

Pr 4/33
T-29

C(C2)

16 лад

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

+

B43567

Шифр РШ33; Т-29 Инв. № 2432778

Автор _____

Назва Театр ім. Марії Занько-виської, 1922-1932.

Місце, рік видання Б.м., 1933.

Кіл-ть стор. 45, [17] с. : табл.

-\\- окр. листів _____

-\\- ілюстрацій [17] арк. іл.

-\\- карт _____

-\\- схем _____

Том _____ частина _____ вип. _____

Конволют _____

Примітка: _____

006,
12-



М. Заньковецька

Народня артистка республіки. Почесна артистка театру



Б. Романицький
Заслужений артист республіки

RECEIVED
JAN 10 1908
NEW YORK
ST. PAUL
ST. LOUIS

с В43567

Пр. 4, 33
Т 29

Бібл. Д. В. К.
С. 4123.
№ 321707

ТЕАТР

і м. МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

1922—1932

7
24327
рр
24768

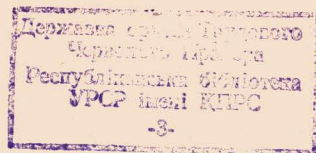
РЕДАКЦІЯ: Б. РОМАНИЦЬКИЙ, М. ФІНН, В. ЯРЕМЕНКО й П. РУЛІН

Державна
Республіканська
БІБЛІОТЕКА УРСР
ім. КИРС

1985 г.

334.3(2у2)7-692 Театр ім. Марії Заньковецької

Редактор Лебідь М. М.
Технер Розенберг А. М.
Коректор Кривинюк М.



ТЕАТР ім. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Слова В. Леніна про те, що різними шляхами йтимуть до комунізму представники буржуазної інтелігенції різних фахів, слід, звичайно, поширити й на мистецьке, зокрема театральне, життя. Підбиваючи на п'ятнадцятиріччя Жовтня підсумки українському театральному процесові, ми можемо констатувати, що різні українські театри, розпочавши свою працю 10—12 років тому, з різних позицій виходячи,—прийшли на сьогодні до того, що кожен із них культивує й зміцнює ті свої стилеві якості, що спричинюються до створення пролетарського театру. І саме тому набуває особливого інтересу історія кожного із тих сталих театральних організацій, що зберегли міцне ядро своїх фундаторів (театр ім. Франка, ім. Заньковецької, Березіль). Різний у кожному разі груз традицій, різні обставини, в яких кожному з них доводилось працювати, більш чи менш активний процес взаємодіяння поміж окремими мистецькими одиницями, а насамперед переможна хода боротьби пролетаріату за соціалізм—ось ті чинники, що зумовили поступування на шляху творення пролетарського театру, і ті великі його успіхи, що викликали до життя останню історичну постанову ЦК ВКП(б) про реорганізацію літературно-мистецьких організацій.

Десять років існування радянського театру—дуже поважний термін, особливо, як мова мовиться про театр, об'єднаний увесь час одним сталим керівництвом, що в різні періоди радянського будівництва йшло до однієї певної мети, поглиблюючи, рівнобіжно із зростанням теоретичної мистецької думки, розуміння завдання театру й ролю його в справі виховування пролетаріату. До таких «стабілізованих» українських театрів і належить театр ім. Марії Заньковецької, що пройшов інтересний і своєрідний творчий шлях.

1922 рік—коли заснувався цей театр—досить знаменний час в історії Радянської України. Відгуркотіла громадянська війна, давши остаточну перемогу пролетарській диктатурі, і тільки окремі відгомони її, як діяльність різних бандитських загонів, ставала ще на заваді успішному відбудуванню народнього господарства. На селі і в місті виразно відчувається нова економічна політика. Буржуазна інтелігенція в досить широких своїх верствах починає енергійніше ніж раніш працювати в різних радянських органах. Мистецтво, театр зокрема, шукає шляхів до створення таких цінностей, які потрібні були б пролетаріатові, і різні мистецькі організації, а також і окремі митці, вже іменем пролетаріату декларують свої художньо-ідеологічні платформи. В українському театрі закінчується період принципової «аполітичності», гасло «мистецтво для мистецтва» передається до архіву, розпочинається гаряча й дуже часто надзвичайно самовіддана робота. І ось у цей саме момент зароджуються у Києві—тоді аванпост і українського мистецького життя—два театри, що в багатьох моментах стояли на протилежних один одному позиціях. «Березіль», поставши з групи молодотеатровців, рішуче рвав і з естетськими позиціями, що їм були властиві, і ще рішучіше проголошував війну старій українській спадщині, що саме тоді тягла своє нужденне існування в «Народньому театрі», на добре нагрітому для українського «побутово-етнографічного» театру місці—«Троїцькому Народньому Домі». На другому боці стояв театр ім. Заньковецької, що намагався об'єднати всі життєздатні сили «Народнього театру» й на базі традиційного театрального виховання винайти якісь нові творчі шляхи роботи. Отже з одного боку—рішуча війна з українським театральним минулим, з другого—прагнення застосувати

те корисне, що в ньому було, до нових потреб. З одного боку—шлях глибокого революційного ламання театральних форм, з другого—прагнення поступово перейти від старих мистецьких цінностей до нових.

Але в якому стані була тоді спадщина від дожовтневого українського, точніше—славетного колись побутово-етнографічного театру?

Передовий український театр, той що єдиний на всю Україну працював на одному осілому місці, саме театр під орудою М. Садовського, зазнав іще перед війною глибокої кризи, що наочно доводила неможливість будь-якого значного поступу української культури за царату. Підштовхуваний радикальними шарами української буржуазної інтелігенції, цей театр мав проте за свою справжню базу широкі верстви міщанства й не тільки українського, але й російського й єврейського, тобто ті верстви глядача, що йому був цей театр не тільки змістом, але й цінами та районом приступний. І саме через цей свій тривкий, традиційний зв'язок з цією міщанською верствою довів театр свою неспроможність перейти до європейської тематики, чого так прагнула українська буржуазна інтелігенція. І згодом, коли до утворених 1917—1918 роками нових українських театрів одійшло все, що було найбільш творчого в цьому театрі,—група робітників колишнього «Народнього театру» залишилась—попри всю обдарованість і високу кваліфікацію окремих своїх робітників—ізольованою від різних ланок передового українського театру. Та й сама історія «Національного» (1917—1918), а згодом «Народнього» (1918—1922) театру довела, що це традиційне (як щодо репертуару, так і до стилю виконання) театральне мистецтво може бути цікаве лише для тих верств суспільства, що, вперше підходячи до театру, не виробили ще певних критеріїв оцінки театрального мистецтва згідно з вимогами, що їх ставив культурі великий розгін Жовтневої революції.

Але й серед того колективу акторів, що залишився в «Народньому театрі», далеко не всі були живими мерцями, що не захотіли перейти до нових театральних форм. Значно популярна була там думка, що «народові» ще зарано подавати «європейський» репертуар, що йому ближчі й зрозуміліші оригінальні українські п'єси, «народні» саме своєю селянською тематикою. Цей актив починав, звичайно, вже розуміти, що традиційний репертуар застарів, дехто доходив навіть думки, що не годиться вже й народолюбська його ідеологія, так виразно скомпромітована історією й добою громадянської війни—зокрема. Але в самій творчій методи цього театру вбачалось ще чимало корисного, що могло згодитись для широкої культурної роботи, перспективи якої тоді саме відкривались. Звідти й повставала думка, що з цього театру слід узяти його простий і широкий реалізм, за який так любили його широкі верстви трудящого глядача, які все ж таки й до революції потрапляли іноді до театру, що саме на базі цього формального кредо найправдивіше йти до ступеневого «осучаснення» репертуару. Така була платформа тієї групи акторів, що створила театр ім. Заньковецької, і що до неї досить таки пасивно пристали кола старших акторів, які не знаходили в тодішніх умовах для себе іншого виходу.

Як же виконував свою роботу театр ім. Заньковецької, молодий і дуже хисткий у перші свої роки театральний організм?

Розпочавши свою працю в сезон 1922—1923 рр., в часи, коли дужчав НЕП і коли його вимоги й претенсії виразно позначались у театральнім житті, театр ім. Заньковецької опинився в дуже тяжкому стані. У Києві не знайшлося йому бази. Червоноармійці, а також і робітництво, що одвідувало «Народній театр» рр. 1919—1921, коли це коштувало дуже мало, або й зовсім нічого,—не могли створити аудиторії театрові за перших кроків запровадження госпрозрахунку. «Ці перші роки,—як це зазначив т. М. Скрипник,—були все ж роками досить широкої й великої невизначености цілої глядачівської маси, тоді пролетарський глядач прийшов до театру... як глядач порізнений» (Твори, V 137). Отже й стояла перед кожним театром небезпека скерувати свою роботу саме не на ці невеличкі кола пролетаріату, а на дужу непманську смугу; для театру ж Заньковецької, з огляду на його коріння в побутово-етнографічному театрі—це значило орієнтуватись на традиційний репертуар, це значило йти не вперед, а назад. Проте театр цього шляху не обрав, і перших 1½—2 сезони його власне й полягали в тому, що він ступнево звільнювався від традиційної спадщини, тобто п'єс Карпенка-Карого, Старицького й Кропивницького, так само, як і від тих акторів, що поза цими «вічними» цінностями «єдиного в світі

дійсно народного» театру ніякого світу не бачили. Оскільки енергійно проходив цей процес, свідчать числа. З 49 п'єс, що були в репертуарі першого сезону, на другий зникають 28, а з них 15¹ остаточно; аналогічне явище помічається й з людським матеріалом. З 56 акторів, що з ними розпочав театр свою працю—38 вийшли з нього протягом першого ж сезону, з них 32—остаточно.

Отже, не зважаючи на дійсно такі важкі обставини, в яких довелося театрові робити свої перші кроки, він досить рішуче повів певну принципову художню лінію, випростуючись з обіймів рутини й раз-у-раз подаючи глядачеві або «європейські» п'єси, або нові українські твори Лесі Українки й Випинченка, що далеко одійшли від попередньої тематики й традиційної форми. Полтава, Черкаси, Кременчук, Чернігів та інші менші міста—ось терен, де формував своє обличчя перші роки театр ім. Заньковецької. З кого складався його глядач і які вимоги подавав він театрові? У цих містах з населенням на кількадесят тисяч театр збирав 200—300 чоловіка на виставу, здебільшого радянську інтелігенцію, з невеличким робітничим прошарком, що почав дужчати лише з 1924 року, коли театр ім. Заньковецької грав у Крюкові та в Миколаєві. Периферійний глядач знав український театр, як театр веселих «гопакедій», або сумних мелодрам, театр дужого сміху або міцного зворушення нещастями добродійних героїв, що не кидали ще своїх плахт або свиток і навіть милувались барвистим своїм одягом,—отже театр дореволюційної сільської тематики, що, з народолюбської платформою виходячи, прикрашував селянина, а послідовною цензурною політикою вихований, обмежував його життя переважно коханням та лише тими драмами, що повставали на цьому ґрунті. Цьому глядачеві театр ім. Заньковецької, як і інші українські театри, що працювали тоді на Україні,—тільки обережніше за них,—ніс поширені тематичні рамці. І навіть більше. Справа була не в самому тільки репертуарі, що в галузі його повільно еволюціонував театр. Звільнившись від свого баласту—акторів, що мислили лише минулими формами віджитого театру, заньківчани почали наближатись, поволі й боязко, до умовного реалізму, звичайно, в тій галузі, в якій це було найлегше зробити—саме сценічного оформлення. Але йшли ці спроби, так би мовити, теоретичним шляхом, пам'ятаючи ті театральні новадії, що їх встигли проробити в Києві передові українські театри; розуміння кінцевої потреби ґрунтовно оновити своє формальне обличчя театрові ще бракувало, та й не могло воно втворитись. Переїздячи з одного провінційного міста до другого, в жорстоких умовах змагаючись за своє існування, могли заньківчани діставати лише дуже запізнілі й непоправні інформації про ті нові й сміливі шукання, що їх з успіхом запроваджував тих же 1923—1925 років «Березіль», або російські революційні театри. Театр ім. Заньковецької, що лише на третій сезон дістав першу дотацію від НКО розміром.. 2.000 карбованців, виховав у себе тверду орієнтацію на глядача. І це було не тільки «шкурною» справою. Якщо в галузі сценічної—реалістичної—форми, театр скористався з спадщини українського дореволюційного театру, так і в дій орієнтації на живе співчуття конкретної глядачівської маси ішов він шляхом того ж таки дореволюційного українського театру, який умів міцно брати глядача, хоча б і примітивним театральним змістом. Аджеж серед основних робітників театру були актори, що грали ще з М. Заньковецькою, Г. Затиркевич-Карпинською, П. Саксаганським, і вміння цих корифеїв доходити до своєї аудиторії правило за зразок для молодого ще тоді колективу. Щоправда, була тут одна й досить таки істотно одмінна риса. Аджеж орієнтуватись на глядача можна по-різному, і до театральної роботи можна застосувати слова т. Сталіна, якими він характеризує «здорове діляцтво», як «річ хорошу; але якщо воно губить перспективи у своїй праці й не підкорює її основній лінії партії, воно обертається на мінус». Театр не догоджав смакам свого глядача, а вів його до тієї мети, яку накреслював у своїй виробничій праці. Та воно й не дивно. В умовах провінції йти назустріч вимогам глядача—часто-густо значило б культивувати «малоросійщину», або традиційну оперетку, і боротьба заньківчан з дими реакційними явищами на театральному фронті в Дніпропетровському—яскравий зразок того, що театр мав своє обличчя й нездався на волю важких частенько «об'єктивних» обставин.

¹ З 13 п'єс старого репертуару, що з'являлись згодом на сцені театру ім. Заньковецької, значна частина припадає на гастролі П. К. Саксаганського, що виступав звичайно в своїх традиційних ролях.

В перші роки свого існування увесь «споступ», що його зробив театр, полягав переважно в нав'язуванні стосунків з глядачем, при чому ініціатива лишалась саме за театром, що обережно, крок за кроком, поширював рамці свого репертуару. Чимало п'єс Винниченка й Лесі Українки, децю Старицької-Черняхівської (досить значне місце належало «Кармелюкові»), простісінькі драматургічні спроби Гака, «Ревизор» Гоголя й «Тартюф» Мольєра, «Мазепа» Словацького й «Мірандоліна» Гольдони — ось головне з тих новин, що їх театр спромігся подати своєму глядачеві. Ці п'єси принесли свою корисну вкладку в справу виховання актора, він примушений був одриватись від плаского побутовізму й випробовувати свої сили або в психологічних п'єсах, або в речах, що загострювали чи поглиблювали поняття реалізму. Історія театру ім. Заньковецької зберегла надто мало відомостей про трактування цих п'єс; безперечно лише, що не роблено над ними ніяких спеціальних експериментів, тих, що властиві були міцнішим революційним театрам.

Брак співзвучного репертуару був болючим місцем, як для театру ім. Заньковецької, так і для тих інших українських театрів, що прагнули бути суголосними добі і не мали змоги на неї відповідною тематикою відгукнутись; такі театри добре відчували розрив поміж тим, що треба було робити й тим, на що вони були спроможні; отже й надолужували вони цей розрив, вкладаючи в класичні речі міцніше, мажорніше звучання, аніж те, що припускало традиційне їх виконання. Так було з театром ім. Франка, так було і з театром ім. Заньковецької, і це саме приваблювало до них симпатії широких глядачівських кіл.

Святом для театру ім. Заньковецької було з'явлення оригінальної української драматургії, саме «97» Куліша, і спогади Б. Романицького прегарно зраджують мистецько-ідеологічне обличчя театру, що спромігся у цій справжній «патетичній сонаті» героїчному комнезамові наголосити моменти ствердження; самий твір набував через це судильнішого звучання: глядач підготовлений уже був до поремги неможливих, яка надходить на кінець п'єси, після надто великих у автора втрат. А поза всім п'єса Куліша, а слідом за нею й низка оригінальних творів Мамонтова, Ірчана, Дніпровського одкривала ширші перспективи театрові, який ввесь час ішов шляхами поглиблення своєї реалістичної методи; яскравими рисами змальовуючи дійсність, театр примушував глядача робити з неї тверді й цілеспрямовані висновки, що допомагали глядачеві орієнтуватись в навколишнім житті й тих завданнях, що їх окремі етапи відбудовного періоду ставили.

Останні сезони перед початком реконструктивної доби (1924—1927 рр.) театр працював із сталою базою в Дніпропетровському, де зазнав досить жорстокої конкуренції низькопробної халтури, що квітла там при надто ліберальному ставленні тих кіл, що мусіли б вести перед у мистецькому житті (досить згадати хоча б опереткоманію тижневика «Искусство и физкультура»). Такий стан примушував театр напружувати всі свої сили, щоб одвоювати належне йому по праву місце в справі будування української культури в цих міцних великодержавницькими традиціями й тенденціями центрах. За ці дніпропетровські три сезони театр виставив 25 прем'єр, граючи разом із цим ще й 40 п'єс із старого свого запасу; це значило, що кожна п'єса пройшла за ці три роки пересічно лише по 10—12 разів. Брак репертуарного стрижня, строкатість обличчя, що його створював через це собі театр, доходив за часів НЕП'у в провінційних театрах свого яскравого виразу.

До реконструктивної доби театр ім. Заньковецької підходив уже добре загартованим мистецьким колективом. Мало не 9 місяців із усього 1928 року театр працював по великих центрах Донбасу (Сталіне, Артемівське, Луганське), обслуговував копальні, і ці моменти тільки зміцнили ту злуку з глядачем, що визначала собою всю путь театру. І коли глядач уже на початку реконструктивної доби поставив свої вимоги до театрального мистецтва, театр ім. Заньковецької зміг їх задовольнити. Уже в сезоні 1928—29 року театр виставляє «Голос Надр» Біль-Білоцерківського, нехитру, а втім цілковито суголосну поточному політичному моментові п'єсу, наступного сезону охоче береться до «Диктатури», «Міста вітрів», «Коммольців», «Пострілу». Та й дальший репертуар пролетарської драматургії цілком природно виходить у роботу театру, набуваючи іноді особливо вдалого й яскравого художнього розв'язання («Невідомі солдати», «Гута»). Але справа полягає тут не тільки в тому, що театр «береться» до п'єси проле-

тарського письменника; мистецькі традиції заньківчан допомагали йому знайти форму, відповідну матеріалові й навіть більше — театр не ховався за автора, не йшов пасивно за ним, як цього припускались деякі й досить значні театри, що знаходили для себе й зручним і виправдним у важких випадках прийняти примат драматурга в процесі творення вистави. Ще 1927 року незмінний мистецький керівник театру формулював його художньо-ідеологічний принцип в такий спосіб: «Ми — театр сучасності й прагнемо відтворити на кону темп своєї епохи, добираючи такий репертуар, в якому б наш глядач-трудящий знаходив відгомін своїх ідеалів»¹. Ця ж така формула, лише з значною її активізацією, лишилась правдивою й для дальшого — сьогодишнього вже етапу театру. Тому й не позначились високі вимоги реконструктивної доби розривом із тією продукцією, яку могли давати та й насправді давали тоді заньківчани. До доби невпинного розгортання соціалістичного будівництва театр прийшов, як надійний виховний чинник, що своїми образами роз'яснює глядачам дійсність, що стимулює їх до перетворення її згідно з ідеалами комунізму.

Щоправда, цьому ж таки завданню підпорядкована робота й інших театрів Радянської України, що кожен із них одмінно — різними темпами й з різною енергією — їх виконує. І перед істориком українського театру, а навіть і перед критиком, стоїть цікаве завдання знайти мистецьке обличчя кожного із цих сталих театральних колективів. Дарма, що за довгі роки кілька разів оновлявся робочий склад найстарших українських театрів, певні традиції вироблялись у них і передавались від одної групи працівників до другої. Так само стояла, звичайно, справа із театром ім. Заньковецької, що, як і «Березіль», або театр ім. Франка, мав увесь час одного мистецького керівника, — саме Б. В. Романицького, що, виховуючись серед дружнього й міцно злютованого колективу, виховував звичайно своєю чергою і його, надаючи всьому театрові безперечно своєрідної художньої фізіономії. Властивість Б. Романицького, яко режисера, полягає в умінні висунути на перший план основний зміст, провідну думку п'єси, не збочуючи на моменти, що з тих чи інших міркувань можуть бути вигранні для окремих акторів. Звідти й та злютованість, дружність ансамблю, що є одною із найпривабливіших рис цього театру; вистава дає виразно відчутти, що всі актори працюють у ній для однієї мети, для виявлення однієї загальної думки, для досягнення певного мистецького й політичного ефекту. Й попри це — ніякого затиску художньої ініціативи. Спостерігаючи театр протягом кількох сезонів, легко помітити, як ростуть у ньому окремі актори, з'являючись у широкому діапазоні ролей і тим щасливо забезпечуючи себе від штампів. Це зберігає акторам їх мистецьку свіжість і сприймучість, і хоч яким незавершеним було нове ставлення «Отелло», а втім виразно звучали в ньому у декого з акторів нові підходи до трактування давно граних уже в іншому освітленні ролей. «Ветерани» заньківчан — сам Б. Романицький, В. Любарт, В. Яременко, О. Олесь, а також і трохи молодші заньківчанським стажем Д. Дударів, або І. Богаченко, А. Фразенко — кожен із них є безперечно інтересним майстром різного, щоправда, діапазону й можливостей. І проте мають заньківчани певні спільні риси в своєму творчому обличчі. Мабуть не буде помилкою відзначити, що заньківчанам, загалом беручи, щастить із позитивними персонажами п'єси: саме їх віддають вони з хорошим мажорним піднесенням. І проте негативний типаж, дарма що в його змальовуванні чималу ролю відіграє іронія, що завжди робить його трохи смішним, образ саме через легкий серпанок олюдження уникає шаблонowości й набуває свого поглиблення; дарма, що Вишневий («Комуна в степах») викликав певну жалість, чатуючи коло своєї колишньої оселі, — тим пильнішої уваги потребує цей небезпечний, саме через свою лагідну добродушність, ворог. І зрозуміло, що тільки дуже обережне керівництво може врятувати виставу від небезпечних на цьому шляху схиблень. Це не вичерпує, звичайно, характерних рис театру, але накреслює бодай деякі з них, що, виразно відрізняючи його від інших українських театрів, надають йому безперечного республіканського значення. Момент тим більш цінний, що проходило десятилітнє життя театру в особливо важких умовах.

Путь театру ім. Заньковецької дещо своєрідна й одмінна від інших. Найвно було б уявляти собі її якоюсь «дорогою перемого», позбавленою безбарвних моментів, а то й художніх зривів.

¹ Б. Романицький — Заньківчани про себе. «Нове Мистецтво». 1927. № 21, стор. 10.

Але сувора дійсність, якої зазнав театр, правила за прегарну виховну силу. Найбільші українські театри — «Березіль», ім. Франка, знали моменти бурхливих успіхів, які раптом підносили їх одразу на велику височінь; але разом із цим складна мистецька ситуація, серед якої доводилось цим чільним театрам іноді працювати, часом надто нездійсненні, неохопні завдання, що їх собі, приміром, «Березіль» ставив, усе це призводило до певних провалів чи збочень та зривів на творчому шляху цих театрів. Доля заньківчан була одмінна. Їх і не пестувала (та й не громила) критика, вірніше її не було зовсім, бо не можна називати критикою замітки, що обмежувались майже самим переказом змісту п'єси з додатком хіб або (на доказ своєї театральної культури!) зауважень про «вплив Меєрхольда» у «Війові», а то й в традиційних Курбасових «Гайдамаках», так само, як не можна назвати критикою й офіційно-хвальні відзиви пізніших часів. Театр ім. Заньковецької майже завжди перебував по таких центрах, де не міг він почути серйозної ділової поради, детальної оцінки своєї художньої продукції. І попри це все, оглядаючи всю десятилітню мистецьку путь театру, треба відзначити невпинне зростання його різними темпами, у різні відтинки часу й зростання, що йшло від двох чітко усвідомлених положень — високої якості того театру, якого потребує й потребуватиме пролетаріат, а також і великого браку систематичної загальної й спеціальної освіти всього колективу. Звідти й те вперте прагнення до дальшого вдосконалення, що позначає собою всі десять років життя театру, що знаходило свій вияв так у мистецькій його продукції, як і в пляновій навчальній роботі. Щоправда, театр має на сьогодні ще чимало прогалин.

Дев'ятдесятьомий переїзд робить театр напередодні закінчення першого десятиліття свого існування. Вже самі ці мандри привчали театр до хронічних компромісів. Та й що ж лишалось робити, коли архаїчна сцена не сприймала оформлення, розрахованого на кращі умови, коли переїзди ламали й нищили оформлення, коли потреба спішно виготувати прем'єру не дозволяла розшукати всі потрібні матеріали. Таких обставин не витримували не тільки речі, але й люди; одходили від театру іноді дуже цінні робітники, не могли достатньо посуватись уперед ті, що безперечно мали на це всі дані. Певною хвилю є й та його риса, що так вабить до нього глядача — це особлива теплота його ансамблю, риса, що іноді не дозволяє деяким акторам виробити своє чітке ставлення до образу; іноді ще досить помітно звучить своєрідне олюднення навіть негативного персонажу. Отже зростання театру йшло повільніше, ніж на те був спроможний його надзвичайно працездатний колектив. І тільки ті перспективи, що їх несе одинадцятий рік роботи театру, забезпечують його дальший поступ; театр працюватиме в сталому місці — саме в обставинах перетворення цього міста на «Велике Запоріжжя».

Нова смуга мистецької роботи — наприкінці п'ятнадцятого жовтневого року, на початку другої п'ятирічки, — після історичної ухвали ЦК ВКП(б) ставить перед театром ім. Заньковецької як і перед усіма театрами нашої Республіки й Союзу, особливо великі й відповідальні вимоги. Якщо театр вдало справився з основним завданням театрів за реконструктивної доби — йти вперед, разом із глядачем, спонукуючи його до активного соціалістичного будівництва, то надалі перед театром стоїть завдання не послаблювати своєї чуйности до темпів зростання цього глядача, навіть більше — будувати свою роботу, саме на таке зростання розраховуючи. І коли театр, працюючи в умовах (порівняльно) культурної відсталости української периферії, переборов багато елементів художньої провінційности, — то на дальшому етапі він повинен остаточно ліквідувати одні залишки виплекуваної умовами компромісовости в його роботі, повинен іще енергійніше взятись до чіткішого вирізьблювання свого мистецького обличчя, іще завзятіше боротись за створення стилю пролетарського театру, соціалістичного змістом й національного формою. І якщо нам доводилось вгорі зазначити особливий стан з українською театральною спадщиною, що на початку мирної будівної роботи перебувала в досить невідрадному вже стані, то разом із цим слід зазначити й те, що велика шана належить театрові ім. Заньковецької за те, що він зумів використати усе, що було найціннішого в українському буржуазному театрі, зумів в епігонській його стадії відреставрувати ті здорові елементи цього театру, що властиві були добі його розцвіту, й старанно опрацьовуючи цей теплий, емоційно насичений реалізм, поставити його на службу соціалістичному будівництву.

СПОГАДИ Й ДУМКИ ПРО ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ТЕАТРУ ім. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Не ставлячи собі завданням дати вичерпну й глибоку аналізу творчого шляху й творчої методи заньківчан — свого часу це зроблять театрознавці — розповім, оскільки це дозволяє час та місце, як працював, боровся, помилявся й вдосконалювався театр ім. Заньковецької.

1922, п'ятий пожовтневий рік, є дата народження двох сучасних українських театрів: театру «Березіль» й театру «ім. Заньковецької». Театри зовсім різні своїм формальним обличчям. Це ми бачимо й на сьогоднішній день, це ми бачили й на момент їх народження.

Тих давніх часів театр ім. Заньковецької позначався тенденцією утворити «справжній» театр, за кращими ознаками старого корифейського театру, хоч це (на нашу теперішню думку) не було нікому потрібне. Одя ось невиразна тенденція до втворення «справжнього» театру позбавила перші роки роботи заньківчан чіткого визначення політичного й формального настановлення театру. Набирали художній склад, не визначаючи остаточно єдиного ідейного спрямування, а тому й вийшло так, що до акторського складу театру потрапили не лише люди, що думали про «справжній» побутовий театр, а й люди, що мріяли про сучасний, революційний театр. Це зумовило, разом з іншими чинниками, наявність, а тому і взаємодію, суперечливих сил, взаємодію, що визначила діалектику розвитку нашого театру. Ті, які бажали відмежуватись від старого побутового театру, не мали можливості зразу ж за це різко виступати і навіть починати розмови про сучасний революційний театр, — надто вже різномасний конгломерат поглядів, сил і тенденцій уявляли собою актори і взагалі художній склад театру ім. Заньковецької на той час. Отже й почалася досить уперта, дарма що делікатно замаскована, боротьба. Тяглося це довгенько, але все ж можна сказати, що справжній початок свого розвитку театр ім. Заньковецької повинен рахувати від червня 1923 року, коли після багатьох перипетій (про це хороше далі у В. Яременка), театр виїхав до Чернігова, відсіявши від себе значну частину «славних». Про мистецьку й політичну роботу цього театру за київського періоду не хочеться й мовити, — надто вже вона була нецікава, якщо не рахувати роботи з Л. Курбасом над «Гайдамаками». Повстає цілком законне зацікавлення: а де ж мистецький вияв боротьби протидіючих сил? Зупинимось на спробі характеристики цих сил. а) Значна частина акторів від старих театрів Садовського й Саксаганського, акторів, що мріяли про відродження «славних» традицій і являли собою певний консервативний елемент, з яким не так то легко було боротися, бо все ж це здебільшого були актори більш-менш значної для того часу кваліфікації. Кожен із них, окремо поставлений в міцному і політично визначеному мистецькому колективі, міг би бути використаний з безумовною користю, міг би перебудуватись, але... вкупі взяті... вони утворювали настрій до безоглядної ідеалізації старого «корифейського» театру. б) Друга частина, яка себе прямо й не визначала, притамовуючи суть своїх справжніх ідейних прагнень, це були апологети «малоросійського» театру, які з охотою скерували б усю роботу заньківчан до традицій Суходольського. Це останнє може здатись навіть неймовірним, але, на жаль, це факт, з яким нам доводилось боротися. в) Третя частина — це була переважно молодь та дуже обмежений гурт більш кваліфікованих майстрів, що вже якось мислили про роботу й шляхи справжнього радянського революційного театру. Сумнівно зазначаємо, що на той час (перший рік) остання група хоч і була досить міцна, як протидія, як протест іншим згаданим групам, але ще досить слабка, щоб виразно й твердо визначати свої ідеологічні позиції й перспективи. Це нам з'явилося трохи пізніше, в процесі взаємодії з тим широким робітничим глядачем, якого театр ім. Заньковецької знайшов, змандрувавши в індустріальні й робітничі центри. Але про це далі. Що ж робила остання група молоді, що вона по суті уявляла собою, чого хотіла, проти чого протестувала, чому не зв'язалася з громадянством, як і яким матеріалом відбила у своїй роботі

сучасність? Відповідь на ці питання певною мірою допоможе нам знайти коріння для визначення творчого процесу театру на той час. За київського періоду ця група не була ще зорганізованим гуртом, вірніше з неї був потенціальною грунтою для виникнення і визначення тієї політичної та мистецької орієнтації, що нею позначився театр ім. Заньковецької пізніше. Це були люди, які вже гостро й близько відчували подих нового революційного життя, які мали потребу до мистецького, так би мовити, консонансу театру та дійсності і які починали усвідомлювати функціональну роль театру, як політичного фактора. Це вже був безумовний і значний плюс. Мінусом же була нерішучість у винайденні засобів до утворення нового театру, нерішучість у питаннях про формальне обличчя нового театру, нерішучість визначити й поставити вимоги перед драматургією. Звичайно, всі ці нерішучості були до певної міри детерміновані і тим театральним вихованням, що мали спільні представники цієї групи. Це виховання вони дістали в традиціях корифейського театру, і хоч ми категорично протестували проти його відтворення, але все те здорове й хороше, що в цьому театрові було, нам було близьке, і ми його не хотіли відкидати абсолютно й безоглядно, гадали поставити під клясову, так би мовити, перевірку і шляхом критичного підбору вибрати для себе й застосувати для своєї нової роботи все найцікавіше, все найпридатніше (як засіб).

Величезну дезорієнтаційну роль відіграла тоді драматургія, яка на той час нічого дійсно цінного сучасного і хвилюючого своєю актуальністю не дала. Ми шукали такої п'єси, де були б і близькі нашій добі ідеї, де б ці ідеї втілювались у сучасні конкретні реально-життєві образи і робітника, і селянина, і службовця, і пролетарського студента і т. ін. Такої п'єси не було. Ми залучили до нашого репертуару такі речі, як «Кармелюк», «Лихоліття», «Остання ніч», «Розбійники» й ін. У цих п'єсах на той час ми знаходили елементи революційної думки й революційного патосу. Не слід, проте, гадати, що нас цікавила принципова «побутовість» твору. Зовсім ні. Ми хотіли, щоб у театрі зазвучали нові реальні образи нашого конкретного життя. Треба було, щоб до театру ввійшло життя конкретне й реально-сьогоднішнє.

Отже й виставили ми простісіньку п'єсу А. Гака «Студенти», побачивши в ній живих і звичайних сучасних людей. Автор не спромігся дати ідею, що задовольнила б запотребування пролетарського глядача, але зате дав досить живий життєво-близький матеріал; театр же звернув увагу в своїй роботі в бік підкреслення того бадьорого, свіжого і активізуючого настрою, що віяв нам від нового студентства. Щоправда, студенти А. Гака зовсім не виявляли непримиренності в питаннях клясової боротьби й це був один із значних мінусів п'єси, але театрові пощастило цей недолік певною мірою виправити, і тому студент Голосович (до речі одна з кращих ролей небіжчика Корольчука) у заньківчан звучав, як вияв клясової пильності й клясового непримиренства пролетарського студентства. Ця постать в нашій інтерпретації домінувала над іншими, концентруючи біля себе позитивні персонажі п'єси, схилиючи до цього ж і глядача. Відповідним чином для загострення клясових протиріч театр стракував і останні персонажі п'єси. Не можу, звичайно, вважати, що була це дуже вдала робота: аджеж і п'єса була слабенька, та й театр був молодий, але вже в цьому ставленні помітні були певні прагнення створити театр, що відбивав би нову дійсність.

Говорити про всі п'єси та про те, як вони ставилися, я вважаю зовсім нецікавим, бо в усіх цих роботах театру не було нічого нового: той же павільйон, ті ж засоби гри і т. д. Щоправда, вже з київського періоду ми почали замислюватись, а потім і дбати (з Чернігова) про темп і ритм вистави, про свідому організацію цих моментів, а не «накатку», що залежить від настрою і ступеня «зіграності» партнерів.

Молодша й активніша група не віднайшла тоді в Києві свого соціального оточення й змушена була кинутись у мандри. Головне було те, що сама група була надто невиразно визначена. До того ж 1922—23 роки були часом, коли набирало майже превалюючої сили так зване «ліве» мистецтво, коли формалістичні тенденції на театрі з'являлися найбільш голосними, коли абстрагованість експресіонізму, а також всяка одмінна від звичайної (і навіть штучна) театральна форма, вважалася ознакою дійсної театральної культури, коли всяке вміння відірватися від конкретного буденного реального життя і огорнутися формалістичними піднесеннями вважалося в колах інтелігентного глядача за дійсний поступ.

Щоправда, коли б ми, тодішні заньківчани, були політично мідніші, то зрозуміли б, що треба шукати своє соціальне середовище безпосередньо в масах робітничого глядача, але ми не змогли знайти виразнішого визначення свого політично-мистецького кредо й агітувати за нього у робітничого глядача м. Києва та вкупі з цим глядачем виробляти нашу платформу; а така взаємодія, безумовно, скерувала б нас на певний, правильний і практичний шлях. Ми ж прислухались більше до того, що говорилося і робилося у колах тодішньої театральної інтелігенції, що головним чином мала тенденцію до формальних прагнень, до шукання нової форми. А для багатьох причиною цих шукань був протест проти безпринципової побутовості і відсталості минулого театру. Отож ця кон'юнктура нашої роботи й існування, плюс взаємодія протидіючих сил у художньому складі нашого театру спричинилися до того, що за київського періоду так мало зроблено і так мало визначено. Дійсно, практика цього (1922—1923) року стала лише ґрунтом, на якому ми почали зміцнювати свідомість своєї організації. Ми побачили, що потрібно рішучіше підходити до життя й до його мистецьких проявів, ми почали оглядатися навколо себе й шукати в театральному світі того, що ближче було до наших прагнень.

Саме ці настанови й пояснюють спроби заньківчан утворити ідейний блок з театром «Березіль». Хоч ми рішуче не поділяли тих формальних «ізмів», зокрема тієї подачі актора, що натоді можна було бачити в «Березолі», але в той же час нас, безумовно, захоплювало й вабило до себе те молоде, здорове революційне горіння, що ним так яскраво позначилися тоді березільці. Невідомо, що дало б для нас і для процесу нашого розвитку це проєктоване бльокування. Гадаю, ми швидко б розійшлися на ґрунті принципових формальних моментів; проте, може цей блок дав би нам стимули швидше визначити себе за формальними ознаками й твердіше намацати політичну платформу. Як би там не було, а бажання ідейного блоку обмежилось лише однією розмовою у Л. Курбаса (Мар'яненко, Корольчук, Романицький). Далі театр виїхав у свої безконечні маудри, закрутивсь у питаннях внутрішньої боротьби та внутрішніх сумнівів, знаходячи вихід із них у тому, що ми перш за все палко працювали, що ми любили театр, що ми почували в собі сили до надбання нових цінностей і, головним чином, у тому, що вже час буде почати серйозно замислюватись над зміною функції театру за радянських умов. Мистецтво політичне, мистецтво клясове, мистецтво масам — ось що почало все виразніше виявлятися на нашому обрії.

Період від 1923 до 1925—26 років був для нашого театру добою набування культури й пролетарського світогляду. У репертуарі театру було ще багато побутового. І ось — з одного боку, такий до краю строкатий репертуар, а з другого — вже свідоме розуміння політичної функції театру... Пов'язати це в принципі абсолютно неможливо, а в конкретній дійсності нам доводилось це «пов'язувати», і зараз, оглядаючись на свою 10-річну роботу й боротьбу, все ж наважуюсь думати, що нас у цьому «пов'язанні» в значнішій мірі виправдували наші умови, бо, зрозуміла річ, ми таки помилялись і, навіть, багато, але прагнення наші намагалися бути клясово правильними. Справді, чи могли ми одразу й рішуче змінити репертуар і форму його подачі? Треба твердо сказати, що ні: не маючи ще в той час ні державної матеріальної підтримки, ні осілої бази, провідна група заньківчан лишилася б перш за все без акторів, вони б хотіли їсти... Ставлячи іноді п'єси етнографічного порядку, театр ім. Заньковецької цим самим не наголошував культивування старих архаїчних форм. Дещо з цього етнографічного репертуару здавалось нам натоді ще корисним; іноді свідомо доводилось робити шкідливе, бо треба було поступитись задля збереження нашої організації від остаточної ліквідації; аджеж існували ми й працювали в умовах великої матеріальної скрути. Не можна до того забувати, що склад нашого театру не був ще тоді зміцнілий в своїй єдності, а мав значну частину замаскованого «малоросійського» елементу.

Отже, театр ім. Заньковецької, що мав своє коріння в побутовому театрі, змушений був з великими труднощами і вперто рвати з цим корінням; іноді це було дуже трудно, а бувало й так, що вже досить вирівняну лінію репертуарної поведінки доводилось зламувати в бік тимчасового одноразового повороту до старого, бо треба було для підтримки фінансів перевести гастролі П. К. Саксаганського, які зумовлювали й відповідний репертуар.

Мені здається, що відсутність п'єс, побудованих на сучасному матеріалі, чимало спричинилась

до того, що на початку відбудовної доби деякі наші театри однобічно захоплювались питанням сценічної форми, при чому шукали й плекали цю форму на таких п'єсах, які ще більше стимулювали й схилили їх до надбання самодовільних, надто відірваних від реальності, способів виразу,—форми що і в пізніші навіть роки переносились на конкретний реальний революційний репертуар, цілковито йому не відповідаючи. Трапилось так, що театр ім. Заньковецької значною мірою уник таких помилок, — він прагнув репертуару сьогоднішнього дня і такої форми, якої лише на основі цього матеріалу можна було шукати. Репертуару такого довгий час не було, а тому й питання формальні нас досить довгі часи відносно менше хвилювали. Отже йшли ми в основному старими театральними стежками, мало в чому розриваючи із здобутим попереднім театральним вихованням. Щоправда, інтерес до синтетичного використання всіх мистецтв на театрі вже позначився у заньківчан у виставі «Мадонна з Ефесу» (літо 1923 р.). Це була цікава для нас спроба побудувати виставу за принципом синтетичного пов'язання речового оформлення, музики, світла, руху, гри аксесуару й слова. Плян сатири підсилювався з дещо гротескованим обарвленням. Строго зумовлені й зафіксовані сценічні положення персонажів, на межі дійсності й фантазії, швидкий темп, що протягом дії ввесь час несподівано уривався «мертвими» павзами, які здавалися навмисно недоречними й які в той же час, а почасти саме тому, легко й гостро підкреслювали сатиричну думку. В двох останніх діях (всього три)— трьохмірність декоративної побудови, що вже сама примушувала актора інакше почувати на кону всю свою фактуру; іронією перейняті стріи персонажів, барвисті і такої легкої форми, аби допомагати акторові підкреслити всю сатиричну гротесковість штучно збільшеної емоційності їхнього руху; швидкий ігровий легкий рух масовок, рух, пройнятий одним певним завданням, що визначався цілеспрямованням вистави—жорстоко висміяти святенництво буржуазної і взагалі панської моралі.

Оскільки нам пощастило виконати те, що накреслювалось у задумі, важко тепер уже сказати (звичайно недоробленого і недотягненого було багато), але гаразд пам'ятаю, що ця вистава мала у глядача успіх, нам же акторам дала цікаву працю і будила сміливіші бажання до синтетичного театру. Щоправда, вистава, побудована на далекому від нашої дійсності матеріалі, не переключалась із нашою добою, до чого прямувала свідоміша частина акторів театру. Це була просто приємно й легко подана розвага, цікавий і безумовно потрібний тренаж акторської вмільости, досить сміливі для нас на той час формальні намагання театру одірватись від старих формальних засобів і поширити їх уже складнішою системою всіх формальних елементів вистави. Проте бажання давати продукцію найконкретнішу своїм реалізмом, продукцію, що говорила б про інтереси нашої доби та говорила б до того майстерно, хвилюючи, але просто, без жодних штучних формалістичних ухилів, такі бажання наші «Мадонна з Ефесу» не задовольнила. Зрозуміло, що ця праця виявила значну диференціяцію поглядів, смаків і симпатій серед художнього складу театру. Була й ворожнеча, були й «вилазки» внутрішнього (себто всередині театру) ворога.

Відхід від «Марусі Богуславки» та «Гридя», перші пошуки нового стилю виразно ставили перед активом театру питання про потребу знайти шляхи до підвищення кваліфікації колективу, тобто про «учбу». Отже, наш теперішній плян п'ятирічки нашого театру в галузі учби має початки й коріння ще відтоді. На той період (1924—25 рік) припадають перші спроби завести постійне навчання; почали з тренажу тіла (п'єстик, ритміка), вправ із системи виховання актора й фехтування. До цього значною мірою підгонив класичний репертуар, до якого ми за браком сучасних п'єс природно підійшли. У нас пройшли «Тартюф», «Ревізор», «Мірандоліна», «Лихі пастухи», «Розбійники», «У пущі», «У катакомбах», «На полі крові».

П'єси Лесі Українки вже давали нам матеріал для перевиховання актора, для переведу його на зразки вищої культури, вищої художньої якості.

На той же час припадають наші перші розмови про творчу методу; щоправда, ці розмови не давали тоді ще певних й твердих висновків, бо ми (як здається й інші театри) блукали головним чином у досить таки складних лабіринтах різних формальних «ізмів» і намагалися визначити напрям, який був би найбільш адекватний нашій добі та нашому заньківчанському розумінню способів мистецького її перетворення.

Натуралізм ми категорично відкидали, і так у теорії, як і в практиці тих років намагались остаточно порвати з тими натуралістичними методами гри актора, що ми їх дістали, як спадщину, від театру ще кінця минулого сторіччя.

Ми стояли твердо на ґрунті реалізму, як вияву об'єктивного життя, яке сприйняв суб'єкт і творчо його переробив. Ця орієнтація була усвідомлена й прийнята на ґрунті нашого розуміння сучасності та завдань пролетаріату. Життя молоде, природньо бадьоре, з точним і реальним обрахунком всіх завдань, можливостей і потреб, що взаємодіють не лише на підставі практик, а й на підставі реально побудованої теорії.

Обміркування функціонального значення мистецтва за нашої доби, театральних зобов'язань і перевірка власної практики на взаємодії з глядачем зумовили вперту орієнтацію театру ім. Заньковецької на реалізм. Щоправда, ми добре розуміли, що академічний реалізм своєю застиглою спокійністю не міг угнатись за бурхливою течією нового життя, за зміною його ритмів та темпів. Отож і виходило так — треба реалізму, але якогось реалізму революційного. Це й породжувало в нас безліч сумнівів і вагань над опрацюванням нових методів роботи. Хоча умови нашої праці й не дозволяли нам заглибитись у будь-яку експериментальну роботу, та все ж ми не кидали впертої думки про піднесення мистецької роботи нашого театру на вищий художній щабель, отже — про вишукання й обґрунтування певної мистецької плятформи в дусі пролетарського світогляду.

Ми досить уважно придивлялися тоді до художньої практики інших радянських театрів, в тому числі й тих, що настільки заглиблювались у свої формальні удосконалення, що вже відривались від розуміння пересічного робітничого глядача. На нашу думку, це було явище негативного порядку, хоча воно й не знімало тих значних надбань високої художньої культури, на яку й ми поглядали з великим зацікавленням. Самі ж на такий шлях ми не бажали ставати, як з міркувань нашої принципової настанови (щодо форми), так і тому, що ми протягом всього свого існування творили свій театр невідривно від широкого робітничого глядача, який, починаючи з 1924 року, був нашою постійною аудиторією. Спільне з дією аудиторією творення нашої продукції не дало нам стимулів до захоплення голим формалізмом. Правда, ми схилили в цей бік у виставі «Мадонна з Ефесу», але це було раніш, і вже після «Мадонни» ми категорично вороже ставилися до подібних формалістичних екскурсів. Цілком природно й послідовно, що найбільшим питанням подачі вистави на той час для нас було питання подачі актора і визначення засобів гри, потрібних нашій добі. І тоді, і зараз у нас була думка, що найґрунтовніший і єдиний, доконче потрібний продуцент театрального мистецтва це є актор. Ця сила може і без інших елементів, лише при наявності глядача створити виставу. Ні в якому разі й ніколи ми не могли і не можемо погодитись з тенденцією обмежити значення актора на театрі, з тенденцією поставити його на один рівень з іншими компонентами. Виявляючи ідею вистави засобами чисто зовнішнього зорового й речового руху (світла, декорацій) та забуваючи за фізичний і емоційний рух людини (фізичний рух зовнішній, що носить у собі й виявляє рух внутрішній і рух емоційний, що носить в собі і стимулює рух зовнішній), навряд чи можна досягнути здійснення найістотнішої і найголовнішої функції театру — бути мистецьким конденсатором класового життя, бути організатором суспільної психоідеології. В Пискагора є таке твердження: «Актор є лише такою ж функцією, як світло, фарба, музика, побудова й текст». На нашу думку, таке твердження хибує та суперечить діалектичній методі. Аджеж усі наведені в Пискагора компоненти є лише цілком механічні виконавці, іноді дуже хороші й потрібні, а втім усе ж лише механічні виконавці волі автора й режисера, навіть, хай пробачать мені режисери, і волі актора. Продукція актора визначається не лише замовленням режисера й актора, але й відбитком існуючої об'єктивної дійсності, що її суб'єктивно сприймає актор, цим самим детермінуючи те чи інше ставлення до замовлення автора й режисера, а також і ту чи іншу інтерпретацію цих замовлень, дарма, що ця акторська інтерпретація обмежується певними законами організації вистави. Саме така спільна праця автора, режисера, актора на ґрунті суб'єктивного сприймання і класового розуміння об'єктивної дійсності, саме така взаємодія зумовлює правильне діалектичне розв'язання справи організації вистави на ґрунті марксо-ленінської теорії. Погляд на таку ролю актора в театральному

виробництві ми визначаємо не лише тепер, цей погляд ми склали собі давно і ним керувались у своїй практиці, дарма що не уявляли собі його так чітко, як це можна робити тепер після численних театрознавчих дискусій.

Коли ж тепер наші радянські актори ходять на культпоходи на підприємства, в цехи, коли вони увімкнули всю свою діяльність у загальний струм енергії «побудови соціалізму», то хіба повертаючись до свого театру, до виконання своїх ролей, вони, актори, можуть бути лише такими функціями, як світло? Невже практика їхньої громадської діяльності не детермінує їм певну інтерпретацію ролей, не детермінує взаємодію з режисером в процесі створення ролей?

Далі,—актор, як жива творча істота, що кожен раз виконання вистави дає йому нові нюанси а іноді, під впливом соціального оточення і свіжо сприйнятої дійсності, може дати таку кількість того чи іншого емоційного насичення, що воно дасть уже нові якості,—так хіба це дорівнює шматкові полотна чи пасму світла?

Далі,—ідею автор і театр подають головним чином за допомогою художніх образів, що їх втілюють персонажі п'єси, себто ці персонажі (а звідси й актори) несуть елементи і (якщо дозволено так висловитися) частки ідей, і тому не можна надавати акторові, тобто цьому основному чинникові, який найбільш доносить ідею, того ж самого значення, що й іншим факторам—вистави; навпаки, залежно від того, як ми маємо розкривати зміст, інтерпретувати і подавати цей зміст через актора (і вкулі з ним), маємо ми організувати інші елементи вистави. Акторові належить велике й почесне право вільного й творчого співавторства, а межі цього права збільшуються тими грандіозними можливостями, що їх має актор у своїм розпорядженні. Справді бо,—актор діє оптично й акустично, емоційно й інтелектуально разом (часто і одночасно), причому не нерухомо, а рухомо, змінно.

Досить довгий час ми мислили, що певним формальним напрямком можна визначити стиль нашого радянського театру, чере це, головним чином, в акторові шукали ми нових засобів гри і нового напрямку нашого театру. Як це виявлялося і як позначалося на роботі актора? Мені здається, що кожному театрові, який весь свій розвиток пройшов виробничим шляхом, надто важко на це відповісти і не тому, що виробничий процес обов'язково мусить недооцінювати ці питання, а тому, що досить часто виробничі умови створювали відрив від тих теоретичних засад, що ми їх потроху собі усвідомлювали. У своїй практиці ми відготовували, що за нашого часу актор повинен гостріше й нервовіше (мова мовиться звичайно не про неврастенію, а про здорові і збуджені нерви) виявляти себе на сцені. Наша дійсність бурхлива, напружена, бадьора; темперамент нашої дійсності вимагає на театрі перш за все збільшеного темпераменту, так би мовити, діяння актора. Емоційність (не як самоціль, а як засіб)—прерогатива театру. Не лише думати й казати, а думати й почувати. Емоційність і інтелектуальність це один невідривний діалектично-пов'язаний процес. Процес, що починається в акторові, ним же розгортається, а продовжується і має своє завершення в сприйманні глядача. У цьому процесі актор має впливати на глядача переважно за допомогою емоцій, розвиваючи емоційність (в межах певної якості) до таких кількісних показників, які повинні будуть перейти в нові якості. До цих туманно висловлених тверджень ми постараємось ще повернутись, зараз же лише коротенько зазначаємо ті наші заньківчанські думки, ті тенденції, що зумовлювали роботу нашого актора й що їх своєю чергою зумовлювала наша робота.

Напружено працюючи над розкриттям і донесенням образу, ми значно менше цікавились питаннями речового оформлення. До того ж матеріальні обставини, коли перші 3—4 роки ми працювали без підтримки, спричинювали досить примітивне, здебільшого, розв'язання справи речового оформлення,—гнали в тому, що було, що давали нам місцеві театри, комбінуючи головним чином в сукнах, (роки 1922, 23, 24 і половина 1925). Пізніше вже маючи кошти на ставлення, ми стали в справах художнього оформлення на ґрунт умовного реалізму, і за таким принципом намагалися подавати всю виставу. Саме тут шукали ми для себе хоч тимчасового виходу з тих сумнівів, з того лабіринту «сізмів», що про них я згадував вище. Умовність, але умовність реальна і про реальне; це давало можливості відійти від усього непотрібного, відкидати все випадкове, все мало істотне на даний момент у речі. Не абстрагуватися від реального життя, а загострювати в мистецьких проявах збільшуючи (і обмежуючи) можливості цього межами умовного.

Тепер я, на жаль, уже позбавлений змоги докладно розповісти за всю практику і всі ті міркування, що скеровували її в певне рiчйще. (Яка шкода, що кожний театр не має свого театрознавчого осередку!). Не можу я розповісти про всі зміни (в подачі актором своєї продукції), що ми їх робили в залежності від зміни глядача. У процесі постійних мандрів, зважаючи на специфічність аудиторії, нам доводилось (щоб мiдніше впливати) іноді зменшувати темп вистави, а іноді вести її спокійніше. Запобігаючи надто суворій критиці, підкреслюю, що дим я зовсім не хочу сказати, що ми йшли позаду свого глядача, що ми знижували художню якість продукції в залежності від запотребовання і смаків його, потураючи йому, а не піднімаючи його. Репертуарної своєї лінії ми не міняли, формальну ж подачу змісту на театрі визначав, на нашу думку, не лише самий зміст п'єси, але й обов'язково споживач вистави. Аджеж ми добре розуміли, як багато треба зважати на те, як може прийняти виставу та який новий зміст вкласти в неї своїм сприйманням глядач.

Отже й прагнули ми організовувувати виставу так, щоби це сприйняття глядача пішло єдино правдивим, на наш погляд, напрямком, тобто збігаючись з нашим розумінням ідейного змісту п'єси.

Борючись за вплив на свого глядача, намагаючись вираховувати й підносити його, а також водночас виховуючи й себе на вивченні цього свого глядача, театр ім. Заньковецької завжди сторожко урахував, окрім свого пролетарського глядача, і глядача випадкового, а то й ворожого, що безумовно міг впливати на театр, іноді маскуючи себе під пролетаріат.

Доба НЕПу з її розхристаним, пожадлигим бажанням у всьому вбачати свій масний вияв, обов'язково вимагала від театру легкої розваги, всього того, що лоскотало б нерви і давало б насолоду, вимагала такої форми театру, де б соціальний зміст затушовувався формальними «ізмами», а вірніше формальними «викрутами». Від українського театру НЕП найбільше вимагав старого репертуару, вимагав етнографічної національної екзотики, вимагав національної романтики в гірших її проявах.

Театр ім. Заньковецької, потрапивши до Дніпропетровського за років НЕПу (1924, 25, 26, 27 рр.) напружено й віддано боровся за здоровий радянський театр, за утворення й зміцнення цього театру, вкуні з пролетарським глядачем. Слід підкреслити, що в Дніпропетровському НЕП досить повно (я розумію глядача) з'єднався в галузі театральної культури з мiдними малоросійськими традиціями та спадщиною Колесниченка й Кучеренка, що довгі роки там працювали. Боротьба з такими залишками та іншими вимогами нешманського глядача була досить таки важкою.

Борючись за вплив на свого робітничого глядача, борючись за правильний мистецький вияв на театрі ідей нашої доби, ми ще гостріше відчували перед собою потребу нових п'єс, що давали б сьогоднішнє, дійсне життя. Давали б не в абстрагованості експресіоністичних п'єс, не в незрозумiлій вишуканості, а в конкретному вияві нашої реальної дійсности. «97» Куліша з'явився хорошою і мiдною зброєю для цього (кінець 1924 року). П'єса природно й правдиво, художньо й хвилюючи розповідала за героїчний комнезам. Театр ім. Заньковецької, подаючи цю виставу, на жаль, не зумів ще натоді використати широко всіх засобів впливу складових частин театру, але вже в цій роботі заньківчани досить яскраво виявили своє прагнення до емоційности вистави, до емоційно загостреного реалізму. Звичайно, говорячи про емоційність вистави, ми зовсім не маємо на увазі, щоби тут мало місце наївне намагання акторів подати свою роботу просто взявши «на пупа» (актори це добре розуміють). Театр ім. Заньковецької, взявши в театральне опрацьовування п'єсу «97», свiдомо поставив своїм завданням виявити, інтерпретувати й подавати п'єсу не за біологічними ознаками, підкоряючи себе тому яскраво натуральному виведенню образів і життя, що подані в п'єсі, а за ознаками соціальними, тобто, визначивши образи й п'єсу, як соціальні категорії; вже від цього ми шукали відповідних театральних форм, щоби глибше й гостріше довести ідею п'єси, щоби образи, не гублячи своєї художньої правдивости, водночас були в подачі актора емоційно насичені й по-театральному піднесені. Звідси вже виникав темп вистави «97» і ритм образів.

Вистава «97» ішла в заньківчан приблизно хвилин на 30 — 40 швидше, ніж по других театрах. Цей швидкий, звичайно порівнюючи, темп, на нашу думку, умовлювався напруженням класової боротьби (рухом цього напруження), яке так яскраво подано в «97». Справді бо, борючись

і борючись гостро, увімкнувши всього себе в цю боротьбу, в її інтереси, людина не може зберегти розволіклі темпи старого життя. А коли й може це трапитись іноді в житті, то на сцені це мусить бути загострене, не відходячи від конкретної дійсності, а лише стгущуючи її. Тому, наприклад, Копистку ми намагалися дати не спокійним в своїх рухах і темпах «філософом», що, глибоко сприйнявши революцію, твердо і спокійно стоїть за неї (звичайно, цей образ в Куліша прегарний). Театр ім. Заньковецької намагався подати Копистку гарячою (не підберу кращого виразу), темпераментною людиною, що на своїй шкурі, на своїх нервах, на своїй психіці виніс всю жорстоку дореволюційну дійсність клясових утисків і сприйняв революцію так, що загорілися йому очі, бадьоро напружилися всі нерви і життєрадісно мобілізувалися всі сили до нового життя. Не флегматичний гуморист, перейнятий революцією, а хоч і гуморист, але ж шпаркий, гострий, що водночас із тим уміє корегувати запал своїх горінь в конкретних обставинах своїм багатим життєвим досвідом. Трактуючи в такий спосіб цей образ, ми хотіли дати глядачеві активнішу зарядку. Серьога Смик у заньківчан подавався не як дядюшка, що «добродично» стоїть за революцію і не вміє з причин малограмотности (це не за автором, а за виконанням деяких театрів) скласти свої думки, а важко підшукує потрібні слова. Може це життєво й правдиво, але ідейний зміст Серьоги остільки глибокий, остільки мобілізує (промова в першій дії), що не підшукувати (по-натуральному) виразів треба виконавцеві цього персонажу, а емоційно захопити глядача. Не дивлячись на страшні й місцями досить такі темні малюнки боротьби, що її доводиться в п'єсі винести позитивним персонажам, театр ім. Заньковецької все ж уважав за потрібне протягом всієї п'єси зберегти позитивним персонажам певну долю мажорного звучання. І навпаки, подаючи негативні образи, ми намагалися уникнути вираження непереможної сили ворога. Цим самим ми знімали наголошення небезпеки ворога, але нам здавалось, що й подавати із сцени куркуля Гирю спокійним та міцним, злісно впевненим у своїй силі, динічним у розправі з своїми ворогами, це було б неправильно, бо сила, навіть огидна, коли вона спокійна й впевнена, може іноді імпонувати формою вияву (на театрі), а тут ще розгортання фабули п'єси давало небезпеку показу й вияву такої думки, що коли не правда, то хоч сила на боці куркулів: тому Гиря в театрі ім. Заньковецької місцями вже навмисно зраджував почуття своєї певности, тому у вияві його сили ми намагалися подати водночас і елементи злісного безсилля. Театр ім. Заньковецької підкреслював місцями таке мінорне звучання й у всіх негативних персонажів п'єси «97».

Те напруження емоційне, що ми давали (у всякім разі хотіли) у «97», ту картину бурхливої клясової боротьби на селі й ті засоби подачі, які ми вживали і тут на театрові, пощастило далеко повніше й майстерніше, достигліше дати пізніш у «Диктатурі». Ця п'єса дала прекрасний театральний матеріал. Шмат нашої гарячої бурхливої дійсности, взаємини міста й села, гострий момент хлібозаготівлі, боротьбу різних соціальних розшаровань на селі. Село вирує, село неспокійне, воно бурхливо переживає великі перебудівні процеси. У цій своїй роботі театр ім. Заньковецької стає на формальний ґрунт своєрідного конструктивного реалізму. Звичайно, в значній мірі це було зумовлене матеріалом п'єси. Але все ж треба зазначити, що перехід до цього помічався і відчувався нами ще раніше (постави «Голос надр») під натиском нашого сприймання дійсности; проте оце бажання провести свою роботу за принципом конструктивного реалізму ми намагалися здійснити саме починаючи з вистави «Диктатура».

Конструктивний реалізм, нам здавалось, не дає стільки передумов до знищення причин емоційного впливу, навіть навпаки, дає право не умовного підкреслення, а право вільної побудови речі (вистави, ролі, оформлення) за принципом життєвої реальности й (ідучи від неї) за цільним спрямуванням вистави, витворюючи побудову цю так, щоб найбільш виявити ту властивість нашого глядача, яку на даному етапі діяння речі і в даній конкретній обставині (мислимо театр) ми хочемо підкреслити й якою найбільш хочемо вплинути.

«Диктатуру» театр ім. Заньковецької виставив 1929 року, маючи позад себе досить довгі роки боротьби за сучасний театр, за його правильну клясову лінію, за найбільш повну й високу формальну культуру, що її за наших умов ми могли досягнути. Ще до цієї постанови театр ім. Заньковецької мав ряд робіт, де був використаний (з більшим чи меншим успіхом) принцип синтетичного театру, застосовано не гублячи, звичайно, провідної ролі актора, об'єднання театраль-

них засобів впливу («Гайдамаки», «Мадонна з Ефесу», «Ave Maria», «Отегло», «Фея гіркого міндалю», «До третіх півнів», «Республіка на колесах», «Вій», «Фуенте Овехуна», «Пошилися у дурні», «Підземна Галичина», «Любов Ярова», «Седі», «Яблуневий полон», «Княжна Вікторія», «Марко в пеклі», «Квадратура кола», «Голос надр» і т. ін.).

«Диктатуру» ми ставили за принципом конструктивного реалізму, намагаючись підпорядкувати йому всі елементи вистави і подекуди пов'язуючи цей принцип з певним офарбленням в бік здорової революційної символіки. Наше уявлення (як за матеріалом п'єси, так і за власним сприйманням об'єктивної дійсності) про те, що село інтенсивно розгортає класову боротьбу, що село вирує в цій боротьбі під натиском ворожих сил, що воно не стоїть на місці, а нервово й напружено закрутилося навколо своїх основних класових інтересів, що воно вже складає ґрунт і бажання до перебудови, — таке наше уявлення села дало нам думку побудувати підлогу для п'єси формою кола. Підлога була основним стрижнем речового оформлення «Диктатури». Коло різними (більшими й меншими) площадками, коло напружене й водночас ягесь розлоге, давало нам можливість експресивніше і темпераментніше в рухові подати розгортання й напруження конфлікту п'єси. Особливо сдана сходу.

У «Диктатурі», де Чирві (й решті куркулів) яскраво протидіє ціла система образів, що поступово, послідовно, протягом п'єси перемагають його, і ведуть до знищення його, як класи, ми вважали доцільним наголосити всю силу цього куркуля, не боячись, що він формою вияву своєї сили буде імпонувати глядачеві.

«Диктатура» мала величезний успіх і дала театрові ім. Заньковецької певний і міцний крок до дальшого зростання. Майже всі наші дальші роботи були послідовним використанням і розробкою принципу конструктивного реалізму.

Треба ще раз підкреслити, що питання формальних напрямків і його розв'язування виникало в нас вже як наслідок роботи над собою (це питання не було самоціллю, а було складовою частиною донесення змісту).

Звичайно, і наша доба реконструкції цілком послідовно й природно мусіла виявити й на театрі (в питаннях форми) те, що було найближче до індустріалізації, до технізації.

До застосування конструктивізму ми підходили дуже обережно. Маючи свою генезу від капіталізму, конструктивізм часто-густо й уявляє (в застосуванні капіталістами) не лише примат об'єктивного над суб'єктивним, але й знищення суб'єкта, як окремої одиниці (пересічної, бо на капіталіста це не розповсюджується). Це по суті вороже пролетаріатові, бо пролетаріят будує соціалізм не за рахунок знищення суб'єкта (індивідуума), а навпаки в творчо-діючому процесі, діалектичному процесі взаємодії індивідуума й колективу; тут суб'єктивне (як індивідуум) лише підпорядковується загальному (колективу) на ґрунті об'єднаної класової психоідеології, а не знищується за принципом орієнтації капіталістів на індивідуум (звичайно, коли він без грошей і капіталів), як на знеособленого раба. Будуючи соціалізм, країна Рад широко розгортає індустріалізацію, а тому технізація й механізація, ці виразні ознаки конструктивізму, властиві і нашій добі, добі побудови соціалізму. Але, на нашу скромну думку, конструктивізм (мова йде про конструктивний реалізм) в творчому процесі вияву життя на театрі вимагає обережного застосування, або вірніше — кардинальної поправки в моменті виспівування машини, — не знищення індивідуума, а вільне й свідоме підпорядкування, не абстрактна романтика машини й техніки задля пригнічення людини для капіталу, а здорове й реальне (може й романтичне в кращому його розумінні) мистецьке виявлення суті оволодіння машини й техніки радянським суспільством для піднесення людства на найвищій щабель, щабель позакласового існування за наступної доби соціалізму.

Уявимо собі театральну побудову з конструкцією якоїсь машини; її можна подати так, що вона не лише гнітить своєю формою (це вже злочин), але, впливаючи на глядача, як щось ультра-грандіозне, так організовує його психіку, що непомітно підсовує йому елементи ворожих нам концепцій, тобто глядач почуває (це перший етап), що людина перед машиною таке ніщо, така нікчемність, що годі боротися (це другий етап) з тими із людей, хто на сьогоднішній день більше опанував техніку і механізацію і має їх, як складову частину свого капіталу. Наше завдання, використовуючи конструктивізм, а також тенденцію цього напрямку, вбачати

верховини життя у техніці, наголошувати на театрі не тяжіння машини над людиною, а навпаки думку, що й механізацію, і технізацію, все це роблять трудящі, що сила в них, що трудящий є основний продуцент капіталу, що через це він і не повинен набувати його для інших. У висловлених цих думках є доля неясности, але тут є провідна лінія, що показує причину нашого зацікавлення конструктивним реалізмом і причину нашого обережного підходу до нього. Ставлення «Диктатури» в 1929 році було певним шаблоном, що підносив нас на наступний, було ширшим розгортанням нашої роботи, боротьби за класову пролетарську лінію в мистецтві.

Всі дальші ставлення заньківчан були скеровані до того, щоб дотримувати цієї лінії та вишукувати для цього і найбільш відповідні мистецькі засоби. Театр ім. Заньковецької почав ще настирливіше домагатися у своїй роботі міцного ансамблю. Добре поданий ансамбль найгнучкіше допомагає довести глядачеві саме те, що хоче акцентувати режисер. Тон, його піднесення, темпи і його ритм — все це за останні роки посідало й посідає вмілке місце в театрі ім. Заньковецької. Звичайно, аніж не слід розуміти, що заньківчани вже досягли в цьому напрямку верховин і спочили на лаврах; на цю ділянку звернена була надто пильна увага, що фіксація тону, темпів іноді були досить цікаві, як показники твердо проробленої художньої роботи. Наприклад, «Кадри» йшли двома складами акторів, але кожного разу вистава тривала точно, майже до секунди, той же таки час. Досягнення щодо ансамблю у «Кадрах» ще й тому були особливо помітні, що через побудову п'єси відповідальність за неї поділяється поміж великою кількістю персонажу. Це становило свої труднощі; заньківчанам щастило, перемагаючи їх, здобувати собі певний поступ надалі.

Те саме спостерігалось на цей період роботи театру і в інших ставленнях, особливо в «Пострілі». Цю роботу, не зважаючи на дяку «книжковість» автора, театрові пощастило наповнити хорошим чуттєвим звучанням, знову таки вкладеним в рамці міцного ансамблю. З дальших вистав найбільш міцно, емоційно хвилюючи прозвучала вистава «Невідомі солдати» (режисер Ів. Чабаненко). П'єса — соціальна трагедія. Не «доля» й не пристрасті зумовлюють цю «трагему», а існування клас і класових інтересів носять в собі одвічну страшну й криваву трагедію. Доки існує теперішній суспільний лад, доти неминуча людська трагедія, і ця трагедія страшніша над усяку «долю» старовинних греків. Правдиво чинить той, хто намагається творити новий суспільний лад, тобто такий лад, де не було б клас і класових протиріч. Нація не є самостійною категорією, що творить протиріччя суспільного життя; де національний момент стикається в психіці людини з моментом соціально-класового порядку, там з залізною необхідністю національні постуляти поступляються перед класовими. Француз Жан і громадянка нашої країни Рад Іда не почувають себе чужими, бо їх гріє одне класове прагнення, що й визначає всю лінію їхньої поведінки. Пролетаріят всього світу, б'ючись у лабетах експлуатації, переступає національні перетинки і ллє кров за загальну інтернаціональну справу. «Війна війні», «За новий світ», «Слава тим, що загинули й гинуть у боротьбі за цю ідею», «На їхніх трупах зійдуть квіти прийдешнього» — таке розуміння основної пружини, що рухає п'єсу, і визначило формальний план соціальної трагедії. Оформлення, абстрагуючи дію від абсолютно зайвих деталей реального життя, водночас кількісно скупими, але художньо виразними обсяговими фрагментами, наголошує місце дії. Це допомагає глядачеві ближче й глибше сприймати дію й думку п'єси, й це дає можливість акторові не підійматися на котурни трагедії, як виразу людських пристрастей; навпаки, актор мусить, нагнітаючи свою гру до повного емоційного згучання, водночас із тим лишатись конкретним і людським. Конструкція підлоги: сіра земля, широкий майдан, або пляц (якогось узагальненого порядку) — «на широких пляцх мовчазної планети шикувались армії чорних смертей». Але не смерть наголошував режисер, навпаки, — смертю, кров'ю і свідомою запеклою боротьбою здобуде собі пролетаріят і справді утворить «новий нерабський світ». Слава всім тим невідомим солдатам, що боролись і борються за це, бо боротися за новий світ, за всесвітню революцію і необхідно й шляхетно. Такі почуття, такі думки хотіли заньківчани нав'язати глядачеві поставою п'єси «Невідомі солдати». Підготовку до цього, а також і закінчення і, так би мовити, зміцнення всього цього у глядача дає ораторія на початку п'єси і на кінці. Цей засіб тут використаний, на мою скромну думку, дуже доречно.

Зовсім окремо стоїть в театрі робота над ставленням «Запорожець за Дунаєм». Брак комедії,

соціальної сатири, гостро відчувається на сучаснім театрі. В умовах Запоріжжя особливо потрібна комедія, і навіть музкомедія. Театри повинні збуджувати активність нашого глядача до процесу створення нового нашого життя, себто побудови соціалізму. Але й неправильно, і, так би мовити, нестратегічно робити це, увесь час впливаючи серйозними, а іноді й важкими для зрозуміння п'єсами. Є конча потреба дати по між таким репертуаром легку і розважливу виставу. Тут психіка глядача не стомиться прийняттям і перетравленням глибоких думок, тут він посміється, відпочине і піде до своєї праці і до своєї сім'ї ще більш активізованим до побудови соціалізму, бо він, допіру сміючись, почував особливо добре, що наше нове життя дає легкі й радісні хвилини, на які раніш він, робітник права не мав. Це не визначає, що театр має право підійти до матеріялу такої вистави, урахувуючи лише розвагу і не настремлюючи її на тверду вісь ідеологічного стрижня. Коли з'явився «Запорожець» Остапа Вишні, то нас зацікавили в ньому не деструктивні моменти, не повалення старого «Запорожця», а дуже вдале використання хорошого старого матеріялу для потреб нашого часу. Сміючись і жартуючи, можна нагадати глядачеві серйозні й клясово-гострі моменти сучасного життя. Підготова інтервенції, засоби, що ними купують інтервенцію наші українські жовтоблакитні емігранти — ось той брус, що на ньому Остап Вишня править лезо свого легкого й ніби безжурного сміху у «Запорожцеві за Дунаєм». Підходячи до сценічного втілення цієї п'єси, театр Заньковецької поставив собі завданням, жартуючи, підкреслити тваринну суть інтервентів і висміяти їхню суть, воднораз не приспляючи самої небезпеки інтервенції. Формальний плян, наближаючись до музичного гротеску, мусів нам у цьому допомагати. Проробляючи пов'язання старого «Запорожця» з сучасними персонажами Вишні, театр ім. Заньковецької зупинив свою увагу на тому факті, що історія використання п'єси «Запорожець за Дунаєм» у дореволюційних малоросів має багато спільного в своїй політиці з політикою жовтоблакитної сучасної еміграції. Наші малороси спекулювали українською етнографією й українською екзотикою з кону театру, обертаючи на халтуру і запльовуючи те, що було дійсно гарне в нашій національній творчості. У Вишні показано, як жовтоблакитна еміграція намагається продати Україну й набиває їй ціну, вихваляючи її багатства й підсолджуючи це вихваляння демонструванням екзотики тої далекої України, яку вони подають, як країну, що мріє про відродження старого ладу, про відродження старої романтики — «28 мільйонів і всі такі» — показують вони на «Карася». Такі міркування дали нам думку переплести в іронічному аспекті стару малоросійську екзотику з екзотикою сучасного капіталістичного світу, з екзотикою фокстроту, чарлстону; так, наприклад, зроблена кінцівка першої дії, — танок Карасів і Одарок. Це саме наголошене і в більшості костюмів. Та й власне через усе ставлення проведена ця думка. Робота над «Запорожцем» дала акторам театру крок уперед на шляху вдосконалення техніки. Для драматичного театру здійснити художньо-виразно поставу музичної комедії це й трудно, й интересно, і це дає стимули до більш повного й сміливого використання і в дальших роботах всіх елементів, всіх складових частин театрального мистецтва.

Коли ми говорили раніше про різні напрямки, то тепер слід уже підкреслити, що значною помилкою нашою було те, що ми досить довгий час не зуміли звернути найголовнішу увагу в бік істотно-необхідного для розуміння й виявлення нової творчості, нового життя, саме — діалектичного матеріялізму.

Театр ім. Заньковецької, діючи увесь час на базі урахування взаємодії з своїм глядачем, пройшовши цілі етапи поступових формальних змін від натуралізму побутового театру через академічний реалізм («Тартюф», «Ревизор», і ін.), умовний реалізм («Підземна Галиччина», «Любов Ярова», «Яблуневий полон», «Республіка на колесах», «Марко в пеклі» і ін.) до застосування конструктивного реалізму, майже увесь час своєї практики все ж не знаходив в цих «ізмах» відповіді на своє прагнення знайти форму і стиль пролетарського театру.

Наприкінці 1930-го року театр ім. Заньковецької уклав свій п'ятирічний плян, який організував уже всю нашу роботу в строго визначене річище і яким театр ім. Заньковецької координував всю свою роботу з завданням загального п'ятирічного плану країни. Розробляючи плян своєї п'ятирічки, заньківчани поклали в основу всієї своєї роботи, в основу визначення свого творчого шляху оволодіння діалектичного матеріялізму й застосування до конкретної театральної

практики. Ми вирімо, що від сприймання й мистецького перетворення нашої дійсності саме за такою методою ми певніше й вірніше визначимо стиль пролетарського театру, а вже звідси й напрямки формальної подачі вистави.

П'ятилітній план театру ім. Заньковецької охоплював виробничу роботу, виховну, дослідчу, громадську, зростання складу, побут актора, кадри. Думка про потребу такого плану з'явилася у заньківчан і раніш, але здійснити це за складних умов переїзної роботи театру ім. Заньковецької пощастило лише наприкінці 1930 року.

Питання кадрів для театру ім. Заньковецької, безумовно, далеко складніше, ніж для інших театрів, які працюють в центральних містах. Ми знаємо, як неохоче йде здібна, театрално підготовлена молодь до театру, що працює на периферії. Театр ім. Заньковецької весь час поповнював свій склад здебільшого молодняком, якого набирав, пильно приглядаючись здібніших елементів з робітничої молоді. Тепер, за своїм п'ятирічним планом здійснюючи й застосовуючи 6 умов т. Сталіна,¹ театр ім. Заньковецької планоно проводить набори молодняку до свого театру від робітничої і колгоспної молоді.

Молодь свою заньківчани завжди оточували пильною увагою, дружньою атмосферою, і на сьогоднішній день ми маємо у себе ряд уже досить кваліфікованих робітників, що протягом років виховалися і виростили в процесі роботи театру ім. Заньковецької. На сьогодні театр ім. Заньковецької, окрім своєї навчальної роботи за п'ятирічним планом, має в своєму складі 21 чоловік студентів Заочного Університету Мистецтв і 10 чоловік студентів Вищої Школи Профосвіти. Варто підкреслити, що здійснити за наших заньківчанських умов процес свого розвитку театрові ім. Заньковецької пощастило, безумовно, лише дякуючи тій дружній, дійсно більшовицькій роботі, тій твердій робочій дисципліні, тій самовідданості, яку інтенсивно й планоно виявляла група старших заньківчан. Значною мірою дякуючи їм і їхньому твердому принциповому ставленню до свого театру, театрові ім. Заньковецької пощастило набути культуру, поступ, набути все те, що навпаки так легко (навіть маючи) загубити. Тут особливо слід згадати найбільш відданих, що прислужилися театрові і своєю високою кваліфікацією, і відданою та впертою працею — Дударева, Любарт, Яременка.

Закінчуючи 10-й рік свого існування, ми маємо досить обмежений гурт десятирічників (Любарт, Олесь, Романицький, Яременко — 10 років, Даценко — 9 років, Федькович — 8 років) і це цілком природно й послідовно пояснюється, як наявністю (на рік існування) кількох різномасних угруповань, так і тяжкими пересувними умовами, особливо за перші 5 років. Зате акторів, що працюють довший час (4—5 років) театр ім. Заньковецької нараховує на сьогодні 27 чоловік, а це вже само за себе говорить.

Крім зміцнілого свого актора, театр ім. Заньковецької має вихованого на своїй роботі і вже випробуваного режисера Ів. Богаченка (ставлення: «Постріл», «Комуна в степах», «Справа честі», «Вячеслав»), який, до речі, працював у театрі і як висококваліфікований актор. Має режисера Ів. Чабаненка, що закінчив Теавиш, а вдосконалив і остаточно себе визначив на практиці театру ім. Заньковецької (в Інституті Чабаненко мав від заньківчан стипендію ім. Корольчука). Цей режисер дав театрові ім. Заньковецької постанову «Невідомі солдати», і наслідком його послідовної впертої творчої роботи над цим ставленням з'явилась вистава, яку маємо право розглядати, як безумовний мистецький поступ нашого театру на шляху збільшення соціальної зарядки нашому глядачеві. Є ще й молодий режисер Ю. С. Іваненко, теж вихованець Теавиш'у, який перший рік працює в театрі ім. Заньковецької і який дебютував (вдало), як режисер, ставленням «Містечко Ладеню». Крім згаданих режисерів, є ще вихованець театру ім. Заньковецької, режисер Лаврик, який працює, як завхуд та головний режисер театру Кривбасу. Взагалі ж маю приємну нагоду згадати, що на протязі останніх 5-ти років театрові ім. Заньковецької пощастило, крім акторів, виховати й визначити для себе і в своїй роботі низку здібних і корисних робітників художнього складу, — напр., М. А. Бак (композитор, зав. музчастиною від 1926—30 року), О. М. Радченко (теж композитор, зав. музчастиною від 1930 року),

¹ Влітку 1931 року, обговоривши 6 умов т. Сталіна у розрізі застосування до практики нашого театру, заньківчани розробили відповідну резолюцію і додали її до свого п'ятирічного плану.

М. А. Явір (зав. хореографічною частиною від 1926—1932 року, за винятком зими 1929—30 року), М. В. Санніков (художник театру від 1928 р.). Віддану цікаву й напружену працю М. Саннікова слід особливо підкреслити, бо найтяжче відбивалися нестатки наших умов саме на роботі художника, і тут дійсно треба мати необмежену вперту любов до свого театру і поставлених ним завдань, щоб протягом 4-х років, покладаючи всі надії на майбутнє, терпіти часто-густо зниження своєї власної продукції (недороблене оформлення тощо) і не піти лінією спрощення для «провінції», а навпаки, вперто і свідомо боротись в умовах периферії і пересування, боротись за утворення театральної одиниці загальнореспубліканського значення.

Про громадську роботу зацьківчан я зараз говорити не буду (див. числові показники), підкреслю лише, що зацьківчани, ставши підґрунтям театральної культури в м. Запоріжжі, взяли участь в організації Запорізького ТРОМ'у, який працює в безпосередньому культурно-ідейному б'юро з театром ім. Заньковецької; худчастиною ТРОМ'у керує наш режисер І. В. Богаченко, — один із ініціаторів, основоположників і найневтомніших працівників запорізького ТРОМ'у.

За довгі роки свого мандрівного життя, переборюючи всі його труднощі, ми завжди прагнули йти вперед на шляху поставлених завдань і робили це сумлінно, оскільки вистачало наших сил і умінь. Театр виріс у певну політичну й мистецьку одиницю. Театр має громадську опінію, театр від початку 1931 року став стаціонарним театром м. Запоріжжя, де розгортає свою роботу, глибоко усвідомлюючи всю ту величезну політичну і мистецьку відповідальність, що ми взяли на себе, як стаціонарний театр того міста, яке пляново росте у грандіозне соціалістичне місто — Велике Запоріжжя. Щоправда, і на стаціонарній роботі в м. Запоріжжі перші два роки були аж надто важкі, бо не було відповідного приміщення і доводилося творити і розгортати свою роботу у великому клубі. Звичайно, це нервувало нас і затримувало дальший поступ. Зате зацьківчани мають повну моральну компенсацію в тому уважливому ставленні до них, в тій, сміємо сказати, любові, якими оточили їх робітництво, партійні, професійні та громадські організації м. Запоріжжя. Ми знаємо й відчуваємо, що театр ім. Заньковецької має своє безпосереднє, пильне і уважливе керівництво з боку широкої пролетарської громадськості м. Запоріжжя, ми знаємо, що в разі б нам трапилося припуститись якихось помилок у своїй роботі, то нам твердо по-більшовицькому допоможуть ці помилки ліквідувати. Ми знаємо, що те величезне напруження творчих сил, яких зацьківчани не шкодували й не шкодують, пішло не намарно, а лягло, як підґрунтя великого більшовицького мистецтва, яке театр ім. Заньковецької прагне будувати, не відриваючи себе від загального театального процесу на базі марксо-ленінської теорії в умовах зростання велетенського соціалістичного будівництва країни.

АНСАМБЛЬ

Невеликий мій досвід у театральній роботі і обмежене місце не дадуть мені можливості викласти враження й висновки з тих спостережень, з тієї двохрічної праці, що я переводив у театрі ім Заньковецької. Pozнайомився я з колективом його робітників року 1930—31. Саме того сезону закінчилось мандрівне життя і почалась стаціонарна робота цього театру; цього ж сезону театр, уклавши свій п'ятилітній план, перейшов на суворо плянову роботу.

Театр здійснив за той час чимало завдань, чимало поставив нових проблем, зріс і зміцнів всебічно. Основна його властивість, що з першої появи театру звертала на себе увагу, — дружній театральний ансамбль — підвищився цього року остільки, що вже сміливо можна було говорити про досягнення. Але, звичайно, цим слід було не пишатися, а всіма засобами передавати молодшим театрам свій досвід — наслідок упертої багатолітньої праці міцного колективу.

З першої зустрічі театр звернув на себе увагу внутрішньою товариською дисципліною, дружньою злютованістю і тією зовнішньою «зіграністю», якою заньківчани завжди вражають глядача. З перших же хвилин вистави гра акторів привертає до себе симпатії. І якщо зважити, що техніка гри не є якоюсь вишуканою, високою, то стає особливо цікавим: у чім же тут справа? Щирість сценічного почуття, безперервне перебування у психо ідеологічній спрямованості, розвиваючи реальну діалектику поведінки образів з усіма їх протиріччями, активне тиснення на розвиток драматичного конфлікту, чуле вловлювання тону суміжного образу, і через це одність тональності окремих сцен, відсутність голих і «спеціально для залі» аргументів Постагі—реально правдиві. Заньківчани ще не тонко вирізьбляють почуття образів, ще часто-густо панує схематичність; тому образи, хоч і реальні, ще не багаті фарбами, але відчуття причиновості й реагування на джерело впливу від кожного образу й зворотно, на кожний образ — створює безперервний емоційний потік сценічної акції. Навіть у монологів, не маючи поруч себе партнера, Вишневий (актор Яременко, з «Комуни в степах» Куліша) кидає, розпалений злістю, погляд у глибочінь кону, шукаючи десь у темряві лаштунків комуни, що йому «погноїла квітники». А хіба не легше було крикнути на залю; ніби й ефекту більше. Проте актор знає, що сценічний Вишневий упрямлений в драматичну колізію з образами, що театральною умовністю винесені за лаштунки, а не в залю. Актор знає, що він викличе потрібне обурення й ненависть залі тоді, коли Вишневий безперервно, з витонченими засобами цілком достигаючого куркуля, буде намагатися підточити ідейні сили комуни, яка вже стала за об'єкт класової прихильності й навіть любові глядача. Актор добре знає, що відірвати образ від його драматичної протидії — це значить створити штучну щербинку в драматургічному конфлікті спектаклю. Гра діалогу, гра масових сцен, і навіть, монологу не мають жадної «утечки» почуттів, все скероване на розвиток сил протиріччів там, на сцені, поміж образами і в самих образах. Через усе це на сцені утворюється така свіжа непідробна життєва реальність, сценічно згущена, посилена й загострена, що переконливістю своєю вона вражає глядача і примушує його чекати й хотіти знати «що буде далі?».

Глядач, не помічаючи, що грають «на нього», з піднесеною увагою подається до кону, боячись щось пропустити. Одначе, уважно простеживши приховані засоби гри заньківчан, можна помітити, що даний ансамбль безперечно грає на залю, для глядача, але так уміло, що аніяк не вражає своєю навмисністю.

Тон вистави заньківчан піднесений, бо посилена емоційність разом із тим дає прискорений і темп. Проте гра цілком реалістична. В умовах даного підвищення, посилення й прискорення розмовні інтонації, мовне нюансування цілком додержано в життєвому характері.

Цей «життєвий характер» театр мужньо тримав, як зародок ліпшого від тієї спадщини, що її він мав у своїх коріннях. «Життєвий характер» — реалістичність сценічної гри театр

обстоював протягом всього свого існування, навіть тоді, коли модно було робити на сцені все, крім життєподібного, навіть тоді, коли на реалізм гримали. Перші часи театр довго розбивав на собі шкаралупу, намул бундючного патосу епігонського щабля старого українського театру, вириваючи з-під нього здорове зерно реалізму. І лише вхопивши справжній патос реальної дійсності індустріального оточення Луганського, Артемівського, Сталіного, Дніпропетровського, Запоріжжя, театр заговорив голосно й бадьоро, як справжній переможець. Ансамбль театру добре знає, що життєву дійсність треба давати конденсовано, що в умовах сценічно обмеженого простору й часу навколишнє життя треба відбити, ідейно перетворивши його в художніх формах. І він це робить, компенсуючи сценічне обмеження емоційним тисненням, підвищенням і поживленням.

Зрозуміло, що таких засобів, з погляду сучасних творчих досягнень на театрі, замало. Ми вимагаємо найвищої майстерності, а не конденсування дійсності простісіньким підкреслюванням. Це, певно, знали і заньківчани, отже й готувалися весь час до дальшого етапу боротьби за високу якість своєї роботи. Тим то й цікавий був цей 1930—1931 рік, що протягом нього заньківчани пройшли три виразні етапи боротьби і розвитку свого ансамблю.

Перш за все театрові треба було за всяку ціну досягнути основної умови монолітності ансамблю, що відповідав би принципному настановленню даного творчого колективу, а саме: одності емоційного звучання, яскравої емоційності сценічних образів. У такій боротьбі театрові найчастіше загрожувало сусідство з натуралізмом, бож натуралізм теж пишався широю емоційністю. Рятувала заньківчан політична боєспроможність, свідомо цілеспрямованість, що їх не раз відзначали преса й пролетарська громадськість. Заньківчани стояли на позиціях класово-війовничого театрального реалізму, раз і назавжди зімкнувшись з оточенням. Виразна емоційність ансамблю заньківчан навіть на цій височині художньої майстерності, будучи першим основним кроком на шляху створення високохудожнього ансамблю, забезпечувала безперервний контакт з глядачем, а це основна умова правдивого шляху всякого виробничого колективу. Заньківчани захоплювали глядача своєю грою, тоді як вистави театрів, що були вищі за нього, лишали глядача байдужо-холодним. Цим була зумовлена можливість перейти до свого дальшого розвитку. Дальше підвищення мистецької стиглості ансамблю було трохи легше, оскільки забезпечено вже однорідність колективу. Проте вона була складніша й вимагала більшого догляду, більшої уваги. Пересвідчившись на співзвучності ансамблю, перейнявшись взаємним довір'ям, актор дістає збільшену волю до творчої самодіяльності. До цього можна було переходити, тільки забезпечивши одність міркувань і мислення щодо методи творчості. Потрібно було звести весь попередній практичний досвід до єдиного розуміння, давши можливість усвідомити весь пройдений шлях та основи накресленого надалі. Єдиною творчою методою, єдиною без якої дальший шлях був би зовсім неможливим, можна було прийняти творчий колектив тільки тоді, коли достатньою мірою osiąгнені будуть основи діалектичного матеріалізму. На основі цієї науки мали робити висновки і накреслювати єдину монолітну методу творчих індивідів вже злютованого ансамблю. І ось, поруч з виробничою роботою, в театрі запанувала учба. Протягом тільки чотирьох місяців (літньо-осінніх), за які театр встиг відвідати чотири міста, у заньківчан відбулося понад сто лекцій-вправ з циклу «системи актора», пройдено з п'ятдесят годин в роботі над циклом соціономічних дисциплін, зокрема з діалектичного матеріалізму. Дружній сценічний ансамбль був дружнім і в учбі.

У всій виховній роботі проходило провідною ниткою настановлення на зрозуміння діалектики творчості актора, беручи за основу багатство практики і ті теоретичні надбання, що їх мала на сьогодні театральна дійсність.

Особливо відповідальною з погляду цих настанов була підготовча робота до ставлення Микитенкової п'єси «Кадри». Авторів матеріал був дуже зручний, щоб на ньому іспитувати міцність і дальший мистецький поступ ансамблю. Стояло завдання переступити дотеперішню схематичність і дати серію яскраво окреслених характерними рисами образів, розвинути й виявити емоційність їх, використовуючи для кожного йому по властиві засоби. Звідси ж випливало й завдання дійти перетвореного вияву почуття образу, свідомо сягаючи цим дальшого етапу вдосконалення творчих засобів актора. Але відповідальність полягала в тому, що нові

завдання актор мав розв'язувати, не гублячи тих своєрідних властивостей ансамблю, що мав він їх досі. Вистава показала, що ансамбль тут не тільки не похитнувся, але ще й зріс до нової вищої якості, давши низку, справді, цікавих, оригінальних образів; окремі актори виступили справжніми майстрами, віднайшовши нові засоби вияву дії і в той же час зберігши напруження й темп. Це не тільки не заважало, але й давало цікавий, бадьорий струмінь насиченої, збагаченої гри.

Ще один цікавий етап на шляху розвитку свого ансамблю пройшов театр цього року, осівши вже в Запоріжжі на стаціонарну роботу, це — теоретичне освідомлення й практичне використання ритмічності ансамблю.

Зрозуміло, що ритм не був і не міг бути відсутнім протягом попередніх років роботи театру, так само, як не могла бути відсутньою будь-яка робота колективу над сценічними образами. Але, як наголос на образ уперше свідомо був поставлений у «Кадрах», так уперше свідомо поставило керівництво наголос на ритмізуванні творчої гри ансамблю у ставленні «Невідомі солдати» Первомайського.

Хоч сама п'єса була дуже вдячним матеріалом для розв'язання цього творчого завдання, проте успіх цієї роботи найбільше зобов'язаний вдалому наслідкові праці колективу над опануванням нового етапу, етапу свідомого ритмізування сценічної поведінки ансамблю.

Розвинути далі ті свіжі надбання в галузі ансамблю, яких були щойно досягнуті в «Кадрах», було дуже нелегко. Робота над образом у «Невідомих солдатах» висувала ще нові, невідомі з попередньої практики завдання і підсовувала через текст п'єси чималі труднощі; проте значна більшість акторів показала тут зразки майстерної роботи. Навіть безмовний Карабах правив за образ, що залишав надовго вражіння в глядача.

Основне ж творче завдання, «наголос», як послідовно методичне завдання на розвиток ансамблю, виглядало приблизно так: розвиваючи всю сукупність попередніх позитивних набутків щодо ансамблю — підкорити ансамбль організованому темпу і ритму єдиної партитури. Музична композиція проєктованої вистави завчасно визначала суворе чергування сповільненого з прискореним, послабленого з напруженим, навіть акустичного з оптичним, даючи часом спрощене, часом ускладнене сполучення протилежного, контрастового. Так постановник змушений був перемагати драматургічну слабкість п'єси, але саме разом із цим зростали труднощі в роботі актора. Треба було винайти засоби сценічних виразів, що вклялися б у просторово-часові рямці режисерської партитури, не припустивши психо-стрибків антидіалектичного порядку, утримуючи звичну заньківчанам реалістичну діалектику поведінки образів.

Зрозуміло, що той ансамбль, який «конденсував» і театрално перевтілював життєву дійсність засобами простого підкреслювання, емоційного помпуювання, тонічного підвищення, з цим завданням не зміг би справитися. Проте, ансамбль заньківчан вийшов із свого іспиту переможцем. Художня височінь театру протягом року безперечно зросла. Це довели ті ж таки «Невідомі солдати», бо з такими завданнями справитися міг тільки ансамбль, справді, високої майстерності, де кожен член його вмів свідомо координувати суму кількісно-якісних виразів в умовах чітко окреслених просторово-часових обмежень. Постановник одважився на такий засіб організації постанови лише тому, що свідомо орієнтувався на ансамбль виключної емоційності, характерної життєподібності почуттів на сцені, бо інакше спектакль був би нецікавий, порожній, механічний.

Проте ці досягнення дедалі виразніше виводили на поверхню окремі помилки. Їх заньківчани не боялися і не бояться. Дружній творчий колектив ще не відчуває прав «робити підсумки», він ще надто молодо себе почуває, щоб спиятися на перших здобутках, у ньому надто багато ще невикористаної сили. Зроблено тільки підготову до майбутніх боїв за справжній пролетарський театр, що мусить бути метою кожного нашого театру.

В соціалістичному змаганні творчих театральних одиниць цей театр, цей колектив, цей ансамбль повинен прийти до мети одним із перших.

ДЕСЯТЬ РОКІВ ПРАЦІ

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ ПЕРІОД

Ще до заснування теперішнього театру ім. М. Заньковецької робились спроби вшанувати ім'я славнозвісної артистки. Так 1918 р. гастрювала по різних містах України трупа українських акторів за участю самої Заньковецької під назвою «Колектив українських артистів ім. М. Заньковецької». Друга організація — це була філія театру ім. Шевченка, що після того, як дожив свого віку 1922 року Київський «Народний Театр», склалась була з акторів цього театру, прибравши назву «Театр ім. Заньковецької».

Обидві організації з різних причин проіснували недовго, і важко сказати, чи пощастило б швидко по тих двох спробах здійснити думку — утворити театр ім. М. Заньковецької, коли б сорокалітній ювілей сценічної діяльності М. Заньковецької не припадав на осінь того ж таки 1922 р. Ця подія набирала великого значення для суспільства України; отже знову заворушилась в акторських колах ідея організації театру її імені. Ініціативна група (на чолі з О. Корольчуком та І. Гончарівським) взялась на цей раз організувати театр уже, як окрему мистецьку одиницю, без протекторату інших театрів. Незабаром майже вся робота була закінчена, і 15 вересня 1922 р. театр розпочав своє існування п'єсою «Лихоліття» Хоткевича, — ставлення Б. Романицького. Над ініціаторами тяжили традиції колишнього театру М. Садовського; вони були переконані, що коли стягти до купи значну частину акторів кол. труп Садовського та Саксаганського, а до того ж побудувати репертуар аналогічно до практики цих театрів та ще й взяти насиджене довгими роками місце кол. театру Садовського, тобто Троїцький Народний Дім, то успіх справи буде забезпечений. Але ці організаційні принципи від початку й до кінця були помилкові: аджеж бракувало головного — ідеологічного настановлення та будь-якої матеріальної бази. Тому й цю молодую організацію мала спіткати така ж доля, як і попередні, коли б випадково не підібрався гурт людей, що поставив собі мету зберегти справу й утворити з неї здоровий радянський театр.

Дуже багато було затрачено часу, а ще більше праці та енергії, доки група відданих цій думці робітників досягла бажаних наслідків.

Театр був організований за принципом колективу з виборною радою, яка відала й керувала всіма справами театру. Раду обирали загальні збори з 7 дійсних членів та 3-х кандидатів, окрім того до ради входили з вирішальними голосами режисери (хоч режисерів здебільшого збори обирали на дійсних членів ради), головний адміністратор та голова; був ще при театрі і уповноважений від Губполітосвіти, але він самостійно не діяв, а так, як і інші, увіходив до складу ради. З другого вже сезону й до самого часу удержавлення театру, рада складалась з п'яти осіб; уповноваженого Губполітосвіта вже не надсилала. Режисура на початку була така: П. Саксаганський, О. Корольчук та Б. Романицький. Головою ради театру був О. Корольчук, а завхудою — Б. Романицький. Сподіванки на великі «діла» в нагрітому місці не здійснились: першого місяця збори були ще так-сяк, другого почали різко падати, а в кінці листопада були вже такі мізерні, що їх не вистачало навіть на покриття вечерових видатків. На той час колективи складались лише з акторів; музиканти та техперсонал працювати на, так званій, марочній системі не погоджувались, доводилось їм платити гарантовану платню. Тому, при пересічних навіть зборах, актори одержували жалюгідні копійки; коли ж збори були ще й гірші, то «схазяїни-актори» мусіли відповідати ще й за дефіцит всього театру. Аджеж треба пам'ятати, що театр не мав жадної дотації, видатки ж його, як театру виробничого, були щоденні й до того ж таки чималі.

Опинившись в скрутному матеріальному стані, театр почав шукати виходу, спочатку, як і завжди, у безконечних засіданнях. Вирішили були скоротити зайвих людей; протеж, коли обрана комісія приступила до реалізації цієї постанови, то виявилось, що скоротити не можна нікого, що

театр був так укомплектований, що обов'язково чіплялась «дідка за репку» через різні «родинні» зв'язки. Найлегше могло торкнутися скорочення десятка молодняку, що не був пов'язаний цими родинними зв'язками, але й молодняк не був у театрі зайвий, та й заперечувала проти цього категорично вся режисура.

Находив грудень місяць, почалися кулуарні розмови про ліквідацію театру. На 15 грудня оголошено ювілейне свято М. Заньковецької, атмосфера ж розвалу театру все гула. Вирішили дотягти існування театру до ювілею, щоб хоч не так осоромитись. Вистави йшли жахливо, бо значна частина акторів почала улаштовуватись на різні посади, частина почала промишляти на «Свбазі», проби припинились зовсім. Дехто ще сподівався, що ось, мовляв, відсвяткуємо ювілей Заньковецької, ця подія зворушить суспільство і воно посуне валом до театру. Але 15 грудня відбувся величний ювілей Заньковецької; Раднарком нагородив ювілянтку званням народньої артистки Республіки, назвав її іменем Троїцький Народній Дім, а другого дня коло каси театру все ж таки глядачів було мало.

ПЕРША СПРОБА ГАСТРОЛІВ

Актив театру (на той час кількісно незначний) не міг змиритися з думкою, що театр мусить безслідно загинути; але щоб його зберегти, треба було, поперше, розрядити атмосферу ліквідаторських настроїв, подруге, негайно й за всяку ціну вивести театр із Києва.

Без «загальних зборів» і зайвих дебатів в січні 1923 року була заарендована Полтава, але коли оголосили, що театр виїздить на гастролі, то виявилось, що значна частина акторів виїхати у подорож не може через різні особисті справи. Треба було прикласти багато зусиль, щоб налагодити цю справу, яка могла б спричинитись до зриву гастролів, в яких був єдиний порятунок театру. Частина акторства — та, що погодилась їхати, приступила до проб; репетирували дні й ночі, щоб з'явитись до Полтави з готовим репертуаром.

У такий спосіб розв'язалась справа з скороченням, яка завдала була так багато клопоту. 10 лютого театр розпочав гастролі в Полтаві. Моральний та матеріальний успіх був добрий. З таким же успіхом театр закінчив гастролі в Кременчуці та Крюкові й переїхав до Черкас.

За цей короткий час майже у всьому складу театру зміцніла думка — до Києва більше не повертатись, а розгорнути роботу на периферії, яка, до речі, уже мала на той час значний попит на серйозний театр. Так би й сталося, коли б не трапилась досить курйозна й сумна пригода, яка зруйнувала на якийсь час усі плани театру. Частина акторства, що будучи забезпечена постійними помешканнями та посадами в Києві, від подорожі відмовилась. Виходило, що молодий театр для них був другорядною річчю. Проте, довідавшись, що театр, маючи досить значний успіх у подорожі, не має наміру повертатись до Києва, вони зняли з цього приводу цілий лемент. У Черкасах театр одержав постанову «загальних зборів» тої групи, що залишилась у Києві; вона звивала театр самозванцями, бо «справжній» театр ім. Заньковецької перебуває, мовляв, у Києві (хоч і не працює зараз), наказувала повернутись до Києва і привезти театральне майно. Уся справа, власне, й була в цьому майні: театр вивізни з собою костюми, позбавив можливості «справжніх заньківчан» інколи халтурити. Але й по суті, й формально значна більшість акторства, вся режисура, в повному складі рада та МК театру були в подорожі, отож над цією ультимативною постановою можна було лише посміятись, але, оскільки копії цієї знаменитої «ноти» були надіслані ще й до керівних організацій м. Києва, то, розуміється, заньківчани змушені були на це якось реагувати. Звичайно, задля цієї злочасної реабілітації досить було їхати до Києва одному чи двом представникам, а не всьому складові театру, як це зробили тоді на гарячу голову заньківчани, не добувши, навіть, умовленого терміну гастролів у Черкасах. 26 квітня насвітанку театр повернувся до Києва і того ж дня о 10-й годині ранку почались бурхливі загальні збори... Тим часом надходили великодні свята, які ще мали на той час для театрів чимале касове значення. Отже й вирішили грати на два склади, зняли на свята ще й Шевченківський театр, але збори були в обох театрах не рясні. Закінчилися свята, і вистави припинилась зовсім, бо прибутки знову не вкривали вечерових видатків. В травні театр виїздив на два тижні на гастролі до Білої Церкви, але й там справа не пішла,

Театр повернувся до Києва, і знову почались щоденні безглузді засідання. Вистави інколи відбувались по околицях міста, актори ходили пішки, міряючи такі кінди, як до Куренівки й назад. Костюми, реквізит — носили на собі. Заробітки від таких вистав були надто гіркі.

УПОВНОВАЖЕНИЙ „РЯТУЄ“ ТЕАТР

Засідання ради відбувались спочатку двічі на добу; далі це набридло: почали засідати один раз від 5 й до 11—12 годин вечора; регламенту не було, говорили, скільки завгодно та що завгодно. А на цей же час актори, що саме їхня доля вирішувалась на «засіданнях», також регулярно від 5 до 12 години різались під театром у скраклі.

На одному з засідань з'явився чоловічок (далі ми довідались, що він працював у Губполітосвіті), забрав слово й почав доводити, що театр опинився в безвихідному стані лише тому, що ним керує рада, а от якби замість ради та був уповноважений та ще з необмеженими правами, все було б гаразд. Ця думка, на хвору від засідань голову, була підхоплена; без зайвих дебатів вирішили передати всі права та обов'язки ради уповноваженому, і чомусь на цю посаду обрали того ж таки чоловічка. Уповноважений, як «ділова людина», не забарився й з наказом ч. I (і останнє), приблизно такого змісту: «існуючий театр ім. М. Заньковецької розпускається і організується заново. Ті, що бажають працювати в новому театрі, мусять з'явитись до уповноваженого для особистих переговорів».

У скраклі грали, як і раніше, засідання ж на короткий час припинилось. Щось два чи три дні йшли ці знамениті «особисті» перемовини, а потім раптом припинились, бо зник кудись «уповноважений».

Справу безвихідного стану театру того разу остаточно розв'язала Чернігівська Губполітосвіта, що надіслала свого представника запросити театр на літній сезон до м. Чернігова.

ВАЖКІ МАНДРИ

16 червня театр розпочав літній сезон у Чернігові. Перед від'їздом повторилась майже та ж таки історія, що і в попередній виїзд: частина акторів через свої особисті справи знову не змогла виїхати, і цього разу театрові було значно важче вийти з цього становища, бо бракувало йому підготовчого до відкриття гастрольних вистав часу.

Репертуар планувався лише на один тиждень, кожного дня треба було виставляти свіжу п'єсу; звичайно, чимало п'єс були вже готові, але майже всі вони були «порушені», треба було до кожної п'єси вводити нових людей, через що довелось усе літо працювати десять або дванадцять годин на добу, щоб продукція театру мала, принаймні, пристойний вигляд. Наслідком такої впертої роботи театр мав у Чернігові добрий успіх, не зважаючи на те, що там одночасово працювала й російська драма, яка майже кожного тижня випускала нових «гастролерів».

Наприкінці липня театр одержав запрошення від Дніпропетровської Губполітосвіти на зимовий сезон; театр дав свою принципову згоду, але Чернігівська Губполітосвіта, своєю чергою, почала вмовляти заньківчан залишитись у Чернігові на той же зимовий сезон, обіцяючи гору «різних благ». Театр відмовився від Дніпропетровського і почав готуватись до зимового сезону в Чернігові. Російська драма у вересні виїхала, а заньківчани продовжували працювати, чекаючи на зимове приміщення, яке мало вийти з ремонту. Почали холоди, збори знижувались, разом із тим почались позалаштункові, а потім і офіційні розмови про те, що для зборів треба ставити, так званий «хлібний» репертуар, тобто, «Циганку Азу», «Вія», «За двома зайцями», і т. ін. — Це тоді, коли театр спробував свої сили вже в таких речах, як «Ревізор», «Тартюф», «Розбійники», деякі Вяйніченкові п'єси тощо. Заряд театру довгий час стримував ці настрої, та не допомоглось — більшість на загальних зборах взяла гору. Проте, кожна хлібна п'єса збирала по одному разу базарного глядача, а культурного відштовхнула від театру зовсім. Отже й дався цей компроміс театрові добре в знаки на майбутнє.

Находив жовтень, а зимове приміщення все «ремонтувалось», обіцяли виготувати його на 15 жовтня, потім виявилось, що воно буде готове не раніш, як у грудні. Театр опинився без

сезону і майже без копійки грошей. 21 жовтня вистави припинились, бо починались морози, і публіка зовсім перестала ходити до літнього театру. Прихильники «хлібного» репертуару почали розбігатись, та їх ніхто не намагався й затримувати. Театр був на межі катастрофи, всі міста, які могли б витримувати три-чотири місяці зимового сезону, були вже зайняті. Вибирати не було з чого; кинулись на 8 вистав у Ромени; гастролі ці пройшли дуже зле, бо почались дощі і непролазна багнюка. З Ромни театр переїхав до Лохвиці і застряв там до кінця грудня. Лохвицький Райвиконком дав театрові максимальні пільги: безкоштовне театральне приміщення, гуртожиток, навіть опалював його за свій рахунок, але була така негода, що до театру майже ніхто не ходив; заробітків часто не вистачало на один комунальний обід самого обмеженого «меню» — борщу та каші. Проте театр завзято працював над виготовленням нового репертуару. Там же в Лохвиці театр, не зважаючи на великі побутові труднощі, зробив кілька виразних кроків уперед. Театр почав з того, що усунув суфлерську будку — чимале досягнення для того часу, — повів жорстоку боротьбу з різними явищами гнилого побуту, обговорював навіть проблему загального навчання акторів.

У січні 1924 р. театр переїхав до Кременчуку. Перед від'їздом група акторів, яка не хотіла переключатись на нові рейки, вийшла з театру. Зробили це саме перед від'їздом, щоб більше насолити, щоб довести, що театр без них розвалиться. Улюбленим поясненням причин виходу з театру на той час була лаконічна фраза «не поділяю напрямку театру», бо театр «ударився в лівизну, а голодувати задля цього немає дурних».

Театр мав обмежений склад і, звичайно, вихід цієї групи порушив на якийсь час певну чіткість роботи. Отже знову доводилось працювати по 12 годин на добу, щоби залагодити цю прогалину. У Кременчуці театр зняв театральне приміщення, так звану «Аудиторію», що вже три роки була зачинена на замок; мешканці мабуть уже забули за її існування. Приміщення вимагало чимало ремонту, сцена була не устаткована; до того ж орендні умови були надто важкі, але іншого виходу не було, й треба було братись до роботи. Актори заставили спекулянтам майже все своє мізерне збіжжя, щоб замовити афіші та дістати палива; актори самі ж його й розвантажили, самі ж і почали опалювати приміщення. Першого тижня збори були надто малі, але щодалі вони кращали. Уперше почав театр спрямовувати свою роботу на робітничого глядача. Досвіду щодо організації робітничого глядача ще не було, отже й почали з того, що давали профспілкам на квитки 40% знижки; квитки видавались за офіційною заявою профспілок кількістю не менше 10 і здебільшого в борг, від получки до получки. На такій операції театр утрачав чимало, бо розрахунок робили не по курсу золотого карбованця, а в радзнаках. Роздінка взагалі на той час була надто низька. Приміщення, приміром, мало 600 місць, а повний збір виносив лише 181 карб. 13 коп., при чому роздінка переглядалась не кожного дня, а раз на тиждень, бо інакше протестувала публіка. Робив театр спроби організувати закриті вистави для певного складу глядачів, але ці спроби прищеплювались дуже повільно. Проте, далі вони дали блискучі наслідки, театр почав проходити майже при повних зборах з наявністю 45% організованого глядача.

21-го лютого театр розпочав гастролі в Олександрії. Театральне приміщення було зовсім холодне, брудне; актори почали хворіти; до того ж місто невеличке, міщанське, любило оперетку, а до всього на той час відбувалась «девальвація» радянських грошових знаків, і дрібних грошей майже не було.

В Олександрії театр дав 15 вистав і виїхав до Зінов'ївського, спинившись по дорозі на сім вистав у Знам'янці. 21 березня розпочав театр у Зінов'євському і пробув у ньому до 11 травня, граючи так у міському театрі, як і на заводі «Червона Зірка», де він зазнав найкращого успіху. Там же під кінець роботи трапилось дві прикрі події. З'явився якийсь уповноважений Київського театру «Жовтень» з метою забрати театральні костюми, що належали раніш О. Саксаганському, та що ними користувались тепер заньківчани. Цю справу розглядала місцева влада і наказала театрові не видавати костюмів. Друга — ще прикріша подія — знову вийшла з театру група акторів, що за прикладом попередніх теж не поділяла «лівизни» театру. Згодом ця група була ініціатором організації побутового театру ім. М. Старицького, що проіснував щось дуже недовго й нічим виразним у театральнім житті себе не визна-

чив. Дякі товариші з цієї групи не розраховувались з боргами за помешкання, по різних крамничках, отож довелось за них сплатити ще й борги, щоби ця пляма не лягла на театр в цілому. Та на щастя заньківчан це вже відходили з театру останні залишки, що заважали творити радянський театр так, як ми це натовді розуміли.

З Зінов'ївського театр виїхав на короткочасні гастролі до Новоукраїнки, Першого майського та Херсону, а далі через кожних 5—6 днів ми переїздили з містечка до містечка по Дніпру: Кахівка, Британи, Олешки, Бериславль. На довший час театр зупинився в Голій Пристані, обслуговуючи майже безплатно хворих робітників, що там лікувались. Звідти мали виїхати до Вінниці, але Вінниця, не попередивши нас, розірвала складену раніш умову, і театр опинився в безвихідному стані. Поблизу був Миколаїв, але там не було на той час театрального приміщення, крім брудного неустаткованого кіна з гучним назвиськом «Ермітаж». Кіно це було в руках театральних спекулянтів, брали вони за нього велику орендну платню, і театральні колективи, що потрапляли в безвихідне становище, мусли погоджуватись на умови цих павуків-орендарів.

Погодилися на такі умови й заньківчани, але після 4 вистав роботу зупинили зовсім, бо втрати перевищували прибутки. Залишили «Ермітаж» і перекинули всю свою роботу до робітничих клубів, з тою думкою, що там можна буде дати якийсь десяток вистав, а за цей час знайдеться місце роботи. Та шукати не довелось, бо замість 10, театр виставив в тому ж Миколаєві 46 вистав: Миколаївське робітництво роботу заньківчан оцінило. І навіть ця кількість вистав не могла вичерпати всього запотребування робітничого глядача, але залишатись на довший час театр не мав спроможности, бо поспішав на початок зимового сезону до Дніпропетровського. 17 вересня, в останній день гастролів, робітники улаштували театрові чулі товариські проводи, з квітами та адресами. Продовжувались ці проводи ще й другого дня, коли театр виїздив з Миколаєва. Увесь перон вокзалу був запружений народом. Знову промови, адреси та квіти. Більш піднесеного настрою заньківчани, здається, не зазнали, як того разу. Радість була подвійною. З одного боку, кожен наявно бачив наслідки роботи театру і моральну за неї подяку, а з другого—заньківчани їхали на зимовий сезон до великого індустріального міста—Дніпропетровського й з інтересом чекали на цю нову для них роботу.

НКО УДЕРЖАВЛЮЄ ТЕАТР. ТЕАТР ОСІДАЄ

20 вересня 1924 р. театр розпочав зимовий сезон в Дніпропетровському. Цей сезон для заньківчан був найважчим щодо завоювання робітничого глядача. М. Дніпропетровське було на той час зрусифіковане, бракувало будь-якої театральної політики. Зате досить міцним було кубло відомих «малоросійських діячів», Колесниченка та Кучеренка, що протягом певного часу зуміли вже глибоко пустити коріння своєї театральної «культури» навіть у робітничих районах. Боротись в одиночку з «Хмарами» та «Вампірами» було б надто важко, і тому театр з перших днів своєї роботи зб'юкувався з Дніпропетровською філією літорганизації «Плуг», яка весь час активно допомагала театрові в його боротьбі з малоросіянством, русотяпством та всілякою халтурою. Цікаво, що перебороти «колесниченківщину» в робітничих районах було легше, ніж у місті; після 2—3 перших вистав симпатії робітництва уже були на боці заньківчан, але в самому місті ці мури довелось штурмувати ще три роки, доки вони кінцець-кінцем були повалені. Того ж року театр зняв клопотання перед НКО про удержавлення та закріплення за Дніпропетровщиною. Підтримували це клопотання Губполітосвіта та «Плуг».

Цікаво, що ще раз згадали за заньківчан їхні колишні товариші. Губполітосвіта одержала папірець такого змісту: «Київський театр «Жовтень» прохає Катеринославську Губполітосвіту вжити відповідних заходів, щоби колектив українських акторів, який безпідставно іменує себе театром ім. М. К. Заньковецької і який перебуває зараз у Катеринославі, негайно повернув театрові «Жовтень» театральні костюми, що він їх вивіз з Києва з Троїцького Народного Дому в 1923 р. Папірець свідчив, що Київська група ще й досі вважала заньківчан самозванцями. Заньківчани звернулись по захист до Наркомосвіти, і Відділ Мистецтв видав театрові офіційного документа, в якому говорилось, що ніхто не має права посягати на майно, що

ним користується театр ім. Заньковецької. Від того часу заньківчан уже ніхто не сіпав й не намагався доводити, що вони є «самозванці».

16 січня 1925 року театр розпочав гостролі в м. Запоріжжі. 3-го березня заньківчани поховали там одного з найактивніших своїх фундаторів—Олександра Корольчука. То була значна втрата для театру. Із Запоріжжя театр виїхав в Оріховський та Гуляйпольський райони, а 19 квітня за викликом Губполітосвіти повернувся до Дніпропетровського. Театр обслуговував губерніяльний З'їзд Рад та робітників заводу ім. Петровського і в кінці травня роз'їхався у відпустку—першу за весь час існування театру. Для того, щоб її забезпечити, протягом усього року одраховували від убогих прибутків театру 5, а то й 10%, склавши спеціальний статут, що його підписували на один рік всі члени колективу та що його затверджувала спілка Робмис. В статуті, між іншим, був пункт: «всякий член колективу, що вибуває з складу театру без поважних причин раніше умовленого терміну, не має жадних прав претендувати на ту суму фонду, яка припадає на його пайку». Цей матеріальний ланцюжок найкраще тримав, принаймні рік, тих товаришів, що протягом одного року умудрялись обколесити три, а то й п'ять театрів.

Після відпочинку з'їхались усі до Павлограду, де працювали три тижні і виїхали звідти до Криворіжжя. За півтора місяці театр обслужив майже всі копальні. Літо було дощове, закритих театрів було мало, вистави часто зривались, а від цього страждав і матеріальний добробут театру. Цей «добробут» остільки був важкий, що театр не мав навіть спроможности найняти підводу, щоб перевезти з копальні на копальню за 5, а то й 7 кілометрів потрібні для вистави речі. Отже й доводилось акторам переносити на власних плечах. З Криворіжжя театр виїхав до В. Токмаку, села В. Михайлівки й закінчив літній сезон в Мелітополі.

В роки 1924—25 та 1926 у Дніпропетровському каса заньківчан доходила іноді до 17 карб. збору, тоді, як неприхована низькопробна халтура російської оперети мала щоденно повні збори, а іноді й всі квитки продавали за декілька днів наперед. Революційні театри мали значний успіх у робітничих районах, але там на той час були ще надто малі театральні приміщення, що могли давати за виставу не більше 100—120 карб. Отже й не дивно, що матеріальні обставини часто розвалювали ті театральні колективи, що уникали «гопачної екзотики». Довгі й важкі роки заньківчани тримались купи трьома, так би мовити, гузонами: перший—театр завжди мав гурт свідомих робітників, який був тісно пов'язаний загальною ідеєю творити радянський театр, другий—ультрадемократичний принцип розподілу жалюгідних заробітків, і, нарешті, третій і основний—шира підтримка театру, що її він діставав від радянської суспільности.

Сезон 1925—26 року театр розпочав свою роботу, як державний за певним кошторисним пляном, але за принципом сезонности; художньо-технічний склад робітників на чолі з мистецьким керівником працював на гарантованому утриманні лише 7 місяців, решту—знову на засадах колективу: лише директорсько-адміністративний апарат чомусь був на річному утриманні. Перший сезон був надто несприятливий. 8-го листопаду розпочали його, а 9-го Б. Романицький захворів на черевний тиф, вибувши через це з заньківчанських лав на 2¹/₂ міс. Театр позбувся на деякий час свого єдиного режисера і одного з найвідповідальніших акторів, опинився через це в надто скрутному становищі. Щоб не припинити роботи, актив театру вкупі з дирекцією утворив, під головуванням В. Яременка, режисерську колегію, яка й вела всю художню роботу, доки видужав Б. Романицький. Друга половина сезону вирівнялась цілком.

З Дніпропетровського театр виїхав на гастролі знову до Запоріжжя, Зінов'ївського, Миколаєва та Херсону. На завдання Херсонського ОВК театр обслуговував ще п'ять районних центрів тої ж округи. Там і закінчилась літня робота.

ТЕАТР ПОЗБУВСЯ БАЗИ

Сезон 1926—27 року театр розпочав у тому ж Дніпропетровському. Улітку 1926 року повернувся з закордону О. Загаров, і театр з ініціативи Б. Романицького, що був надто пере-

втомлений своєю одноосібною режисерською працею, запросив його за завхуда та режисера; були запрошені ще два режисери — Козачківський Д. та Крига Ів. Останній щоправда мав працювати переважно, як художник. Значно поповнився тоді й акторський склад; взагалі сезон організувався на широку ногу, але, на жаль, вся ця організація була побудована на піску. Винна була не лише дирекція, що легковажно, без твердого кошторису організувала сезон, але й місцеві організації та установи, які обіцяли велику матеріальну підтримку, звівши її згодом на нівець. Першого вже виробничого кварталу цілком виразно намітився матеріальний прорив; можливо, що його ще й можна було б якось вирівняти, але коли б поруч із цим ще виразніше не накреслився прорив мистецького порядку. Театр покладав великі надії на те, що О. Загаров піднесе мистецький рівень театру, але в процесі роботи виявилось, що дати щось більше за те, що дав О. Загаров українському театрові в перші дореволюційні роки, він був неспроможний. Якщо тоді «Тартюф», «Мірандоліна», «Моральність Пані Дульської» і т. ін., будучи новиною, викликали певний інтерес, то показувати знову їх в тій самій інтерпретації на дев'ятому році Жовтня, аж ніяк уже не пасувало. Пробував О. Загаров виставляти й нові п'єси, але й з цим не пощастило: ставало очевидним, що О. Загаров просто відстав від нашого радянського, й зокрема мистецького, життя, тому й оперував він лише старими формами, від яких на нас дхнуло двіллю. В грудні місяці О. Загаров з театру вийшов, і завідування художньою частиною знову взяв на себе Б. Романицький. Того ж таки грудня за дорученням НКО місцева Наросвіта перевела реорганізацію театру, усунула всю адміністративну верхівку, і друга половина сезону з усіх поглядів пройшла задовільно.

20 березня театр розпочав гастролі в Кременчуці, пробув там 1¹/₂ місяці і переїхав до Миколаєва. На той час по за театром відбулись події: Відділ Мистецтв передав саме Дніпропетровське, як постійну базу, Шевченківському театрові, слідом за цим відмовився від директорства т. Монастирський. Театр залишився знову без сталої бази і без директора. Переїхав театр на місячну роботу до Крюкова і закінчив там літній сезон. Б. Романицький та В. Яременко знову почали мотатись по Україні, підшукуючи міста для зимового сезону. У зв'язку з погіршенням стану почалось дезертирство з театру, але це пощастило зразу ж припинити.

ЗНОВУ НА КОЛЕСАХ

Сезон 1927—1928 року розпочали в Полтаві, працювали три місяці; у січні ж 1928 року на запрошення НКО Молдавії переїхали до Балти (столиця АМСРР); умови роботи були надто важкі, театральне приміщення не пристосоване до великих ставлень і зовсім холодне: проте театр там мав повну залю глядачів. НКО Молдавії за політично-мистецьку роботу нагородив театр грамотою.

З Балти театр виїхав на 10 гастролів до Першомайського, а звідти — до Артемівського. В Артемівському 9 квітня заньківчани одсвяткували свій п'ятирічний ювілей, який було відзначено наданням мистецькому керівникові Б. Романицькому звання заслуженого артиста республіки, а театр нагороджено червоним прапором від Артемівського робітництва. 16-го квітня театр закінчив роботу в Артемівському і виїхав на все літо обслуговувати копальні Донбасу. За 4 місяці театр зробив 21 переїзд; умови пересування, харчування та житла були надто важкі, але морально заньківчани почували себе прекрасно — робітництво Донбасу радо зустрічало і з подякою виряджало театр, нагороджуючи його подарунками та грамотами. Щоправда, не всі культорганізації ставились до театру доброзичливо, але кінець-кінцем такі випадки були поодинокі.

Сезон 1928—1929 року театр розпочав у м. Луганському. За час трьохмісячної роботи театр перевів значну громадсько-політичну роботу, виїздячи культурноходами на підприємства, здобувши всією своєю працею виїмковий успіх. За шість років свого існування заньківчани зуміли виховати кадр свого кваліфікованого акторства, але з режисурою справа стояла дуже зле. Аджеж вся ця робота лежала в руках самого Б. Романицького, випадкові ж гастролери-режисери всією своєю похапливою й невисокоякісною роботою лише доводили конечну потребу виховати свою власну, ознайомлену з роботою театру та його силами, а тому й надійну режисуру.

Отже практичне розв'язання цього надто складного питання йшло двома шляхами: театр висунув на режисерську роботу низку акторів, які вже мали значний сценічний досвід та вже випробували свої сили в галузі режисури; рівнобіжно з цим театр відкрив стипендію ім. О. Кольчука при Київському Муз. Драм. інституті ім. Лисенка, і домовився з ним виділити кращого вихованця останніх курсів, щоб по закінченні навчання передати його до театру. Обидва ці шляхи були вірні, і наслідки дали вони позитивні. Театр випустив двох вихованців т.т. Богаченка та Лаврика Г. (які працювали під безпосереднім керівництвом Б. Романицького), а Інститут надіслав т. Чабаненка Ів. Ці товариші згодом були допущені до самостійних режисерських робіт і упорались з ними цілком задовільно. В тому ж році театр набув постійного художника в особі М. Саннікова.

За сезон 1928—29 р. театр обслужив Луганське, Артемівське, Суми, Сталіне Зінов'ївське, Кривий Ріг та криворізькі копальні з добрим успіхом. Криворіжжя нагородило театр червоним прапором.

Ці сім років заньківчани працювали в надто несприятливих умовах, але не зважаючи на це, вони повільно, але певно, рік-у-рік, підвищували політичний та мистецький рівень своєї роботи. Проте, саме того ж таки сезону театр найгостріше відчув, що мандрівні умови стають на перешкоді цьому зростанню. Актив театру сигналізував цю небезпеку, прохав, вимагав і т. ін., щоб театрові дали базу та, на жаль, справа з базою розв'язувалась лише обідянками і тяглась від сезону до сезону. Люди починали зневірятись, знову траплялись поодинокі дезертирства. Потрібно було мистецькій верхівці надто багато вміння, щоби стримувати ліквідаторські настрої, обідяючи (часто без особистої до цього віри) надзвичайні перспективи на майбутній сезон. Так це повторювалось з року на рік. Проте, поліпшення матеріального стану того року було значним — театр перейшов на річний бюджет.

Сезон 1929—1930 року театр розпочав у м. Запоріжжі. Ще року 1925 театр зумів у цьому місті щільно пов'язати свою роботу з робітничим глядачем, і запорізьке робітництво визнало й оцінило його. Отже й в цей приїзд (уже третій) заньківчани мали такий же добрий успіх серед робітництва, як і минулих років. Того року театр обслужив: Запоріжжя, Дніпрельстан, Кременчук, Крюків, Полтаву, Харків, Маріюпіль та Таганріг. До Харкова заньківчани їхали не без хвилювання. Зустріли театр харківчани надто тепло, а найчужіше березільці. Та, на жаль, ці гастролі в Харкові були зовсім неорганізовані, почались без будь-якої підготовки; приміщення, в яких доводилось заньківчанам демонструвати свої мистецькі досягнення, були заново збудовані, сцени незакінчені і неустатковані. По суті грати в таких приміщеннях було неможливо, а тим більше показувати роботу, що має репрезентувати театр, який мав 8-мірічний стаж свого існування. Але заньківчани, добре загартовані попередньою працею, відважились на приїзд до столиці Радянської України. Загальногромадська зацікавленість до театру була значна. Столична щоденна преса поставилась прихильно, а головне загострила питання про базу для заньківчан. Того ж року одеська держдрама, яка згодом стала «Театром революції» мала переїхати на постійну роботу до Харкова, а до Одеси мали їхати заньківчани, або шевченківці, інакше кажучи, для заньківчан наклеювалась база, але замість Одеси чи Дніпропетровського, театр опинився в розпорядженні «Правобережного театального тресту».

ТЕАТР ОСІДАЄ НА БАЗУ — БАЗА БЕЗ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРИМІЩЕННЯ

2 Жовтня 1930 року театр розпочав 9-тий рік свого існування в м. Бердичеві. Давно вже не працював театр в такому відсталім, щодо театральної політики, місті. Самим довелось узятись і до організації художньо-політичної ради, і до робітничого глядача. Наслідки цього були більш, ніж задовільні. Там же, здається перші на Україні, склали п'ятирічний план свого театру. Після двохмісячної роботи в Бердичеві театр переїхав до Вінниці так само на два місяці. В обох містах театр здобув собі не абиякого успіху. За громадську та політично-мистецьку роботу театр нагородили в Бердичеві двома червоними прапорами — від військових частин та конференції «трох культур», де була показана мистецька робота українська, єврейська та

польська; у Вінниці театр дістав цінну бібліотеку від Політосвіти та профспілок. За пляном Тресту з Вінниці театр мав їхати до Зінов'ївського, але цей плян змінився, бо в цей самий час Запорізьке УВН домовлялось з НКО про передачу театру ім. Заньковецької на постійну роботу до міста Запоріжжя. Ця справа була порушена ще 1929 року, коли заньківчани закінчували свою працю в Запоріжжі і відчитувались за неї перед широкою робітничою конференцією. Тоді ж редакція «Червоне Запоріжжя», в особі т. Мануйловича, й порушила думку про стаціонарний театр в м. Запоріжжі, рекомендуючи на цю роботу саме держтеатр ім. Заньковецької. Пропозиція ця була прийнята одноголосно, але ця справа тяглась аж до кінця 1930 року; за цей час запотребування на театр значно зросло, і НКО вимогу Запоріжжя змушений був задовольнити. Другого лютого театр розпочав роботу в Запоріжжі, а 1-го березня перейшов у повне розпорядження Миської Ради, яка того року значно збільшила і бюджет театру. Першого року театрові працювати було важко, бо Миська Рада не мала свого театрального приміщення, і всю роботу доводилось переводити в двох кльобах, в неустаткованих технічно приміщеннях, до того ж і холодних. Проте, холод не знижував робочого тону заньківчан, бо в перспективах було неосяжне Велике Запоріжжя. Не зважаючи на важкі умови роботи, театр зумів того року провести значну громадсько-політичну роботу.

У травні театр виїхав на два місяці до Дніпропетровського, де окрім міста обслуговував ще 4 робітничі райони; гастролі всюди мали успіх. З Дніпропетровського театр повернувся до Дніпрельстану, закінчивши там свою літню роботу. Заньківчани були певні, що десятий рік свого існування вони розпочнуть у власному приміщенні, бо ще в березні 1931 року з ініціативи активу театру була порушена думка про будівлення в Запоріжжі нового театру. Цю думку підхопили відповідні організації та установи. Профспілки не тільки підтримували цю справу морально, але й внесли значну суму коштів на це будівництво. Отже театр мусів бути готовим до 14 річниці Жовтня, але будівельні контори, в яких, як і треба було чекати, склались «об'єктивні причини», загальмували справу будівлення на невідомий час, а заньківчани, не маючи приміщення, змушені були розпочати зимову роботу в м. Чернігові.

УСКЛАДНЕННЯ В РОБОТІ ДЕСЯТОГО РОКУ ТЕАТРУ

Довелось розпочинати сезон в іншому місті. З усіх пропозицій, що їх мав театр, обрано було Чернігів, де театр працював уже р. 1923-го.

Цього разу повставали серйозні побоювання, чи зможе Чернігів, тепер, звичайнісінький районний центр, витримати театр аж три місяці. Ще до початку гастролів, та й згодом театр проводив інтенсивну громадсько-політичну роботу серед профспілок та Червоної Армії, і цим самим забезпечив своє успішне перебування в Чернігові з 23-IX по 29-XII. Загальні показники відвідування й прибутків за 72 вистави дали збільшення на 30% проти передбачень господарників.

2 січня заньківчани повернулись до Запоріжжя, а 4-го розпочали роботу в тому ж непривітному, вохкому та холодному кльобі «Металіст». За відсутністю відповідних приміщень, декорації, як і минулого року, були звалені у дворі проти неба, яке щедро поливало їх дощами та притрушувало снігом. Соціально-побутові умови робітників театру погіршали, і все це вкупі утворило досить таки гнітючий настрій, що його перебивали лише темпи будівлення нового театру; за один січень зроблено, здається, більше, ніж за весь попередній час, але великі морози в лютому зупинили малярські роботи. Будівництво було відновлено в березні, але темпи значно погіршали.

З 15 травня театр мав працювати півтора місяці на Дніпробуді в новозбудованому літньому театрі, та, на жаль, і там надії не справдились, і театр став перед загрозою півторамісячного прориву. Довелось майже на ходу перебудовувати весь плян літньої роботи. Театр потрапив на півтора місяці до Білгороду та Орла. Фінансовий бік був, так би мовити, врятований, але щодо морального, то він був ні до чого. Людність цих міст, особливо Орла, української мови не розуміє, і якщо широкий глядач і чекав на український театр, то виключно на «малоросійську екзотику», а довідавшись першого ж вечора, що «гопака» в театрі нема й не

буде, надалі до театру не ходив. Відвідувала лише обмежена кучка глядачів, що цікавилась певно художніми досягненнями пореволюційного українського театру.

Зате перебування в Харкові цілком компенсувало гастролі в ЦЧО. Ці виступи з усіх боків були значно інтересніші за ті, що відбувались 1930 р. Театр розпочав у прекрасно устаткованому приміщенні «Березоля» п'єсою «Отелло» (нове ставлення Ів. Чабаненка). Щоправда, це було навіть ризиковано; поставу, як слід, не було часу перевірити, в Орлі вона пройшла лише один раз, де глядач, як про це й раніше говорилось, мови не розумів, а ще до того весь вечір під час вистави лив дощ і майже три чверті п'єси не було чути, бо вистава йшла в літньому приміщенні. До цього ж жахливий переїзд з Орла до Харкова: учасники «Отелло» їхали до Харкова буквально стоячи. З.VII о 1 годині приїхали, і того ж З.VII, майже не спавши, мусіли грати. 16.VII з «Березоля» театр перекинув свою роботу до театру «Металіст»; цього разу ми й тут мали значно більшу кількість глядачів і тепліший прийом, ніж торік. Шкода тільки, що нам довелось застати всі ті неполадки й ту ж таки неустаткованість самого театрального приміщення, які були й 1930-го року.

За 26 день перебування в Харкові, художній цех театру зумів охопити громадсько-політичною роботою харківські велетні: ХПЗ, «Серп і Молот»; найбільше ж уваги приділено ХПЗ, який відмітив роботу театру, нагородивши його грамотою та подякою від своїх двадцяти тисяч пролетарів.

Харківськими гастроллями можна було б підводити й підсумки десятирічної роботи, та оскільки театр ще має свій п'ятирічний план, остаточне виконання якого припадає на 15 грудня 1932 року то й загальні підсумки пройденого шляху заньківчан за десять років треба відкласти до цієї дати.

Десять років напруженої роботи, роботи майже на колесах (96 переїздів); кожен переїзд, звичайно, зле відбивався на якості художньої продукції театру, хоч кожен переїзд все міцніше й міцніше гартував певний гурт робітників, які свідомо й гордо несли першими в найглухіші закутки України радянське театральне мистецтво. Ті прості, але ширі й теплі подяки, що їх часто діставали заньківчани від робітничого глядача, ще більше надавали сил та завзягтя до творчої праці. Постійний тісний зв'язок з робітничим глядачем, постійне мистецьке керівництво в особі Б. Романицького допомогли нам не тільки не розбазаритись чи грубо збочити нашого настановлення, на творення пролетарського театру, але й вирости в міцну театральну одиницю республіканського значення.

ЗАНЬКІВЧАНИ У ДНІПРОПЕТРОВСЬКОМУ

У робітничих районах міста Дніпропетровського, в основних робітничих клубах дев'ять років тому сцену монополізували дві «малоросійські» драмгрупи: Кучеренка і Колесниченка, що на переміну ставили то «Сатану в бочці», то «Хмару» з обов'язковими їх атрибутами — ковбасою, чаркою і гопаком. Довший час по робітничих бібліотеках і по квартирах находились українські контрреволюційні книжки петлюрівських часів. Ось такі були умови, що далеко не сприяли робітничим масам оволодіти дійсними здобутками української культури і як найшвидше увімкнутись у великий розгорнений процес творення нової культури української за формою та інтернаціональної — пролетарської за змістом, як цього вимагала партія.

Серед таких обставин до Дніпропетровського заїхав восени 1924 року український драматичний театр ім. М. Заньковецької. Для Дніпропетровського це була велика подія, бо досі якось так водилось, що сюди не загощував жаден з українських театрів.

І тут колективні театру ім. Заньковецької довелося, як то кажуть, пробивати лід на театральномистецькому фронті. Важко було. Дуже важко. Театр жив виключно за свій заробіток. У репертуарі театру, пригадую, були: «97» — М. Куліша, «Ave Maria» — Мамонтова і «Герой» — Сінга. У найбільшому театральному приміщенні міста (так званий тоді зимовий театр) заньківчани грають п'єсу буквально при порожній залі (бували випадки, що на виставі сиділо в залі 30—40 чоловік), грають голодні, в холоді, але совісно й бадьоро тримаються до кінця. А в цей час у приїжджій халтурній опереті аншлаги, в залізничному клубі та в робітничих клубах на Кайдаках чи на Амурі — в Колесниченка або Кучеренка — аншлаги.

Клясово-ворожа агітація та всякі шовіністичні «теорійки» зробили своє діло. Просвітянство, «малоросійщина» прищепились, і встановилась думка, що театр без просвітянських співів, без широких шараварів, без гопака — це не український театр, що такого не потрібно. Давай «Гриця», давай «Наталку», давай «Хмару», «Запорожця» і т. д.

Тут українські шовіністи зовсім солідаризувались з великодержавними російськими шовіністами і були навіть за «українізацію».

Але це було не те, до чого кликала партія і Радянська влада.

Це була українізація навиворіт, це була робота клясового ворога в національно-культурному будівництві. І заньківчани прекрасно це зрозуміли, і тому з таким завзяттям та настирливістю поборювали всі труднощі та невгоди і вперто та совісно працювали далі, не збиваючись на манівці.

Пригадую ті вечори, коли артисти після вистави діставали по 40—50 копійок, щоб прожити наступний день. І проживали у голоді, в холоді і в невпинній праці, не пасуючи перед труднощами, не опускаючи рук і не здаючи позицій.

Пригадую вечір, на якому актив колективу і покійний тодішній керівник театру тов. Корольчук радились з письменниками, як налагодити роботу, як повернути справу, щоб у Дніпропетровському розбити остаточно мур просвітянської зашкорублості на театральному полі та наблизити до робітничих мас дійсне театральне мистецтво. Після цієї наради почались клопотання про удержавлення театру, що незадовго по тому сталося.

Наступний сезон у Дніпропетровському театр розпочав вже, як стаціонарний, поповнивши свій репертуар такими п'єсами, як: «Отелло», «Урієль Агоста» і «Фея гіркокого мігдалю».

Дніпропетровський обиватель — міщух, а за ним і всі противники українізації знайшли нову тему. «Як це можна грати «Отелло» українською мовою? Мабуть смішно виходить».

Та зовсім інакше поставився до театру і його вистав робітничий глядач. Він почав пробивати собі стежку до українського театру ім. Заньковецької. Але все ж таки і за другий сезон театр не завоював робітничого масового глядача, і матеріальні умови театру мало що покращали.

Але не зважаючи на це, і третій сезон театр розпочав у Дніпропетровському з бадьорим настроєм, з піднесенням і з твердою вірою в успіх, маючи повну підтримку з боку парторганізації. Репертуар поповнився п'єсами: «Рур», «Овеча криниця», «Рожеве павутиння» і «Вій» — в переробці О. Вишні.

І вже аж цим разом лід рушив. Сезон пройшов значно жвавіше, а кінчаючи сезон «Вієм», театр мав аншлаги кілька днів під ряд. Ще довгий час після виїзду театру можна було почути в місті жалкування багатьох людей, що не встигли побувати на виставах. «Акції» Кучеренків та Колесниченків зовсім упали. Просвітянщина здала позиції. Робітничі маси почали ставити вимогу, щоб їм дали можливість організовано познайомитися з українським театром, літературою, музикою тощо.

Партія і Радвлада зламали опір класового ворога і на фронті національно-культурного будівництва. Процес українізації за вмілим керівництвом партії проходить по лєнінському шляху. Українська культура, національна за формою і пролетарська за змістом, росте і буйно розвивається за активною участю широких пролетарських мас. У цьому бурхливому процесі культурного будівництва не відстає і дніпропетровський пролетаріат.

Кучеренківщина та Колесниченківщина на театральному фронті Дніпропетровського не далеко, але давно минуле і то безповоротно минуле явище. У цьому якраз і полягають великі заслуги колективу театру ім. Заньковецької. Недурно тепер, уже в наші дні, з такою любов'ю зустрічають цей театр пролетарі Донбасу, Криворіжжя, Запоріжжя та інших пролетарських центрів України, що в них театр побував за час свого існування й невтомної праці.

У справі соціалістичного будівництва на культурній його ділянці, у справі українізації пролетарських міст і районів України театр ім. Заньковецької за час свого існування подав величезну допомогу пролетаріатові, його партії й Радвладі, і цим саме може пишатися бадьорий, загартований, дружньо-об'єднаний і працездатний колектив театру в його ювілейні дні.

ОРГАНІЗАЦІЯ ТРОМ'У

Не гучними фразами й не деклараціями театр ім. Заньковецької став театром робітничих мас, а своєю конкретною цікавою культурно-масовою роботою.

Починаючи з 1928 року, коли театр був у Луганському, культурно-масова робота заньківчан стала набирати широких форм. Великі заводи завжди з радістю зустрічали театр у себе на виробництві і просто й широко дякували за його роботу. Театр був у пошані у свого глядача. Часи перебування на Донбасі, Кривбасі позначилися великим зрушенням робітничого глядача, втягненням його в процес перебудови радянського театру на нові рейки, навіть у формальних питаннях.

Хоч театр майже ніколи не говорив про свої досягнення в розумінні застосування нових форм, проте і мистецький керівник Б. В. Романицький, і весь актив театру невтомно працює над вишукуванням і запровадженням такої форми, що підносила б зміст на належну височінь, щоб загострила й змобілізувала увагу глядача на ті проблеми, що ставить у виставі через автора, режисера, актора наша влада і партія. Театр давно покинув засіб «відзеркалювання» життя, споглядання, а твердо поставив собі мету дати у виставі глядачеві зарядку на наступні бої з труднощами, на перемогу в боротьбі з класово-ворожими до пролетаріату елементами, бо саме ця класа мусить здійснити величезні історичні завдання. Ці всі факти щораз більше й ширше ставили перед театром потребу не тільки вивчення глядача, а ще й втягнення його до активної реконструкції радянського театру. А діставши свою базу в м. Запоріжжі, театр розгорнув свою громадську, культурно-виховаччу роботу у всю широчінь.

Масова робота, виступи в робітничих клубах, культпоходи на виробництво, в цехи, диспути після вистав — давали з кожним днем показники зростання зацікавлення й розуміння пролетарським глядачем, особливо молоддю, театрального руху, всього творчого культурного процесу. Серед цих диспутів, виступів, розмов можна було бачити молодь, творчий ентузіазм якої, здібності, воління до театральної роботи мали стати за чудовий матеріал для створення нового театру. Ці сили в гушавині робітничої молоді, комсомолу штовхали на шлях організації театрального закладу нової формації для задоволення бажань та цілеспрямовань творчих одиниць.

Потрібна була та організаційна форма, те річище, яке дало б можливість максимального творчого розмаху молоді, високої ідейности театрального руху, сміливих кроків до опанування культурної спадщини минулого, сценічної техніки.

Такі форми, як агітбригада, драмгурток, темафор не задовольняли здібнішої частини робітничої молоді, бо, цілком природно, не давали тих можливостей зростання майстерности, сценічної культури, до якої вона прагнула б дійти.

Пішли розмови про ТРОМ. На деяких виробництвах траплялись спроби, перекресливши назву «драмгурток», називати такий колектив ТРОМ'ом, та без чіткого усвідомлення завдань, засад тромівського руху й цілого радянського театрального процесу, без потрібної культури, спроби ці залишались нездійсненими мріями. Але вони підготували ґрунт.

У пресі все частіше зустрічались статті, рецензії, повідомлення про ТРОМ'и й ТКОМ'и. Далеко у Москві, закінчувала свої роботи друга Всесоюзна тромівська конференція. Цікавило чітке визначення і глибокий ідейний зміст «ТРОМ'у, як хуожнього агітпропу комсомолу». Бажання молоді влитися в загальний радянський театральный рух, воління до творчости, продиктувало Запорізькому МК ЛКСМУ, театру Заньковецької, в особі одного з авторів цього розділу, організатора й художнього керівника ТРОМ'у, І. Богаченка, спрямувати цю велику творчу силу, ентузіазм у глибоке, наснажене творчістю й експериментальною роботою річище. Тоді й висунули ми пропозицію про організацію ТРОМ'у, поставивши собі на меті за всяку

ціну виховати новий, своєрідний театральний колектив, як могутній фактор культурного будівництва Великого Запоріжжя. Цю пропозицію підхопило художнє керівництво театру, МК, а згодом цілий колектив, і організація ТРОМ'у за ідейним керівництвом МК ЛКСМУ, МПК була переведена 7.III 1931 року, а 30.IV 31 року ТРОМ вже дав свою першу виставу, що й визначила цілковите право на існування й розвиток цієї молоді театральної одиниці. ТРОМ поставив собі за мету бути засобом культурного піднесення робітничої молоді і мистецьким закладом нової театральної культури. Яко викладачі, працювали режисери театру ім. Заньковецької: з системи виховання актора—реж. Чабаненко І., а згодом Іваненко Ю., з музичного оформлення—композитор Радченко О., з хореографії—Явір М., а згодом Олесь О. При такому стані наш ТРОМ мав усі передумови до зростання швидкими темпами. Робота педагогічно-керівного апарату скеровувала тромівців на ті шляхи, що давали б можливість шукати й застосовувати в своїй роботі нові мистецькі форми. Зазнали тромівці в своїй роботі й труднощів, але перемагати їх вони вчилися у заньківчан. Та чи є для комсомольської молоді труднощі, чи можуть вони для неї бути, коли МПК, МК ЛКСМУ, театр Заньковецької—сприяють, допомагають, слідкують за роботою молодого колективу, спрямовують її? Що відсутність відповідного приміщення, взуття, важкі умови сполучати тромівську роботу, як непрофесіоналізованого самодіяльного колективу, з працею на виробництві і т. ін. Кращі ударники на підприємствах, ентузіясти театрального будівництва—ось якими були й залишилися наші тромівці. Кадр асистентів, що утворений був у ТРОМ'і з перших днів, уже за півроку позначив себе невеличкими роботами. ТРОМ має свого драматурга Борщагівського О. (співавтора цих рядків), що дав уже дві п'єси, реалізовані у ставленні; зараз на черзі ставлення третьої. ТРОМ має кадр своїх художників, що оформлюють п'єси за консультацією художника театру Заньковецької М. Саннікова. Тепер уже цілком очевидно, що ЗТРОМ не драмгурток, не темафор, а театр з перспективами, з упертою працею над собою. Чим це визначається? Усвідомленням того, що ТРОМ стане на шлях професіоналізації, кваліфікованої боротьби за радянський театральний рух. Ідейною глибиною цілої роботи ТРОМ'у, усвідомленням кінцевої мети, завдань тромівського руху. Налагодженням навчання у театрі, перетворенням його на Тром-технікум. Історія театру, сучасний театральний процес, система актора, ритміка, фізкультура, хореографія, соціально-економічні дисципліни, культура слова, співи, семінари з марксистського мистецтвознавства, творчих дискусій—от перелік тих дисциплін, з яких розгорнулося навчання в ТРОМ'і. Упертою працею над опануванням культурної спадщини минулого, вихованням кадрів асистентів, драматургів, художників, ґрунтовною роботою над виставами, шуканням нових шляхів театрального мистецтва—визначається право наше на ім'я театру робітничої молоді.

І життя ствердило наші сподіванки, нашу роботу. 1-го серпня 1932 р. ТРОМ закріплений за Дніпробудом—Дніпрокомбінатом і професіоналізований. В працях II-го Всеукраїнського Пленуму ради Тромів, III-ої Всесоюзної конференції Тромів у Москві—Запорізький ТРОМ приймає активну участь.

Своїх шефів, своїх учителів тромівці поважають і люблять, зокрема за те, що заньківчани боліють за ТРОМ, що у всяку годину заньківчани йдуть йому на допомогу. Особливо це позначалося перед виготовленням тромівських прем'єр. Треба віддати належне Б. В. Романицькому; в такі моменти, переносючи тягар на себе, він скеровував у театрі роботу так, щоб ТРОМ'ові були забезпечені належна увага й керівництво. Художній керівник ТРОМ'у кілька разів приїздив до Запоріжжя з Дніпропетровського, де театр був на гастролях влітку 1931 року; театр послав з Чернігова реж. Іваненка Ю. С., щоб виготовити п'єсу до 14-ої річниці Жовтня; було ще безліч комбінацій для звільнення потрібних ТРОМ'ові робітників.

Підсумовуючи тепер роботу ТРОМ'у, можна констатувати, що перший етап боротьби закінчено й що вступивши у другий рік, ТРОМ, поступово розгортаючи свою роботу, покаже нарешті своє мистецьке обличчя й буде одним з молодих мистецьких закладів нового соціалістичного міста. Незабаром заньківчини зможуть побачити наслідки своєї бурхливої й різноманітної культурної громадської роботи, одним із наслідків якої з'явився ТРОМ у Запоріжжі.

ЧОМУ Я ПІШОВ ДО ТЕАТРУ ім. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Кажучи за себе, я певен, що висловлюю думки всього молодняка. Мої вражіння,—це вражіння кожного молодого актора, що прийшов до театру ім. Заньковецької.

Збираючись серйозно працювати в галузі театрального мистецтва й шукаючи для цього якогось великого театру, кожний молодий актор дізнається про самий театр з рецензій, з статій; він намагається скласти собі уяву й про виробничу роботу й про побут театру. Не останнє місце в утворенні «опінії» навколо того чи іншого українського театру мають розмови і перестороги товаришів, що в ньому колись працювали. Аджеж ні для кого не секрет, що по деяких досить солідних українських театрах і досі процвітає богемство, склочність і інтриганство, що в них — а це найбільшче — дуже часто приймає активну участь і молодь.

На сьогодні нам ще бракує стовідсоткової широкій товариській критики роботи молодого актора, коли він, дебютуючи, складає іспит на право праці в мистецькій галузі, коли він демонструє свою, ще досить наївну продукцію. Є критиканство, затушковування, але не справжня критика. Сама по собі закулісна атмосфера душить, пригнічує найкращі молоді поривання молодого актора. Нікому ніякого діла до того, хто він, що він уміє, нарешті, що знає. Протягом років молодий актор часто не дістає собі відповіді на свої пекучі запитання, він не дізнається, що в нього є позитивного, і що треба розвинути, що є негативного і чого треба уникати, в який бік треба намагатись скерувати всю свою увагу.

Вислухавши думки тих товаришів, що вже працювали в театрі Заньковецької, я обминув інші театри і пішов на працю саме до цього театру. На сьогодні, тут нема чого ховати, він має солідне робоче настановлення. На сьогодні це ніби інститут, в якому поруч із практичною фаховою роботою молодого актора займає почесне місце теоретичне озброєння. Частина передової молоді вчиться в заочному «Виші», а це дуже велике досягнення.

З усіх театрів України лише театр Заньковецької має свою п'ятирічку. На сьогодні театр може похвалитись постійною режисурою; якщо Березіль — це є Курбас, то театр Заньковецької — це є Романицький. Часто буває, що театр перестає існувати, коли забрати з нього його мистецького керівника, що є плоть і кров його, а коли й існує, то позбавляється свого обличчя, бо часто зміна режисури породжує якийсь штучний «ізм», штукарство, нові намагання й нові течії, які зрештою кінчаються нічим. Ерудитія, авторитет й, мало сказати, уміле керівництво Романицького Б. В. спричинились до того, що театр в основному має здоровий побут, має злютованість, як у житті, так і в праці. Молоді робітники театру, майбутні митці, мають над чим працювати. Зростання кожного контролюється, кожний поступ всіляко підбадьорюється. І, переможній ході театру з прегарними перспективами на майбутнє я хочу зробити декілька побажань:

1. Щоб усі успішно закінчили ЗУМ (Заочний Університет Мистецтв) та щоб кількість заочників збільшилась. Ті, що успішно закінчать, внесуть свіжу, гарячу струю в справу дальшого зростання театру.
2. Організувати бригади сприяння зростанню майбутніх митців, бригадири яких, старші актори-кадровики, передадуть молоді корисні традиції, виховують дисциплінованість, відданість підприємству і знищать безпринциповість.
3. Якнайшвидше зробити діалектичну методу основою всієї нашої роботи. І тоді весь склад нашого театру візьме найактивнішу участь у наступній культурній п'ятирічці.

ЯК Я ВСТУПИВ ДО ТЕАТРУ ім. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Уперше побачив я театр ім. Заньковецької року 1928 в м. Кривому Розі. Вистави справили на мене колосальне враження і, мабуть, тому й не вистачило в мене духу підійти до керівників театру й поговорити за своє бажання вступити до цього театру. Мені страшно кортіло, я довго тупцював, а втім так і не насмівся, і мріючи про працю в сталому сучасному українському театрові, я змушений був знову продовжувати свою роботу в російській музкомедії, яка щовечора «услаждала» міщанство «Баядерками», «Жрицями», «Гаремами» та подібною до цього халтурою. А втім згодом несподівано мені пощастило. У сезоні 1930—31 р. театр ім. Заньковецької переходив на безперервну роботу і звичайно поповнював свій акторський склад. Дякуючи цьому, 25.X—30 р. одержав запрошення від театру і я. Запропонували мені вступити на «загальних умовах», — себто мій стаж, кваліфікація і т. ін. до уваги не брались зовсім, я мусів розпочинати роботу в театрі, як початківець, з відповідною цьому зарплатнею. Я був у такому радісному піднесенні від цієї пропозиції, що коли б мені запропонували довгий час працювати безплатно, я безперечно погодився б і на це. 27.X ранком я приїхав до Бердичева, що в ньому театр розпочинав зимовий сезон.

З вокзалу я попростував до театру. Буквально по всіх куточках уже йшла робота: тренаж, лекції, окремі сцени з п'єс, індивідуальна робота з актором і т. ін. Я запитав когось, що це таке? Відповіли — година навчання. Здивувався я дуже, що то за учба в театрі! Згодом почалась проба. Грають повним тоном, повертають, ганяють по п'ять, а то й по десять разів, б'ються над шматочком якоїсь сцени, аж поки режисер не скаже: «пішли далі». А я звик до того, і це було правилом, «вечером как-нибудь», а тут бачу «как-нибудь» не годиться, і от тому, що «не годиться», потім через цю чітку й вперту роботу і бачиш виставу, що йде, як кажуть, концертом. Почав мене брати острах: «а що, коли я не зумію включитись у процес життя цього театру? Що тоді? Знову в оперету?». Ні, що б там не було, я твердо вирішив до оперети більше ніколи не повертатись. Днів через три по приїзді мені призначено іспит; про хвилювання і дріжаки я розповідати не збираюся, та й не зумів би я це зробити. Вивів мене з стану пропасниці Б. В. Романицький, що приймав мою роботу, і треба сказати відверто, що такого виїмкового уміння знайти мову з актором, яке має Б. В., мені зустрічати не траплялось. Поставився він до мене ласкаво, і тільки через це склав я іспит задовільно. Остаточню заспокоївся я вже другого дня, коли побачив наказ, що мене зараховано до складу театру. Того ж дня я писав усім моїм товаришам і друзям, що я щасливий, бо перебуваю в лавах цього, надто інтересного театру, поринаю всім своїм єством в його життя, в його широкий програм навчання та виконання його п'ятирічного плану; писав, що надто шкодую за кращими своїми молодими роками, що я їх марно розтринькав по різних халтурно-безпринципових колективах.

Ці коротенькі, трохи кострубаті, але ширі згадки про вступ до театру ім. Заньковецької зафіксувались в моїй пам'яті на все життя, як щось світле, хороше. За цей короткий, порівнюючи, час я значно підвищив свою кваліфікацію, а також не відставав від передового загону в навчанні та громадсько-політичному житті театру. Сподіваюся не відстати й надалі.

МАТЕРІЯЛИ ДО ІСТОРІЇ ТЕАТРУ

І. СКЛАД РОБІТНИКІВ ТЕАТРУ

Мистецькі керівники:

Романицький Б. (1922/26, 1927/32); Загаров О. (1926);

Режисери

Романицький Б. (1922/32); Саксаганський П. (1922/23, 1925); Корольчук О. (1922/24); Курбас О. (1923); Ірїй А. (1925/26); Загаров О. (1926); Козачківський Д. (1926/27); Корольчук О. (1926/27); Лучко (1927); Лаврик Г. (1928/30); Богаченко І. (1928/32); Чабаненко І. (1930/32); Іваненко Ю. (1931/32).

Художники:

Бурячок І. (1922/23); Погребний П. (1923); Таран (1923/24); Рєзніков (1924/26); Желєєв (1925/26); Богданович К. (1926/28); Орлов (1927/28); Фесєїнґ (1926); Санніков М. (1928/32).

Зав. муз. частиною:

Коханський (1922/23); Крижанівський Б. (1923); Йориш (1925/26); Бак М. (1926/30); Радченко О. (1930/32).

Хореографи:

Боронков (1924/25); Обломєєвська (1925/1926); Шпєєр (1925); Капо (1926); Явір (1926/29, 1930/32).

Машиністи кону:

Домбровський К. (1922/23); Кандїдов Л. (1926/27; 1928/29); Богданович К. (1927/28); Золотарьов О. (1929/30).

Перукарі:

Щербина (1922/23); Каспен Г. (1924/25); Романов М. (1925/26); Поплавський М. (1926); Коль (1927); Корф (1927/28); Безталанний П. (1928/30); Бабенко В. (1930/32).

Костюмери:

Колєсник М. (1922/23); Воробйова Е. (1923/28, 1930); Марголін (1923/25); Козирєв (1925/26); Парнес (1927/28); Павлов (1928/29); Супоня О. (1930/32); Клименко (1930/31); Вайнґріп М. (1931); Бураковець (1928/29).

Бутафори - реквізитори:

Домбровський К. (1922/23); Ятаган (1923); Птендо (1923/24); Жєндринський П. (1925/27); Тишко Т. (1927/28); Єпіхін (1928/29); Парвін Е. (1929/30); Дзюгін (1931/32).

Адміністративно - керівний апарат:

Голови ради театру:

Корольчук О. (1922/24); Романицький Д. (1925).

Уповноважені театру:

Шамринський О. (1922); Голик (1923); Жук (1923); Корольчук О. (1923/24); Лебєдь М. (1925); Яременко В. (1926, 1927).

Директори:

Лебєдь М. (1925/26); Манастирський (1926); Фальський В. (1927/29); Рєжко М. (1929/30); Правдін Г. (1930); Фінн М. (1931/32).

Адміністратори:

Гончарівський І. (1922/23); Судьбін Г. (1922/23); Каргальський С. (1923); Яременко В. (1923, 1924/25, 1925, 1927); Барабаш І. (1923/24); Колєсничєнко Т. (1926); Чаплінський І. (1926); Махновецький Л. (1927/28, 1929); Мітрушин М. (1928/30); Островський П. (1931/32); Федькович Ф. (1930/32).

Професійні органи:

Махлайчук С. (голова МК, 1922/23); Шевченко І. (профуповноважений, 1923); Сагайдачний Ф. (профуповноваж. (1923); Федькович Ф. (профуповноваж. (1924); Приходько П. (Голова МК та

профуповноваж., 1924/25); Поцлавський (голова МК, 1926); Музиченко К. (голова МК, 1926/27); Богданович М. (голова МК, 1926); Слива І. (голова МК, 1927/28); Лісенко І. (голова МК, 1929); Дударів Д. (голова МК, 1930/32).

2 АКТОРСЬКИЙ СКЛАД

Романицький Б. (1922/32); Любарт В. (1922/32); Яременко В. (1922/32); Корольчук Л. (1922/31); Янчук В. (1922/31); Ярошенко З. (1922/25); Корольчук О. (1922/24); Янкевич М. (1922/23); Сагайдачний Ф. (1922/23); Якименко Ф. (1922/23); Савченко Г. (1922/23); Пашенко О. (1922/23); Якубовська Я. (1922/23); Суховій (1922/23); Майська А. (1922/23); Чичорський Р. (1922/23, 1924/25); Саксаганський П. (1922/23, 1924, 1925, 1926); Барило М. (1922/23); Барвинський М. (1922/23); Мар'яненко І. (1922, 1923); Малиш-Федорець М. (1922, 1923); Линницька Л. (1922/23); Старушенко Ю. (1922/23); Волинський Г. (1922/23); Каргальський С. (1922/23); Натусь М. (1922/23); Махлайчук (1922/23); Паньківський С. (1922); Левченко Н. (1922); Терент'єва В. (1922); Зірка О. (1922); Лучицька К. (1922); Полянська О. (1922); Ковалівський І. (1922); Пашенко О. (1922); Петраківський В. (1922); Сагатовський І. (1922); Волков П. (1922); Коханий І. (1922); Чайка С. (1922);

Олесь О. (1923/32); Погребний П. (1923); Гуменюк М. (1923); Жейнова К. (1923); Зубко С. (1923); Старостинецька В. (1923); Рябов К. (1923); Броварська Я. (1923); Сілич В. (1923); Сілич К. (1923); Максименко Н. (1923); Горська М. (1923); Шевченко І. (1923); Угарний Д. (1923); Крижанівська Н. (1923); Левицький Ф. (1923); Гармаш В. (1923); Любельський І. (1923); Польова П. (1923); Веденський В. (1923); Григоренко О. (1923); Аврамов (1923); Даценко К. (1923/32); Сагайдак Я. (1923, 1925); Половко Н. (1923/30); Федькович Ф. (1923/32); Слива І. (1923/30); Приходько П. (1924/26); Татарко М. (1924/26); Тишко (1924/28); Мещерська Г. (1924); Шалахов О. (1924);

Новальківська К. (1924/26, 1927/28); Хвиля О. (1924/25); Супоня В. (1924/27); Ковтун О. (1924/25); Капатський К. (1924/25); Богданович М. (1925/27); Ірїй А. (1925/26); Обломієвська Л. (1925/27); Лущик І. (1925/27); Щоголев В. (1925/29); Зініна О. (1925/32);

Золотаренко Е. (1925/26, 1927/28); Міхновський М. (1925); Бородиня Є. (1925); Колесниченко Т. (1925/27); Квітка Л. (1926/32); Грінченко С. (1925/32); Музиченко (1925/27); Лаврик Г. (1926/30); Фразенко А. (1926/30); Фразенко Є. (1926/30); Загаров О. (1926);

Донець М. (1926/29); Тілік Л. (1926/29); Іванова Н. (1926/30); Кірта Т. (1926/28); Богданович К. (1926/27); Василенко О. (1926/27); Вольська Н. (1926/27); Завгородня М. (1926/27); Капкало З. (1926/27); Манастирська В. (1926/27); Сокіл М. (1926/27); Пономарьова К. (1926/27); Загарова Г. (1926); Шабльовська О. (1926); Пастернак І. (1926); Козаківський Д. (1926); Дударів Д. (1927/32); Самійленко П. (1927/28); Капустянський Ф. (1927/28); Захаров П. (1927); Лотоцька Н. (1927/28); Мішкевич Я. (1927/28); Руно Б. (1927/29); Олесь Г. (1927/32); Шмирьов (1927/28); Бак М. (1927/30); Слобожанець П. (1927/30); Левицький В. (1928/29); Авшаров Б. (1928);

Богаченко І. (1928/32); Гаєнко Ф. (1928/32); Михайлова З. (1928/32); Лісенко І. (1928/31); Палевич К. (1928/32); Соболева Т. (1928/32); Головань І. (1928/30); Писаревський О. (1928/32); Шульга В. (1928/32); Колесник П. (1929/32); Кречет В. (1929); Губенко К. (1929/31); Крейтон Я. (1929/32); Семененко О. (1929/30); Гайдабура А. (1929/30); Нікітченко Е. (1929/30); Степовий Д. (1929/30); Дзюба П. (1929); Дрігус А. (1929/32); Кушнеренко А. (1930/32); Чабаненко І. (1930/32); Кручина (1930/32); Андрієнко А. (1930/32); Криносний Л. (1930/32); Шевченко Є. (1930/32); Покотило О. (1930/31); Раков В. (1930/31); Борейша Ю. (1930/31); Федорович М. (1930); Тугановський Д. (1930); Шклярєвський В. (1930); Тихий Ф. (1930/32); Шевченко А. (1930); Шипенко П. (1930); Задніпровський (1930/31); Гайдабура О. (1930/31); Мацієвич К. (1931/32); Шаповалов С. (1931/32); Денисенко В. (1931/32); Борщевський В. (1931/32);

Ленець А. (1931/32); Іваненко Ю. (1931/32); Набок В. (1931/32); Іванов В. (1931/32); Мірошниченко П. (1931/32); Шаповалова Г. (1931/32); Шавлак О. (1931/32); Погорілий М. (1931/32); Данченко В. (1931/32); Біловодський М. (1931/32); Курта О. (1931/32); Миргород О. (1931/32); Екслер М. (1931/32); Пенькович М. (1931/32); Єфимов В. (1931/32).

3. ДИНАМІКА ВИРОБНИЧОЇ РОБОТИ ТЕАТРУ

РОКИ	ОБСЛУЖЕНО ГЛЯДАЧІВ				Б Ю Д Ж Е Т						Примітки та пояснення.
	Загальна кількість	Організованого	Неорганізованого	% організован. глядача	Загальний	Дотація НКО	Фонд ставлення	Загальний фонд зарплатні	Макс. мальна	Міні-мальна ставка	
1922—23	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	Відомостей бракує. Архів загинув.
1923—24	71617	8669	62848	12,5	21392—82	—	1062—92	7162—31	48—70	41—65	Увесь склад колективу одержував прожитковий мінімум (30 крб.) на м-ць та оплату помещань з загальної каси. Репрта заробітків ділилась на марки від 2 до 12 на кожного
1924—25	115906	4089	71817	38	27304—53	2000	2011—41	11878—59	66—95	48—95	НКО театр удержавив.
1925—26	111969	47127	64842	42	51165—28	12166	4213	28716—54	110—40	42—00	До переходу театру на річний бюджет, літній сезони актори працювали на тих же засадах, що й попередні роки.
1926—27	147004	78792	68212	53,5	80978—07	20000	6222—47	58997—60	150	42—00	
1927—28	146954	89537	57417	60	115759—36	20525	7300	64567—03	175	42—00	
1928—29	118717	87976	30744	74	128978	34200	10127—40	84958—36	225	50—00	Театр перейшов на річний бюджет.
1929—30	168197	137946	25251	84	176316—97	34000	16891—16	102682—50	270	60—00	
1930—31	168483	141493	26990	84	260920	45000	30000	180743—	300	80—00	
1931—32	124125	124125	30120	75	421867—23	80000	40000	277573—87	567	81—00	

4. ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНА РОБОТА ТЕАТРУ

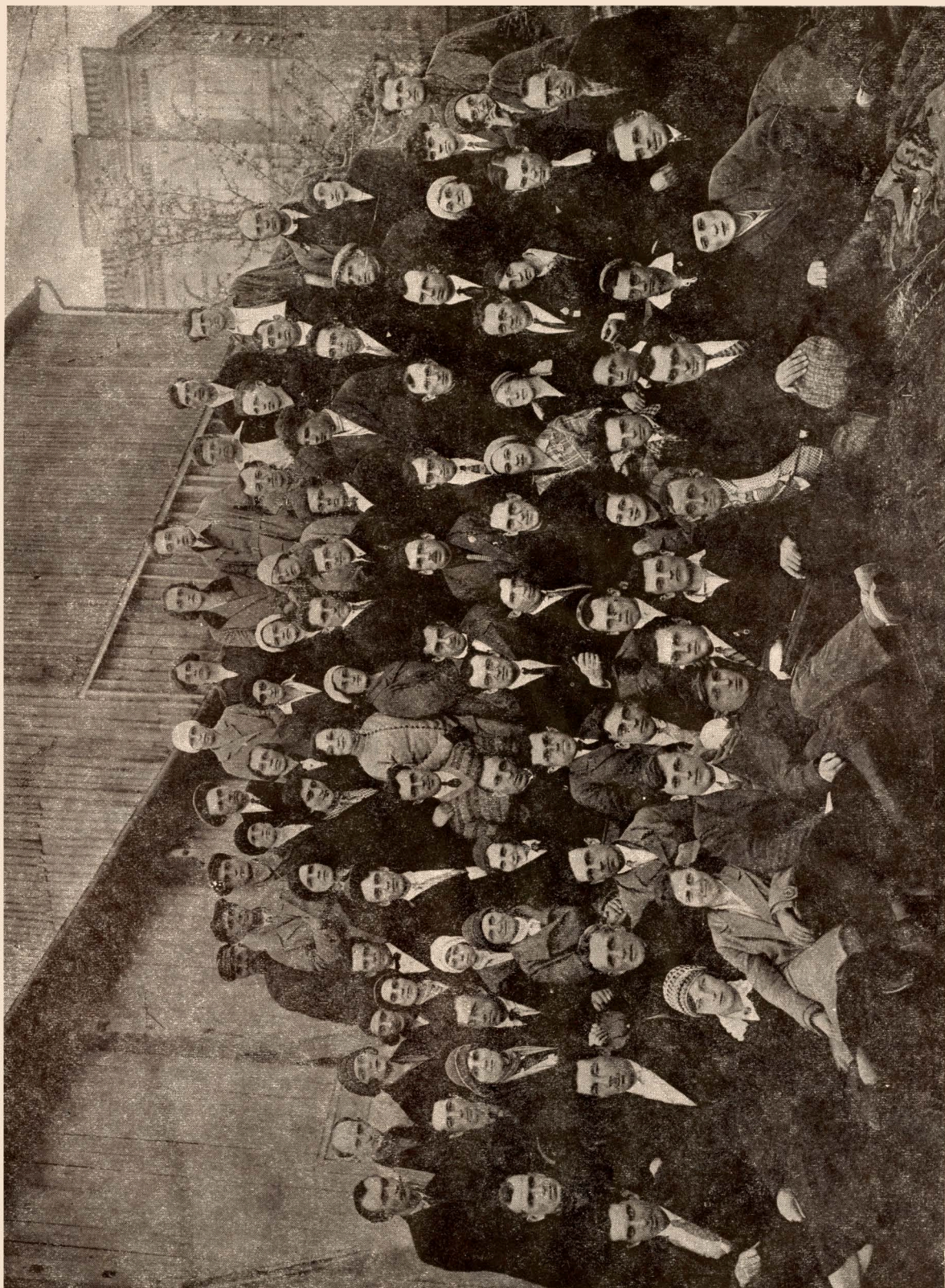
РОКИ	Культурна робота в Черво- ній Армії				Культурна робота в Черво- на черб. кутків		Культурна робота на селі, кампанії: посівна, антирелігійна, та реалі- зація позички		Переведення кампанії до переобрання рад		Вистави, що їх театр організу- вав на користь різних організацій		Участь театру в ліквідації прориву на транспорті		Інструктаж драмгуртків (теоретичні та практичні лекції)
	Допо- віді	Кон- церти	Виста- ви	Улаштуван- ня черв. кутків	Допо- віді	Кон- церти	Допо- віді	Кон- церти	Допо- віді	Кон- церти	Вистави	Кон- церти	Допо- віді	Кон- церти	
1922—23	2	—	2	—	4	4	—	—	—	—	6	—	—	—	—
1923—24	3	—	3	—	9	—	2	—	—	—	11	—	—	—	2
1924—25	2	—	2	—	17	—	2	—	—	—	13	—	—	—	5
1925—26	4	—	4	—	37	8	4	—	—	—	8	—	—	—	8
1926—27	5	2	3	—	51	14	3	—	—	—	2	—	—	—	12
1927—28	5	3	2	—	42	18	2	—	—	—	2	—	—	—	14
1928—29	7	5	2	—	61	32	2	—	—	—	1	—	—	—	18
1929—30	5	8	3	—	108	79	14	2	—	—	2	—	—	—	21
1930—31	9	12	5	2	129	124	30	10	8	21	3	—	12	12	27
1931—32	6	5	2	—	78	64	19	9	—	—	2	—	—	—	—

5. ЗАГАЛЬНЕ НАВЧАННЯ

Система виховання актора	1924/26, 1928/32
Тренаж тіла й танок	1924/32
Акробатика	1927/28, 1931/32
Фехтування	1923/24, 1928/29, 1930/31
Удосконалення української мови	1929/30
Історія класової боротьби	1930/31
Діалектичний матеріалізм	1930/31
Історія всесвітнього театру	1931/32
Анатомія людини	1930/31
Поведінка людини	1930/31
Музична освіта	1930/32

6. ГУРТКОВА РОБОТА

Літературний	1928/32	ТСО-Авіохему	1929/32
Шаховий	1928/30	Стрілецький	1929/32
Фото	1928/32	Профруху	1930/31
Робкорівський	1928/32	Безвірників	1931/32
Бібліотечний	1928/32	Тематично-драматургічний	1931/32
МОДР'у	1928/32	Режлябораторія	1931/32



Склад театру. Сезон 1931 — 32 р.

Державна орден Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені М. Гоголя
-8-



О. Корольчук



В. Яременко



В. Любарт



О. Олесь

Музейна служба Республіки
України
Київська обл. Київська обл.
Музейна служба
Київська обл. КРЕС
1984



І. Богаченко



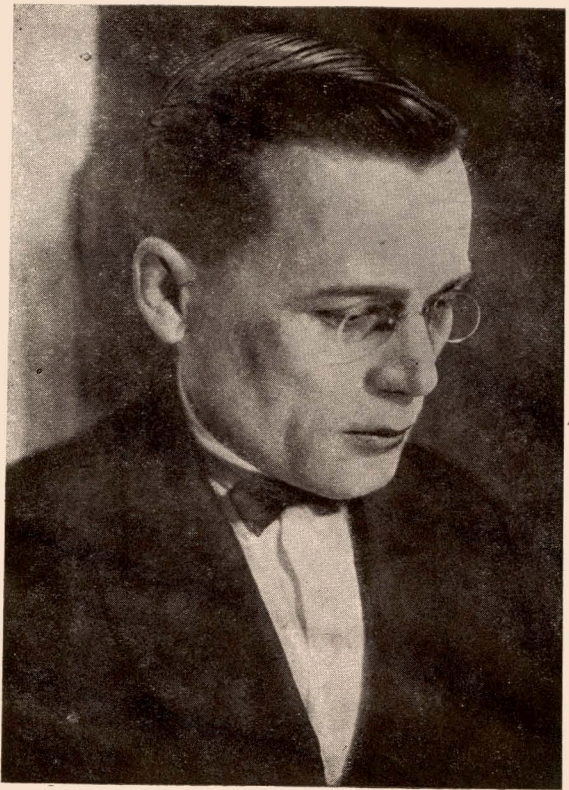
М. Санніков



М. Явір



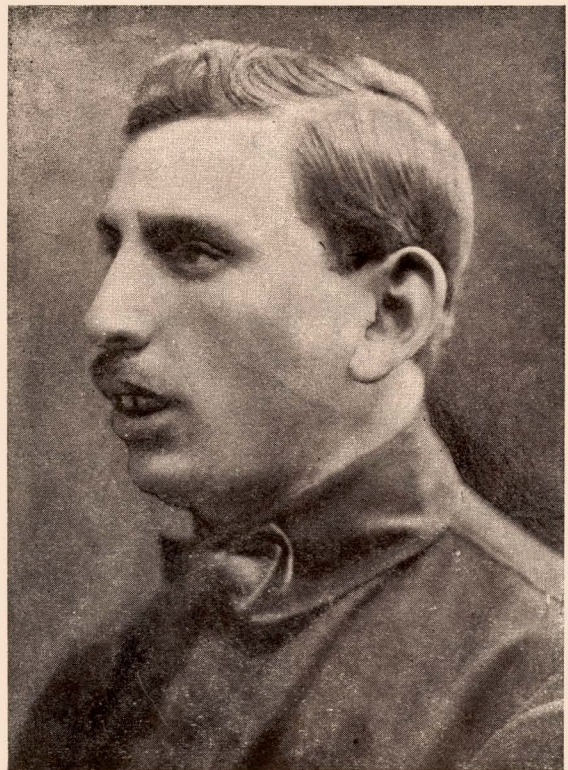
Д. Дударів



О. Радченко



М. Фін



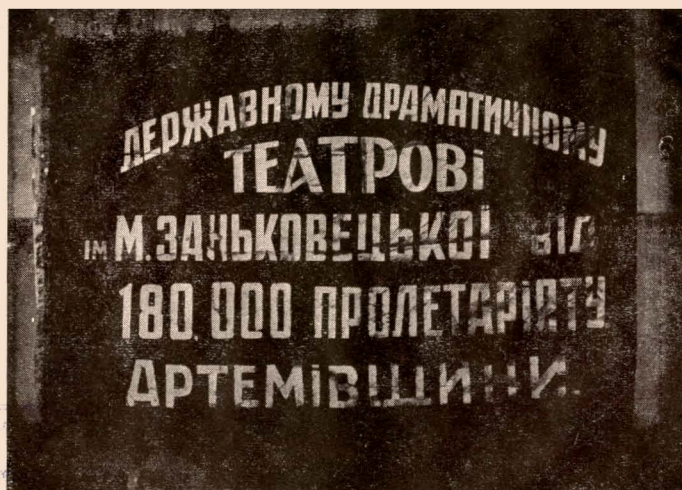
П. Островський



І. Чабаненко



Ю. Іваненко



Прапор, що його одержав театр в Артемівському



«Дев'яносто сім» — М. Куліша. Дія 2-а. Ставлення Б. Романицького. Оформлення Рєзнікова.
Сезон 1924 — 25 р.



«Овеча криниця» — Лопе-де-Вега. Картина 5-а. Ставлення Д. Козачківського. Оформлення Ів. Криги
Сезон 1926 — 27 р.



«Паливода» — Карпенка-Карого, додатки Д. Козачківського. Картина 4-а. Ставлення Д. Козачківського. Оформлення К. Богдановича. Сезон 1926 — 27 р.



«Вій» — О. Дришні Дія 3-я. Ставлення Д. Козачківського. Оформлення І. Криги. Сезон 1926 — 27 р.

Республіканська бібліотека
 1926-1927 X.192

Мерхана ...
Мерхана ...
Мерхана ...
Мерхана ...
Мерхана ...



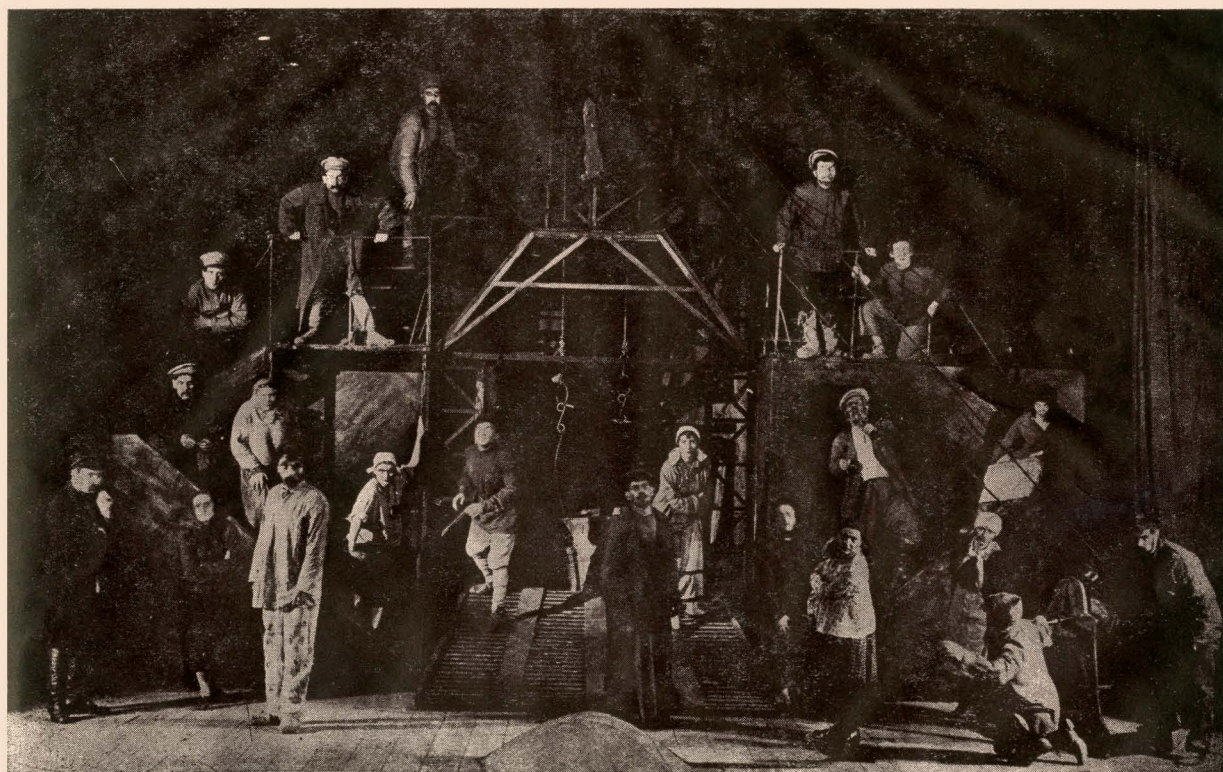
«Рожеве павутиння» — Я. Мамонтова. Картина 3-я. Ставлення Б. Романицького. Оформлення К. Богдановича.
Сезон 1926 — 27 р.



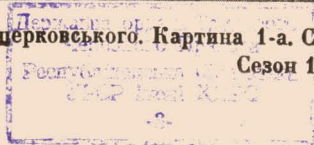
«Підземна Галичина» — М. Ірчана. Дія 5-а. Ставлення Б. Романицького. Оформлення Ю. Орлова.
Сезон 1927 — 28 р.



«Княжна Вікторія» — Я. Мамонтова. Картина 3-я. Ставлення Б. Романицького. Оформлення М. Саннікова.
Сезон 1928 — 29 р.



«Голос Надр» — Б. Білодєрковського. Картина 1-а. Ставлення Б. Романицького. Оформлення М. Саннікова.
Сезон 1928 — 29 р.

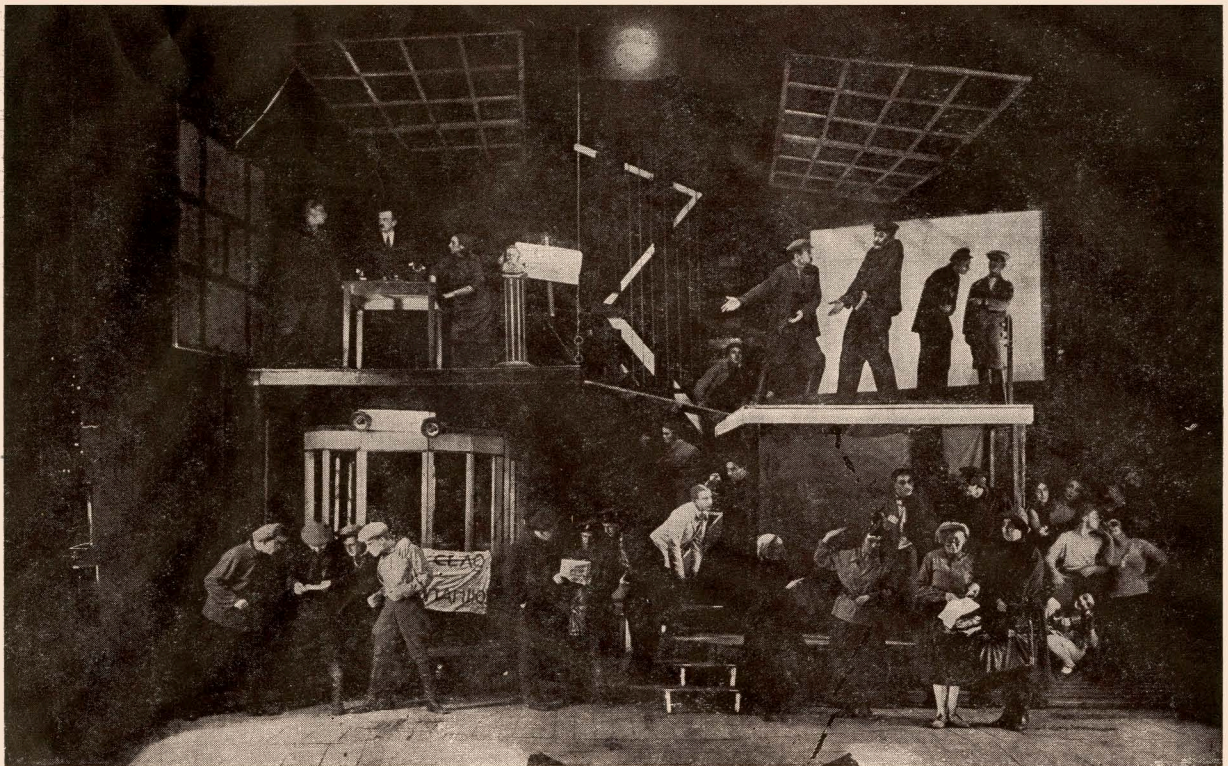




«Диктатура» — І. Микитенка. Картина 6-а. Ставлення Б. Романицького. Оформлення М. Сачнікова, Сезон 1929 — 30 р.



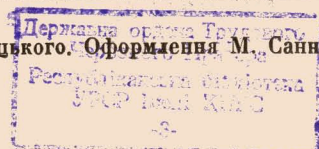
«Місто вітрів» — Кіршона. Картина 1-а. Ставлення Г. Лаврика. Оформлення М. Саннікова. Сезон 1929 — 30 р.

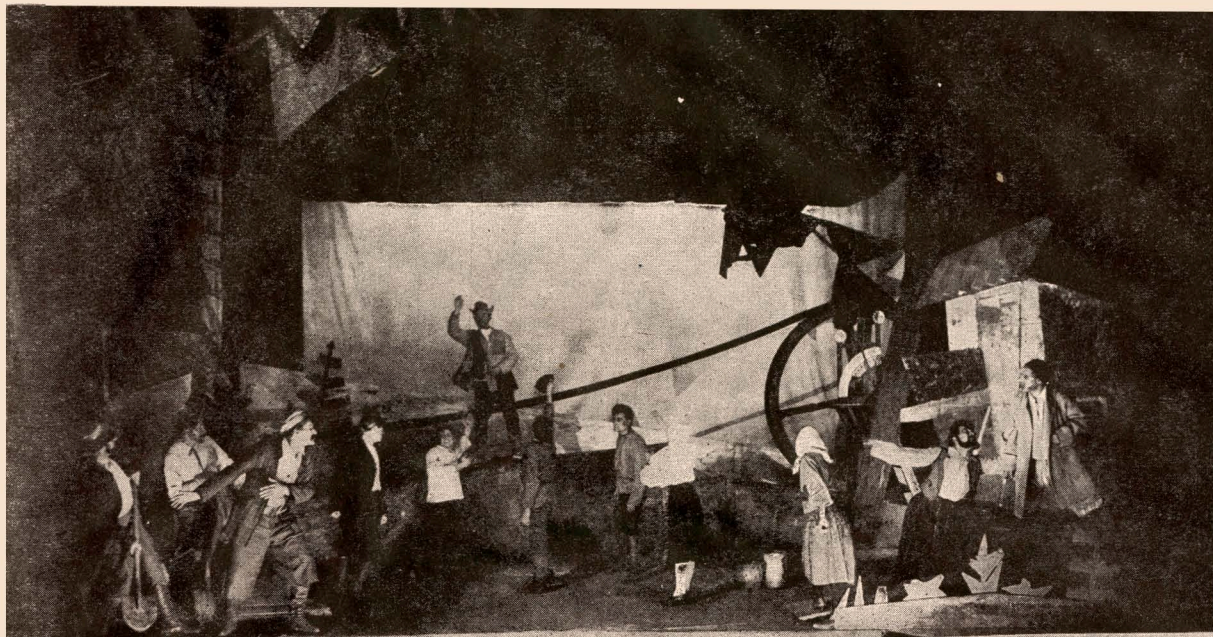


«Постріл» — О. Безименського. «Конструкція темпів». Ставлення І. Богаченка. Оформлення М. Саннікова.
Сезон 1929 — 30 р.



«Кадри» — І Микитенка. Картина 1-а. Ставлення Б. Романицького. Оформлення М. Саннікова.
Сезон 1930 — 31 р.

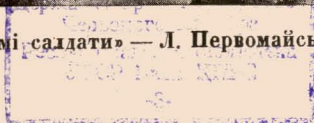


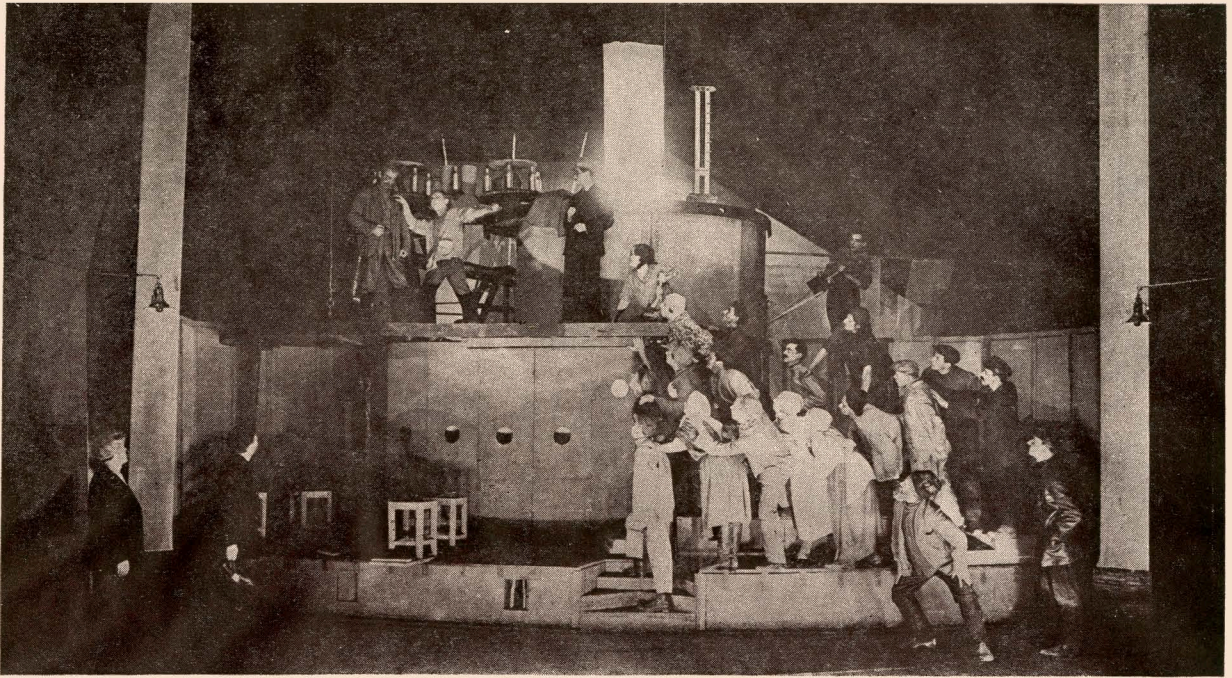


«Комуна в стенах» — М. Куліша. Картина 5-а. Ставлення Ів. Богаченка. Оформлення М. Саннікова.
Сезон 1930—31 р.

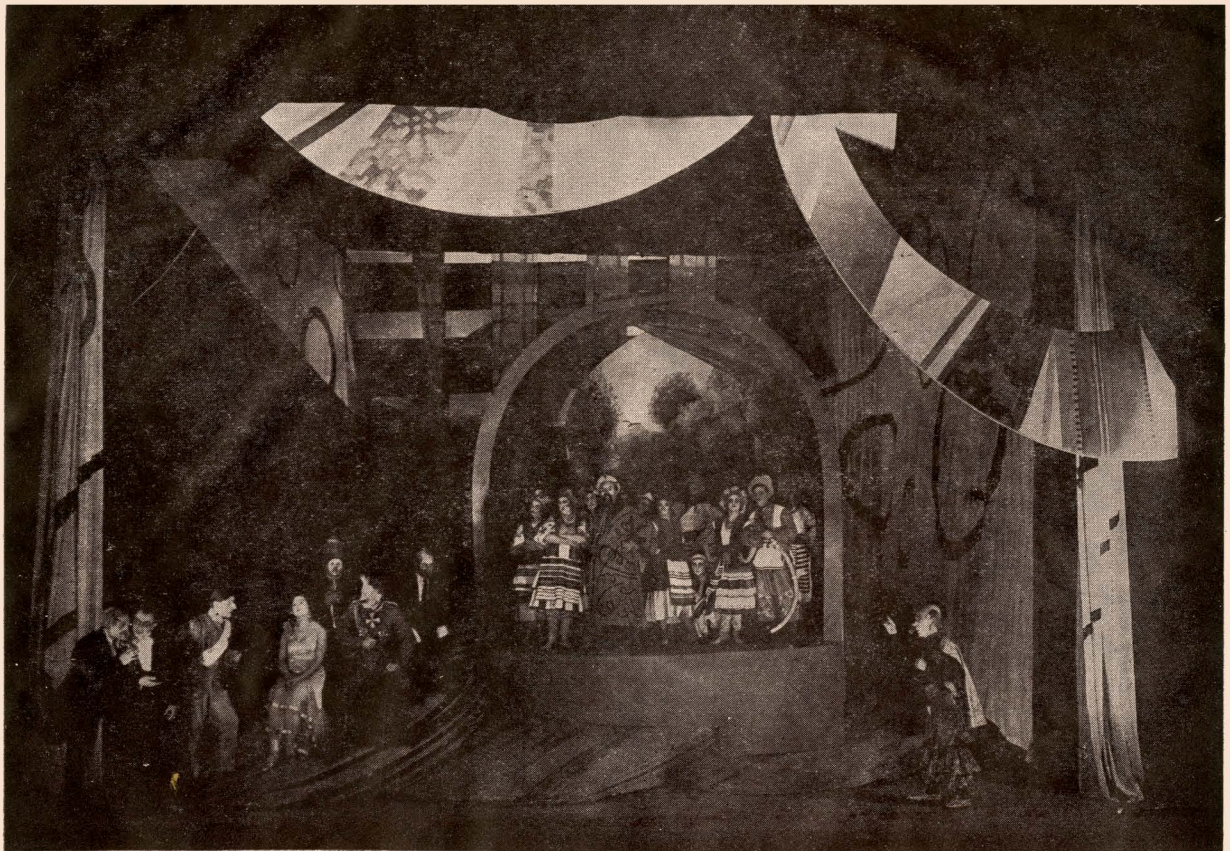


«Невідомі солдати» — Л. Первомайського. Картина 2-а. Ставлення Ів. Чабаненка. Оформлення М. Саннікова.
Сезон 1930 — 31 р.

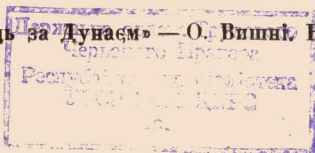




«Гута» — Кобця. Фінал. Ставлення Б. Романицького. Оформлення М. Саннікова.
Сезон 1931 — 32 р.

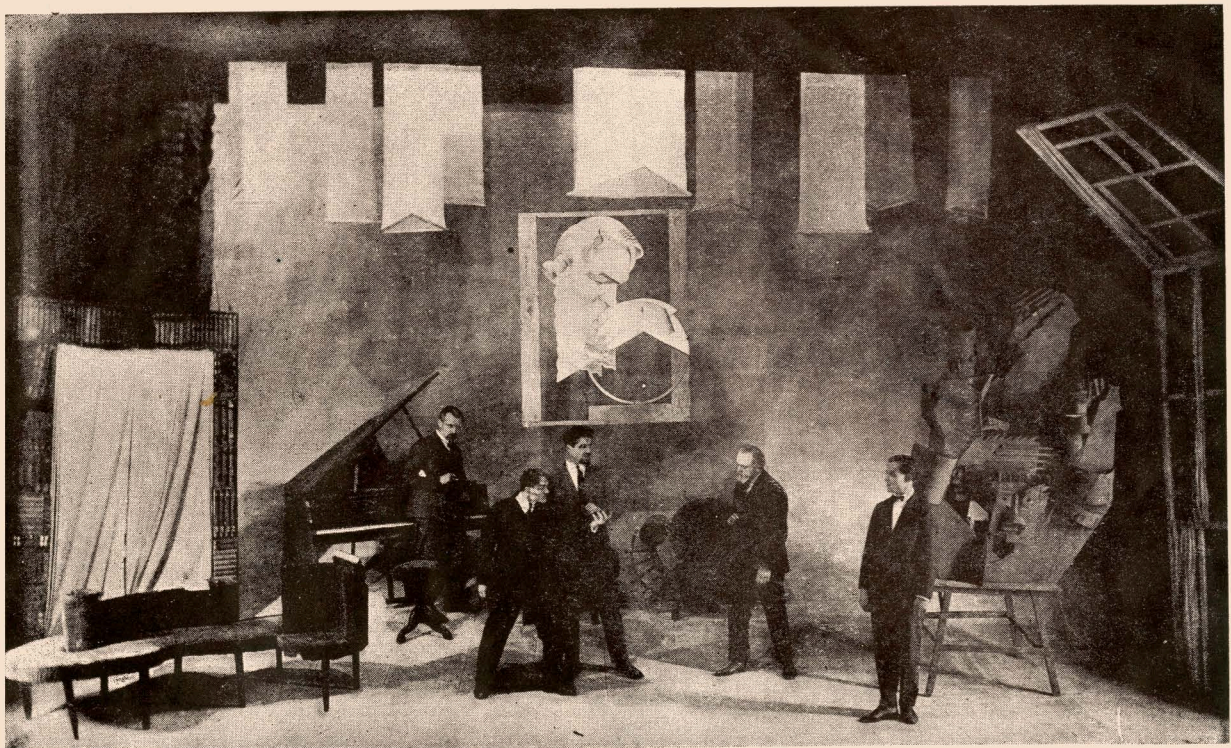


«Запорожець за Дунаєм» — О. Вишні. Картина 5-а. Ставлення Б. Романицького. Оформлення М. Панадіяді.
Сезон 1931 — 32 р.

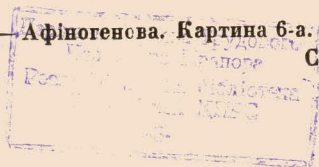


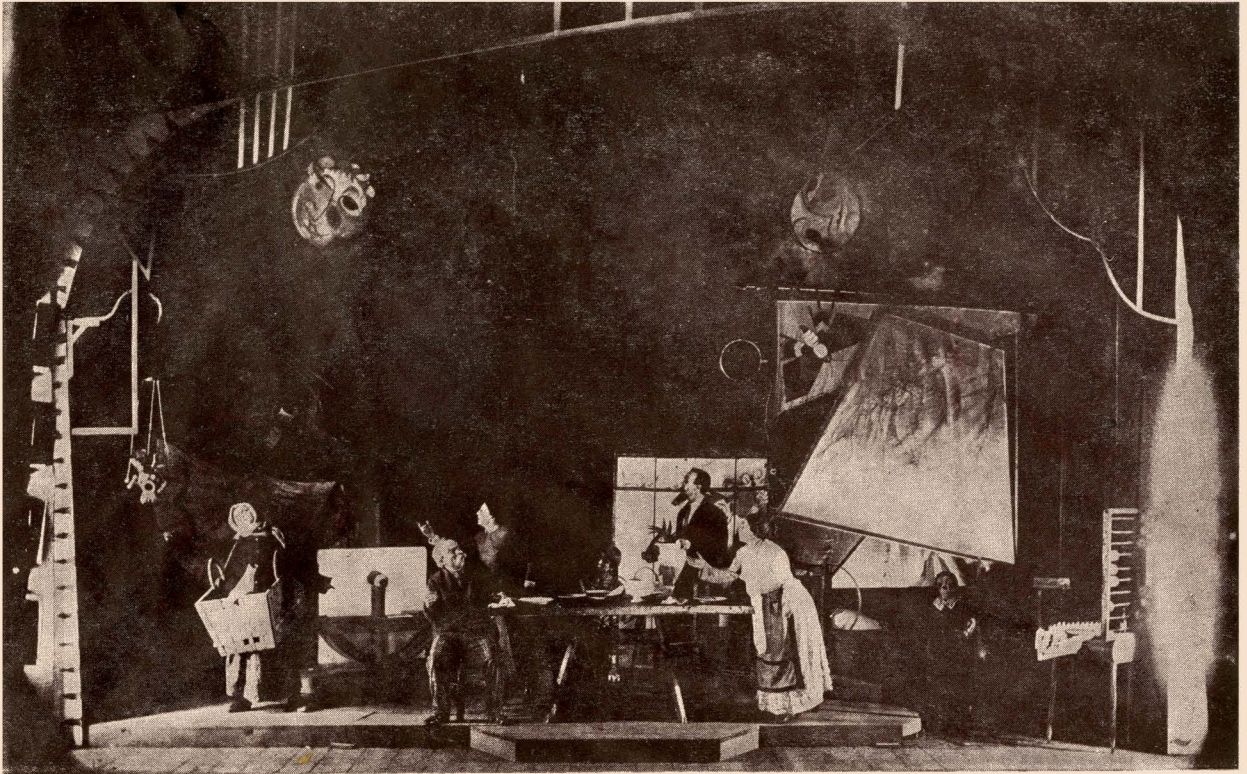


«Справа чести» — І. Микитенка. Фінал. Ставлення І. Богаченка. Оформлення М. Саннікова.
Сезон 1931 — 32 р.

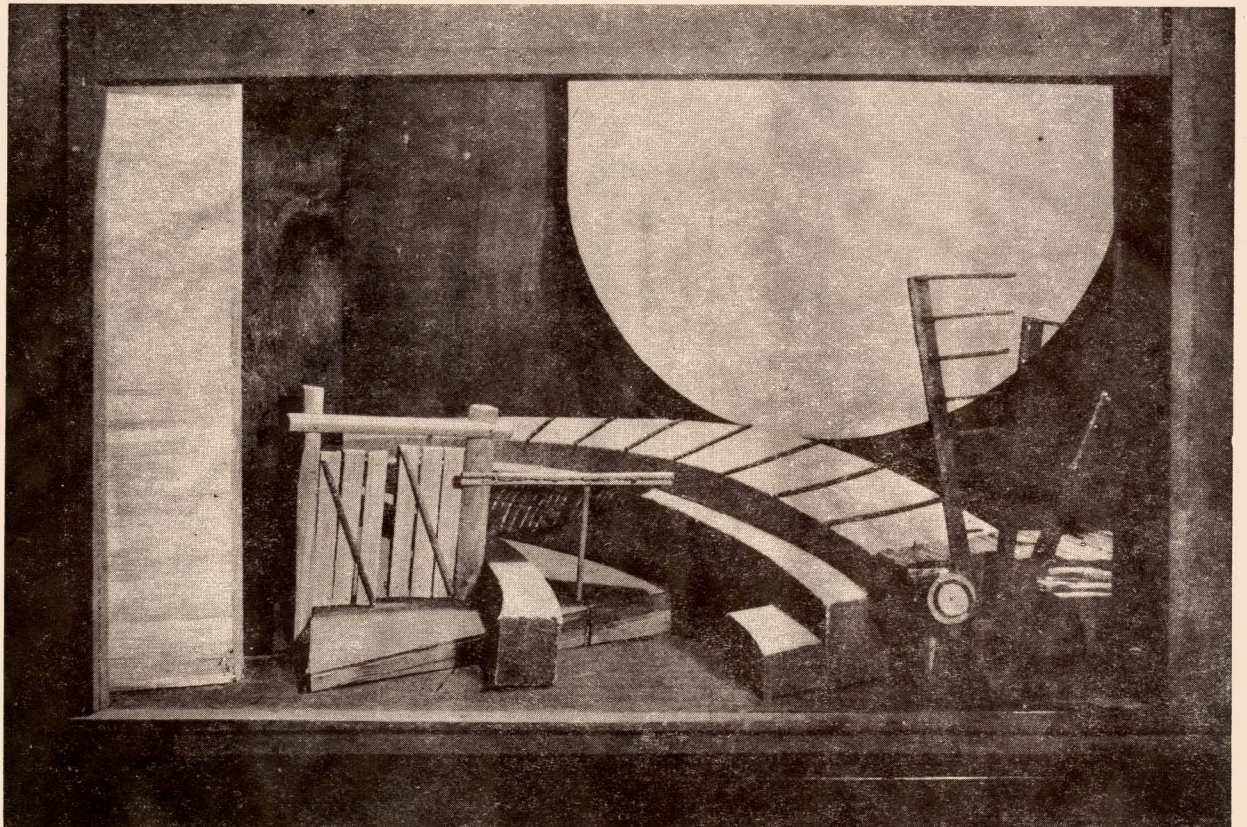


«Страх» — Афіногенсва. Картина 6-а. Ставлення Б. Романицького. Оформлення М. Саннікова.
Сезон 1931 — 32 р.





«Вячеслав» — О. Вишні. Картина 1-а. Ставлення Ів. Богачика. Оформлення М. Саннікова.
Сезон 1931 — 32 р.



Макет до «Містечко Лаленю». Поставу Ю. Іваненка. Худож. офор. Уманського.
Сезон 1931— 32 р.

Державна судова інспекція
Черкаської області
Республіка Україна
... УРСР ... ІСТРС
3

З М І С Т

	Стр.
П. Рулін—Театр ім. Заньковецької	3
Б. Романицький—Спогади й думки про творчий шлях театру ім. Заньковецької	9
І. Чабаненко—Ансамбль	22
В. Яременко—Десять років праці	25
Іван Ткачук—Заньківчани у Дніпропетровському	35
І. Богаченко, О. Борщаговський—Організація ТРОМ'у	37
А. Ленець—Чому я пішов до театру ім. Заньковецької	39
Ф. Тихий—Як я вступив до театру ім. Заньковецької	40
Матеріали до історії театру	41

2006

n-08

WGS

035

B 113567

Kx

12 98