Pr 4433
C-13

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

Шифр Рк Щ33. С-13 Інв.№ 2411888

Автор Савченко Я.

Назва П'ятнадцять років театру імені І.В. Франка.

Місце, рік видання [К, 1935].

Кіл-ть стор. 54, [1] с.: іл.

-\\- окр. листів

-\\- ілюстрацій

-\\- карт

-\\- схем

Том частина вип

Конволют

Примітка:
31.X.2003.
Моля –

2006
13.05 – 14694

В42857
РкЩ33
С-13.

ЯКІВ САВЧЕНКО

ЦЕНТР. ГОСУД. БИБЛИОТЕКА Р.С.С.Р.
Инв. № 3652 V 3
792

ПЯТНАДЦЯТЬ РОКІВ ТЕАТРУ ІМЕНИ ІВ. ФРАНКА

2411888 КТ
m

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО МИСТЕЦТВО

Щ334.3(2Ук)7 им. И. Франка

№ 55

Редактор групи Д. Грудина
Техредактор А. Розенберг
Літредактор і коректор } Ф. Гаєвський

Уповноважений Головліту № 2127, зам. № 1804, тираж 2 000, папір 72×110. Друк. арк. 3.5. Папер. $1^3/_4$ папер. арк. 58.500 знаків. Здано до друку 11/XI—35 р. Підписано до друку 9—XI—35 р. Київ. Друкарня ФЗУ УПКТ Золотоворот. 11.

Народний артист Республіки Гнат ЮРА.

І

В січні 1935 року минуло п'ятнадцять років мистецької і громадської діяльності одного з найпередовіших театрів на Україні — театру ім. Ів. Франка. Українська пролетарська громадськість і ввесь культурний фронт Радянської України урочисто відзначають цю видатну подію театральної культури.

І це зрозуміло. Театр ім. Франка відіграв величезну роль у розвитку революційного театрального мистецтва на Україні, незмінно стоячи в лавах передових борців за радянську театральну культуру.

Театр ім. Франка, як мистецька одиниця, виник в умовах громадянської війни на Україні—в 1920 році. Вже одне це, до певної міри, вказує на характер завдань і діяльності франківців.

Справді, з перших же своїх кроків театр починає, хоч і не зовсім певно, шукати шляхи до революційної класової практики, до відтворення її в театрі, до такого ідейно-художнього й політичного звучання, яке відповідало б завданням класової боротьби пролетаріату і революційного виховання трудящих мас.

Таке завдання для українського театру, народженого Жовтнем, було справді величезне й важке, якщо взяти на увагу дореволюційні умови животіння українського театру, неймовірно низький рівень його культури, вбогість і вузькість його ідейно-художньої основи і повну або майже повну відсутність кадрів. Український театр до Жовтневої революції не мав нормальних умов для свого розвитку.

Великодержавницька політика царизму використовувала всі способи утиску і гноблення, щоб знищити українську прогресивну творчу думку, позбавити український театр соціального змісту і знизити його громадсько-політичне значення. Репресії жандармсько-поміщицького ладу безнастанно падали на всякі прояви політичної свідомості трудящих України, винищували до кореня кволі паростки революційно-демократичної творчості в літературі й мистецтві.

Єдиним театром на Україні в передреволюційні часи, що сяк-так животів, був театр Садовського. Він найменше зазнавав репресій. Це пояснюється тим, що театр Садовського своїм змістом та ідейними настановами відбивав класові інтереси куркульсько-буржуазних верств України. Тільки іноді громадсько-прогресивною п'єсою чи грою окремих видатних акторів, як от М. Заньковецької, чи яскравим реалізмом деяких постановок—театр Садовського ніби намагався піднестися над загальний рівень, проте не вище ліберально-народницької ідеології. Але й така його „революційність" була випадкова. Основна ж лінія цього театру була куркульсько-націоналістична. В останні, передреволюційні роки театр Садовського цілком загруз нув у закостенілих формах етнографічної побутовщини.

Слід тут згадати ще про різні мандрівні „малоросійські" трупи Суходольських, Колесниченків, Максимовичів тощо. Це був тип, так би мовити, „пересувних" театрів, що блукали по українських містечках. Про їхнє культурне значення не доводиться говорити. Горілка, нещасне мелодраматичне кохання і брудний натуралістичний етнографізм — ось найхарактерніші прикмети, що ними позначалися вистави цих мандрівних „театральних товариств".

Контрреволюційна Центральна Рада й петлюрівщина, природно, намагались запровадити під час свого короткочасного хазяйнування на Україні пройняті зоологічним українським шовінізмом форми театру. Як театр Садовського, так і театри, що виникли при петлюрівщині („Український національний театр", „Молодий театр", „Державний драматичний театр"), стали в мистецтві рупором контрреволюції.

З перемогою Жовтневої революції народився український революційний театр. З перших же кроків йому довелося провадити запеклу боротьбу з націоналістичними концепціями в театральному мистецтві.

На революційний український театр тиснули з усією силою традиції історично давно пережитого етнографічно-побутового театру. Ці традиції тягли театральне мистецтво на шлях націоналізму.

З другого боку, заснований при Центральній Раді „Молодий театр", керований контрреволюціонером К у р б а с о м, бувши виразником політичних завдань української націоналістичної контрреволюції, активно боровся за містично-символістичні форми українського театру, переносив

в умови революційної дійсності і запеклої класової боротьби на Україні продукти розкладу й декадансу буржуазної європейської театральної культури. Щоб обдурити українські трудящі маси і приховати свою контрреволюційну суть, „Молодий театр" прикрився в своїй шкідницькій роботі лозунгом запровадження „високих форм европейського театру".

До речі тут сказати, що ці ж завдання націоналістичної контрреволюції Курбас, ідейний і мистецький натхненник „Молодого театру", цілком і повнотою переніс пізніше і в театр „Березіль".

II

Ось у таких умовах боротьби з буржуазно-націоналістичними концепціями в театрі, а також у боротьбі з мертвящими традиціями куркульської етнографічної театральної побутовщини виник у м. Вінниці театр ім. Франка на чолі з його незмінним мистецьким керівником, нині народним артистом Республіки, Гнатом Петровичем Юрою.

В п'ятнадцятирічній діяльності цього театру можна визначити три періоди: вінницький, харківський і останній-київський. У Вінниці, Харкові й Києві проходила мистецька і громадсько-політична робота театру ім. Франка. І цей шлях театру ім. Франка є шлях чимдалі більшого ідейно-художнього вдосконалення.

Театр ім. Франка не відразу став справжнім виразником культурно-революційних завдань широких трудящих мас у театральному мистецтві, не відразу піднісся на рівень повноцінного ідейного й художнього звучання театру Жовтня. За здійснення такого величезного завдання йому доводилось багато років боротись, інколи підпадати під націоналістичний вплив і через те робити серйозні політичні й художні помилки в доборі свого репертуару, відчувати на собі шкідливий вплив традицій буржуазної театральної культури. Такі факти не могли не гальмувати розвитку театру ім. Франка. Але, не зважаючи на них, шлях франківців — це шлях безпрестанної, перейнятої ентузіазмом боротьби за художній і ідейно-політичний розвиток української радянської культури, за масового глядача і за стиль, що найбільш повнокровно і найбільш насичено відображає в театрі історичні завдання соціалістичної перебудови нашої країни.

В кожному з названих періодів театр ім. Франка поступово наближався до здійснення цього величезного завдання.

На шляху зростання театру ім. Франка, народженого в повному розумінні цього слова Жовтневою революцією, були в початковому періоді його діяльності великі труднощі, насамперед репертуарного характеру. Дореволюційна українська драматургія, бідна кількісно і, за небагатьма винятками, буржуазно-націоналістична своїм змістом, мало залишила

матеріалу, що міг би бути використаний для революційно-класового виховання пролетарської аудиторії. А радянська драматургія в той час, зрозуміло, тільки ще зароджувалась.

Через те франківцям доводилося попервах удаватись переважно до класичної европейської драматургії, і частково до української: Карпенка-Карого, Лесі Українки та інших.

В доборі п'єс із класичної спадщини в театрі ім. Франка не було принципіальних, чітких критеріїв. Так, у репертуарі першого періоду діяльності франківців ми бачимо п'єси Мольєра: „Тартюф", „Манірниці" і „Лікар з примусу"; Бомарше—„Весілля Фігаро"; Софокла—„Цар Едіп"; Лопе де-Вега—„Фуенте-ове-хуна"; Гольдоні—„Мірандоліна" і, поруч, Жулавського—„Иоля," „Месія"; Уайльда—„Герцогиня Падуанська"; Геєрманса—„Надія"; Ван-Лерберга—„Пан" та інші.

З української дореволюційної буржуазної драматургії франківці ставлять п'єси Винниченка, контрреволюційного націоналіста, натхненника провокації і дворушництва, організатора інтервенції проти Радянського Союзу: „Гріх", „Чорна пантера" і „Брехня". Це свідчило про непереборені націоналістичні пережитки в самому колективі в початковому періоді діяльності театру, виявляло брак класової пильності у нього і примиренське ставлення до впливів націоналізму. Брак у репертуарі театру п'єс російських класиків — це теж вияв націоналістичного впливу на театр ім. Франка.

Цілком зрозуміло, що такий, можна сказати, строкатий, художньо нерівноцінний і частково політично-шкідливий матеріал мало відповідав виховним політичним завданням масового революційного театру.

Але браком революційного репертуару ще не вичерпувалися труднощі театру ім. Франка в початковому, вінницькому періоді його роботи. Перед франківцями неминуче і на всю широчінь постали проблеми творчого методу і театрального стилю. Завдання, яке з самого початку свого існування поставив перед собою театр ім. Франка — знайти в сценічному мистецтві співзвучання з революційною класовою практикою пролетаріату, — особливо гостро висували згадані проблеми. Адже від правильного розв'язання їх залежало насамперед те, наскільки франківці зможуть стати справжніми виразниками радянської театральної культури на Україні та ще в умовах запеклої класової боротьби.

Коли добре зважити ряд несприятливих обставин, а саме: шкідливу спадщину буржуазного театру і мертв'ящі традиції куркульсько-етнографічної побутовщини, що тиснули на український революційний театр; коли зважити те, що в роки громадянської війни ще не досить була розроблена на Україні марксистська теоретична думка в питаннях театрального

мистецтва; і, нарешті, коли зважити малу теоретичну озброєність в ті часи самих франківців, — стане ясно, що проблема творчого методу й стилю довго зберігала для франківців гостроту і розв'язувалася поволі в процесі невтомних, часом дуже помилкових шукань.

Початковий період діяльності франківців, з погляду саме цієї проблеми, можна визначити як шлях невиразного стилевого напряму в шуканні радянського стилю. Це виявляється, насамперед, у різноманітному, не пройнятому якимсь одним провідним принципом репертуарі (Мольєр і Ван-Лерберг, Бомарше і Уайльд, Лопе-де-Вега і Винниченко, Софокл і Геєрманс і т. д.) і в тому, що стилеве розв'язання його йшло то від методу поглибленого буржуазного психологізму („Брехня", „Гріх", „Чорна пантера" Винниченка; „Надія" Геєрманса і „В пущі" Л. Українки), то від методу натуралістичної театральної форми („Базар", „Герцогиня Падуанська" тощо). Інколи театр потрапляв на шлях героїчної соціальної романтики — і це було найпліднішим на той час його стилевим шуканням — або, зриваючись, підпадав під вплив умовного реалізму, явно буржуазного по своїй суті театрального стилю.

Особливо ж негативно позначився на початковому періоді діяльності франківців вплив методу буржуазного психологізму. Трактуючи значну частину згаданих п'єс европейської класики, а надто винниченківські п'єси, політично-шкідливі, наскрізь ворожі пролетарській революції, в дусі буржуазного психологізму, театр Франка детально, навіть з підкресленими акцентами, розкривав на сцені внутрішній світ буржуазної, соціально-дегенеративної людини (у Винниченка, наприклад). У цьому була велика данина спадщині буржуазного театру передреволюційних років. І звісно, застосовуючи метод буржуазного психологізму, франківці в цьому періоді або, точніше, в таких постановках були далеко від шляху справді революційного театру. Так само натуралізм з куркульським корінням (особливо в постановці „Суєти"), що деякий час тяжив над роботою театру, збивав його на ворожий радянському театральному мистецтву шлях.

Але ті постановки, що у вінницькому періоді діяльності театру реалізувалися в плані героїчної соціальної романтики, як от „Фуенте-овехуна"—Лопе-де-Вега, „Лорензаччо" — Мюсе, безперечно, мали революційну функцію. Так само і п'єси Бомарше і Мольєра, дані як гострі, насичені змістовною соціальною думкою реалістичні комедії—відограваали значну позитивну роль.

Проте, хоч у вінницькому періоді було кілька явно політично-шкідливих постановок (буржуазно-націоналістична макулатура Винниченка) і постановок, позначених сильним впливом буржуазних творчих методів, некритичним з боку театру засвоєнням їх і, в зв'язку з цим, невиразних,

можна сказати, еклектичних у розумінні стилю, — ми зовсім не збираємось зменшувати вагу роботи франківців на даному етапі.

У своїй кращій, революційно-спрямованій частині вона мала особливий громадсько-політичний і культурно-мистецький сенс.

Подаючи згаданий репертуар европейської класики, театр ім. Франка демонстрував свій розрив з усіма формами етнографічного куркульського побутовізму, з українським націоналістично-романтичним мистецтвом, яке так ретельно прищеплювалося при Центральній Раді й петлюрівщині. Саме в цьому розриві безперечна і значна громадсько-політична заслуга франківців. До речі тут сказати, що за подібні революційні заходи театр ім. Франка був кваліфікований українськими буржуазними теоретиками як театр-зрадник „рідного українського мистецтва".

Треба ще додати, що відтворення на українській сцені буржуазної класики театром ім. Франка дало той величезний результат, що український актор уперше став перед складним завданням опанувати мистецтво виконання, вперше почав прилучатися до великої культури сценічної майстерності й перемагати примітивні трафарети—маски актора в українському побутовому театрі.

Але, не зважаючи на безперечні позитивні і в певному розумінні революційні наслідки початкового періоду своєї роботи, театр ім. Франка швидко зрозумів, що його справді революційний шлях—до театру Жовтня, до великих ідейно-соціальних масштабів і глибокого пафосу класової боротьби пролетаріату—лежить у іншій репертуарній площині, в інших стилевих напрямках. Бо поглиблений психологізм—основний метод трактування класики і натуралістичний стиль—це шлях, що відводив у бік від завдань українського радянського театру.

III

В харківському періоді більш чітко визначається стилевий шлях театру ім. Франка, його ідейно-мистецькі настанови, його репертуар. Роки 1923—1926—час перебування в колишній столиці Радянської України — позначені великим культурно-мистецким зростанням театру. Театр успішно шукає таких форм, які були б максимально співзвучні, виявляли б виразно політичне спрямування театру, були б насичені соціальною актуальністю й масовістю сценічних композицій.

Потужним фактором, що сприяє розвиткові театру ім. Франка, є насамперед те, що Радянська Україна після років громадянської війни, ставши на шлях відбудування народного господарства, досягла великих успіхів на всіх ділянках. Під керівництвом комуністичної партії розквітають наука, література, мистецтва, виростають нові українські

радянські кадри. Класова боротьба, що точилася в країні, гостро відбивалася і на фронті творення радянської української культури. З цього походили різні ідеологічно-мистецькі напрями. Зокрема в літературі і театральному мистецтві гостра класова боротьба виявлялась в специфічних формах естетики, стилю і жанрів. У літературі фашист Хвильовий, разом з тими недобитками петлюрівщини, що пізніше утворили націоналістично-фашистську літературну організацію „ВАПЛІТЕ" і стали агентами німецько-польського фашизму, пропагує принципи буржуазно-націоналістичного романтизму, закликає радянську літературу до орієнтації на буржуазне европейське мистецтво і до розриву з братерською російською пролетарською культурою. Цю буржуазно-націоналістичну проповідь Хвильового цілком підтримує його спільник, контрреволюціонер, націоналіст Шумський, що в той час очолював Наркомос. Українські націоналісти, контрреволюціонери підносять голову, пролазять у партію і посідають керівні посади в Наркомосі та різних радянських культурних закладах. Вони чинять шалений опір пролетарській диктатурі, провадять шкідницьку роботу, намагаються штовхнути українську радянську культуру на шлях буржуазно - націоналістичного переродження.

В театрі „Березіль" цю ж саму роботу провадить його керівник, контрреволюціонер Курбас.

ЦК КП(б)У за проводом Л. М. Кагановича розгромив блок Шумського—Хвильового.

В цій гострій класовій боротьбі театр ім Франка, керований комуністичною партією, стає на бойові політичні позиції радянського театрального мистецтва. Це зміцнило його ідейність, його цілеспрямованість. Це ще щільніше зв'язало його з трудящими масами.

Щодо стилю—театр бореться за глибоке й правдиве реалістичне відтворення образів соціалістичної дійсності. Щодо репертуару—франківці, за дуже невеликим винятком, проводять в основному принципіально-виразну лінію за пролетарську драматургію, за репертуар, що відображає практику революційної боротьби пролетаріату або в якійсь мірі співзвучний його історичному рухові.

Але в цьому періоді франківці натрапляють на чималі репертуарні труднощі: українська радянська драматургія ще відстає, вона ще не дає великих соціальних полотен, не показує велетенського класового героїзму пролетаріату в соціалістичній перебудові світу. Все це приходить трохи пізніше.

Через те франківці в цьому періоді змушені інколи ставити п'єси ідейно не глибокого, а то й не радянського, а чужого звучання. Важливо тут відзначити, що франківцям доводилося витримувати боротьбу проти п'єс, рекомендованих націоналістичним керівництвом Наркомосу в особі

контрреволюціонера Шумського та його лакея, фашиста Христового.

Взагалі, це керівництво всіляко намагалося зштовхнути театр ім. Франка на шлях націоналістичного театрального мистецтва. Це йому не вдалося. Франківці йшли певним шляхом, що його вказувала комуністична партія. І тільки завдяки цьому театр ім. Франка зміг поступово зростати в своїй мистецкій культурі, ставати театром масового пролетарського глядача.

IV

Найяскравішого здійснення своїх ідейно-політичних і мистецьких завдань передового революційного театру на Україні франківці досягають в останньому періоді. Великий мистецький досвід і значна театральна культура, набута за попередні роки, безперервне просування театру до тем і проблематики соціалістичної дійсності пролетарського суспільства, і на цій основі поглиблення революційного світогляду франківського театрального колективу, нарешті, бурхливе зростання радянської драматургії — все це утворює передумови для яскравої й повноцінної мистецької практики театру ім. Франка. Маючи постійну і незвичайно чулу допомогу й підтримку від комуністичної партії і уряду, театр виростає у велике явище радянської театральної культури всесоюзного значення, стає значним фактором у розвитку українського театрального мистецтва, завойовує величезну аудиторію пролетарського глядача, що любить цей театр і ставиться до нього як до дуже цінного надбання пролетарської культури.

Інтенсивний розвиток театру ім. Франка в київському періоді відбувається в умовах найгострішої класової боротьби і разом — велетенських досягнень і успіхів соціалістичного будівництва в цілому Радянському Союзі і на Радянській Україні.

Процеси культурної революції охоплюють мільйонні маси трудящих. Неймовірно зростає їхня творча ініціатива. Маси опановують культурну спадщину, прилучаються до вершин світової творчої мисли, беруть активну участь у творенні соціалістичної культури. Глибока і всебічна перемога ленінсько-сталінської національної політики позначається на кожній ділянці соціалістичного будівництва, виявляється у великих блискучих досягненнях радянської науки, в буйному піднесенні радянської літератури, в появі широких лав творчої радянської інтелігенції з робітників і колгоспників. Радянська Україна стає квітучою країною будованого соціалізму.

Ось на такому родючому грунті творчої мислі трудящого колективу, на грунті великої соціалістичної роботи і грандіозних перемог зростає і розвивається театр ім. Франка. Класова боротьба в країні загартовує

його, відточує його мистецькі принципи. Буйний творчий похід Радянської України, розгорнутий соціалістичний наступ і викорінення куркульських решток дають йому натхнення, запалюють ентузіазмом у роботі.

На цьому етапі в діяльності театру ім. Франка є багато таких моментів, на яких варто спинитися докладніше.

Насамперед дуже характерний момент у сценічній практиці франківців останніх років є послідовне ствердження і розвиток своїх попередніх позицій—позицій радянського реалістичного стилю.

Не зважаючи на деякі збочення, помилкові творчо-методологічні настанови, шлях франківців у цей період був в основному шляхом корисних експериментів і шукань реалістичної форми в театрі.

Творча практика франківців просувалась до великих тем нашої сучасності, до створення яскравих і правдивих образів соціалістичної людини та її діяльності.

У ряді постановок принципіально чітко проводилась лінія боротьби театру ім. Франка за повноцінну реалістичну форму, і вони були в повному розумінні дороговказами в дальшій творчій перспективі. Конче треба згадати ті постановки, в яких ця форма найяскравіше виявилась і які, безперечно, були значними подіями в розвитку української радянської театральної культури.

Сюди треба залічити: „Заколот“ Фурманова, „Сон літньої ночі“ Шекспіра, „Диктатура“, „Кадри“, Дівчата нашої країни“ Ів. Микитенка, „Місто вітрів“, „Чудесний сплав“, Кіршона, „Бравий солдат Швейк“ Я. Гашека, „Майстрі часу“ Кочерги, „Загибель ескадри“ і „Платон Кречет“ О. Корнійчука.

Саме в цих постновках театр ім. Франка остаточно ствердджується на творчо-методологічних позиціях радянського реалістичного стилю, щодалі посилюючи і розкриваючи його ідейно-художню і культурно-політичну глибину в усіх без винятку компонентах сценічної композиції.

Згадані вистави мають величезне значення для розвитку української радянської театральної культури.

Скажемо покищо про значення їх для самого театру ім. Франка. Як уже говорилося, франківці в початковому своєму періоді (1920-1923 рр.) не мали виразної методологічно-стилевої лінії. Метод буржуазного психологізму закономірно сполучається в них з натуралістичним театральним стилем. Натуралізм іде поруч з романтизмом. Про причини такого явища ми на початку вже говорили. В харківському періоді (1923—1926 рр.) театр ім. Франка, борючись за реалістичний стиль постановок, інколи збочує на шлях конструктивізму або такого умовного реалізму, що межує навіть з стилем буржуазного декадансу-символізму (особливо в постановках Глаголіна: „Моб“, „Св. Йоанна“, „Полум'ярі“).

Все це дуже гальмувало ідейно-художній розвиток театру ім. Франка, зменшувало соціально-політичну роль його постановок. А з другого боку, театр ім. Франка не завжди міг через це глибоко й щільно підійти до великих тем радянської сучасності. Інакше кажучи, театр ім. Франка в тих двох попередніх періодах своєї діяльності ще не досить чітко усвідомлював вирішальний принцип для розвитку будьякого мистецького явища: той принцип, що в творчих методах, в стилевій специфіці, в усій естетичній системі театральних композицій завжди виявляються і діють ті або інші форми класової свідомості, точиться класова боротьба.

Тепер таке твердження звучить ніби елементарно. Але кілька років тому „критики" й „теоретики" з націоналістичного табору і всякі замасковані їхні прибічники намагалися, використовуючи радянську пресу, заплутати цю основну тезу марксо-ленінської мистецтвознавчої науки. Вони обстоювали потребу і доцільність застосування в радянському мистецтві найрізноманітніших творчих методів, бо, мовляв, „різноманітні і форми сучасного життя". Особливо ж ретельно обстоювали такий принцип у своїх писаннях контрреволюціонер Курбас і його спільники з „Вапліте". Безперечно, цей теоретичний блуд ворогів пролетарської культури заподіяв чимало шкоди радянському театральному мистецтву.

У київському періоді, що є безперечно визначним ідейним і художнім етапом у діяльності театру ім. Франка, режисура франківців глибше усвідомила марксо-ленінський методологічно-стилевий принцип і рішуче стала на шлях боротьби за творчий метод реалістичного стилю, вкладаючи в нього чітке й конкретне поняття: глибоко й правдиво відтворювати в театрі соціалістичну практику пролетарського суспільства, показувати в яскравих сценічних образах його трудову героїку, розкривати соціальні почуття й пристрасті нової людини, її пролетарський інтернаціоналізм.

Історична заслуга театру ім. Франка перед українською рядянською театральною культурою насамперед в тому, що він на київському етапі своєї діяльності майже позбувся стилевої еклектики, остаточно переборов шкідливу спадщину буржуазного театру і став театром реалістичним, театром великого революційного ідейного звучання, прагнучи весь час досягти в своїй роботі максимальної соціально-політичної актуальності й масовості.

Великою мірою театр ім. Франка цього досяг. Проте, це зовсім не означає, що в нього на цьому шляху не було збочень і серйозних художніх і політичних помилок. Зростаючи й міцніючи в умовах гострої класової боротьби, театр ім. Франка інколи підпадав класово-ворожим

впливам і найбільше — впливам українського буржуазного націоналізму. Такі постановки, як п'єса „Над" Винниченка, з наклепами на радянську дійсність, як націоналістичні „Мина Мазайло" Куліша і „українські водевілі", свідчать за те, що франківці на певний час втратили класову пильність, знизили художній і політичний рівень своєї роботи. На користь франківцям треба сказати те, що вони швидко усвідомили і визнали публічно ці помилки. Слід тут зазначити й те, що ці помилки зовсім не були характерними для роботи театру, і тому вони ніякою мірою не зменшують його заслуг перед українською радянською театральною культурою.

Аджеж від постановки до постановки, за винятком згаданих ідейних збочень, театр ім. Франка послідовно, з ентузіазмом боровся за реалізм у театрі, за соціально-класову насиченість своїх вистав ідеями соціалістичної сучасності.

Саме тут лежить основна лінія розвитку театру ім. Франка, саме вона визначає його методологічно-стилеві позиції. А ця лінія — треба сказати прямо — цілком збігається з великим річищем розвитку всього українського радянського театрального мистецтва. Театр ім. Франка під керівництвом партії був і є на цьому фронті передовим бійцем і невтомним організатором.

V

Спинімося тепер коротко на аналізі тих найвидатніших постановок, про які ми раніше згадували і які на київському етапі діяльності франківців були значними подіями в розвитку української радянської театральної культури.

У 1927 р. театр ім. Франка показав київському пролетарському глядачеві „Заколот" Фурманова — постановку глибокого, в повному розумінні цього слова, принципіально-програмного значення. Більш за те — „Заколот" був художнім і політичним маніфестом театру ім. Франка. В цій постановці Г. П. Юра з особливою мистецькою силою продемонстрував ті методологічно-стилеві й ідейно-політичні принципи, які є провідні для театру. З другого боку, „Заколот" з великою полемічною гостротою був спрямований проти театру „Березіль" і його керівника, контрреволюціонера Курбаса, інакше кажучи, проти тих буржуазних фашистсько-націоналістичних засад театральної естетики, які пропагував у своїй практичній сценічній роботі і в теоретичних виступах Курбас.

„Березіль", керований Курбасом, в спілці з націоналістичною фашистською літературною організацією „Вапліте", став рупором

української націоналістичної контрреволюції. Курбас разом із своїми прибічниками в „Березолі“ й „Вапліте“ шалено боровся проти театру ім. Франка, як театру, що йде під прапором радянської театральної культури, як театру, що змагається за реалістичний стиль і за насичення його ідеями та образами соціалістичної сучасності.

Чим характерний реалізм постановки „Заколот“? Насамперед тим, що в ньому революційну дійсність громадянської боротьби дано в розвитку і в художньому узагальненні. Цей момент надав постановці великого соціально-класового значення. Режисер Г. Юра й актори даної постановки спромоглися дуже глибоко розкрити ті класові суперечності, що були в партизанському загоні і що кінець-кінцем призвели до заколоту, показали, як пережитки капіталістичної власницької психіки під впливом контрреволюційної агітації активізуються і як конкретні носії їх підносять зброю проти пролетарської революції.

З другого боку, постановка в яскравих і пафосних сценічних образах показала незламну силу, колосальну зосередженість свідомості і волі пролетарських революціонерів, їхню героїчну відданість інтересам свого класу й революції. Постановка „Заколот“ у художньо-переконливій сценічній формі розкрила класову якість людей у революції, піднеслася в своєму глибоко реалістичному відображенні революційної дійсності до органічного поєднання чи, точніше, узагальнення в образах людей загально класового і конкретно індивідуального. Основне ж значення цієї постановки було в тому, що властивості людей, їхню класову поведінку дано в розвитку революційної практики.

„Заколот“, насичений до краю класовими пристрастями й емоціями, справив величезне враження на масового пролетарського глядача. Глядач глибоко відчув у виставі велику соціальну правду і грізну логіку класової боротьби, побачив на сцені в позитивних образах самого себе в сценічно-художньому узагальненні. „Заколот“ був прекрасною піснею про високий літ почуттів трудящих мас, про їхні пристрасті і про грандіозну своїм соціальним змістом правду пролетарської революції.

Цим пояснюється велике класово-політичне виховне значення даної постановки, цим пояснюється й те, що пролетарський глядач сприйняв її як високоцінний, цілеспрямований, ідейно глибокий і чіткий документ пролетарського театрального мистецтва. „Заколот“ справді став значним етапом у розвитку радянської театральної культури.

Варто тут спинитися на найважливіших моментах сценічного оформлення „Заколоту“. Зміст п'єси, ідеологічна інтерпретація її зумовили характер формального розв'язання вистави в усій композиції. Насамперед слід тут відзначити майже цілковиту єдність форми актор-

Д. Фурманов. „Заколот". 2-ий акт. Пост. нар. арт. Респ. Гн. Юра Художник Г. Цапок

Д 41828

ської гри з ідеологічним планом усієї постановки. Актор у „Заколоті" дав напружений рисунок наростання класового конфлікту й боротьби. Жест, міміка, голосові засоби, костюм, грим—все це було підпорядковано меті реалістично показати розвиток конфлікту, бурхливе наростання емоцій і пристрастей.

Актори великою мірою досягли цього. Вони цілком „зняли" трохи властиву їм раніш умовність і певну естетизованість руху, міміки, положення тіла на сцені. Голос і жест, міміка і рухи набули в актора реальної природності і відповідно до бурхливої динаміки дії—рішучості, конкретності, енергійного натиску, емоційності й ритмічної закінченності.

У постановці „Заколот" актор театру ім. Франка розкрив свої сильні творчі властивості, показав, що в реалістичній постановці його гра може звучати переконливо і повноцінно.

Щодо оформлення сцени (худ. Цапок) треба зробити деякі застереження. Воно не цілком і не скрізь відповідає реалістичному стилеві постановки. Оформлення має на собі подекуди сліди впливів конструктивістичної манери і умовності.

Якщо більшість сцен розв'язано художником зовсім реалістично (напр., в'язниця, штаб), то такі сцени, як момент заколоту, дано дещо

17

в плані конструктивістичної композиції (чотирикутники, ромби, умовні обсяги і площини). Це скоріше геометричні фігури, які мають лише одну, суто формальну функцію — дати акторові вигідну площину для тіла, виділити зовнішньо його становище в просторі. Та поза цими окремими негативними моментами, вся постановка була в дуже яскравій і суцільній реалістичній формі.

Українська радянська критика того часу в основному правдиво й високо оцінила постановку „Заколот", але, на жаль, не продумала до кінця її програмного принципіального значення, не зробила належних і конче потрібних узагальнювальних теоретичних висновків. Через те вона не змогла поставити перед театром ім. Франка і перед усіма українськими радянськими театрами ті далекосяжні перспективи розвитку, які „Заколот" своїми стилевими принципами намічав і які могли бути і мали бути провідними для всієї нашої театральної культури.

Такі висновки, зроблені гостро методологічно і чітко політично, мали б на той час велике значення для розвитку українського радянського театрального мистецтва. Вони змогли б внести теоретичну ясність у театральну ситуацію того часу на Україні, допомогли б швидше і ясніше розкрити буржуазно-ідеалістичний блуд у театральних теоріях, що їх проповідували замасковані українські націоналісти-фашисти та різні дрібнобуржуазні критики.

VI

У зв'язку з цим мусимо знову повернутися до театру „Березіль".

Викриті і розгромлені КП(б)У за проводом тт. Косіора і Постишева українські націоналісти в своїй боротьбі проти соціалістичного будівництва, в боротьбі за відновлення влади поміщиків і капіталістів, засобами художньої літератури і мистецтва провадили націоналістичну пропаганду і намагалися відірвати українську радянську культуру від братерської російської радянської культури. Фашистські теоретики й практики вели запеклу боротьбу і проти революційного реалізму в театрі.

Оскільки театр ім. Франка, не зважаючи на окремі помилки і зриви, в основному був активним і потужним виразником цього стилю, українські фашисти в театрі вели проти нього особливо шалену атаку.

Контрреволюціонер Курбас у своїй брошурі «„Березіль" і сьогодні театрального мистецтва», фашисти-ваплітяни в своїх журналах „Літера-

турний Ярмарок" та „Пролітфронт" і з інших громадських трибун, на театральних і літературних диспутах, часто очолюваних націонал-ухильником переродженцем Скрипником, намагалися всіляко скомпромітувати пролетарську культуру й театр ім. Франка, і насамперед по лінії його естетично-стилевих принципів. Вони, ці фашистські „теоретики й практики", доводили, що реалізм у театрі, який відбиває соціалістичну дійсність, є стиль примітивізму, стиль відсталий, що він є показник зниження культури театру. До речі сказати, що такі висловлення проти реалізму в мистецтві цілком збігаються з „теоріями" европейського фашизму.

В умовах радянської дійсності на Україні українські фашисти, прикриваючись революційними фразами про інтереси високої культури радянського мистецтва, насправді провадили гостру класово-політичну боротьбу за інтереси капіталізму, проти диктатури пролетаріату та його культури.

Театр ім. Франка, за допомогою комуністичної партії, підтримуваний пролетарською громадськістю і справжньою марксо-ленінською критичною думкою, зміг з належною стійкістю та принципіальною чіткістю витримати натиск українських націоналістів і незмінно провадив лінію боротьби за революційний стиль у театрі.

VII

Творчо-методологічні й стилеві принципи „Заколоту" театр імени Франка щодалі більше поглиблював і послідовно розвивав на київському етапі.

Другою видатною подією в розвитку українського радянського театрального мистецтва, безперечно, була постановка п'єси українського пролетарського драматура Ів. Микитенка — „Диктатура".

У ній, як раніше в „Заколоті", режисер Г. Юра з художньою силою підносить питання гострої класової боротьби на селі, показує в яскравих сценічних образах непримиренне класове розшарування села на грунті боротьби радянської країни за хліб, розкриває мудру політику комуністичної партії, в наслідок якої суперечлива власницька природа середняка усвідомлює для себе правильні історичні шляхи в спілці з пролетаріатом. Образ середняка Малоштана, що втілює цю ідейну лінію п'єси, сильно і глибоко-правдиво написаний автором, дістав відповідне художньо-сценічне розв'язання в трактуванні Г. Юри і Яковченка. Так само ідейна лінія п'єси, дана в чільному образі робітника Дударя, знайшла своє мистецьке розкриття в акторській інтерпретації Юрського і Ватулі.

Постановка „Диктатури“ була демонстрацією революційного реалізму в театрі. Завдяки йому режисер зміг розкрити ідейне багатство п'єси, показати в напруженій динаміці конфлікту пролетаріату з куркульнею як класом складні й глибокі процеси соціалістичної дійсності, опукло подати, як у непримиренній класовій боротьбі відбувається в країні соціалістична перебудова життя й людини.

Ідейно-політична гострота даної постановки полягала в тому, що вона яскраво-художньо показала актуальні проблеми сучасності, переконливо виявила історичний рух радянської країни, керованої комуністичною партією, тобто, постановка „Диктатури“, маючи актуальну ідейно-політичну гостроту, піднеслась до широких узагальнювальных висновків великого пізнавального значення.

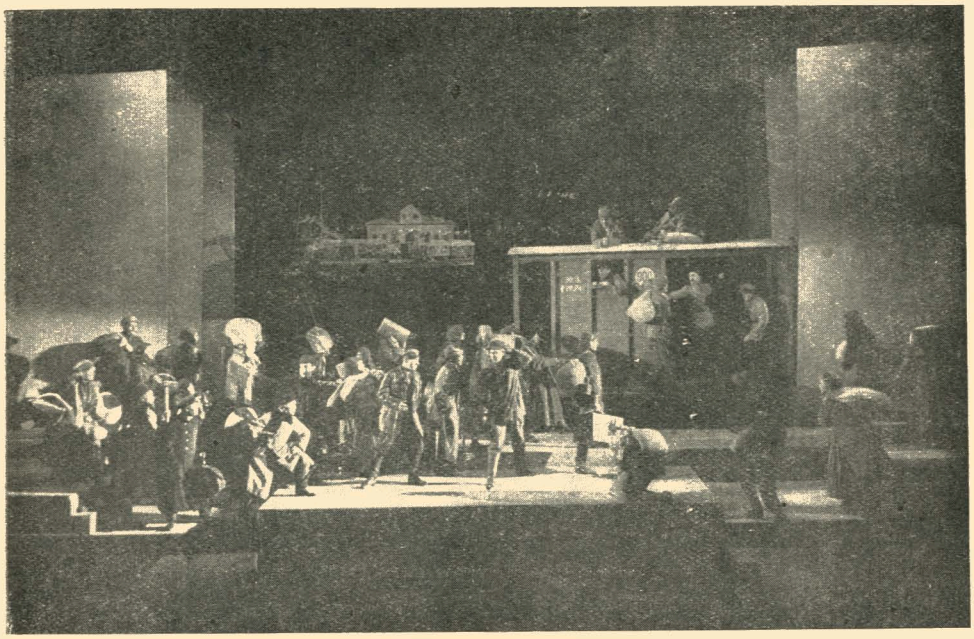
Цілком зв'язаний з цим і творчо-методологічний і стилевий напрямок „Диктатури“. Метод постановки її полягає в тому, щоб дати класову боротьбу в динаміці революційного розвитку, виявити в людях, що діють у конфлікті „Диктатури“, провідні ланки їхньої загальнокласової і конкретно-індивідуальної поведінки. Це насамперед зумовило всю суму реалістичних засобів у сценічній композиції. Це неминуче й закономірно примусило режисера, актора, художника шукати правдивої реалістичної форми, що розкриває ідейно-політичний вантаж п'єси.

Масовий пролетарський глядач відчув глибоку соціальну правду реалістичної форми в даній постановці, бо вона промовляла його голосом, в ній клекотіли його почуття, його енергія й воля у класовій боротьбі за новий, соціалістичний світ. Тим то зрозумілий факт величезного тріумфу „Диктатури“ у пролетарського глядача. Вона справді, як і „Заколот“, стала потужною мистецькою зброєю в руках партії й пролетарського суспільства.

Ідейно-політичний вплив цих постановок, широкий соціальний відгук їх у масах ще раз довели театрові ім. Франка правильність його мистецького шляху.

Варто тут відзначити, що в згаданих постановках актор-франківець виявив велику спроможність зростати й опановувати закони реалістичного мистецтва виконання.

Постановки „Кадрів“ „Дівчат нашої країни“ Ів. Микитенка і „Чудесного сплаву“ Кіршона були дальшим логічним розвитком принципів реалістичного стилю в театрі ім. Франка. Вони беззаперечно свідчили, що театр глибше усвідомив свої творчі шляхи, щоразу зміцнюючись на них, удосконалюючи культуру сценічної майстерності і підвищуючи ідейну та художню якість своєї роботи. Ці постановки остаточно закріпили за франківцями почесну репутацію передового радянського театру на Україні.



І. Микитенко. „Кадри". Пост. Г. Юра, худ. Б. Ердман.

Заслуговують особливого відзначення постановки театру ім. Франка останніх двох років: „Загибель ескадри" і „Платон Кречет" О. Корнійчука. Вони ще вище піднесли театр на позиції невтомного, сповненого творчим горінням і громадським ентузіазмом борця за великі завдання й перспективи українського радянського театрального мистецтва.

Кожна нова п'єса радянської драматургії ставила перед театром щораз складніші ідейно-політичні й філософські проблеми. В цілому такі були драматичні твори Ів. Микитенка, що знайшли собі у франківцях талановитих і майстерних інтерпретаторів. Останні дві п'єси комсомольського драматурга О. Корнійчука своєю поглибленою соціально-філософською проблематикою нашої сучасності так само поставили перед театром відповідальні творчі завдання.

Соціальна трагедія „Загибель ескадри", в якій, не зважаючи на тимчасову поразку одного з бойових загонів пролетарської революції, переможно звучать мотиви класового пролетарського оптимізму,— вимагала від постановника Г. Юри знайти в сценічній композиції відповідні художні ресурси для виявлення цього мотиву непереборності

Б. Ердман, художник театру.

й історичної перспективності ідеї пролетарської боротьби. Подруге, постановка „Загибелі ескадри“ обов'язково мала — виходячи з характеру ідеї п'єси та її складного класового конфлікту — дати в розвитку сценічних образів і дії конкретну соціально-класову характеристику тих сил, що в п'єсі борються, розкрити дуже складну й суперечливу психоідеологію людей цієї трагедії, виявити провідну класову лінію в поведінці персонажів. Більш за те, постановка мала змалювати героїку людей революційної боротьби періоду 1918 року, показати бурхливе кипіння класових пристрастей у цій грандіозній боротьбі. Логічно це ніби легко розв'язувалось і угрунтовувалось. Сценічно — поставало неймовірно важке завдання.

Люди революції в „Загибелі ескадри“ — незвичайно суворі й зосереджені. Вони скупі на зовнішню дію через слово, жест тощо. Вони — навдивовижу прямолінійні й цілеспрямовані. А разом — вони

повнокровні, живі постаті, обвіяні особливим ліризмом героїки, особливим теплом класової величі й людяності. І тут перед театром стояли великі труднощі.

Змалювати живу, конкретну історичну дійсність, дати образи повноцінних людей, що в ній діють, показати напрям і перспективу їхньої класової практики, художньо узагальнити її — ось яке було основне завдання постановки „Загибель ескадри". Але театр ім. Франка мав уже перед тим знаний і перевірений на масовому глядачеві художньостилевий досвід, він, зміцнілий у своєму пролетарському світогляді, набув проникливого творчого вміння відчувати соціально-класову якість ідей і людських образів у радянській драматургії. Це допомогло йому правильно підійти і до трактування „Загибелі ескадри". Тон величної реалістичної простоти і монументальної зосередженості в розкритті образів людей—така основна лінія ідейно-художнього рисунку постановки. У цій простоті героїчних образів „Загибелі ескадри" послідовно і надзвичайно виразно підкреслюється через характер акторської подачі слова, через енергійний і рішучий жест, голосові інтонації, через цілком зрозумілі способи реакції людей на сцені, нарешті, через оформлення сцени — мотив великого пролетарського оптимізму, зворушлива пісня неминучої перемоги, не зважаючи на тимчасові поразки.

Постановник Г. Юра, актори й художник Уманський прекрасно зрозуміли переконуючу силу реалістичного письма в розкритті образів матросів-революціонерів. Творці постановки дали людей трагедії в їх реальних конкретно-класових якостях, досягаючи цього через зрозумілі форми розкриття провідних ідей кожного образу. Характерно, що постановник Г. Юра, даючи галерею контрреволюціонерів-офіцерів та українських старшин, показав їх, за принципом реалістичного методу, як живих і сильних ворогів пролетарської революції. І це було правильно.

Він тут цілком уник звичних штампованих способів шаржу чи гротеску з метою показати контрреволюціонерів жалюгідними. Разом з тим Г. Юра зумів показати, трактуючи образи контрреволюціонерів, жалюгідність і приреченість як їх самих, так і їхньої ідеї. І в цьому розумінні постановка мала сильне політичне звучання, оскільки вона також художньо підкреслювала перемогу й історичну перспективність ідей пролетарської революції.

„Загибель ескадри" показала героїзм людей в громадянській війні, в їхній боротьбі за радянську владу. Вона стала визначним здобутком у революційно-мистецькій діяльності театру ім. Франка, яскраво продовжуючи шлях боротьби його за велике мистецтво радянського театру.

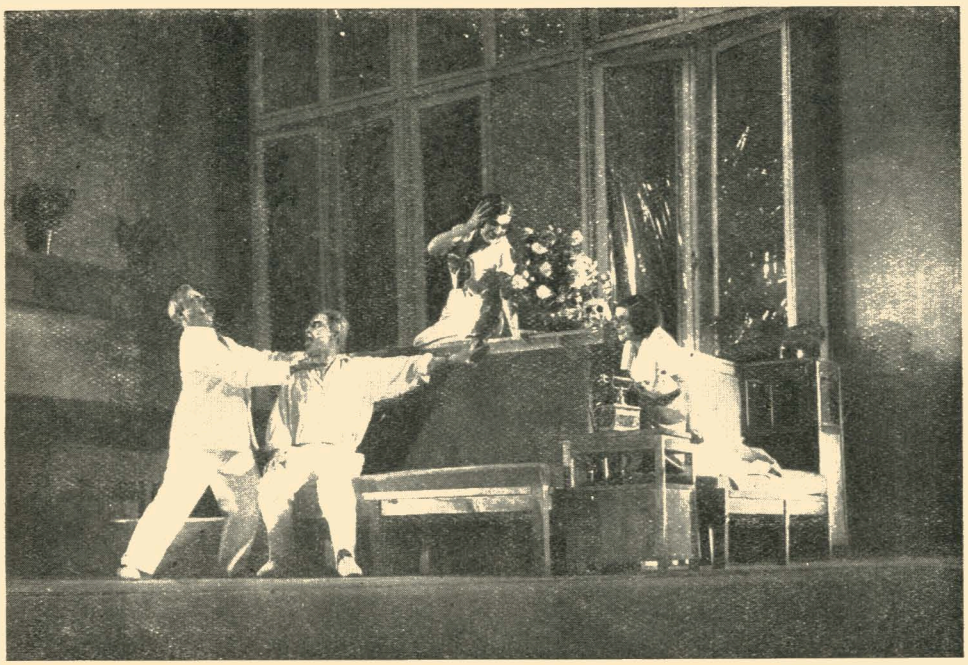
Зрозуміло, що постановка „Загибель ескадри“ логічно й закономірно випливає в своїх режисерських і акторських принципах трактування, а так само і в роботі художника, з мистецького досвіду, набутого театром у процесі безнастанної боротьби за революційний, глибоко правдивий, ідейно насичений стиль театрального реалізму.

Остання постановка—„Платон Кречет“--була закономірним результатом усього методологічно-стилевого шляху театру ім. Франка в київському періоді.

У своїх попередніх постановках: „Диктатура“, „Кадри“, „Місто вітрів“, „Загибель ескадри“, “Чудесний сплав,“ насичуючи їхню реалістичну форму ідеями класової боротьби, наповнюючи її глибоко правдивими образами нової людини, даними в умовах розвитку соціалістичної практики,—театр тим самим підносив свій реалізм великою мірою до завдань методу соціалістичного реалізму, ішов шляхом боротьби за його ідейно-мистецькі якості, за опанування його основних принципів. На етапі таких визначних постановок, як „Загибель ескадри“, „Чудесний сплав“ і „Платон Кречет“ театр ім. Франка підчоситься на високий рівень теоретичної свідомості і прокламує метод соціалістичного реалізму, як свій єдиний і провідний творчий метод.

Але повернімося до „Платона Кречета“. Постановник його, Кость Кошевський, виявляє оригінальні риси свого творчого обличчя. Та у величезному мистецькому й політичному успіхові, що його мала постановка п'єси „Платон Кречет“, Кость Кошевський повинен насамперед завдячувати художній силі самої п'єси.

„Платон Кречет“—складна своєю соціалістичною проблематикою п'єса, глибока своєю філософською концепцією. У ній діють відомі вже нам люди соціалістичної сучасності. Але це люди на новому етапі, у них нові властивості, нові соціальні й психологічні якості. Частина з них прийшла в революцію як її солдати. Частина—зросла й виховалась в умовах соціалістичного будівництва. Усі вони пройшли—хто довший, хто коротший шлях боротьби, зростання, грандіозного перетоплення. Сьогодні вони—в своїй ідейно-соціальній, психологічній і філософській суті—живий, конкретний результат історичної, нечуваної роботи радянської країни, її переможних маршрутів у безкласове суспільство, результат велетенських виховних впливів комуністичної партії і тієї класової боротьби, в якій вони гартувалися. Вони сьогодні виступають перед нами в новій якості і несуть у собі прекрасні паростки людини соціалістичного типу. Ось ми бачимо Платона Кречета—людину великої творчої волі й напруженого інтелектуального зосередження, борця в науці і експериментатора. Він увесь пройнятий прекрасною і разом цілком здійсненою мрією



О. Корнійчук. „Платон Кречет". Пост. К. Кошевський, худ. І. Федотов.

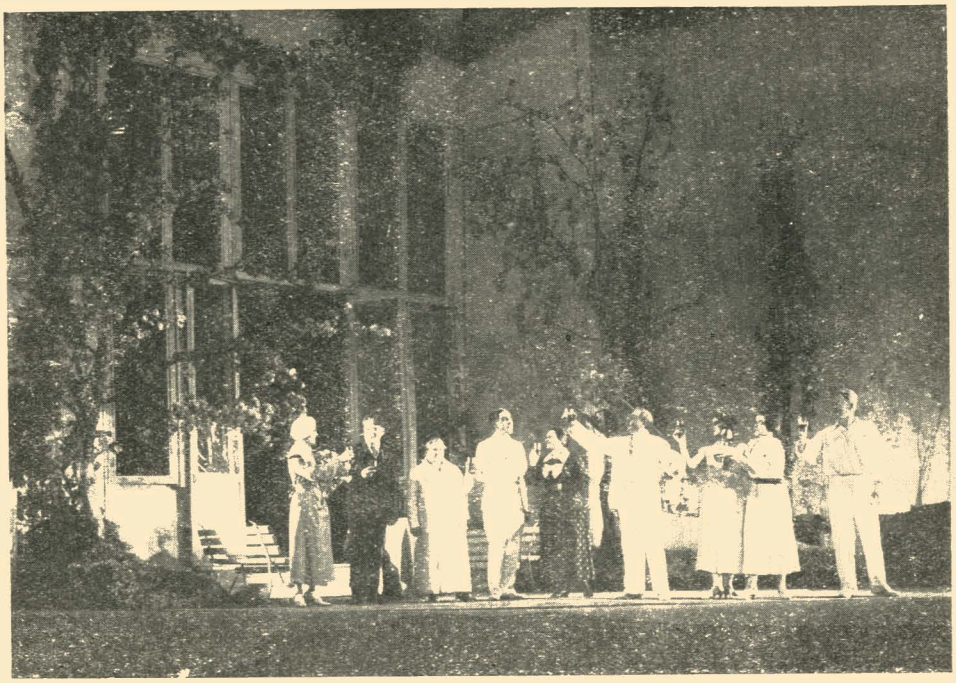
перемогти старість, зробити життя людини соціалістичного суспільства радісним і щасливим.

Ось теплий і ясний образ Береста, цього скромного й мудрого більшовика-революціонера з найкращими властивостями передової людини нашої доби. Далі: зворушлива своєю простотою і суцільністю почуттів старенька мати Платона і безпартійний лікар Бублик, що лише в умовах радянської дійсності зміг розкрити багатство своєї гуманної чесної вдачі, людини громадсько-професіонального обов'язку і невсипущої праці.

Нарешті, архітектор Ліда. Вона ще несе в собі пережитки буржуазного індивідуалізму й складні суперечності, ним породжені, проте могутній поток соціалістичного життя просвітляє її і очищає від „скверни" капіталістичної культури.

Ціла галерея нових, прекрасних, повноцінних і живих людей.

Ще ні в одній п'єсі пролетарської драматургії не звучав так радісно і так переможно голос нової людини, як у п'єсі „Платон Кречет". І ні в одній п'єсі не було осяяне наше життя таким пафосом творчого горіння, як у даній.



О. Корнійчук. „Платон Кречет". Пост. К. Кошевський, худ. І. Федотов.

Сам драматургічний конфлікт п'єси—теж незвичайний: це, з одного боку — боротьба з невблаганними законами природи, і з другого — з гидкою спадщиною капіталістичного суспільства.

Перед театром ім. Франка постало незвичайно серйозне завдання: розкрити й довести до глядача філософську суть конфлікту, показати, що в новоï людини, навіть у звичайній, буденній обстанові роботи й побуту, широко розгортається високий політ думки і почуттів, пломеніють благородні соціальні пристрасті, невгасимо й нестримно зростають прагнення до вищого типу людини, до вищих ідейних завершень, до живого й невмирущого творчого горіння заради прекрасних реальних інтересів соціалістичного життя.

Таке завдання режисер Кошевський в основному дуже добре здійснив. Постановка „Платон Кречет" перетворилася в свято почуттів нової людини, дане в максимально простих і зрозумілих реалістичних формах. Отож і тут був збережений до кінця провідний творчометодологічний принцип театру ім. Франка. Проте в стилі постановки „Платона Кречета" з'явились нові якісні моменти.

В багатьох попередніх постановках франківців, особливо і переважно в київському періоді („Заколот", „Диктатура", „Дівчата нашої країни", „Чудесний сплав", „Загибель ескадри" і т. д.), реалістичне відтворення образів радянської дійсності майже завжди сполучалось з елементами романтичної героїчності. У постановці ж „Платон Кречет" яскрава реалістична форма сполучається з ліризмом і психологічністю. Ці моменти надали постановці більшої повнокровності й реалістичної переконливості.

Крім згаданих постановок, є багато й інших, що своїм сценічним розв'язанням свідчать за різноманітність реалістичних форм у театрі ім. Франка. Серед них слід виділити постановки 1927—1929 рр.: „Сон літньої ночі", „Бравий солдат Швейк". Обидві постановки—монументальні театральні документи реалістичного комедійного жанру, в якому театр ім. Франка виявив видатні творчі можливості як по лінії тонкої й майстерної роботи режисури (Г. Юра), так і по лінії сильного виконавчого мистецтва. Обидві згадані постановки належать до цінних надбань радянської театральної культури. Зокрема постановка п'єси Шекспіра „Сон літньої ночі" знаменна тим, що театр ім. Франка здійснював нею завдання передати трудящим масам шедеври світової класичної драматургії. Така лінія взагалі властива театрові. Вона свідчить про ідейно-художню повноту радянського театрального процесу, передовим представником якого весь час був театр ім. Франка.

Київський період у розвитку франківців дуже багатий і яскравий ідейними й художніми досягненнями. Театр виріс у значну культурно-мистецьку організацію, здобув величезну аудиторію пролетарського глядача, став видатним фактором в справі поглиблення культурної революції. Все це не підлягає сумніву.

Але на цьому ж етапі був ряд ідейно дрібних, художньо-еклектичних постановок, таких, як „Джума Машід", „Митька нацарстві", „Любов і дим", політично шкідливих: „Над" Винниченка, „Мина Мазайло" М. Куліша і „Українські водевілі".

Ці постановки—ідеологічні збочення театру в наслідок втрати класової пильності і послаблення опору класово ворожим впливам.

VII

Безупинна, не зважаючи на окремі помилки, боротьба театру ім. Франка за революційний пролетарський світогляд, за високохудожнє подання в сценічному мистецтві актуальних і передових ідей та образів соціалістичної дійсності, за розкриття нової людини,—все це було могутньою передумовою культурно-мистецького зростання театру.

І. Микитенко.

Зрозуміло, що процес збагачення і яскравого розвитку театрального життя на Україні, як і в усьому Радянському Союзі, відбувався і міг відбуватися тільки в умовах велетенського зростання всіх сфер діяльності радянської країни, на грунті тих незчисленних культурно-матеріальних і духовних цінностей, що їх набувала щороку радянська країна, керована великою комуністичною партією.

В усьому цьому комплексі незмірно сприятливих факторів для розквіту українського радянського театрального мистецтва взагалі, а так само і театру ім. Франка, винятково позитивну роль відограє велике зростання останніми роками української пролетарської драматургії. Справедливе твердження марксо-ленінської театрознавчої науки про те, що в радянському театральному мистецтві провідна ланка належить драматур-

О. Корнійчук.

гії, особливо яскраво підтверджується прикладом театру ім. Франка. Тут слід категорично підкреслити, що театр ім. Франка, починаючи ще з харківського періоду своєї діяльності, і особливо в київський період, послідовно вводить до свого репертуару твори пролетарських драматургів.

Цей дуже важливий момент так само характерний для ідейно-творчих позицій театру ім. Франка. Адже він насамперед визначає його орієнтацію на той глибокий соціально-класовий зміст нашої сучасності, що відбиває в собі художніми засобами пролетарська драматургія.

І само собою зрозуміло, що зростання пролетарської драматургії найглибшим чином впливало й зумовлювало ідейно-мистецьке зростання театру ім. Франка. Само собою зрозуміло, що стилевий напрям театру зміцнів, поглибився і набув яскравого втілення насамперед під тим же

Л. Первомайський.

могутнім впливом пролетарської драматургії. Вона допомогла театрові чіткіше осмислити теоретично принципи свого творчого методу і практично застосувати його в сценічній роботі.

Тим то факт боротьби франківців за репертуар з творів пролетарських драматургів слід якнайбільше підкреслювати. Найкращі, в повному розумінні етапні постановки театру ім. Франка постали саме на грунті пролетарської драматургії—творів Ів. Микитенка, Фурманова, Кіршона, Афіногенова, О. Корнійчука, Л. Первомайського, Ів. Кочерги.

Слід тут відзначити особливу, глибоко позитивну роль творчості Ів. Микитенка для ідейно-мистецького зростання театру ім. Франка. П'єси Ів. Микитенка створюють історичний, великого значення етап

І. Кочерга.

для всієї української радянської драматургії. Ів. Микитенко є найвидатніший піонер і основоположник українського радянського драматургічного мистецтва. Ідейно-політична актуальність і гострота його п'єс, що завжди трактують центральні проблеми соціалістичної сучасності,—ось що насамперед визначає характер драматичних творів Ів. Микитенка. По-друге, напружена й невтомна боротьба Ів. Микитенка за високу драматургічну культуру, за різноманітність жанрів і гідна подиву послідовність у змаганні за творчий метод соціалістичного реалізму, нарешті, новаторство в драматургічних композиціях,—все це стало дороговказом і сильним фактором у процесі розвитку української пролетарської драматургії. І не дарма в багатьох п'єсах молодших українських драматургів ми відчуваємо традиції драматургічної культури й майстерності Ів. Микитенка. Це явище закономірне і разом дуже відрадне.

Нар. арт. Респ. Гн. Юра в ролі бравого солдата Швейка.

Тим то зрозуміло, що творчість Ів. Микитенка стала багатющим джерелом ідейно-мистецького збагачення і для театру ім. Франка. На ній театр виріс. На ній режисура змогла розкрити свої творчі можливості і піднестися до яскравих постановок в реалістичному театральному стилі. Скажемо більше—драматичні твори Ів. Микитенка насамперед і найбільшою мірою зумовили формування основних принципів реалізму в театрі ім. Франка. Ми хотіли б тут відзначити ще особливо позитивну роль драматичних творів Ів. Микитенка, поставлених у театрі ім. Франка,—в боротьбі з націоналістично-фашистською естетикою в п'єсах М. Куліша і в „Березільських" постановках контрреволюціонера Курбаса.

Вище ми вже спинялися на цьому моменті. Тут додамо, що п'єси Ів. Микитенка самою своєю ідейно-політичною суттю глибоко полемічні.

Нар. арт. Респ. Гн. Юра в ролі бравого солдата Швейка.

Вістря драматичних творів Ів. Микитенка спрямовувалось проти націоналістичної естетики М. Куліша, Курбаса і ваплітовців, проти їхнього націоналістичного романтизму. Зрозуміло, що театр ім. Франка, виставляючи п'єси Ів. Микитенка, як і п'єси інших пролетарських драматургів, продовжував лінію боротьби з контрреволюційною естетикою українського націоналізму в театрі.

VIII

Важко уявити собі розвиток принципів радянського реалістичного стилю в театрі ім. Франка, не усвідомивши тієї ролі, яку в цьому відограв такий важливий фактор сценічної композиції, як художник.

Робота художника в театрі ім. Франка заслуговує спеціальної розвідки. Ми тут тільки коротко спиняємося на цьому моменті.

Насамперед треба зазначити, що протягом п'ятнадцяти років діяльності театру ім. Франка в ньому працював ряд видатних українських і російських театральних художників. Серед них слід відзначити таких, як А. Петрицький, Г. Цапок, М. Драк, В. Комарденков, В. Шкляєв, Б. Ердман, І. Федотов і М. Уманський.

Здебільша їхня робота була „гастрольного" порядку. А. Петрицький, Г. Цапок, М. Драк, і особливо Б. Ердман зв'язані з театром ім. Франка органічніше. На різних етапах кожний з цих художників, більшою чи меншою мірою, виявляв з одного боку стилеві принципи театру і з другого, зрозуміло — свої, але всі вони насамперед відбивають провідну лінію театру в боротьбі за реалістичний стиль.

Звісно, ця лінія не є протягом усього часу „чиста", не завжди вона строго підпорядкована принципові єдності ідеї й стилю сценічної композиції. Часом траплялися дуже значні збочення й розриви. Театр довго не знаходив свого художника, що міг би найповніше відбити в оформленнях постановок ідейно-мистецькі завдання франківців.

У харківському періоді художник інколи виявляє такі тенденції, що нічого спільного не мають з революційним реалізмом.

Ось у постановці „Св. Йоанни" (Б. Шоу) художник Драк розв'язує сценічне оформлення в дусі конструктивізму, своєрідно стилізованому під Єгіпет. На сцені встановлюються „динамічні" станки. Вони ні в якій мірі не підпорядковані ідеї п'єси і виконують лише функцію суто технічну: утворити вигідні умови для рухання акторського тіла. Той же М. Драк в дивовижному еклектизмі поєднує конструктивістичний принцип з явно вульгарним натуралізмом у постановці „Полум'ярі". Треба відзначити, що обидві постановки належали Б. Глаголіну.

Принцип гостро театралізованого умовного реалізму застосував у постановці „Вій" один з найталановитіших на Україні художників А. Петрицький. Форми і фарби тут були перебільшено різкі. Можна сказати, що оформлення „Вія" цілком „погасило" саму постановку. Воно жило самодостатньо й ізольовано від ідейного плану постановки. У постановках „Мандат" і „Комольці" (Київ) оформлення А. Петрицького вже майже реалістичне і великою мірою підпорядковане ідейному спрямованню цих речей. Доводиться висловити жаль, що театр ім. Франка не притяг ближче до своєї роботи такого визначного радянського художника, як А. Петрицький. Його яскравий талант і великий театральний досвід поглибили б творчу атмосферу в театрі і стимулювали б його до сміливіших мистецьких експериментів. Адже відомо, що в роботах А. Петрицького дух шукання невгасимий.

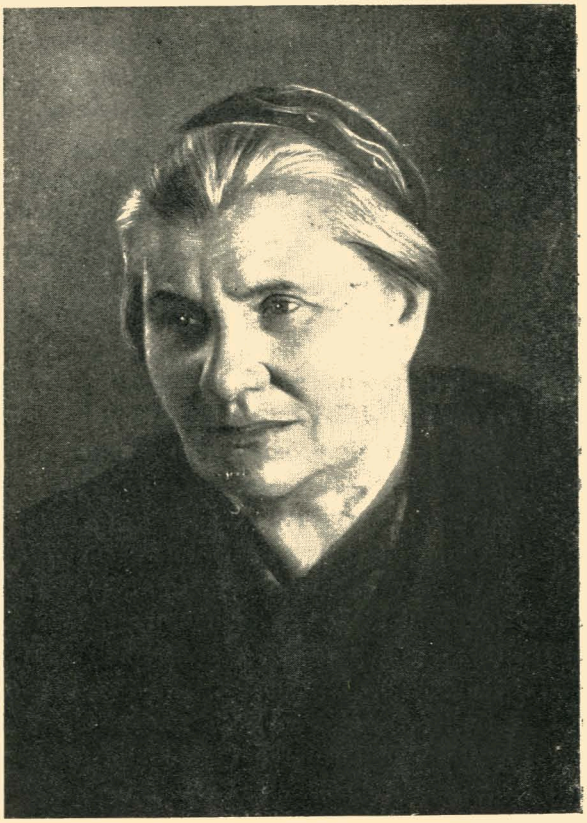
Яскравою демонстрацією реалістичного оформлення і до певної міри програмними з цього погляду були роботи художника Комарденкова в постановках „Камінний господар“ Л. Українки (Харків) і „Сон літньої ночі“ Шекспіра (Київ).

Далі, крім формалістичної постановки Штофера—„Любов і дим“, переважна більшість постановок франківців іде під знаком шукання реалістичної форми в роботі художника. Сюди належать особливо визначні постановки: „Заколот“—худ. Цапок; „Кадри“, „Швейк“, „Майстрі часу“—худ. Ердман; „Диктатура“—худ. М. Драк; „Загибель ескадри“—худ. Уманський; „Платон Кречет“—худ. Федотов.

Слід відзначити як дуже позитивну роботу Б. Ердмана. Зв'язаний протягом багатьох років (з 1928 року) з театром ім. Франка, як головний його художник, Ердман значною мірою сприяє розвиткові театру, утворює своїми роботами в театрі творчу атмосферу, допомагає йому глибше усвідомлювати принципи театрального реалізму.

Роботи Б. Ердмана завжди позначені ясністю художньо-стилевого завдання, великою конструктивною доцільністю й економністю матеріалу. Вони завжди підпорядковані ідейному планові постановки. Прості, зрозумілі і разом монументальні форми його робіт якнайбільш відповідали ідейному розкриттю, скажімо, „Кадрів“, „Бастилії божої матері“, „Бравого солдата Швейка“ тощо. Останні шість років діяльність театру ім. Франка не можна мислити без Б. Ердмана. Деякі роботи цього художника безперечно становлять визначну мистецьку цінність своєю виключною майстерністю, силою реалістичної проникливості у трактуванні п'єси і пафосом монументальної форми. Такі є „Кадри“, „Бравий солдат Швейк“. В останній постановці впадає в око незвичайно гостра сатиричність, наскрізь насичена соціальною думкою. Соціальну тупість австрійського імперіалізму, духовне убозтво і історичну приреченість його художник спромігся з сильним темпераментом розкрити в своїй композиції, побудованій виключно на фактурі дикту. Легкість цих конструкцій, їхня зручність і вражаюча підпорядкованість сатиричному спрямуванню всієї постановки свідчать поперше, за блискучу здатність художника театрально мислити, за майстерність його композицій, а подруге — за вміння насичувати театральні форми соціальними ідеями. Не буде помилки, коли скажемо, що реалізм Б. Ердмана, ясність, простота й ідейна змістовність його форм постали на грунті спільної роботи з театром ім. Франка, а так само і тому, що ця робота відбувалася на матеріалі пролетарської драматургії.

Слід відзначити блискучі роботи Уманського—„Загибель ескадри“ і Федотова—„Платон Кречет“. Сила реалістичного змісту, потужна певність форми, її прозора ясність, максимальна ідейна



Г. Борисоглібська, засл. арт. Республіки.

цілеспрямованість,— ось які риси насамперед визначають роботу цих художників. Доводиться пошкодувати, що досі це були їхні поодинокі виступи.

Культура художника в театрі ім. Франка на київському етапі перебувала весь час на високому рівні майстерності й пафосу соціально-ідейного збагачення виключно в реалістичних формах.

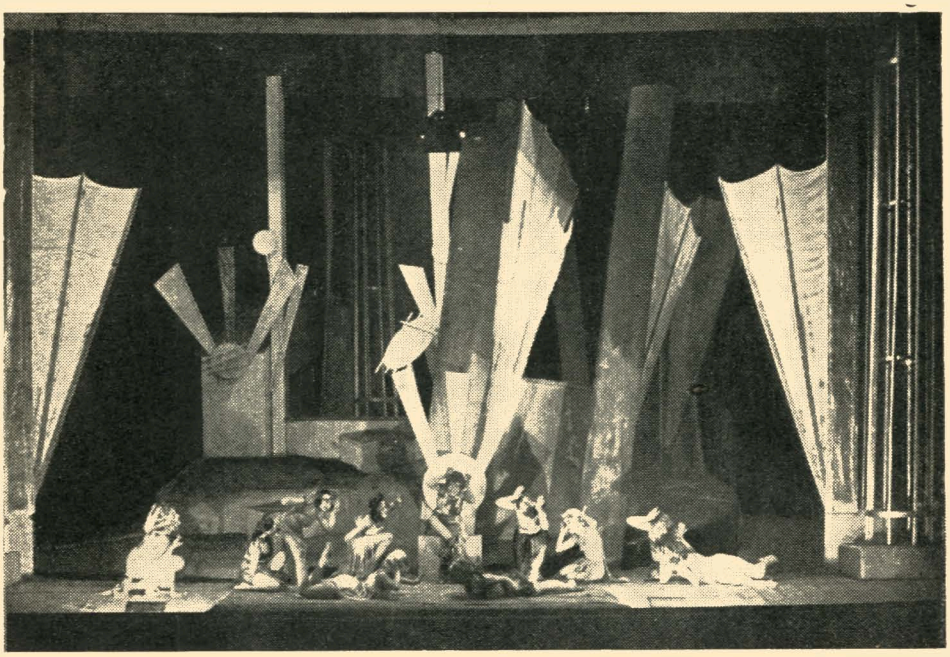
IX

За п'ятнадцять років театр ім. Франка, поруч з досягненнями на інших ділянках театрального процесу, високо підніс культуру акторського мистецтва і виховав значні кадри акторів.

Тут його заслуги безперечно великі. Насамперед треба відзначити ту групу ентузіастів-фундаторів театру ім. Франка, що винесли на своїх

Ф. Барвінська, засл. арт. Республіки.

плечах увесь тягар організаційного періоду. В цю групу входили: ідейний натхненник і незмінний керівник театру Г. Юра, О. Ватуля, П. Самійленко, О. Рубчаківна, К. Кошевський, О. Юрський, А. Бучма, М. Крушельницький, Я. Бортник, Л. Добровольська, М. Драк (художник), В. Кречет, В. Васильєв і ін. Частина фундаторів після організаційного періоду перейшла в інші театри і виросла там на визначні акторські постаті, як от А. Бучма, М. Крушельницький, П. Самійленко і Л. Добровольська. Решта ж згаданих акторів перебувають і досі в театрі ім. Франка, зв'язавши з ним свою акторську творчість. Деякі з них починали свою діяльність у театрі ім. Франка як актори-початківці. За п'ятнадцять років вони стали видатними майстрами акторського мистецтва.

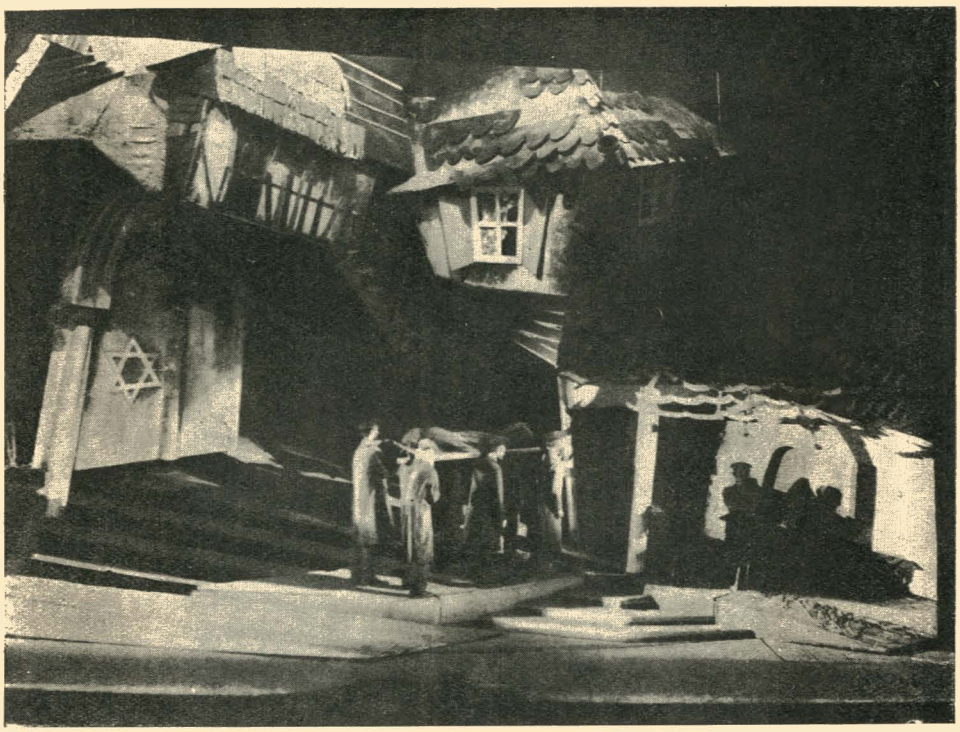


В. Шекспір. „Сон літньої ночі". Пост. Г. Юра, худ. Комарденков.

Після першого організаційного періоду невеликий гурток фундаторів поповнюється новими й талановитими акторськими силами. Приходять: Ф. Барвінська і Є. Коханенко (нині заслужені артисти Республіки), Т. Юра, актори з певним виробничим стажем, і молоді талановиті сили — М. Пилипенко, О. Пономаренко, А. Шведенко, Т. Юрівна, Л. Білоцерківський, а також одна з найстаріших актрис українського театру Г. Борисоглібська і Пруслін, композитор (нині заслужені артисти Республіки), Ожеговська й Отава.

У харківському періоді до лав франківців вливається ряд визначних майстрів сцени і талановитий молодняк. Щоправда, вони довго не затримуються і переходять до інших українських радянських театрів. Серед цієї групи слід відзначити такі видатні постаті, як Василько, Варецька, Горська, Сокирко, Мар'яненко і багато інших.

На київському етапі до старих, висококваліфікованих кадрів театру ім. Франка, прилучається талановита молодь: Яковченко, Сергієнко, Пластара, Бантиш, Маркевич, Вер, Шкрьоба, Дринівна, Кобилянський, Кононенко, Орловська, Бондаренко, Ак-



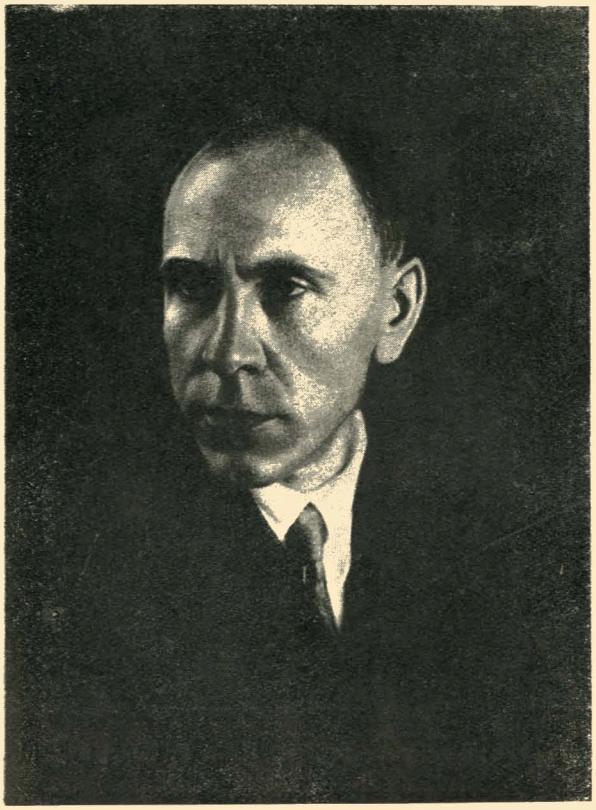
Л. Первомайський „Містечко Ладею". Пост. Г. Юра, худ. М. Драк.

сель, Делявський, Янголь. З акторів, що мали вже чималий акторський стаж, у цьому ж періоді виступають такі, як Пастушков, К. Осмяловська, Нелідов.

Мистецький колектив поповнюється на цьому етапі дуже талановитим художником Б. Ердманом.

Багато акторів театру ім. Франка, формуючись у ньому як радянські митці, поглиблюючи свій громадсько-мистецький світогляд, набуваючи театральної культури, виросли на видатних майстрів сцени, створили ряд незабутніх яскравих образів.

Кажучи про акторів, насамперед слід спинитись на Г. Юрі. Гнат Юра давно здобув репутацію одного з найталановитіших режисерів на Україні, режисерів, що відограють провідну роль у розвитку радянського театрального мистецтва. Почесну репутацію він заслужив невтомною, гідною подиву й пошани працею, глибоким хистом режисера, темпераментом бійця за високе соціалістичне мистецтво. Але Гн. Юра є також



О. Ватуля, засл. арт. Республіки.

один з найталановитіших акторів, що їх виховала українська радянська театральна культура. В історії акторського мистецтва назавжди залишаються неперевершеними образи-шедеври Дядька Терешка з „Суєти", Копистки з „97", Фігаро, Малоштана з „Диктатури" і особливо остання робота його — Швейк.

Високоцінне надбання радянського театру з дореволюційного українського театру становить акторське мистецтво корифея української сцени Г. Борисоглібської. Протягом кількох десятків років ця видатна артистка створила цілу галерею прекрасних образів. Незвичайна щирість і глибока реалістичність — найхарактерніша властивість її яскравого обдарування. Не зважаючи на свій поважний вік, Г. Борисоглібська невтомна в своєму творчому горінні. Остання її робота —

Ю. Шумський, засл. арт. Республіки.

образ матері в „Платоні Кречеті" — хвилює своїм глибоким реалізмом, величавою простотою пафосом почуттів.

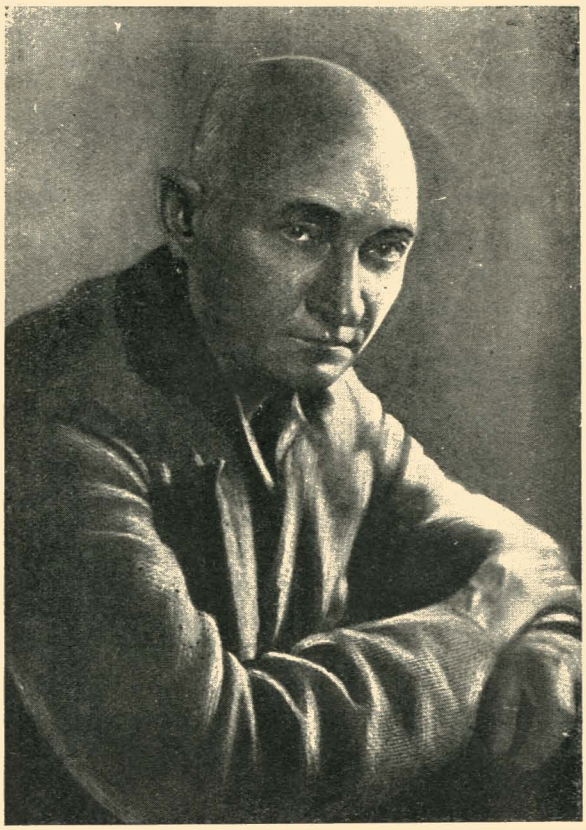
Дуже визначне місце в акторському складі театру ім Франка посідає заслужений артист Республіки О. Ватуля. Його сценічний шлях повний напруженої праці, його обдарування — широке. Але найкращі його образи — постаті героїчних людей нашої доби. В них він часто доходить великої й тонкої майстерності. За час своєї акторської діяльності О. Ватуля дав понад сімдесят сценічних образів, досягши значних вершин акторського мистецтва в образах Горояна („Місто вітрів"), Пришлецова („Постріл"), Дударя („Диктатура") і Тереня („Кадри").

В останній ролі Береста („Платон Кречет") О. Ватуля розкрив нові творчі свої властивості — незвичайну простоту і глибоку щирість,

К. Кошевський, режисер.

поєднану з зворушливою ліричністю. Можна з певністю сказати, що актор ще не вичерпав усіх своїх творчих можливостей і перед ним стелеться шлях зростання і нових досягнень.

Творча постать Юрського, скажімо, нерозривно зв'язується з образами Фурманова в п'єсі „Заколот", Дударя в „Диктатурі", з прекрасним соковитим образом Ашуга в п'єсі Кіршона „Місто вітрів" і Стрижня в „Загибелі ескадри". Юрський як актор цілком формується на грунті радянської культури. Його сценічна майстерність завжди позначена яскравим темпераментом, щирою теплотою і технічною досконалістю. Трохи шкодить акторові лише деяка одноманітність його формальних прийомів.



Є. Кохʼаненко, засл. арт. Республіки.

Скромний, мало відзначуваний критикою, один із найстаріших акторів в театрі ім. Франка Терентій Юра—належить до визначних сценічних обдарувань. Йому довелось пройти важкий шлях актора ще в дореволюційному побутовому театрі, виступати в різних акторських жанрах, виконувати дуже часто не властиві його індивідуальності образи. Не можна сказати, щоб така робота пішла на марне для нього. Він набув не абиякого сценічного досвіду.

Але найкращі свої властивості актора Терентій Юра зміг продемонструвати тільки на радянській сцені. З тих різноманітних ролей, що йому довелося виконувати за останні півтора десятка років, особливої яскравості й чіткої ідейної завершеності досягають образи Чи-

О. Юрський, актор.

рви-Козиря у „Диктатурі", Куркуля в „Містечко Ладеню", Кобзи в „Загибелі ескадри". Терентієві Юрі, як нікому з франківців, удається розкрити на сцені похмурі й підступні, насичені класовою злобою, внутрішні закутки куркульської психіки.

Значення образів, що їх створив Т. Юра, дуже велике.

Із жіночих персонажів провідного акторського складу франківського театру насамперед визначається видатна артистка Ф. Барвінська. Її обдарування привертає увагу своєю багатогранністю. Постать радянської жінки і пустотливої кокетки; простодушної ліричної дівчини і вигадливої та озлобленої інтригантки з буржуазного суспільства; роздвоєної і пригніченої індивідуалістичною самотністю постаті і веселої, повної енергії та безжурного сміху людини,—все це знаходить тонке і правдиве

Тер. Юра, актор.

відображення в широкому діапазоні виконавчого мистецтва Ф. Барвінської. Тим то вона легко й майстерно подає образи Соні з „Містечка Ладеню", Лотоцької з „Дівчата нашої країни", Ліди з „Платона Кречета", Софію Петрівну з „Майстрі часу", Седі з п'єси цієї ж назви і Сюзанни з „Весілля Фігаро". Серед артисток української радянської сцени Ф. Барвінській, безперечно, належить видатне місце.

Дуже помітне обдарування має О. Рубчаківна. Вона рідко виступає на сцені: для її таланту, як правило, бракує ролей. Її основний жанр: характерні образи молодих дівчат. З виразною майстерністю і привабливою щирістю виконує вона їх. Із того, що вона досі створила, впадають в око як сильні, індивідуально виразні образи: Іди Брук („Невідомі Солдати"), Пука („Сон літньої ночі"), Керубіно

П. Самійленко, засл. арт. Республіки.

(„Весілля Фігаро“), Риви („Містечко Ладеню“), і особливо Майї („Платон Кречет“). Велика шкода, що радянський репертуар має мало образів, відповідних до характеру обдарования О. Рубчаківни. Безумовно, вона змогла б глибше розвинути свої сценічні можливості.

В акторських кадрах, що вступили до театру ім. Франка в харківський і київський періоди його розвитку, є кілька помітних обдарованъ: М. Пилипенко, Є. Коханенко (заслуж. арт. Республіки) К. Осмяловська, Т. Юрівна, Г. Нелідов, І. Пастушков, Ів. Кононенко. Серед молоді — Ів. Маркевич, П. Сергієнко і Шкрьоба.

Важко перелічити ті образи, що створили на сцені театру ім. Франка такі актори, як Є. Коханенко і М. Пилипенко. Вони є в широкому розумінні актори одного комедійного жанру. Різниця

О. Рубчаківна, актриса

тільки в тому, що Коханенко — незвичайно яскрава акторська постать в комедіях серйознішого характеру, а Пилипенко — комік-простак буфонадного типу.

Коханенко вражає тонкістю гри, великим умінням підкреслити деталі і непомітні нюанси комедійної ситуації, відтворити характерну дрібницю в образі, довести його до філігранної опуклості.

Довгий ряд образів, створених видатною акторською майстерністю Є. Коханенка, що серед них є особливо закінчені й яскраві—Маркіза в „Мірандоліні", Макфела в „Седі", Барона в „Полум'ярах", Чеусова в „Заколоті", Боцмана в „Загибелі ескадри" і, нарешті, його робота — прекрасний образ Лундишева в „Майстрах Часу"— висунули Є. Коханенка в лави першорядних акторських сил.

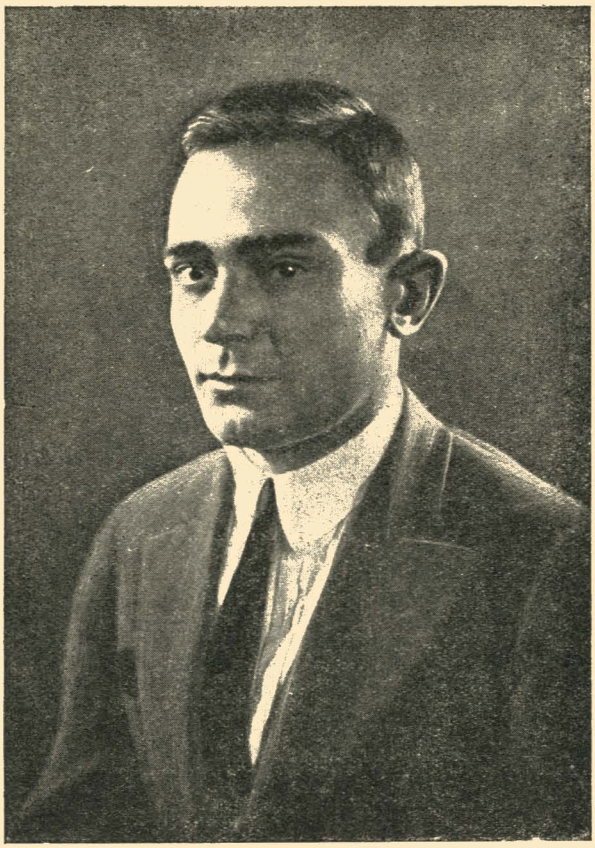
М. Пилипенко, актор.

М. Пилипенко — органічний і, можна сказати, стихійний талант — створив ряд прекрасних і сильних комедійних образів. На жаль, у своїй роботі М. Пилипенко дуже часто зловживає засобами шаржу. Це знижує ідейну цінність його образів.

Не можна обминути обдарування К. Осмяловської, що з кожною поставою демонструє вдосконалення своєї майстерності і тонке ідейне поглиблення образів. Кожна нова робота Осмяловської свідчить за посилення її художніх ресурсів.

Так само слід згадати артистку Т. Юрівну. Її безперечний хист, сполучений з напруженою і завжди вдумливою роботою над роллю, створив ряд помітних, а іноді і дуже сильних образів.

Серед наймолодших кадрів, вихованих театром ім. Франка, останніми роками найбільше привертають увагу кілька виразно талановитих



Г. Пластара, режисер-асист., парторг театру.

постатей: Ів. Маркевич, П. Шкрьоба і П. Сергієнко, а серед молодих режисерів-асистентів — Г. Пластара.

Маркевич і Шкрьоба мають комедійний талант. Їхні творчі можливості дуже значні.

З особливим блиском вони продемонстрували їх у „Чудесному Сплаві" Кіршона, давши соковиті, повні гумору й життєрадісності образи комсомольців.

П. Сергієнко в ролях Смоли („Кадри") і Юркевича („Майстрі часу") довів своє сценічне зростання і перспективність акторського розвитку.

Молодий режисер-асистент Г. Пластара, беручи творчу участь у найвідповідальніших постановках, доводить свою спроможність розвинутись на інтересного режисера.

Н. Прусліи, зав. муз. част., засл. арт. Республіки.

Творчі кадри франківців зміцніли в цьому році такими видатними мистецькими силами, як заслужені артисти республіки П. Самійленко, Ю. Шумський і артисти К. Кошевський і М. Яковченко.

Видатна на українській радянській сцені постать Ю. Шумського. Блискучий актор широкого діапазону.

Йому так само легко удаються в правдивому розкритті героїчні образи революціонера-більшовика-матроса (Гайдай) і натхненного борця за висоти радянської науки (Платон Кречет). В останній ролі Шумський виявив яскраву силу свого акторського таланту, створивши хвилюючий, ідейно переконливий образ.

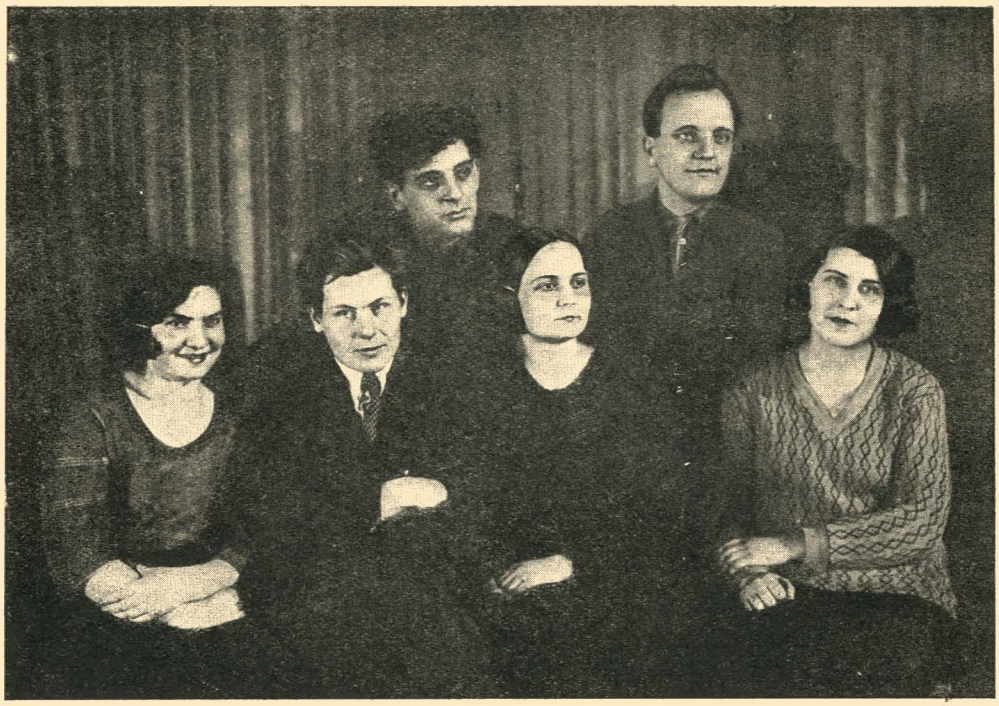
Поліна Самійленко має майже двадцятирічний сценічний стаж. Артистка сильного творчого темпераменту, дає прекрасні героїчні образи. І справді, серед численних ролей, що їй довелося виконувати,

В. Стебловський, заст. директора театру ім. Франка.

найбільше удаються їй образи згаданого жанру. Остання робота Поліни Самійленко — Христина Архипівна в „Платоні Кречеті“ — безперечно свідчить про не абиякий акторський хист. В теплих, лірично поглиблених тонах стрaктувала вона цей прекрасний образ радянської жінки.

Поволі виростала і міцніла характерна артистка Н. Шведенко. Вона створила помітні образи: Килини („Лісова пісня“), Девідсон („Седі“), Бочкарьової („Платон Кречет“) і інші.

Кость Кошевський — актор визначної сценічної культури. Має безсумнівно сильний талант і добре випробовану і вдосконалену техніку акторського мистецтва. Всі його сценічні образи здебільшого позначені виразною творчою індивідуальністю. Серед них особливо закінчені і пройняті ідейною чіткістю — Гусак („Диктатура“), Ділок



Творчий молодняк театру ім. Франка. Стоять: Шкрьоба і Маркевич. Сидять — зліва направо: Б. Аксель, Л. Масоха, М. Янголь, А. Дринівна.

(з п'єси Газенклевера тієї ж назви), Карфункель („Майстрі часу"). Зараз Кошевський виступає як і режисер, виявляючи не абияку майстерність і творчий оригінальний хист.

Щодалі привертає велику увагу молоде і яскраве обдарування актора М. Яковченка. За п'ять останніх років він виявив велике зростання, виборовши дуже помітне місце серед видатних українських радянських акторів. В числі образів, створених Яковченком останніми роками, визначаються особливою яскравістю і широтою ідейного розкриття: Війт („Жандарм"), Фальстаф, Пронашка („Дівчата нашої країни") і доктор Бублик („Платон Кречет"). Яковченко має блискучі дані характерного актора з широким діапазоном. В його особі українська радянська сцена здобула надійну й перспективну творчу індивідуальність.

До п'ятнадцятирічного ювілею театр ім. Франка приходить з міцними, культурними й досвідченими кадрами, вихованими художньо на грунті української радянської культури, в органічних зв'язках з масовим

Колектив театру ім. Ів. Франка.

глядачем, при постійній допомозі й підтримці з боку радянської влади, при постійному керівництві комуністичної партії. Це ті кадри висококваліфікованої радянської інтелігенції, що з пролетарським ентузіазмом, з радісною напруженою енергією творять велику мистецьку культуру соціалістичної вітчизни.

X

Театр ім. Франка став справді масовим пролетарським театром не тільки тому, що мав революційний репертуар, не тільки тому, що в своїх мистецьких прагненнях він ішов у ногу з культурними вимогами пролетаріату і весь час боровся за опанування марксо-ленінської мистецтвознавчої науки, а ще й тому, що він протягом п'ятнадцяти років провадив величезну громадсько-політичну роботу, органічно зв'язуючи себе з трудящими масами.

Щороку театр ім. Франка, закінчивши свій сезон, вирушав на гастролі в робітничі центри: Луганськ, Сталіно, Дніпропетровськ, Артемівськ. Металургійні заводи й шахти не раз бачили в себе франківців. Сотні тисяч робітників Донбаса відвідали прекрасні вистави франківців, відзначаючи їх через пресу й на багатотисячних зборах, як важливі документи пролетарського театрального мистецтва. Заходами франківців організовано в Донбасі філію театру ім. Франка. Рік-у-рік поширювалась шефська робота франківців, поглиблювались постійні культурні зв'язки їх з червоноармійськими масами, з колгоспниками. Все це, безумовно, висуває театр ім. Франка як найактивнішу й найпередовішу театральну організацію і на ділянці громадсько-політичної роботи. І не дарма преса, партійні і громадські організації не раз відзначали франківців як зразок для всіх театрів, що провадять масову культурно-освітню роботу.

Постійний зв'язок театру ім. Франка з пролетарськими масами допоміг йому стати в лави відданих будівників соціалізму.

XI

До п'ятнадцятирічного ювілею театр ім. Франка прийшов з величезними досягненнями, з сильними кадрами, з визначною мистецькою культурою. Він став передовим радянським театром на Україні. Успішне здійснення ленінсько-сталінської національної політики в країні Рад, зокрема величезне розгортання під керівництвом комуністичної партії національно-культурного будівництва на Україні створили й для театру ім. Франка, як і для сотень інших культурно-мистецьких закладів, всі передумови зросту і розвитку.

Але хоч які великі досягнення франківців, вони не є довершеними і, головне, остаточними. У радянській країні немає меж для вдосконалення, для зростання, для буйного творчого розквіту.

Наша радянська країна нечуваними темпами йде вперед, колосально зростають її творчі сили. Країна наша стала світовим вогнищем великої соціалістичної культури. З її велетенських вишок відкриваються безмежні перспективи, стелеться прекрасна радісна дорога в безкласове суспільство, в квітучу країну нового соціалістичного людства.

Все це зобов'язує театр ім. Франка іти далі, поглиблювати свої досягнення, підноситися на той високий рівень ідей і завдань, на якому перебуває наша велика соціалістична батьківщина під керівництвом ВКП(б).

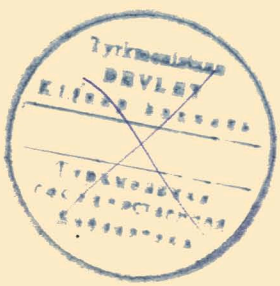
Перед театром ім. Франка постають нові, великі й відповідальні завдання. І насамперед завдання — ще глибше, ще яскравіше і повнокровніше відбити в художніх сценічних образах нову, соціалістичну людину, скласти могутню й невмирущу пісню про її роботу й боротьбу, про її велику соціальну правду. А цього досягти театр ім. Франка зможе тільки тоді, коли безнастанно, в творчому запалі, в трудовому ентузіазмі боротиметься за високу кваліфікацію свого мистецького колективу, за високу ідейно-художню якість своєї роботи.

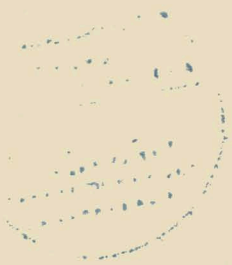
Партія, радянська влада виховали театр ім. Франка, зробили його дорогоцінним культурним скарбом трудящих мас Радянської України.

Пролетарський глядач, гордий з досягнень театру ім. Франка — з любов'ю до нього ставиться. А в цьому—найвища честь і глибока радість для кожного працівника на полі пролетарської культури.

І це зобов'язує театр ім. Франка ще вище піднести прапор соціалістичного театрального мистецтва і боротися за опанування його вершин.

Книжку „15 років театру ім. Ів. Франка“ друкувала Київська школа ФЗУ друк. УПКТ. Директор Л. Погребінський. Нач. склад. цеху В. Франко. Нач. друк. цеху М. Говоров. Начальник палітурного цеху Т. Смірний.





2003
П-08

B42857