — майже 10000 самодіяльних драматичних колективів. Близько 80 відсотків величезної армії культурно-мистецьких працівників, що налічували в своїх лавах понад 300000 учасників — аматорів театру, працювали в робітничих селищах, віддалених містах, на селах, куди майже ніколи не заїжджав жоден з діючих тоді 20 пересувних робсельтеатрів.

Природно, що драматичний гурток, як і «Синя блуза» та жива газета, був одним з найдійовіших знарядь культурно-освітньої роботи серед населення. Вистави або концерти неодмінно відбувалися після кожних зборів, що часто скликалися радянськими, партійними, профспілковими та різними громадськими організаціями. До кожного такого заходу готувалася нова п'єса чи концертна програма. Проте іноді ці вистави чи концерти відбувалися без належної підготовки. А вже тільки за 1929 рік кожен драмгурток дав пересічно по 31 виставі, кожна з яких переглянули 140 осіб. Отже, загальне число глядачів досягло астрономічної цифри — 43 мільйонів.

Художнє керівництво більшості гуртків здійснювали ентузіасти, які в своїй творчій практиці керувалися переважно інтуїцією, часто не знаючи технології і законів, за якими будується сценічне видовище.

Брак нового, радянського репертуару, а головне, відсутність контролю за ідейно-художнім рівнем вистав, особливо на селі, були серйозною перешкодою на шляху становлення і розвитку радянського народного театру.

На театральній нараді, скликаній Агітпропом ЦК ВКП(б) 10—15 травня 1927 року, поруч з іншими важливими питаннями театрального будівництва було піддано критиці організаційний і творчий стан самодіяльного театру, засуджено шкідливість тенденційного протиставлення самодіяльного колективу професіональному. Водночас було засуджено й некритичне наслідування аматорами застарілих форм сценічного мистецтва, зокрема побутовизму, тенденції ухилу в бік міщанської, дрібнобуржуазної ідеології. Нарада винесла резолюцію, в якій визначалися завдання, напрям і естетичні засади дальшого розвитку театральної самодіяльності.

Цим важливим політичним документом було покладено край стихійності процесу розвитку художньої самодіяльності. ВЦРПС та Народний комісаріат освіти вживають ряд практичних заходів по виправленню хиб. Розпочинається видання методично-репертуарного журналу «Клубная сцена», виділяються кошти на проведення курсів та семінарів по підвищенню кваліфікації керівників гуртків. Здійснюються перші галузеві огляди й конкурси, наслідки яких підсумувала Перша Всесоюзна олімпіада самодіяльного мистецтва, що відбулася в Москві 4 серпня 1932 року.

На шляху розвитку театральної самодіяльності стояло багато труднощів. Це і недостатня, часто слабка матеріальна база, і відсутність

методичного центра та будь-якого формально-юридичного документа, який би регламентував діяльність драматичного колективу, права та обов'язки його керівника і стосунки гуртка з установою, якій належало театральне приміщення. Найголовнішою проблемою, яка однаковою мірою стояла як перед професіональним, так і перед самодіяльним театром, була розбіжність позицій і поглядів художньої інтелігенції на місце театру в житті суспільства, на його мету, завдання та напрям, у якому він повинен розвиватися.

Носії і прихильники живучих пролеткультівських теорій — «конструктивісти», «дійовики» та інші «ліві» теоретики театру — все ще продовжували заперечувати класичну спадщину. Вони обстоювали необхідність переробки й осучаснення класичних творів і робили це на практиці. Великої шкоди заподіяла пропаганда цих поглядів самодіяльному рухові. Адже читачі журналів «Сільський театр», «Масовий театр», «Радянське мистецтво» та інших періодичних видань, де друкувалися статті такого напрямку, уважно прислухалися до висловлень авторитетних для них органів.

Незважаючи на це, шукання нових шляхів будівництва пролетарського театру тривали. З ініціативи комсомолу в робітничому середовищі Харкова, Києва та інших міст України поруч із «Синіми блузами» та живими газетами в першій половині 20-х років виникають перші театри робітничої молоді («Геробмоли»), які дають початок рухові за створення нових організаційно-творчих засад і форм пролетарського театру.

Тромівський рух ввійшов в історію радянського театру як один з найцікавіших, найяскравіших показників безпосередньої творчої участі трудящих мас у формуванні й розвиткові соціалістичного мистецтва. Рух за створення театру робітничої молоді в його новій якості, відмінний від звичних традиційних форм, виникає майже одночасно в Азербайджані, на Україні та в Російській Федерації. Це було закономірним наслідком процесів визрівання серед молоді нових ідей, під впливом яких виник, формувався і зростав тромівський рух.

У своїй діяльності цей рух базувався на тих, перевірених практикою елементах сценічного мистецтва, що зародилися в надрах радянського агітаційного театру і були властиві таким його поширеним формам, як агітсуд, масова інсценізація, жива газета, «Синя блуза». Ця закономірність зумовлювалася також високою активністю комсомолу, який вишукував дійові, дохідливі форми боротьби за комуністичну свідомість, нову комуністичну мораль, чистоту ідеології, новий побут робітничої молоді.

Ідеологи ТРОМУ на Україні вважали, що ця форма театру не повинна переродитися в «театр епохи п'ятирічки». За їхнім переконанням, ТРОМ мав стати «...діалектичною формацією мистецтва пролетаріату, мистецтва, що перейшло в наш побут і працю, мистецтва, що стало одним з функціональних, корисних елементів нашого соціалістичного будівництва»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Нова генерація», 1930, № 2, стор. 48.

За кілька років своєї діяльності ТРОМи нагромадили певний досвід, здобули свою аудиторію. Наполегливо шукаючи свіжі форми художнього відображення сучасного життя, режисери винахідливо використовують прийоми сценічної виразності, які народилися в радянському народному театрі у процесі творчої роботи над здійсненням вистав на злободенні, політично гострі теми.

Великою заслугою ТРОМів було те, що вони, не чекаючи появи «етапних» п'єс, творили свої. «Тромавтори» негайно відгукувалися на кожен актуальну проблему сучасності. Беручи за зразок п'єси провідних Харківського та Ленінградського ТРОМів, вони створювали свої, оригінальні п'єси. І цей їхній доробок треба розглядати не в порівнянні з драматургічними еталонами попередніх чи наступних історичних періодів, а як вираження ідейно-творчих позицій того часу, в якому вони жили й працювали.

Творча практика ТРОМів довела життєвість цього нового виду робітничого театру. Великі надії на його майбутнє покладали А. Лучначарський, В. Мейєрхольд, Л. Курбас та багато інших діячів культури. «Це єдиний близький нам театр,— зазначав В. Маяковський.— Ми повинні всіляко дбати, щоб він не перетворювався в театр видовищ, а залишався б театром агітації і дії. Основний принцип — це щоб глядач ніс ідею додому, це основний підхід»<sup>1</sup>.

1931 року на Україні працювало близько 50 ТРОМів і близько 10 відділень — «тромадер» — на виробництвах. З них 6 найкращих колективів — Києва, Харкова, Донецька, Дніпродзержинська, Одеси, Дніпропетровська — 1929 року було професіоналізовано. Всеукраїнська рада ТРОМу при ЦК ЛКСМУ затвердила бюджетні асигнування на утримання в розмірі 66000 карбованців, включаючи 1000 карбованців дотації Кагарлицькому ТКОМу.

Рух за створення молодіжних театрів нового типу перекинувся й на село. 1930 року, крім Кагарлика, заснуються театри колгоспної молоді — «ТЕКМОЛи» або «ТКОМи», як «охрестив» їх поборник цього руху на селі Грабовський, — в Ольхівцях на Поділлі, в Червоній Кам'янці, Богуславі, Макарові та Іванкові. Проте ідея «ТКОМу» не знайшла на селі плідного ґрунту. Проіснувавши всього рік, «ТКОМи» розпалися й перетворилися на звичайні драматичні гуртки. Після опублікування постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» питання про дальшу долю комсомольсько-молодіжного театрального руху набуває значної гостроти.

ЦК ВЛКСМ, не висловлюючись проти самої ідеї створення ТРОМів, згодом відходить від безпосереднього керівництва тромрухом, ліквідує Центральну раду ТРОМу і передає професіоналізовані ТРОМи органам Наркомосу, а мережу самодіяльних ТРОМів — радам профспілок, з чим ВЦРПС і погоджується, винісши відповідну ухвалу від 13 квітня 1933 року<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Владимир Маяковский. Сочинения в 13 томах, т. 12. М., Гослитиздат, 1959, стор. 404.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 2605, оп. 4, спр. 186, арк. 160, 161.

Народний комісаріат освіти України визнав за можливе залишити на державному бюджеті з професіоналізованих ТРОМів тільки Одеський імені П. П. Постишева та Харківський, який проіснував до 1937 року. Того ж року відбулося злиття двох харківських колективів — ТРОМу і Театру Революції. На їхній базі утворюється Харківський державний театр імені Ленінського комсомолу.

Усі інші ТРОМИ розпускаються. Найталановитіші артисти (П. Куманченко, О. Валуєва, С. Кошачевський, В. Мізіненко, І. Сикало, Є. Купченко та ін.) поповнюють професіональні театри. Частина з них вступає до театральних вузів Києва, Харкова, Дніпропетровська, Одеси; решта повертається на виробництво і бере творчу участь у драматичних гуртках.

Деякий час продовжують існувати й самодіяльні ТРОМИ. Найдовше проіснував ТРОМ харківського заводу «Серп і молот», яким керував спочатку В. Скляренко (1931), а з 1932 року — М. Домбровський (Авах). Творче шефство над цим колективом з 1932 року здійснює Театр російської драми на чолі з його головним режисером М. Петровим. Під його безпосереднім керівництвом ТРОМ звертається до класичної драматургії, в колективі запроваджується навчальна робота.

Це дає свої відчутні наслідки, і в 1934 році, на Другій міській олімпіаді у Харкові ТРОМ «Серпа і молота» завоював перше місце. Того ж року цей колектив припиняє свою роботу і перетворюється в Театр малих форм («Темафор»), який успішно працює до початку Великої Вітчизняної війни.

У зв'язку з цим треба відзначити, що рух за організацію «Темафорів» виник паралельно тромівському наприкінці 20-х років. Проте через ряд причин він не набув такої масовості, як тромівський.

Створення «Темафорів» на підприємствах України стає особливо інтенсивним після звернення ЦК ВКП(б) (червень, 1928) про розгортання критики й самокритики. Одночасно створюються бригади робітничої критики, проводиться призов ударників до мистецької критики. Складається сприятлива атмосфера для розвитку сатиричних жанрів. На цій базі розпочинається здійснення завдань, поставлених Всеююзною нарадою ВЦРПС (1929) перед клубною художньою самодіяльністю по підсиленню політичної спрямованості та активізації художніх засобів, по крутому повороту художньої самодіяльності обличчям до виробництва. Не хтуючи повнометражною п'єсою, дбаючи про розвиток драматичних колективів, керівництво профспілок приділяє увагу розвитку малих форм театрального мистецтва. Для подання творчої допомоги драматичній самодіяльності залучаються професіональні театри.

Репертуар «Темафорів» складається з творів сатиричного жанру, естрадних оглядів, концертних номерів, ексцентріади та ін. Широко використовуються тут сценічні матеріали, вміщені в журналах «Сільський театр», «Масовий театр», у збірці «Естрада» (Х., 1931). Темафорівці пишуть і ставлять власні твори на місцеву тематику, вдаються до інсценізації сатиричних творів, фейлетонів тощо, відображають точні політичні події.

У творчій практиці одного з кращих самодіяльних колективів республіки—«Темафору» Харківського паровозобудівного заводу (ХПЗ) виразно відбилися принципові засади, притаманні робітничому самодіяльному театрові, що були характерними для більшості колективів такого типу. Новим у їхній діяльності були принципи організації та методика постановочної роботи.

Колектив «Темафору» ХПЗ очолював досвідчений режисер І. Маковський. Тут налічувалося 18 учасників, у тому числі 12 комсомольців. Як орган самоврядування було обрано бюро колективу з п'яти чоловік, кожен з яких відповідав за чітко визначену ділянку: адміністративно-господарську — Сахно, режисерсько-творчу — Гайдученко, навчально-виховну — Фішкін, літературно-редакційну — Чепеленко, музично-художню — Монт. Колектив працював у контакті з заводським осередком письменників, які видавали свій альманах «ХПЗ», та гуртком драматургів клубу «Металіст».

Репертуар творили колективно на свіжих, достовірних фактах із заводського життя. Наслідували також і окремі номери та творчі заботи з репертуару театрів «Березіль» і «Веселий пролетар». Так, дуже популярною була тоді інтермедія «Циган та ведмідь» Л. Дубовика і П. Симанцева, що була створена на засадах старовинного скоморошого дійства. Цей сценічний твір давав великі можливості для наповнення його місцевим матеріалом. Використовувалися також трансформаційні прийоми з веселого сатиричного ревію на міжнародні теми «Чотири Чемберлени», поставленого в «Березолі» режисером Б. Балабаном, та ін.

Частина «Темафорів» (наприклад, «Темафор» Маріупольського заводу «Азовсталь», «Темафор» металургів Кам'янського) перейшли до роботи над великими полотнами. Вони поступово визріли і стали міцними драматичними колективами. А інші — «Темафор» ХПЗ, «Темафор» промспілки «Пролетар» (Одеса), «Темафор» клубу імені С. Косіора (Запоріжжя), «Темафор» імені XVII МЮДу (Артемівськ) та інші перетворилися на агітбригади і включилися в загальний потік нового масового руху в театральній самодіяльності, що прийшов на зміну «Синім блузам» та живим газетам.

Але бойові традиції ТРОМів, «Темафорів» та «Синіх блуз» стали не тільки здобутком історії. Вони розвиваються в новому виді сучасного народного театру політичної агітації — агіткультбригадах, що виникли на стику театрального та естрадного мистецтва в 30-і роки і увібрали в себе кращі здобутки і традиції радянського народного сценічного мистецтва. З кожним роком зміцнюється цей рух, в орбіту його втягуються все нові контингенти трудящої молоді, окрилені величними перспективами побудови комунізму.

У будівництво народного театру, крім ТРОМів, «Темафорів», учасників синьоблузого руху, внесли свою чималу частку в загальнонародну справу і звичайні «старомодні» драматичні гуртки. Вони продовжували розвивати реалістичні традиції своїх попередників, прагнули піднятися до рівня творчих здобутків професіонального мистецтва.

Не одна сотня драматичних гуртків міста й села добре зарекомендувала себе високохудожніми досягненнями в безкорисливій праці, своєю вдумливістю, наполегливістю в створенні повноцінних вистав. Як правило, такі колективи мали за плечима багаторічний творчий досвід. І хоч склад виконавців досить часто змінювався з причин найдошкульнішої вади самодіяльності — неминучої плинності, справа продовжувалася на ґрунті спадкоємності кращих традицій колективу.

Так, і сьогодні продовжують свою почесну справу колективи Деркачівського, Бориспільського, Золотоніського, Зміївського, Оріхівського, Гайсинського, Новоград-Волинського, Охтирського, Новгород-Сіверського, Фастівського та інших сільських та районних Будинків культури великих і малих міст України. Заслужену шану здобули робітничі, профспілкові драматичні колективи Донецька, Сум, Одеси, Дніпродзержинська, Луганська, Миколаєва, Києва, Херсона, Харкова та ін.

І зараз є чимало драмгуртків, творча біографія яких продовжується на державній професійній сцені. У травні 1926 року робітничий драматичний колектив кіровоградського заводу «Червона зірка» реорганізується в Кіровоградський робітничо-селянський театр імені Т. Г. Шевченка, який згодом перетворюється на Чернігівський обласний драматичний театр. На базі об'єднання гуртків, які працювали при селянському та робітничому клубах Лохвиці на Полтавщині, створюється Пересувний театр імені І. К. Тобілевича. У березні 1926 року самодіяльний молодий театр Центрального робітничого клубу імені В. І. Леніна в Краснограді на Харківщині перетворюється на Красноградський робсельтеатр імені І. Котляревського. На базі Третьої театральної майстерні місцевого об'єднання «Березіль» під керівництвом Я. Бортника 1925 року організується робсельтеатр «Білоцерківська театральна майстерня» (з 1928 року — Білоцерківський робсельтеатр, нині Театр імені П. К. Сакаганського). Драматичний гурток клубу запорізького заводу «Металіст» стає основним кістяком створеного в 1927 році Запорізького театру імені Дніпрельстану. На базі самодіяльного драматичного колективу «Теагаз» («Театралізована газета»), заснованого 1927 року О. Смирновим та О. Іскандер при Окружній раді профспілок, влітку 1929 року створюється Київський пересувний театр імені Окружної ради профспілок.

Якою ж духовною «їжею» частували драматичні гуртки своїх глядачів?

За даними вибіркового обстеження сільських драмгуртків, у 1929 році їхній репертуар складався на 59 відсотків з п'єс сучасних українських та російських драматургів<sup>1</sup>. Перше місце серед них зайняли твори Д. Бедзика: «Люди, чуєте?» («До комуні»), «Цвіркуни», «Хто кого?», «В бабусиних обіймах», «Культурна сила», «Шахтарі», «Під крилами церкви», «Чорнозем ожив». Так само часто виставлялися п'єси Г. Мізюна: «Новими стежками», «Провінція», «Реконструкція», «Сила на силу»; В. Минка — «Герої буднів», «Лісові круки»;

<sup>1</sup> Див.: «Сільський театр», 1930, № 9, стор. 5—6.

А. Головка — «Бур'ян», «В червоних шумах»; І. Кочерги — «Про що жито співає», «Павук у колгоспі»; К. Кошевського — «Блудні вогні», «Будні»; М. Ірчана — «Родина щіткарів»; Ю. Стабового — «Вир», численні агітки — «Наш побут», «Добрий і злий Хем» та ін.

Ігноруючи нігілістичні погляди на класичну спадщину деяких авторитетних критиків та адміністративних осіб, гуртки ставлять «Наталку Полтавку», «Москаля-чарівника», «На перші гулі», «По ревізії», «Циганку Азу» та ін. Незмінним успіхом користуються «Сто тисяч», «Безталанна», «Мартин Боруля», «Назар Стодоля», «Маруся Богуславка», тобто той звичний, традиційний репертуар, що без нього як учасники, так і глядачі не мислили собі існування драматичного гуртка. Проте під впливом наполегливих рекомендацій на самодіяльну сцену виносяться постановки перероблених, «осучаснених» творів класиків. Такі «переробки» не дуже часто, але зустрічаються в репертуарі драмгуртків (переважно в місті): «По ревізії» В. Муринця (за М. Кропивницьким), «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» І. Сенченка (за М. Старицьким), «Вій» М. Улагай-Красовського (за М. Гоголем), «За двома зайцями» Я. Бортника (за М. Старицьким) та ін. Наслідуючи репертуар професіональних театрів, драмгуртки ставлять «Панну Мару», «Гріх», «Чорну пантеру та білого ведмедя» В. Винниченка, п'єси С. Черкасенка та ін.

Найбільше вистав за п'єсами радянських драматургів показують профспілкові драматичні колективи. Чільне місце тут займають «97», «Комуна в степах» М. Куліша; «Підземна Галичина», «Родина щіткарів» М. Ірчана; «Республіка на колесах», «Рожеве павутиння», «Княжна Вікторія» Я. Мамонтова; «Любов і дим», особливо «Яблуневий полон» І. Дніпровського.

Великою популярністю користуються п'єси І. Микитенка «Диктатура», «Справа честі», «Кадри»; ставляться п'єси І. Кочерги, В. Суходольського, Ю. Мокрієва, С. Левітіної, які друкуються в періодичних журналах, збірках та окремими виданнями.

Серед численних творів російських радянських драматургів з великим успіхом ідуть як в оригіналі, так і в перекладах п'єси М. Горького, К. Треньова, В. Білля-Білоцерковського, А. Луначарського, О. Безименського, Вс. Іванова, Б. Лавреньова, В. Катаєва та ін. Драматичний колектив клубу металістів Запоріжжя інсценізував і поставив «Цемент» Ф. Гладкова. Інсценізуються й інші твори радянських письменників. Драматичний гурток клубу імені Ф. Енгельса в Полтаві поруч з творами Т. Шевченка, О. Островського та І. Франка показує «Бориса Годунова» О. Пушкіна, «У катакомбах» Лесі Українки<sup>1</sup>. Як завжди незмінну популярність мають твори М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, О. Островського, М. Гоголя, Л. Толстого.

На сценах клубів київського заводу «Арсенал» та Миколаївського суднобудівного заводу ставлять В. Шекспіра («Король Лір»), Оріхівського районного Будинку культури — Ф. Шіллера («Підступність

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 166, оп. 14, спр. 409, арк. 11—12.



і кохання»). Список цей можна продовжити, але вже простий перелік творів свідчить про широту прагнень народу до опанування висот культури.

Коли переглянути всі п'єси радянських драматургів, що були в репертуарі самодіяльних театральних колективів, ознайомитися з тисячами творів самодіяльних авторів малих і великих форм, поставлених драмгуртками в другій половині 20-х — на початку 30-х років, то побачимо, що драматурги прагнули відобразити в них епоху перемоги соціалізму, події сьогоднішнього дня, поставити на обговорення проблеми, що хвилювали і виконавця і глядача.

І хоч ці твори здебільшого були слабкі, хоч теми їх трактувалися примітивно, мільйонна аудиторія трудівників побачила на сцені нового героя, свого сучасника, в його простих, буденних справах, побачила образ передової людини, будівника соціалістичного суспільства, наслідувати вчинки якого палко закликав театр.

Драматичні гуртки, так само як і ТРОМи та «Темафори», зробили свій корисний внесок у справу будівництва художньої культури соціалізму, в справу ідейно-естетичного виховання населення. Правда, значній частині, можливо, навіть більшості з них можна закинути спрощеність, приблизне, ілюстративне прочитання драматургічного твору, непереконливе відтворення ідеї п'єси. Це було прикрим наслідком слабкості драматургічного матеріалу, технічної неозброєності, а головне — незнання законів сценічного мистецтва, безпорадності, а часто й аполітичності режисури, відсутності належної кількості обдарованих виконавців, недостатньо високого ступеня їхнього загального культурного рівня. (Відомі непоодинокі випадки наявності неписьмених виконавців не тільки в сільських, а й у профспілкових драмгуртках). Самого лише ентузіазму було замало для створення цікавого, хвилюючого сценічного видовища. Не треба також забувати, що значна частина драматичних гуртків ще розглядала завдання самодіяльного театру тільки з позицій його розважальних функцій.

Центральна інструктивно-методична станція самодіяльного мистецтва (ЦІМССМ), що була створена при секторі мистецтв НКО УРСР у вересні 1931 року, розгорнула через підлеглі їй бази самодіяльного мистецтва в областях України підготовку до проведення «Естафети самодіяльного мистецтва». Ця естафета, що була першим організованим оглядом роботи художньої самодіяльності республіки, дала можливість на основі порівняння зробити об'єктивні висновки про стан розвитку окремих ділянок народної художньої творчості. Поруч із значними досягненнями багатьох театральних колективів загальний художній рівень драматичної самодіяльності, особливо на селі, все ж залишався незадовільним. «Кадри самодіяльного мистецтва, — зазначається в об'єднаному листі ЦК ЛКСМУ, ВУРПС, НКО УРСР до всіх комсомольських, профспілкових організацій та самодіяльних художніх гуртків і колективів, — стоять ще на дуже низькому ідейно-політичному і художньому рівні й чималою мірою засмічені класово-ворожими елементами... Треба боротися за ліквідацію розриву й забезпечення творчого взаємовпливу між професіональним і самодіяльним

мистецтвом, боротися за єдину діалектично-матеріалістичну творчу методику, за більшовицьке партійне мистецтво»<sup>1</sup>.

У цей період було зроблено чимало спроб вийти із складного становища. До створення підручників та методичних посібників залучаються досвідчені фахівці. Ю. Смолич видає збірку «Мистецтво в клубі» (1926), в якій викладає основні методичні засади гурткової роботи та вміщує програми для навчання на семінарах і курсах підвищення кваліфікації. Драмгуртки одержують ряд цінних підручників, за допомогою яких у колективах починає поступово налагоджуватися навчальна робота. Серед цих підручників — «Український театр» — популярний нарис історії українського театру О. Кисіля, «Драмгурток у робітничому клубі» Ю. Смолича, «Драмгурток на селі (устаткування клубної сцени)» Л. Болобана. Найважливішим питанням роботи над художнім словом та мовою в театрі присвячуються: «Підручник виразного читання» М. Сови-Правди, «Живе слово» А. Агієнка та ін.

Драматичні гуртки одержують також підручники, що вийшли в той час у Москві та Ленінграді. Широкою популярністю користувалися такі з них: «Азбука театра» М. Петрова, «Пути самодеятельного театра» В. Філіппова, «Записки режиссера» В. Маркова, «Сцена, декорации и костюмы в самодеятельном театре» Г. Лабунської та ін. Багато корисних порад давалося в праці відомого фахівця в галузі самодіяльного театру М. Вепринського «За перестройку зрелищных кружков» (М., 1931). Книга К. С. Станіславського «Моя жизнь в искусстве» (М., 1926) стає настільною книгою працівників театрального мистецтва.

Велику практичну діяльність продовжують проводити діячі професіонального мистецтва, допомагаючи художній самодіяльності позбутися хиб у роботі. В. Василько, В. Вільнер, Л. Гаккебуш, Г. Юра, Б. Романицький та багато інших систематично виступають на курсах і семінарах керівників драмгуртків, що їх улаштовують на місцях органи політичної освіти. Значну роботу по поданню практичної допомоги, особливо на селі, проводять робсельтеатри.

Активну участь у налагодженні роботи самодіяльних театрів бере колектив театру «Березіль». Під керівництвом Л. Курбаса в жовтні 1927 року розпочинає працювати трирічна драматична студія<sup>2</sup>, організується «Клубна станція мистецького об'єднання «Березіль», де розробляються питання практичної допомоги самодіяльності міста, створюються сценічні композиції («Ленін», «Сількор Головка» Ф. Лопатинського, «Істина» З. Пігулович, «Операційний план» З. Пігулович, Л. Френкеля), які друкуються невеликими тиражами з режисерськими коментарями, схемою оформлення тощо.

Одним з найперспективніших дійових заходів була організація журналом «Сільський театр» у 1927—1928 роках однорічних заочних курсів підвищення фахових знань. На цих курсах навчалося понад 100 керівників драматичних гуртків. Так само успішно було проведено

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 166, оп. 20, спр. 337, арк. 45.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 166, оп. 11, спр. 6391, арк. 3.

Всеукраїнські тримісячні курси при ЦІМССМ для підвищення кваліфікації керівників самодіяльного мистецтва. У вересні 1933 року їх успішно закінчив 31 керівник драматичних колективів.

Зрозуміло, що всі ці заходи по крутому піднесенню ідейно-мистецької якості драматичної самодіяльності не могли відразу дати значного ефекту, але справа помітно поліпшувалася. Всеукраїнська партійна нарада з питань роботи клубів, яка відбулася в лютому 1933 року, відзначила певні зрушення в роботі художньої самодіяльності і поставила перед працівниками культурного фронту України ряд завдань. У прийнятій ухвалі було накреслено ряд практичних заходів по значному піднесенню ідейно-художньої якості роботи гуртків, об'єднанню навколо них обдарованих людей з числа робітників та членів їхніх сімей, підвищенню ідейного рівня і фахових знань керівників гуртків, зміцненню зв'язків з професіональними театрами, по організації та проведенню на високому мистецькому рівні періодичних прилюдних підсумків роботи гуртків у формі оглядів, конкурсів та олімпіад<sup>1</sup>.

Практичне здійснення цих заходів, що були покладені в основу діяльності культурно-мистецьких закладів України, успішно розгорнулося в наступному періоді, коли радянське театральне мистецтво вступило в пору своєї зрілості й змужніння.

Дбаючи про дальший всебічний розвиток української радянської культури, ЦК КП(б)У 1 вересня 1933 року приймає постанову «Про масовий театр на селі й самодіяльне мистецтво». Радянські, партійні, комсомольські, профспілкові органи та заклади освіти й культури мали провести ряд ефективних заходів, спрямованих на створення умов для дальшого піднесення й зміцнення ідейно-художнього рівня масового самодіяльного руху.

У Києві 5—8 листопада мала відбутися Перша Всеукраїнська олімпіада самодіяльного мистецтва. Планом роботи Оргкомітету передбачалося провести відкритий конкурс на кращу п'єсу, твір малої форми та пісню, а також організувати тримісячні курси для підвищення кваліфікації, які мали прослухати 650 керівників колгоспних самодіяльних колективів.

Характерною особливістю підготовчого періоду було залучення до самодіяльності не тільки десятків тисяч нових обдарованих учасників її, але й пропаганда театрального мистецтва серед глядачів, які не лишаються байдужими до успіхів своїх товаришів по спільній праці на заводі чи колгоспних ланах. Боротьба за перемогу в творчому змаганні стає загальною, переростає рамки інтересів вузького кола людей, об'єднаних гуртками.

Не лишаються осторонь від народної ініціативи й працівники мистецтв. Провідні діячі театру на громадських засадах беруть участь у керівництві драматичними гуртками, готують вистави, охоче діляться своїм творчим досвідом, читають лекції на курсах і семінарах підвищення кваліфікації.

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 2605, оп. 4, спр. 208, арк. 179.

Понад 20000 учасників взяло участь тільки в обласних олімпіадах 1936 року. Огляди дали можливість вперше, на основі порівняння, тверезо, без надмірного захоплення визначити мистецький рівень художньої самодіяльності кожної області як у цілому, так і по окремих жанрах, виявити досягнення й недоліки, визначити помилки та причини їх і накреслити заходи до усунення цих недоліків і помилок. Так, жюрі Другої Вседонецької олімпіади, яку тепло вітав видатний артист В. Качалов, дало високу оцінку стану драматичної самодіяльності профспілок. Присуджуючи перше місце драматичному колективі шахти № 10 Ворошиловградського району та його керівникові І. Лущику за виставу «Свої люди — поквитаємось» О. Островського, жюрі, до складу якого входив такий вимогаєливий митець, як В. Василько, характеризувало цей колектив як «кращий культурний гурток, у якого багатьом професіональним театрам і всім драмгурткам треба вчитись»<sup>1</sup>.

Художні, емоціонально насичені вистави створили драматичні колективи Горлівського Палацу культури, шахт «Червоний профінтерн», «Червона зірка», «Голубівка № 22» та ін. «У цих гуртках, — зазначав завідуючий обласною базою самодіяльного мистецтва Шандор, — як і в гуртку шахти № 10, проводиться серйозна робота над удосконаленням техніки виконання ролі і піднесення культурного рівня»<sup>2</sup>. Усе це свідчить про глибший, серйозніший підхід до справи, про розуміння значення художньої освіти, про загальне піднесення культурного рівня трудящих Донбасу. Саме це й зумовило успіх вистав таких складних п'єс, як «Загибель ескадри», «Платон Кречет» О. Корнійчука, «Дівчата нашої країни» І. Микитенка, «Чудесний сплав» В. Кіршона та ін. Оперний колектив шахтарського міста Красний Луч поставив «Русалку» О. Даргомижського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та ін.

Риси нового в підході до творчої роботи помічаються всюди. Так, драмколектив Палацу культури залізничників Дніпропетровська виходить у фінал обласного огляду з виставою «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра у постановці вихованця цього колективу В. Вишневського, якому щиро й безкорисливо допомагають І. Кобринський, В. Галицький та інші митці Театру імені Т. Шевченка. Діячі театру часто відвідують і драматичну студію Будинку культури заводу імені Г. І. Петровського. Цей колектив відмовляється від суфлера, вдумливо й зосереджено працює над складними образами п'єс «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького. У навчально-виховній, студійній роботі учасники гуртків опрацьовують уривки з творів Софокла, Евріпіда, Есхіла. На республіканську олімпіаду залізничники виходять з виставою «Аристократи» М. Погодіна<sup>3</sup>.

Таких прикладів багато. Вони свідчать про зростання майстерності режисури й виконавців. Творчі шукання, поглиблена робота над про-

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 2605, оп. 8, спр. 1388, арк. 54.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 2605, оп. 4, спр. 965, арк. 139.

никненням у внутрішній світ героя-сучасника у кращих виставах п'єс О. Корнійчука, І. Микитенка, К. Треньова, М. Погодіна, О. Афіногенова, В. Кірсона та інших драматургів мали величезне значення для знаходження вірного шляху, для творчого зростання самодіяльного драматичного мистецтва.

Перші ґрунтовні кроки в цьому напрямі були зроблені давно, але кожен гурток відкривав свої «америки» часто самотужки. На олімпіаді ж, у творчому змаганні, аматори побачили багато справді нового й цікавого. Керівники гуртків пересвідчилися наочно, що можна і що треба їм зробити для поліпшення своєї роботи. А робити було що, бо загальною хвилю виявилася недостатня фахова озброєність талановитих у своїй масі виконавців. Отже, найголовнішим завданням стало опанування зовнішньої і внутрішньої техніки акторської майстерності. Але цей процес був би неможливим без наполегливої праці над підвищенням ідейного й культурного рівня. Для кожного стає цілком очевидним, що грамоти своєї ділянки мистецтва треба вчитися довго й зосереджено.

Методичні заклади республіки орієнтують драматичні колективи на опанування й впровадження основ учення К. С. Станіславського, на організацію виховної роботи в колективах драмгуртків.

У процесі олімпіади виявилась явна недостача високоякісних сучасних п'єс. Ця прикра обставина змушувала малочисельні драматичні гуртки, особливо сільські, вдаватися до ремісничих творів хоча й актуальної тематики, але художньо слабких.

Не менш дошкульною хвилю в діяльності гуртків було звернення до складних творів, коли колектив ще не мав ані досвіду для правильного сценічного прочитання їх, ані відповідних виконавців, ані достатньої матеріальної бази. Відсутність цих елементарних компонентів часто призводила до викривлення ідеї драматургічного твору у виставі.

Найбільшої ж шкоди справі завдавали скороспілі (з трьох-чотирьох репетицій) вистави, які йшли під голосне підказування суфлера. Така «продукція» не задовольняла не тільки обдарованих виконавців, але й глядачів, чий культурний рівень уже переріс примітивізм цієї категорії аматорства.

Отже, драматичній самодіяльності, що почала виходити на широкий шлях мистецтва соціалістичного реалізму, зрікаючись формалістичних збочень, розважальності у виборі репертуару й аполітичності в поглядах на мету мистецтва, належало ще пройти складний шлях в опануванні майстерністю.

Усе це стало очевидним після олімпіади. Але Перша республіканська олімпіада самодіяльного мистецтва, в якій взяло участь 1900 кращих учасників самодіяльності всіх жанрів, у тому числі й 5 драматичних колективів, мала ще одну мету. «В завдання наше,— говорив заступник наркома освіти А. Хвиля,— входило показати всю багатобарвність народної творчості, всі багатства народної спадщини минулих поколінь і зосередити увагу працівників мистецтва на потребі більшого і кращого використання в своїй роботі цих народних скарбів,

на потребі всебічно допомагати дальшому розвитку народного мистецтва»<sup>1</sup>.

Жюрі олімпіади, до складу якого входили Г. Юра, М. Рильський, П. Тичина, І. Паторжинський, О. Петрусенко, М. Литвиненко-Вольгемут, Г. Борисоглібська, О. Корнійчук, І. Микитенко, Ю. Шумський, М. Донець, Б. Вершилов, О. Сумароков, В. Верховинець, П. Козицький, В. Соболев та інші, відзначило преміями 40 колективів і 20 солістів-виконавців. Серед них було багато талановитої молоді. І. Паторжинський так оцінив виступ учасниці драмгуртка села Чапаївки Київської області: «Одним з найяскравіших виступів я вважаю виступ колгоспниці Степаниди Борщ, яка виконала монолог санітарки з п'єси «Платон Кречет». Я чув цей монолог у виконанні багатьох артистів, але не перебільшуючи скажу, що Степанида Борщ найкраще донесла до серця хвилюючий образ героїчної жінки революції»<sup>2</sup>.

Олімпіада завершилася великим концертом 9 листопада в Театрі опери та балету силами видатних артистів і провідних професійних мистецьких колективів України. Спілкування з видатними майстрами мистецтва, установлення тривалих контактів з ними стало великою школою для учасників олімпіади, могутнім поштовхом у їхній дальшій творчій роботі.

З реорганізацією системи методичного керівництва художньою самодіяльністю на Україні та створенням у відповідності до постанови Ради Народних Комісарів УРСР від 21 січня 1939 року центрального й обласних Будинків народної творчості утворилася чітка державна мережа установ та інспектури в районах для подання методично-творчої допомоги самодіяльному мистецькому рухові.

Центральному Будинкові народної творчості УРСР (ЦБНТ) передається єдиний тоді на Україні Херсонський технікум підготовки керівників художньої самодіяльності з трирічним терміном навчання. Створюється заочний комбінат мистецької освіти, на якому в перший же рік навчається понад 900 керівників гуртків різних профілів. Виробничому комбінатові ЦБНТ надається право видання репертуару й методичних посібників, виготовлення оформлення, гриму, реквізиту та інших матеріалів для потреб художньої самодіяльності.

У той час на Україні, за даними Центрального статистичного управління, налічувалося 28867 колективів різних жанрів, якими було охоплено близько півмільйона учасників. 40 відсотків з них (тобто 12081—з 210813 аматорами) становили драматичні гуртки. І це цілком закономірно. «Не випадково, що за Радянської влади особливо широкого розвитку набуло саме театральне мистецтво,— відзначав М. І. Калінін.— Театральне мистецтво є тим видом мистецтва, яке найтісніше зв'язане з масами і через яке найсильніше можна впливати на маси, через яке можна піднімати культуру мас»<sup>3</sup>. Це підтвердив увесь хід дальшого процесу розвитку драматичної самодіяльності у передвоєнні роки.

<sup>1</sup> «Комсомолец України», 1936, 5 листопада.

<sup>2</sup> «Театр», 1937, № 2, стор. 48.

<sup>3</sup> М. К а л і н і н. Статті й речи. М., Партиздат, 1938, стор. 41.

Значним явищем була декада самодіяльного мистецтва, присвячена 125-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка. У цьому всенародному святі взяли участь майже всі драмгуртки України. З особливою серйозністю, старанно й вдумливо працювали вони над п'єсами «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Невольник» М. Кропивницького, «Чернець», «У тієї Катерини» Я. Мамонтова, «Тарасова ніч» Д. Бедзика, «Юність Тараса» В. Суходольського та ін. Найкращі профспілкові театральні колективи поставили драматичну поему П. Тичини «Шевченко і Чернишевський».

Робота драматичних гуртків під час декади не підсумовувалася на обласних чи республіканських оглядах. Боротьбі за високу якість вистав сприяло розгортання соціалістичного змагання між колективами міста, району, області, активна участь у проведенні шевченківських свят, а також широке, прилюдне обговорення ювілейних вистав, яке відбувалося на новостворених художніх радах культурно-освітніх закладів міста й села.

Позитивні наслідки такого методу громадської оцінки діяльності «своїх» драмгуртків позначилися на їхній творчості. До Будинків народної творчості дедалі частіше звертаються учасники й керівники драмгуртків по новий репертуар, по методичні поради, по дійову допомогу в налагодженні навчальної роботи в колективах. Задоволення цих зрослих потреб апарат Будинків народної творчості був неспроможний забезпечити власними силами. Створюється мережа опорних колективів з числа найкращих гуртків, забезпечених досвідченими керівниками, які й здійснюють функції консультативних пунктів на місцях.

Серед багатьох колективів, що вдало проводили цю громадську роботу, заслуговує на увагу драматичний колектив Миргородського районного Будинку культури. Його керівник М. Бакало 1939 року закінчив трирічні заочні курси режисерів Всесоюзного Будинку народної творчості імені Н. К. Крупської. Набуті знання він запровадив у практику роботи свого драматичного гуртка. «Працюючи над п'єсою І. Франка «Украдене щастя», — писав М. Бакало, — колектив ставить своїм завданням створити реальні образи, дати правдивий спектакль. Це вимагає від кожного учасника спектаклю великої роботи над собою»<sup>1</sup>.

Драматичний гурток, який мав понад 20-річну історію свого існування, починає серйозну працю по вивченню засад акторської майстерності.

Студюються розділи праці К. С. Станіславського — «Робота актора над собою»: «Уява», «Сценічна увага», «Звільнення м'язів» та ін. Режисер Полтавського робсельтеатру Грабовський читає лекції з історії театру, проводить практичні заняття з майстерності актора.

Робота опорного колективу полягала в організації семінарів керівників драматичних гуртків району, в перегляді їхніх вистав на місцях, у товариській критиці хиб та творчих порадах.

<sup>1</sup> «Народна творчість», 1941, № 2, стор. 65.

Цікаво організовується робота в Нижньо-Сірогозькому драматичному колективі Запорізької області. В його репертуарі — «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Платон Кречет», «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Вороги», «Єгор Буличов та інші» М. Горького, «Любов Ярова» К. Треньова, «Розлом» Б. Лавреньова.

Працюючи над складним романтичним твором Ф. Шіллера «Підступність і кохання», режисер М. Трипільський наполегливо вивчає разом з колективом епоху, аналізує особливості жанру і природу сценічних конфліктів, у процесі репетиційної роботи широко застосовує етюдний метод, ставить і розв'язує сценічні завдання. Прем'єра стає подією і набуває розголосу далеко за межами Нижньо-Сірогозького району. Широко популяризуючи наслідки своєї творчої праці і водночас готуючи масового глядача до сприйняття цієї складної вистави, учасники гуртка виїжджають з агітбригадами на місця, проводять бесіди з колгоспниками навколишніх сіл про творчість Ф. Шіллера, про революційну, пристрасну спрямованість його драматургії.

При цьому драмколективі створюється методичний кабінет на громадських засадах, де проходять семінари і курси для керівників драматичних гуртків. У його активі — викладачі літератури та історії місцевої школи. Методкабінет організовує бригади для проведення політично-масової та художньо-консультативної роботи в сільських клубах району<sup>1</sup>. Драматична самодіяльність Нижньо-Сірогозького району за якісними показниками виходить на перше місце в області і відзначається на Всесоюзному огляді театральної самодіяльності 1940—1941 років.

Прикладів корисної діяльності таких колективів можна навести багато.

Як показав досвід, створення громадських опорних драматичних колективів мало велике позитивне значення у справі крутого піднесення загального рівня драматичної самодіяльності на селі.

Якщо в профспілковій самодіяльності справа стояла більш-менш задовільно, то на селі, де налічувалося близько 4500 драматичних гуртків і де найвідчутніше почувалася потреба в культурі, було далеко не все гаразд. Сільські гуртки працювали не систематично, вистави випускали з допомогою суфлера з трьох-чотирьох репетицій, і йшли вони без належного оформлення, часом виконавці не мали відповідних до епохи сценічних костюмів. Керівник, який часто виконував роль суфлера, щодо режисерських обов'язків обмежувався втіленням авторських ремарок п'єси. У кращому разі він, подивившись виставу професійного театру або кінофільм, показував виконавцям найвиразніші, на його думку, рухи, окремі переходи, вказував, де треба... «натиснути» тощо. Природно, що виконавець, не знаючи тексту своєї ролі й не маючи уявлення про п'єсу в цілому, ледве встигав показувати поданий суфлером текст. Не зовсім ясно розумів він і своє місце у виставі, не уявляв провідної думки ролі, не спілкувався з партнером, що часто призводило до сумних наслідків. Усі вистави ставали

<sup>1</sup> Див.: «Соціалістична культура», 1940, № 12, стор. 12.



дивовижно схожими одна на одну, а це, при слабкості п'єс, написаних для сільської самодіяльності, аж ніяк не сприяло їхній популярності серед драмгуртківців і глядачів.

Вирішальним поворотом у докорінному поліпшенні якості драматичної самодіяльності було звернення до поглибленої роботи над текстом і, отже, відмовлення від суфлера. У боротьбу за глибоке опанування законів створення художнього образу вступили кращі драматичні гуртки. Пропагандистами цього методу були опорні колективи. Наслідуючи досвід колег по мистецтву — акторів професіонального театру, прислухаючись до їхніх творчих порад, актори-аматори швидко відчували наслідки своєї нелегкої праці: знання тексту сприяло вдумливій роботі за столом, визначенню акторських завдань, створенню правдивого характеру.

Якість вистав, а отже, й їх ідейне звучання значно підвищилися. Це виразно підтвердилось на Всесоюзному огляді театральної самодіяльності.

У січні 1941 року на Україні проходив перший тур цього огляду. Вже в ході його виявилися нові риси творчої практики гуртків, що починали працювати за продуманим річним репертуарним та оперативним планом, у якому значне місце відводилося навчальній роботі. Ця характерна риса свідчила про початок наступного етапу творчого зростання драматичної самодіяльності. Планове начало дало можливість намітити перспективи розвитку колективу, шляхи творчого вдосконалення — поступове опанування системи К. С. Станіславського. На ці завдання орієнтували драматичну самодіяльність Будинки народної творчості.

Право на участь у другому турі огляду, який проходив у лютому 1941 року в райцентрах та містах УРСР, завоювали найкращі колективи. Природно, що до їхнього числа потрапили переважно ті, що мали досвід роботи і встигли заслужити визнання багаторічною творчою працею.

Так, драматичний гурток Бердичівського шкіряного заводу, створений робітниками ще в 1920 році, виступив з п'єсою «Як гартувалася сталь» за М. Островським. Цю складну виставу-інсценізацію поставив досвідчений керівник гуртка В. Буйко.

Попри всі вади, які зумовлювалися в основному незавершеністю інсценізації роману (І. Судаков, Ю. Гегузін), трафаретністю у змалюванні негативних персонажів, млявістю дії, вистава мала успіх. Особливо відзначився виконавець ролі Павла Корчагіна столяр М. Лепінський. Йому вдалося створити пристрасний образ комсомольця, показати його життєрадісність, оптимізм, бойовий дух, незламність у тяжких випробуваннях. До глядача було донесено основні риси характеру людини, яка стала ідеалом багатьох поколінь радянської молоді.

Вистави про позитивного героя сучасності гаряче сприймалися аудиторією. Найбільший успіх припав на долю «Платона Кречета» О. Корнійчука. Ця п'єса, яка за кількістю постановок посіла перше місце на Всесоюзному огляді (450 вистав), привабила самодіяльні театри показом героїки мирної праці, глибиною типових рис радянської людини,

розкриттям єдності громадського й особистого, утвердженням ідеї творчого ставлення до своїх обов'язків, яскраво вираженою партійністю.

Багато драматичних гуртків вдало поставили віршовану п'єсу В. Гусева «Слава». У ній, як і в багатьох інших репертуарних тоді п'єсах («Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Весна Орини» В. Собка, «Ой у полі нивка» О. Левади, Л. Грохи, «Хлопець з нашого міста» К. Симонова, «Далеке» О. Афіногенова, «Казка» М. Светлова), показана типова історія людей нашого покоління, виведені образи самовідданих радянських трудівників, готових на героїчні звершення в ім'я Батьківщини.

Такі твори викликали у глядачів прагнення наслідувати кращі риси цих людей, стати такими, як Платон Кречет, Павло Корчагін, Гайдай, Оксана, Сергій Луконін, Павло Греков, Мотильков та ін.

Успіх вистави «Розлом» Б. Лавреньова, яку колектив радгоспу «Червоний перекоп» Миколаївської області присвятив XVIII партійній конференції ВКП(б) та XXIII річниці РСЧА<sup>1</sup>, перевищив усі сподівання. Він був наслідком тривалої творчо-виховної роботи колективу, який складався з сільської інтелігенції та робітників радгоспу, над правильним сценічним прочитанням п'єси.

Цей колектив здобув визнання правдивими, хвилюючими виставами. Його популярності сприяли тісний зв'язок з глядачами, спільне обговорення з ними кожної постановки, творчий контакт з активом культурно-освітніх працівників і драматичних гуртків навколишніх населених пунктів, з якими цей міцний колектив обмінювався досвідом, допомагав у доборі п'єс, виготовленні декорацій, творчими консультаціями тощо.

З небагатьох репертуарних тоді творів українських радянських драматургів, крім названих, часто ставилися п'єси «Любов і дружба» Г. Мізюна, «Жито цвіте», «Скрипка гуцула» Ю. Мокрієва, «Сад цвіте» Є. Кротевича, «Пісня про Катерину» П. Нечая, «Зустріч» Д. Бедзика та ін. Поодинокі колективи приступили до постановки нового твору О. Корнійчука «В степах України».

Російська радянська драматургія (як мовою оригіналу, так і в перекладах) була представлена на сценах драмгуртків п'єсами: «Очна ставка» братів Тур, Л. Шейніна, «Чужа дитина» В. Шкваркіна, «Чудесний слав» В. Кіршона, «Неспокійна старість» Л. Рахманова, «Таня», «Шестеро закоханих» О. Арбузова та ін. У той же час широку дорогу на самодіяльну сцену знаходить так звана клубна п'єса. На відміну від інсценівок 20-х років, то були «повнометражні» п'єси, написані на актуальну тематику, але невисокого гатунку. Постацьниками цих творів були І. Персонов, І. Всеволодський, В. Ардов, Л. Карасьов, П. Нечай, М. Ятко, В. Суходольський та ін. П'єси друкувалися в журналах, випускалися окремими виданнями й збірками. Проте вони часто не задовольняли зрослих запитів глядача.

<sup>1</sup> Див.: «Народна творчість», 1941, № 2, стор. 69.

Немудрі драматичні колізії, позбавлені дії і сповнені нудних дидактичних розмірковувань, незважаючи на актуальність тематики, не приваблювали досвідчених драмгуртківців. Але вибирати не було з чого, і доводилося грати все, що потрапляло під руку. Особливо це ускладнювало роботу сільських аматорів. І хоч на той час уже вийшло чимало високоякісних п'єс, придбати їх було дуже важко, бо ці твори випускалися малими тиражами і майже не доходили на село, що іноді призводило до курйозних випадків. Так, жюрі обласного огляду самодіяльних колективів Вінниччини було вкрай здивоване, побачивши на сцені одного з сільських драмгуртків спотвореного «Гамлета» В. Шекспіра. Пояснюючи, чому в репертуарі з'явилася ця п'єса, керівник гуртка одверто признався, «що в книгарнях йому не пощастило знайти жодної п'єси, крім старого видання «Гамлета»<sup>1</sup>, яке він придбав і поставив, одягнувши персонажів шекспірівського твору в сучасне вбрання (!).

Переглядаючи зведену афішу огляду, ми не знайдемо в ній жодної п'єси М. Куліша, М. Ірчана, І. Микитенка, Остапа Вишні. Вони несправедливо були звинувачені в антинародності, заборонялися до постави й вилучалися з продажу та з бібліотек. У тогочасних списках дозволених і рекомендованих Головреперткомом п'єс марно шукати твори І. Дніпровського чи Я. Мамонтова. Не зустрінемо там і «Думи про Британку» Ю. Яновського та багатьох інших, що були піддані розгромній тенденційній критиці з позицій надмірної пильності й підозрливості.

Усе це звучувало коло діючого репертуару — в ньому помітно починала переважати класика.

У другому турі огляду, що відбувся в Києві у квітні 1941 року, з 17 вистав тільки 3 показали нашого сучасника: «Платон Кречет» О. Корнійчука, «Ой у полі нивка» О. Левади, Л. Грохи та «Чужа дитина» В. Шкваркіна.

Як уже згадувалося, драматичні колективи приступили до наполегливого творчого навчання, намагаючись пізнати закони художньої сценічної творчості. Їм активно допомагали шефи — працівники професіональних мистецьких закладів. У період 1940—1941 років як ніколи широко здійснювалося шефство художньої інтелігенції над самодіяльністю. Працівники мистецтв уважно і старанно здійснювали свої почесні громадські обов'язки. За розпорядженням керівних установ кожен з режисерів, провідних акторів і художників професіональних театрів України був прикріплений до певного драмгуртка. Успіхи найкращих самодіяльних театрів пов'язані з іменами Г. Юри, О. Сердюка, А. Бучми, Н. Ужвій, О. Ватулі, І. Мар'яненка, Д. Козачковського, О. Соломарського, В. Скляренка, Г. Ігнатовича, І. Паторжинського, Б. Тягна, В. Василька, О. Крамова, В. Довбищенко, Б. Романицького, А. Ратмирова, В. Петраківського, І. Чабаненка, З. Хрукалової, В. Магара, Г. Маринича, Ю. Лаврова, В. Яременка, Ю. Шумського, В. Чистякової та багатьох-багатьох митців, які широко і безкорисливо

<sup>1</sup> «Народна творчість», 1941, № 2, стор. 50.

ділилися своїм досвідом і знаннями з аматорами, сприяли піднесенню, розвиткові загальнонародної художньої культури. Гуртки поступово відмовляються від примітивних методів роботи.

Крок за кроком здійснюються всі етапи постановочної роботи. Підготовка Г. Черешньовим «Грози» О. Островського в драматичному колективі Макарівського Будинку культури супроводжується лекціями про епоху і творчість письменника, конференцією з участю місцевих учителів за твором М. Добролюбова «Промінь світла в царстві темряви»; колектив обговорює рецензії на виставі «Гроза» провідних театрів Радянського Союзу, вивчає іконографічні матеріали, їздить на екскурсії в музеї і театри Києва, запрошує до себе на пораду Г. Юру, А. Сонц. Наслідки чотиримісячної роботи над виставою вивели колектив на перше місце по Київській області. Не меншим успіхом користувалася й наступна прем'єра цього колективу — «Мірандоліна» К. Гольдоні.

Після того як шкідливі теорії Пролеткульту зазнали остаточного краху і до української класики почали ставитися з належною повагою, почесне місце в репертуарі драматичних гуртків, так само як і професіональних театрів, знову зайняли «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Запорожець за Дунаєм», твори М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого. Драматичні колективи, в яких пересічно налічується вже по 20—25 учасників, знову звертаються до «Безталанної», «Ой не ходи, Грицю...», «За двома зайцями», «Сватання на Гончарівці», «Лимерівни», «Майської ночі», «Марусі Богуславки», «Сорочинського ярмарку», «Суєти», «Хазяїна» та інших творів, що відкривають простір для створення в кращій традиційній манері емоційально-хвилюючої вистави, сповненої музикою, народною піснею, запальним танком.

Великої популярності набула російська та світова класика. Широку дорогу на самодіяльну сцену знайшли твори Горького, Островського, Гоголя, Шекспіра, Шіллера, Мольєра, Гольдоні, Лопе де Вега.

Республіканська конференція кращих драматичних колективів, що відбулася в травні 1941 року в Києві, підбила підсумки огляду, в якому взяло участь понад 8000 драматичних колективів України. Найкращих успіхів домоглася Харківська область. Обласному Будинкові народної творчості присуджено перехідний Червоний прапор Управління в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УРСР.

Сотні самодіяльних театрів демонстрували свою майстерність виставами, позначеними цікавими творчими знахідками. Оцінюючи їхні здобутки, преса писала про успіхи багатьох колективів, які знайшли вірний шлях в опануванні сценічної культури, внаслідок чого їхні вистави витримують порівняння з виставами професіональних театрів.

Огляд довів, що драматична самодіяльність — це не розважальна «гра в театр нудьгуючих громадян», як до неї ставилися деякі поблажливі скептики і невіри в творчі сили народу, і не «одна з форм прояву театрального інстинкту мас», як твердили прибічники хибних лівацько-фрейдистських теорій. Радянська театральна самодіяльність за-

кономірно розглядається тепер як діалектично нова, соціалістична якість народної творчості, що прийшла на зміну архаїчним формам народного театру.

Не всі драматичні гуртки виступили з творчими звітами. З 12081 колективу близько 4000 залишилося поза участю в ньому. Це сталося тому, що деякі області поспішили закінчити огляд, не провели відповідної організаційної роботи. Чимало сільських драматичних гуртків, почувавши себе невідготованими до вимог огляду, ухилилися від прилюдного показу своєї праці. Це особливо стосувалося драмколективів шістьох новоутворених областей Західної України.

Огляд виявив також і ряд інших хиб, які, проте, не затьмарювали основних і великих творчих здобутків театральної самодіяльності України, яка зайняла друге (після Ленінграда) місце в Радянському Союзі за наслідками всесоюзного змагання.

Найоб'єктивнішу оцінку тогочасного стану радянського самодіяльного театру дала газета «Правда». Відзначаючи позитивну, вдумливу роботу театральної самодіяльності над постановкою класичних творів, газета звертала увагу широкої громадськості на хибі, найістотнішими з яких були недооцінка радянського репертуару, втрата багатьма колективами своїх оперативних-агітаційних функцій, послаблення зв'язку з виробництвом, занедбання малих форм театрального виставища.

Аналіз матеріалів та наслідків огляду дав методичним закладам можливість зробити широкі висновки про стан і перспективи розвитку окремих жанрів, визначити місце сучасного народного театру в процесі формування соціалістичної художньої культури, визначити основні завдання на майбутнє. Ці завдання, по суті, зводилися до державного вирішення однієї проблеми, невіддільно пов'язаної з подальшим загальним піднесенням і розвитком економічного та культурного життя соціалістичного суспільства,— раціональної організації праці та створення умов розвитку народного театру. Визначилися перспективні завдання розвитку самодіяльного мистецтва на найближчі 5—10 років, першочерговими з яких були: а) загальне піднесення культурного рівня населення; б) створення державно-громадського апарату для організації розгалуженої, надійної системи виховання кадрів режисерів драмгуртків; в) створення в національних республіках, у центрі й на місцях єдиної системи забезпечення професійних і самодіяльних театрів високоякісним репертуаром та його апробації, видання й доведення методично-творчих рекомендацій до найвіддаленіших драмгуртків; г) організація інструктивно-творчих центрів, побудованих на засадах ідеї театру народної творчості з широким залученням громадськості для всебічного вияву та корисного цілеспрямування ініціативи й самодіяльності народних мас, організації змагання за ідейну чистоту і високу художню якість роботи шляхом періодичного прилюдного звіту драматичних гуртків.

На створення найсприятливіших умов для розв'язання цієї проблеми та виправлення хиб, указаних «Правдою», і була спрямована практична діяльність аматорів театрального мистецтва, діячів культури і

професійних театрів України. Першим таким заходом, розробленим ЦБНТ УРСР, мала бути олімпіада самодіяльного мистецтва, присвячена урочистому святкуванню 25-ї річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Розпочалася підготовка до республіканського огляду вистав самодіяльних театрів на сучасну тематику. Але війна, розв'язана німецько-фашистськими агресорами, надовго відсунула практичне здійснення намічених планів.

## САМОДІЯЛЬНИЙ НАРОДНИЙ ТЕАТР

У роки важких випробувань, які випали на долю радянських людей під час Великої Вітчизняної війни, театральна самодіяльність ще активніше виконує свої громадські мистецькі функції. Характерними рисами нового позначається діяльність агітбригад, які швидко знаходять своє місце в арсеналі засобів мистецької зброї у боротьбі з ворожою навалою.

Пригадавши славні традиції періоду громадянської війни та перших п'ятирічок, використовуючи досвід, нагромаджений народним театром малих форм, сотні клубних агітбригад рушили на призовні пункти, вокзали, пристані, цехи заводів, госпіталі, до військових підрозділів. Їхні учасники жили єдиним прагненням з усім народом зробити все для розгрому загарбників. Вони створювали композиції, імпровізували патріотичні сценки, закликали радянських людей віддати всі сили на здійснення гасла Комуністичної партії — «Все для фронту, все для перемоги!»

Багато агітбригад у цілому складі йшли на фронт. Так, бригада Харківського Будинку народної творчості на чолі з його директором І. Рудаєвим і режисером В. Оглобліним пронесла свою гостру мистецьку зброю пристрасного партійного слова через усі фронти Вітчизняної війни. Одна з київських агітбригад (пізніше — червоноармійський ансамбль пісні і танцю Південно-Західного фронту), в якій гартувалося мистецтво випускників Київського інституту театрального мистецтва — Ю. Тимошенка та Ю. Березіна, пройшла тисячі кілометрів тернистими шляхами війни від Києва до Берліна.

Сотні учасників театральної самодіяльності — партизанів із загонів С. Ковпака, Д. Медведєва, М. Македонського, О. Федорова — у важких умовах партизанського побуту брали участь в агітбригадах, естрадно-драматичних колективах, у чернігівському партизанському театрі «Смерть фашизму» та ін. Їхнє пристрасне художнє слово було могутнім зняряддям у боротьбі з ворогом. Палке слово письменника, сценічна дія, дотепні сценки та інтермедії, часто цілі вистави, твори народної сатири і гумору, заклики, сповнені відданістю ідеям партії, зверталися до розуму й почуттів народу. Вони гартували дух у боротьбі, вселяли віру в неминучу перемогу, роздмухували полум'я народної війни в глибокому тилу фашистських загарбників.

У багатьох частинах Червоної Армії існували самодіяльні театральні колективи, учасниками й організаторами яких були українські актори й режисери. Вони створювали спектаклі, виставляли патріотичні одноактівки, скетчі, інсценізації, агітплакати, тексти яких писали тут же, в години затишшя між боями. Сержант бойового підрозділу В. Щоголів написав низку одноактних п'єс, у яких дотепно висміяв німецьких загарбників. Разом з майором В. Чаговцем він поставив «Наталку Полтавку», «Весілля в Малинівці», уривки з інших класичних та сучасних п'єс. Сержант П. Пасько підготував виставу «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, уривки з «Гайдамаків» Т. Шевченка, «Бувальщину» А. Велисовського та ін. В одному з підрозділів Білоруського фронту офіцер М. Йосипенко збирає групу аматорів, ставить уривки з «Мартина Борулі», «Шельменка-денщика», в яких виконує характерні ролі, у тому числі й роль Швейка у «Нових пригодах бравого солдата Швейка» М. Слободського, виступає з художнім читанням творів М. Рильського, А. Малишка, М. Бажана, К. Симонова, М. Шолохова, О. Довженка, Янки Купали та інших письменників.

Влучну характеристику діяльності таких фронтових театральних колективів дав Герой Радянського Союзу генерал-полковник авіації М. Громов. Згадуючи про фронтові зустрічі, він пише: «Я знав: ці зустрічі, ці хвилини робили їх (глядачів-бійців.— Ред.) сильнішими, тому що мистецтво, до якого вони доторкнулися серед постійних небезпек війни, безсонних ночей, тривог і турбот, осявало їхні душі відчуттям прекрасного, робило реальнішими ідеали, за які боролися народ, армія, підсилювало ненависть до ворога, який посягнув на нашу землю»<sup>1</sup>.

Коли над Україною нависла небезпека ворожої навали, почалося організоване перебазування найважливіших індустріальних підприємств на Схід. На нових місцях, швидко нарощуючи потужність і темпи, вступали до ладу один за одним індустріальні гіганти, виробляючи для фронту потрібну йому продукцію. Відновлювалося й культурне життя на цих підприємствах.

25-річчя Радянської влади українські самодіяльні колективи відзначали своїм мистецтвом у багатьох містах Радянського Союзу. Скрізь їх гостинно приймали глядачі. Концерти, вистави, урочисті вечори, в яких брали участь не тільки українські аматори, а й робітники та колгоспники інших братніх національностей, ще раз підкреслювали незламну дружбу народів нашої країни, єдність і нерозривність їхніх інтересів, думок і прагнень.

У цей період починає розвиватися, зміцнюватися і в наступні роки визрівати агіткультбригадний рух. На київському заводі «Арсенал», на запорізькому, дніпропетровському, макіївському та інших евакуйованих з України підприємствах виникають міцні агітаційно-художні колективи. Вони склалися з 6—10 обдарованих передовиків вироб-

<sup>1</sup> Зб. «Талант и мужество. Воспоминания. Дневники. Очерки», М., «Искусство», 1967, стор. 5.

ництва і ставили своїм завданням дійово й оперативно відгукуватися на всі події, що хвилювали робітничий колектив, виявляти й мобілізувати всі засоби мистецького впливу на глядача.

Програми «Наш народ непереможний», «Батьківщина», «Слухай, цех № 5», «Ливарники, слово за вами» та інші, створені режисером С. Чадуковим разом з робітниками харківського заводу імені В. Малишева, присвячувалися боротьбі за виконання виробничих планів, за високоякісну продукцію, мовою сатири викривали хиби. Тільки за перші два роки своєї роботи малишевіці підготували понад 60 програм, дали 477 концертів, які переглянуло 89000 глядачів.

Таких агітбригад було багато. Повертаючись після визволення своїх рідних міст на Україну, вони продовжують творчу працю, вдосконалюють свою майстерність, беруть участь у місцевих, обласних і республіканських оглядах та конкурсах, поступово відмовляються від стихійності й випадковості в своїй діяльності, виробляють певні естетичні засади для цього нового виду сучасного народного театру.

В олімпіаді художньої самодіяльності, яка відбулася в Києві 14—16 лютого 1945 року, взяло участь близько 2000 чоловік. Вони представляли 15531 колектив, у тому числі близько 5000 драматичних гуртків.

Яскравим проявом постійного піклування Комуністичної партії про дальший розвиток художньої самодіяльності, про підвищення її ролі в комуністичному вихованні мас були постанови ЦК ВКП(б) та ЦК КП(б) України з ідеологічних питань, зокрема постанова ЦК КП(б)У від 6 жовтня 1946 року «Про репертуар художньої самодіяльності культосвітніх установ». Ці історичні документи стали програмою дій для перебудови напряму діяльності та для крутого піднесення якості ідейно-художньої роботи гуртків.

У другій половині 40-х років спостерігається відродження та інтенсивний розвиток музично-драматичної композиції. Ці змістовні масові театралізовані видовища були викликані до життя закономірним прагненням до тематичної вистави синтетичного характеру. Вони будувалися режисурою на драматургічній основі літературно-музичного монтажу популярних творів актуальної тематики. Широке побутування їх заохочувалося ще й у зв'язку з малочисельністю клубних колективів, які тільки починали ставати на шлях опанування майстерністю, згуртовувати навколо себе талановиту молодь. Клубні гуртки зводилися в єдиний колектив, який і зосереджував усю свою діяльність на створенні урочистих композицій, присвячених певним подіям, або образному, емоціональному розкриттю однієї з актуальних тем сучасності.

На олімпіадах 1947, 1949, 1951 років були показані цікаві роботи: об'єднані колективи Палацу культури робітників Харківського тракторного заводу виступили з композицією «За мир», ансамбль шахтарів клубу імені Ф. Енгельса (Дзержинськ Донецької області) — з композицією «Ми шахтарі Радянської України» та ін.

Дальшому розвитку цього жанру, ознаки якого збереглися й до наших днів у формі ансамблів пісні і танцю, перешкодили хворобливі тенденції помпезності, спрощенства художніх засобів побудови видо-



вища, створення атмосфери галасливості й парадності, підтримувані деякими керівними діями за часів культу особи.

Проте існувала й інша тенденція спрямування творчих зусиль клубної самодіяльності. З ініціативи Будинків народної творчості зароджується й розвивається рух за створення на громадських засадах театрів народної творчості. Доцільність їхнього існування витримала перевірку часом. Постановою колегії Міністерства культури УРСР від 14 липня 1959 року затверджуються функції 26 обласних і 565 районних театрів як однієї з форм культурно-художньої діяльності державних районних Будинків культури.

Драматична самодіяльність України з кожним роком зростає як кількісно, так і якісно. Якщо на кінець 1944 року діяло близько 5000 драматичних гуртків, крім культбригад, то на 1 жовтня 1951 року їх налічується 21386 з 283211 учасниками. З кожним роком стають все сприятливішими умови для зміцнення і творчого зростання драматичної самодіяльності.

Радянські драматурги створюють багато нових, цікавих творів, які стають основою репертуару драматичних гуртків. З великим успіхом на клубних сценах ідуть твори О. Корнійчука, Я. Галана, В. Собка, Є. Кравченка, Л. Дмитерка, М. Зарудного, О. Левади, П. Лубенського, В. Суходольського та ін. Мовою оригіналу і в перекладах часто ставляться п'єси М. Алігер, А. Сурова, С. Михалкова, К. Симонова, Б. Лавреньова, О. Фадеева, М. Дьяконова, К. Крапиви, А. Макайонка. Тільки в період з 1946 по 1950 рік було видано 91 п'єсу загальним тиражем понад 700000 примірників. Розвивається одноактна драматургія. У періодичній пресі та окремими виданнями друкуються п'єси В. Суходольського, Є. Кравченка, Є. Кротевича та ін.

При клубних закладах профспілок та Комітеті в справах культурно-освітніх закладів у 1947 році працювало 3228 агіткультбригад. За 10 наступних років кількість їх збільшилася і досягла 7000.

Досвід кращих колективів — Ворошиловградського заводу імені Жовтневої революції (керівник В. Агопов), Харківського заводу імені В. Малишева (керівник С. Чадуков), Малодівицького районного Будинку культури Чернігівської області (керівник В. Олексієнко), які виходять переможцями обласних та республіканської олімпіад, широко наслідуються багатьма іншими. Будинки народної творчості вживають дійових заходів, спрямованих на вдосконалення ідейно-творчого рівня агіткультбригад. Складаються чіткі структурно-організаційні засади, визначаються особливості й характерні риси народного театру малих форм періоду четвертої п'ятирічки.

У творчих звітах художньої самодіяльності ХХ з'їздові КПРС, що проводились у формі оглядів по всій Україні в лютому 1956 року, агіткультбригади виступили з численними оригінальними виставами, які свідчили про зрілість і перспективність цього виду народного театру Радянської України.

Художні здобутки драматичної самодіяльності було підсумовано республіканськими та всесоюзними оглядами й конкурсами. І якщо жюрі конкурсу 1947 року не виявило колективу, який був би гідним

першої премії, то в 1951 році у фінал республіканського огляду театральної самодіяльності профспілок вийшло вже кілька драматичних і оперних колективів, творчий доробок яких дістав найвищу оцінку. Сотні цікавих вистав, з якими профспілкова й сільська драматична самодіяльність України виступила на заключних турах в обласних центрах та в столиці республіки, були наслідком тривалої, вдумливої роботи аматорів театрів. Вони свідчили про ідейне зростання, зрілість творчих шукань режисури, підвищення майстерності народного театру. Драматичний колектив Палацу культури імені В. І. Леніна Ворошиловградського заводу імені Жовтневої революції виставою «Макар Діброва» О. Корнійчука гідно репрезентував український народний театр у Москві як учасник і дипломант заключного туру Всесоюзного огляду 1951 року.

Драматична самодіяльність поступово наближається до високого рівня, здобутого аматорами України напередодні Великої Вітчизняної війни. «Відрадным і дуже важливим є той факт,— зазначається в передовій «Правди», в якій підбиваються підсумки і дається оцінка театральному оглядові,— що самодіяльні колективи в своїй виконавській майстерності, коли вони серйозно й вдумливо працюють, нерідко підносяться до рівня професіонального мистецтва»<sup>1</sup>.

Розмах і зростання драматичної самодіяльності України виявили всенародні огляди, що підсумували творчу працю аматорів театру, яку вони винесли на суд громадськості під час святкування в 1954 році 300-річчя возз'єднання України з Росією. Серед численних вистав однією з найвизначніших була нова сценічна редакція твору О. Корнійчука «Богдан Хмельницький». Цю поетичну розповідь про дружбу народів з використанням однойменної опери К. Данькевича зробив режисер робітничого театру Краматорська М. Силаєв.

Масовий рух за опанування майстерності дедалі зростає. В Києві, Харкові, Охтирці, Дніпропетровську, Запоріжжі, Одесі, Полтаві, Жданові, Макарові, Львові, Самборі, Новограді-Волинському та в інших містах України виникають нові творчі колективи. Вони показують багато цікавих, хвилюючих вистав, які приваблюють своєю свіжістю, правдивістю, творчою винахідливістю.

Новим етапом розвитку самодіяльного театру були вистави, з якими аматори йшли назустріч XX з'їздові КПРС. Однією з особливих ознак цього періоду були перші спроби сценічного втілення образу В. І. Леніна в найдосвідченіших самодіяльних драматичних колективах України. Серед заспівувачів української народної сценічної Ленініани були аматори Бердянського міського Будинку культури. Виставу «Кремлівські куранти» М. Погодіна здійснила режисер цього обдарованого колективу Т. Волошина. Майже одночасно цей твір ставить І. Сидельников на сцені шахтарського міста Свердловська Ворошиловградської області. 40-річчю Радянської влади присвячують виставу «Вічне джерело» Д. Зоріна колективи Палацу культури промкооперації Харкова (режисер і виконавець ролі В. І. Леніна П. Пасько),

<sup>1</sup> «Правда», 1951, 13 грудня.

Охтирського районного Будинку культури (режисер і виконавець ролі В. І. Леніна Я. Майтюрєнко) та ін. Виставу показували глядачам тільки тоді, коли партійні організації, громадські ради, в тому числі й консультанти професіональних театрів, вважали роботу завершеною. Така колективна відповідальність за справу, яку кожний вважав обов'язком честі своїх колег по праці, свого клубу і навіть міста, сприяла знайденню вірного розв'язання складних сценічних завдань, створенню справжньої творчої атмосфери в театрі, наслідком чого був заслужений успіх вистави у глядача.

Спектаклі про В. І. Леніна, про Комуністичну партію і революцію були яскравим свідченням зміцнення багатьох колективів, показником зрілості драматичної самодіяльності України, наявності в її середовищі талановитих творчих сил, здатних самостійно розв'язувати складні художні завдання.

Неухильне зростання духовного й культурного рівня нашого народу — одна з найхарактерніших ознак сучасності. Сотні тисяч молодих металургів, шахтарів, колгоспників, медичних працівників, учителів, людей багатьох професій навчаються заочно. Вечірніми університетами й технікумами, курсами, семінарами, студіями та іншими формами технічної, спеціальної і мистецької освіти охоплено мільйони трудівників нашої республіки. До категорії своєрідних навчальних закладів можна сміливо віднести й найміцніші самодіяльні театральні колективи. У багатьох провідних драматичних колективах протягом десятиріч проводиться наполеглива, систематична навчально-виховна і студійна робота. Тут роками нагромаджується досвід акторської і режисерської майстерності, ширяться й зміцнюються зв'язки з митцями професіональної сцени.

Наприкінці 1958 року в республіках Радянського Союзу налічувалося чимало міцних драматичних колективів, які мали своє власне, оригінальне творче обличчя, виконували на місцях функції професіонального театру.

Йдучи назустріч побажанням громадськості і маючи на меті стимулювання дальшого розвитку народного театального мистецтва, Міністерство культури СРСР та ВЦРПС приймають статут про самодіяльний народний театр. У відповідності до статуту цієї нової назви удостоюються колективи, які мають стабільний склад виконавців, належну матеріальну базу, протягом кількох років створюють високохудожні вистави і систематично проводять внутрівиховну роботу.

Серед 24000 драматичних колективів України розпочалося змагання за право належати до цієї категорії вищої форми театральної самодіяльності. Близько 200 з них на початку 1959 року були визнані найкращими. Рішенням колегії Міністерства культури УРСР від 10 квітня 1959 року 45 самодіяльним театрам підприємств і установ Києва, Ворошиловграда, Львова, Дніпропетровська, Охтирки, Бердянська, Макарова та інших міст, у тому числі театру балету Дніпропетровського Палацу культури студентів імені Ю. Гагаріна та театру музичної комедії Рубежанського Палацу культури імені В. І. Леніна було присвоєно найменування «Самодіяльний народний театр».

На Республіканському театральному огляді-конкурсі, що відбувся 1960 року, ще 21 колектив завоював це почесне найменування. З кожним роком множиться число кращих з кращих, і вже на початку 1968 року в Українській РСР налічується 131 самодіяльний народний театр.

У драматичних колективах триває наполеглива творча робота по оволодінню майстерністю, створенню правдивих сценічних образів сучасників. Наслідки її можна спостерігати в найрізноманітніших виставах багатьох колективів. Цьому сприяє те, що учасники самодіяльного театру, перебуваючи в самій гущі життя, весь час спостерігають і підхоплюють характерні, найтиповіші риси, властиві нашому сучасникові різних професій. Вони творчо підходять до драматургічного матеріалу, перевтілюються і показують переконливий образ дійової особи.

Звідси стає зрозумілою закономірність успіхів творчих спроб багатьох колективів у постановці п'єс про сучасність. Прикладом цього є сценічна історія п'єси О. Зака, Я. Кузнецова «Два кольори» у виконанні драматичного колективу Палацу культури імені В. І. Леніна Старокраматорського ордену Трудового Червоного Прапора машинобудівного заводу імені С. Орджонікідзе. З цією виставою старокраматорці вдало виступили в Києві у заключному турі Республіканського огляду-конкурсу 1960 року.

Успіх вистави — наслідок тривалого процесу визрівання творчих сил цього талановитого колективу. Ось деякі фрагменти його повчальної історії. Краматорську заводську «Синю блузу» з дня її створення 1927 року очолив 15-річний слюсар Мишко Силаєв. Постановкою п'єси «В комуні — сила», складеної за мотивами жанрових сцен, що їх спостерігали синьоблузівці під час виїзду на села, ознаменувався перехід на нові, складніші форми роботи. Минуло кілька років. Довго й зосереджено працювали гуртківці над сценічним вирішенням віршованої п'єси О. Безименського «Постріл». День її прем'єри в новозбудованому заводському Палаці культури в 1934 році став важливим етапом на шляху творчого становлення аматорського гуртка. До нього прийшли свіжі сили. Розпочалася серйозна робота над сценічною майстерністю. М. Силаєв ставив п'єсу за п'єсою, знайомлячи заводського глядача з кращими творами радянської та класичної драматургії. «Безталанна» і «Мартин Боруля» І. Тобілевича, «Аристократи» М. Погодіна і «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова, «В степах України», «Платон Кречет», «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Вороги», «Останні» М. Горького, «Майстри часу» І. Кочерги, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «97» М. Куліша, «Диктатура», «Дівчата нашої країни» І. Микитенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського і «Любов Ярова» К. Треньова — ось далеко не повний перелік найбільш вдалих вистав колективу.

Довго й старанно аматори готували «Грозу» О. Островського. Але прем'єра її, що була призначена на 22 червня 1941 року, не відбулася: фашистські бомби впали на Краматорськ. Діяльність драматичного гуртка поновилася лише в 1947 році саме прем'єрою «Грози».

Минув час. Незмінний керівник гуртка М. Силаєв, який встиг уже закінчити режисерський факультет Московського державного інституту театрального мистецтва, ставить «Розлом» Б. Лавреньова (1951). Аматорському колективі краматорців присвоюється звання «Робітничий театр Палацу культури імені В. І. Леніна Старокраматорського заводу імені С. Орджонікідзе».

Через рік при театрі утворюється дворічна студія, яка існує й досі. Її випускники безперервно поповнюють акторський склад театру. За післявоєнний період свого існування цей театр здійснив постановки більш як 40 п'єс. Поруч з «Богданом Хмельницьким» О. Корнійчука та «Без вини винувати» О. Островського йдуть: «В добрий час», «Перед вечерею» В. Розова, «Дівчата-красуні» Є. Симукова, «В бузковому саду» Ц. Сłodаря, «Барабанщиця» А. Салинського, «Весілля з приданим» М. Дьяконова, «Якщо в серці весна» В. Козіна, «Любов Ярова» К. Треньова, «Розлом» Б. Лавреньова, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Ревізор» М. Гоголя та ін.

Діяльність обдарованого колективу спрямована на всебічне розкриття образу радянської людини на різних етапах боротьби за побудову комуністичного суспільства. У виставі «Два кольори» М. Силаєв зумів спрямувати і зорієнтувати молодих виконавців на правильний шлях, подолати літературні вади п'єси. Він створив хвилюючу виставу про загартування характеру молодого радянської людини — нашого сучасника, про непримиренну боротьбу комсомольців з проявами пережитків минулого, з нездоровими явищами в побуті. Наполеглива праця над ролями, педагогічний, наставницький підхід режисера до гуртківців принесли свої наслідки. Кожне сценічне, дійове завдання розроблялося в етюдах і закріплювалося на сцені в старанній, творчій роботі ансамблю виконавців.

Виступаючи на прилюдному обговоренні цієї вистави, показаної театром у Києві 7 липня 1960 року, керівник народного театру Херсонського клубу імені В. І. Леніна І. Мильний відзначив, що секрет її успіху полягає в зв'язку учасників спектаклю з життям, а головне — у вмільо поставленій режисером навчально-виховній роботі. «Це, — сказав він, — наочний посібник з режисури та акторської майстерності в такій п'єсі, де немає героїв, а є талановите розкриття нашої сучасності».

На місцевому матеріалі колектив старокраматорців здійснив цікаву публіцистичну виставу-огляд «За місто-сад», яка у веселій, дотепній формі розповідає про невідкладні чергові завдання заводського життя, гостро критикує хиби в роботі окремих працівників. Група машинобудівників у своєму листі до газети «Донецкая правда» пише: «Зі сцени нашого Палацу культури прозвучав гімн Людині, її розумові, прагненням, її натхненним почуттям»<sup>1</sup>. Створення цієї новаторської вистави всім колективом у січні 1962 року свідчить про правильність обраного колективом напряму — всіма формами і засобами мистецтва наполегливо боротися за нове, передове, проти пережитків минулого.

<sup>1</sup> «Донецкая правда», 1962, 19 березня.

Загальновідомо, що майже кожний учасник художньої самодіяльності — передовик на своїй ділянці основної праці. Такими є й самодіяльні актори Палацу культури імені В. І. Леніна. Вони діляться своїм досвідом художньої роботи, передають його своїм молодшим товаришам — студійцям. Конструктор В. Зап'ятой, наприклад, навчає їх техніки мови, конструктор В. Чебанов і технолог А. Кац — акторської майстерності, конструктор Б. Венгеров — гриму, копіювальниця Л. Паламарчук — ритмопластики і танцю. Інші активісти організують і керують трьома драматичними гуртками в цехах заводу. Ці драматичні гуртки — своєрідні філіали театру.

Довершене мистецьке втілення дістають на сценах народних театрів твори сучасної драматургії. Зокрема, значного політичного змісту набула п'єса М. Зарудного «Мертвий бог» («Чужий дім»), яка обійшла сцени багатьох театральних колективів.

Особливо гостро й яскраво розкривала ідею цієї п'єси вистава Новоград-Волинського самодіяльного народного театру. У ній гнівно засуджується паразитична філософія індивідуалізму, жадібність, егоїзм, лицемірство і пошлість. Удачею колективу було створення переконливих, життєрадісних образів молоді, що стає головною рушійною силою твору, силою, що бореться за душі і життя своїх ровесників, які потрапили до брудних лабет сектантів.

Новоград-Волинський самодіяльний народний театр витримав найвідповідальніший іспит на творчу зрілість, коли він першим з українських самодіяльних колективів виступив на сцені Кремлівського театру в березні 1962 року.

Вдалий виступ у Москві з виставами «Мертвий бог» М. Зарудного та «Лісова пісня» Лесі Українки довів, що шлях, яким ішов протягом своєї сорокарічної творчої роботи драматичний колектив міського Будинку культури, був обраний вірно. Це відзначила мистецька громадськість столиці і московські глядачі — робітники заводів імені І. Лихачова, імені Ф. Держинського, колгоспники Московської області.

Повернувшись додому, новоградволинці привезли з собою багато пам'ятних подарунків і нагород, але найбільш цінним для них був пам'ятний адрес Міністерства культури СРСР та дирекції Кремлівського театру, у ньому зазначалося: «...Ваші спектаклі «Мертвий бог» і «Лісова пісня» свідчать про цікаву творчу роботу ентузіастів самодіяльного мистецтва, про зрослий професіональний рівень у постановці великих спектаклів, демонструють зростання і розквіт театральної художньої самодіяльності України. Гастролі вашого театру є ще одним яскравим свідченням великої дружби російського і українського народів»<sup>1</sup>.

Самодіяльні народні театри охоче звертаються до кращих творів класичної української та російської спадщини. Поруч з творами І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Кропивницького, І. Франка, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, Г. Квітки-Основ'яненка українські аматори ставлять п'єси О. Островського, М. Гоголя, А. Чехова,

<sup>1</sup> «Соціалістична культура», 1962, № 3, стор. 21.

Л. Толстого та ін. «Лихо з розуму» О. Грибоедова йде в Ждановському народному театрі, «Маскарад» М. Лермонтова — в драматичному колективі кіровоградського заводу «Серп і молот». Визначною подією в житті самодіяльних народних театрів у 1966 році було оригінальне сценічне прочитання «Ревізора» М. Гоголя в народному театрі Палацу культури імені О. С. Пушкіна (Краматорськ) режисером М. Силаєвим.

У репертуарі народних театрів України і західноєвропейська класика. Так, у Запоріжжі була здійснена вистава «Викритий чудотворець» Г. Фільдінга, у Тернополі — «Підступність і кохання» Ф. Шіллера, «Витівки Скапена» Ж.-Б. Мольєра, в селі Іллінці (Вінниччина) — «Анджело — тиран Падуанський» В. Гюго, у Шостці — «З коханням не жартують» П. Кальдерона, в Києві — «Електра» Софокла, «Благочестива Марта» Тірсо де Моліна. Це сприяло піднесенню загального рівня художньої культури нашого народу, його ідейно-естетичному зростанню.

Великою увагою і пошаною користується драматургія основоположника соціалістичного реалізму М. Горького. Його п'єси — велика школа режисерської і акторської майстерності, важливий етап досягнення творчої зрілості театральним колективом. Вдало виступивши на Республіканському огляді-конкурсі 1960 року, народний театр «Комунар» Запорізького заводу автомобілебудівників одержав диплом II ступеня саме за цікаву сценічну редакцію п'єси «Останні». Вистава ця була наслідком серйозної режисерської роботи. Учасники її створили цілу галерею художніх образів, показали на сцені цілісну, правдиву картину занепаду того прошарку суспільства, що його гнівно викриває М. Горький. У 1966 році цей твір був вперше показаний глядачам Жданова у постановці Л. Бессарабова на сцені самодіяльного народного театру ждановського заводу «Азовсталь». Прем'єрою «Єгор Буличов та інші» у народному театрі київського заводу «Арсенал» завершено «Театральну весну» 1966 року.

Загальне культурне зростання художньої самодіяльності відбилась як на виборі п'єс класичного репертуару, так і на якості їхнього виконання. Яскравим підтвердженням цього є постановка перлини української класичної драматургії драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки земляками поетеси.

Ставлячи «Лісову пісню», новоградволинці успішно витримали дуже серйозний іспит на творчу зрілість. Складна ритмічно-музична структура цього поетичного гімну природі і людській красі, хвилююча пісня про трагедію кохання Мавки й Лукаша вимагали від виконавців досконалого володіння мистецтвом художнього читання вірша, майстерності пластичного руху. Вдумлива педагогічно-режисерська робота постановника Я. Горілого, талановите художнє оформлення, любовно створене самодіяльним художником Б. Меленевським (він же — виконавець ролі Лукаша), оживили перед глядачем поетичні картини чарівної природи Полісся. Для музичного супроводу вистави було використано музику, що її написав до спектаклю Київського театру імені І. Франка композитор Н. Пруслін. Місцевий учитель Я. Яновський ввів у неї

мелодії народних пісень, записані Лесею Українкою на її батьківщині. Музика органічно вплелася в художнє мереживо п'єси, стала невід'ємною складовою частиною вистави. Багато допомагали новоградволинцям у їхній творчій роботі працівники Житомирського обласного театру на чолі з режисером М. Станіславським.

Творчими зусиллями обдарованого, досвідченого колективу, міцно згуртованого режисером у художній ансамбль, і було створено цю виставу, якій судилося відіграти помітну роль в історії розвитку аматорського сценічного мистецтва України.

У липні 1960 року колективу новоградволинців на Республіканському огляді-конкурсі самодіяльних драматичних колективів УРСР було присуджено перше місце.

Справжньою окрасою «Театральної весни» 1966 року в Харкові була вистава «Лісової пісні» (постановка М. Коваленко на музику А. Штогаренка) в самодіяльному народному театрі «Металіст» Будинку культури заводу імені В. Малишева.

Плідно працюють самодіяльні митці Краматорського, Золотоніського, Ждановського, Феодосійського, Львівського, Ворошиловградського, Миколаївського, Сімферопольського та інших народних театрів. Вони люблять і шанують свою другу професію, віддають мистецтву своє дозвілля, частину своєї душі й серця, живуть великою радістю творчості, в шуканнях якої прийшли на самодіяльну сцену.

Народне самодіяльне мистецтво України перебуває на піднесенні. 10545 сільських драматичних колективів системи Міністерства культури УРСР взяло участь у Республіканському огляді-конкурсі 1964 року, присвяченому 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка. Заслужене визнання дістала вдумлива праця багатьох досвідчених художніх керівників, які зуміли добре виховати і правильно спрямувати творчу активність учасників своїх колективів. Закономірно, що наслідки їхньої праці стали орієнтиром для творчої діяльності всіх 26000 самодіяльних драматичних колективів республіки.

На заключному турі огляду, який проходив у Києві з 30 листопада по 9 грудня 1964 року, взяли участь 8 драматичних колективів. Крім основного виступу на огляді, вони показали по кілька вистав у робітничих клубах міста та по телебаченню. Широкий жанровий діапазон — трагедія, драма, опера, комедія — засвідчив багатство інтересів, глибину творчого підходу і величезні можливості сільської драматичної самодіяльності.

Огляд було відкрито «Оптимістичною трагедією» Вс. Вишневського у постановці народного театру села Шумське Тернопільської області. Далі глядач побачив вистави: «Мати-наймика» за Т. Шевченком у виконанні народного театру Нововолинського Будинку культури Волинської області; «Закохана витівниця» Лопе де Вега — Новокаховського міського Будинку культури Херсонської області; «Сильні духом» Д. Медведєва, А. Гребньова — Дубнівського районного Будинку культури; оперу «Катерина» М. Аркаса — Ізмаїльського Будинку культури Одеської області; «Маскарад» М. Лермонтова — драматичного колективу клубу кіровоградської «Укрсільгосптехніки»; «Укра-



дене щастя» І. Франка — народного театру Гайсинського районного Будинку культури Вінницької області; «В степах України» О. Корнійчука — драмколективу радгоспу «Гуляйпільський» Запорізької області. Після кожної вистави проводилося широке громадське обговорення, влаштовувалися відкриті рецензії висококваліфікованих фахівців.

Усе нові колективи виносять свої творчі здобутки на суд глядачів, дебютуючи на сцені з виставами, в яких підсумовуються їхні мистецькі надбання, демонструється виконавська й творча майстерність режисера. І хоч з кожним роком підвищуються вимоги до учасників змагання на здобуття почесного найменування, на вищій ступінь піднімаються все нові колективи — справжні носії соціалістичної культури, пропагандисти ідей Комуністичної партії. Надання їм найменування «Самодіяльний народний театр» — свідчення загального визнання їхніх творчих здобутків і їхнього права бути моральними наставниками своїх співвітчизників, самовідданим служінням допомагати їм у справі здійснення історичних накреслень XXIII з'їзду Комуністичної партії на всіх ділянках будівництва комунізму.

У дні всенародного святкування 50-річчя Великого Жовтня драматична самодіяльність Радянського Союзу підбивала підсумки своєї творчої діяльності. У Всесоюзному фестивалі самодіяльного мистецтва взяло участь понад 100000 драматичних колективів, у тому числі 725 народних театрів, які звітували перед своїми глядачами мовами 35 народів Радянського Союзу. Учасниками першого туру фестивалю було 23500 театральних колективів, 8400 агіткультбригад<sup>1</sup>.

На зведених афішах огляду, що відбувся в 1966—1967 роках, переважали п'єси на героїко-патріотичну та історико-революційну тематику. І не випадково, що перше місце серед них за кількістю вистав належало творам О. Корнійчука, бо в кожному з них пристрасно звучить високий пафос соціалістичної сучасності. З такими п'єсами, як «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «В степах України», «Макар Діброва», «Калиновий гай», «Над Дніпром», «Сторінка щоденника», «Чому посміхалися зорі», нерозривно пов'язаний розвиток драматичної самодіяльності не тільки України, а й багатьох братніх республік Радянського Союзу.

Драматичні колективи дають нове сценічне життя творам І. Микитенка — «Диктатура», «Дівчата нашої країни», Я. Мамонтова — «Республіка на колесах», «Княжна Вікторія», М. Куліша — «97», Ю. Дольда-Михайлика — «Щорс», Є. Яновського — «Лють», В. Кіршона — «Хліб», Вс. Іванова — «Бронепоезд 14-69», Вс. Вишневіського — «Перша Кінна», «Оптимістична трагедія», Б. Ромашова — «Вогненний міст». Знову перед глядачем оживають герої романтичної поеми Ю. Яновського «Дума про Британку», п'єс про героїку — «Любов Ярова» К. Треньова, «Розлом» Б. Лавреньова, «Навала» Л. Леонова та ін. З великим завзяттям і творчим горінням ставлять в Острозі «Київський зошит» В. Собка, у Полтаві — «Правду і кривду», у Рожищах і Ніжині — «Ніч на Івана Купала» М. Стельмаха; у Києві та

<sup>1</sup> Див.: «Народна творчість і етнографія», 1967, № 6, стор. 27.

інших народних театрах ідуть «Сині роси» М. Зарудного, у Шумському — «Піднята цілина» за М. Шолоховим та ін.

Дбайливо ставляться учасники самодіяльності до золотої скарбниці класичної спадщини. Однією з найкращих вистав фестивалю була постановка високої трагедії Софокла «Електра» в народному театрі Будинку культури харчовиків у Києві, яку здійснив режисер П. Барських. Свіжо, з великою творчою вигадкою, по-новому вирішив М. Силаєв виставу «Ревізор» М. Гоголя у Краматорському самодіяльному театрі «Данко». Глибоко правдиво, зворушливо і достовірно, із зверненням у сучасність ставить О. Боцула в народному театрі Гадяцького Будинку культури маловідомий навіть на професійній сцені твір М. Кропивницького «Зайдиголова». П'єси І. Франка, О. Островського, М. Кропивницького, А. Чехова, І. Карпенка-Карого, М. Горького радували свіжим образним прочитанням, викликали захоплення глядачів глибоким проникненням у внутрішній світ персонажів, обдарованістю молодих виконавців, а часом і творчою зрілістю майстрів народної сцени.

Творчий звіт українського народного театру яскраво продемонстрував помітне зростання режисерської культури й виконавської майстерності його учасників. Крім загальних факторів, це було наслідком наполегливої праці навчальних закладів Міністерства культури УРСР, Будинків народної творчості, провідних митців сцени, працівників Українського театрального товариства.

У народному театрі склалося міцне ядро досвідчених режисерів. Заслужені артисти республіки І. Бровченко, В. Веремієнко, О. Льдов, М. Тисиц, І. Колесса, В. Яншин перейшли на постійну роботу в народні театри і вивели свої колективи в перші лави заспівувачів нового в українському народному театрі.

Заключний конкурс самодіяльних народних театрів і театральних колективів, який проходив у Києві з 14 по 29 березня 1967 року і на якому виборювали звання лауреатів фестивалю 28 найкращих колективів республіки, став урочистим святом українського самодіяльного театрального мистецтва. Серед 15 переможців, нагороджених золотими, срібними та бронзовими медалями фестивалю, — народні театри Чорткова, Коломиї, Жданова, Гадяча, Чернівців, Іллінців, Києва, Котопа, Північнодонецька, Дніпропетровська, Дубна, Новограда-Волинського, Борислава, Шумського, Кіровограда. Великими золотими медалями були нагороджені і визнані лауреатами Всесоюзного фестивалю ювілейного 1967 року самодіяльні народні театри заводу «Азовсталь» (режисер Л. Бессарабов) за виставу «Хліб» В. Кірсона та Чортківського Будинку культури (режисер А. Москаленко) — за виставу «Лють» Є. Яновського, самодіяльна народна оперна студія Палацу культури працівників легкої промисловості Чернівців (музичний керівник М. Роднянська, режисер В. Титов, диригент О. Брагинський) — за оперу «Варчина любов» М. Магиденка, театральна студія Будинку культури імені М. І. Калініна Кіровоградського агрегатного заводу (режисер О. Флейшман, диригент П. Берестов) — за оперету «На світанку» О. Сандлера.

Самодіяльні народні театри України нині в авангарді драматичного самодіяльного руху. Вони, як і професіональні театри, маючи єдину, спільну мету, з честю виконують свої завдання по комуністичному вихованню трудящих.

Оглядаючи творчий шлях розвитку українського народного театру, який він пройшов за 50 років, ми бачимо, як на цій ділянці художньої культури українського народу в боротьбі за торжество ідей Комуністичної партії, за оволодіння творчим методом соціалістичного реалізму наочно, зримо здійснюється ленінський заповіт мистецтву — виходити своїм найглибшим корінням у самісіньку товщу широких мас трудівників, пробуджувати в них художників і розвивати їхні таланти.

## ЗМІСТ

Від редакційної колегії . . . . . 5

### ТЕАТР І РЕВОЛЮЦІЯ

Проблеми нової культури і перші заходи Радянської влади в галузі театру на Україні . . . . .	9
Мистецтво театру революційної агітації . . . . .	20
Театральна спадщина і проблеми традиції . . . . .	27
Гряде радянський театр . . . . .	37

### У БОРОТБІ ЗА ІДЕЙНУ ЄДНІСТЬ

Змагання мистецьких течій . . . . .	63
Становлення методу соціалістичного реалізму . . . . .	89

### ТЕАТР СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Радянська п'єса — основа репертуару . . . . .	119
Сценічне втілення класичної драматургії . . . . .	139
Західноукраїнський театр на шляху до возз'єднання . . . . .	151

### ТЕАТР У РОКИ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ

Зброєю мистецтва . . . . .	167
----------------------------	-----

### ПАФОС ПОБУДОВИ КОМУНІЗМУ І ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОГО ЗРОСТАННЯ ТЕАТРІВ

Театр у період повоєнної відбудови . . . . .	191
Мистецтво високих ідей — довершеність художнього відображення . . . . .	217

### МУЗИЧНИЙ ТЕАТР

Створення музичних колективів . . . . .	233
Утвердження народності і реалізму . . . . .	248
Героїчна сучасність і національні традиції . . . . .	263
Творчі шукання і звершення . . . . .	276

### САМОДІЯЛЬНЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Джерела і сценічні форми . . . . .	295
Творчість мас і проблеми майстерності . . . . .	310
Самодіяльний народний театр . . . . .	330

### ПУТИ И ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОГО СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

*(На українском явике)*

Редактор Г. Ф. Боровська  
Художник В. А. Кононенко  
Художній редактор П. Х. Андрощук  
Технічний редактор Н. Г. Орлова  
Коректори П. Г. Гаврилець, А. М. Коршун

БФ 03419. Темплан 1970 р. № 595. Здано на виробництво 7.V 1970 р.  
Підписано до друку 2.X 1970 р. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Папір друк. № 1.  
Фіз. друк. арк. і умовн. друк. арк. 23,5 (в т. ч. 2 арк. вкладок).  
Обл.-вид. арк. 24,75. Тираж 1000. Зам. № 1004. Ціна 2 крб. 22 коп.

Видавництво «Мистецтво», Київ, Свердлова, 19.

Книжкова фабрика «Жовтень» Комітету по пресі при Раді Міністрів  
УРСР, Київ, вул. Артема, 23а.