

УДК 792.091.8.028(477-25)“1923/1930”

МАНДРІВНИЙ ПЕРІОД ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРУ ІМ. МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ: ХРОНОЛОГІЯ ТВОРЧОГО ВИЖИВАННЯ

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

*Академія мистецтв України,
Інститут проблем сучасного мистецтва
вул. Щорса, 18-А, 01113 Київ, Україна, тел.: 8 044 529 20 51*

У статті досліджується маловивчений період діяльності театру ім. М. Заньковецької 1923–1930 рр. Автор аналізує особливості творчого розвитку цього колективу, його репертуарну політику, стилістичні пошуки. Важливим завданням розвідки було з'ясування функціональної ролі мистецького колективу заньківчан у тогочасному театральному процесі України.

Ключові слова: режисерське втілення, гастрольна діяльність, формальні пошуки.

В історіографії вітчизняного театру мандрівний період діяльності заньківчан залишається одним із найменш досліджених і теоретично не осмислених. Нез'ясованість обставин творчого існування цього колективу з 1923 по 1929 рік можна пояснити кількома чинниками, серед яких є і політичні, і суто об'єктивні. Документальні свідчення політично непевних і суперечливих 1920-х рр. майже не збереглися, до того ж згадувати та писати про те, що в дійсності відбувалося в ті часи з Театром ім. М. Заньковецької, було доволі небезпечно. Однак “темний період” життя цього колективу потребує обов'язкового висвітлення і, на нашу думку, цей момент нарешті настав.

Серед численних неточностей, накопичених за роки недостовірного відтворення історії заньківчан, принциповою похибкою є дата присвоєння театрові імені видатної української артистки. Як повідомлялося в тогочасній пресі, постановка за підписом М. Фрунзе про надання Театрові Троїцького народного дому (так називався цей колектив з весни 1919 р. – Г. В.) імені Марії Заньковецької датована 12 січня 1923 р. [28; 3, с. 473]. Дослідники ж радянських часів твердили, що подія ця відбулася восени 1922 р. Відтак, і свій п'ятирічний ювілей цей колектив святкував навесні 1928 р., а не восени 1927-го, як це подають окремі джерела [9, с. 8].

Утім, отримавши ім'я Марії Заньковецької, цей найстарший з українських державних театрів¹ реально пропрацював у Києві лише близько місяця. Надто важким було тогочасне становище мистецьких інституцій у місті, де з початком непу різко зросло оподаткування театральних підприємств, і 15% від вартості кожного

¹ Це переконливо доведено у статті Р. Пилипчука та Р. Леоненка “Скільки років театрові імені М. Заньковецької?” – “Культура і життя”. – 1997. – 3 грудня. – № 67.

квитка перераховували до міського бюджету [19]. До того ж, в умовах непівського фінансового тиску, Театр ім. М. Заньковецької ледь витримував конкуренцію з іншими київськими труппами, яких у місті було чимало. У 1922–1923 рр. тут працювало близько десятка різномовних театральних колективів, серед яких – два експериментальні (Театр ім. Г. Михайличенка, очолюваний М. Терещенком, і “МОБ” під орудою Л. Курбаса), Театр ім. Т. Шевченка, яким керував Д. Ровинський, а також Міська опера, що носила ім’я Карла Лібкнехта, російський Театр ім. Леніна, єврейський “Кунст Вінкл” ім. А. Гольдфадена та ін.

З приводу вимушеного виїзду на гастролі один із перших заньківчан, актор Василь Яременко згадував: “Театр пробув до лютого 1923 року в Києві і вирушив у подорож. Головним чином вирушила молодь. Перший етап: Полтава, Кременчук, Черкаси показав, що в провінції є потреба в театрі, тяга до нового свіжого репертуару, і вже за короткий час в подорожі було виготовлено три нові п’єси. В квітні 1923 року театр знову повернувся до Києва, і пробув тут до червня, а на весь літній сезон виїхав до Чернігова і вже до сьогодні (йдеться тут про 1928 р. – *Ред.*) не повертався більше до Києва” [30, с. 21].

Практично кожне речення із наведеної цитати В. Яременка потребує додаткових коментарів. Насамперед зазначимо: чимало з тих, хто перебував у трупі Театру Троїцького народного дому в 1922 р., як-от провідні актори Іван Мар’яненко, Любов Ліницька, Катерина Лучицька, Іван Сагатовський та ін., на гастролі не поїхали. Друге уточнення стосується того, що остаточно театр до Києва не повернувся, це було зумовлено втратою власного приміщення. Пояснюючи ситуацію з Троїцьким народним домом у 1926 р., кореспондент тижневика “Культура і побут” писав: “Коли український театр тільки-но вибивався на дорогу, закінчував свій «ембріональний» період, а поруч квітнула буйним цвітом безоглядна халтура, що не обминула й це приміщення, якось ніби затерли на причілку цього будинку почесне ім’я. Вкінці припинилися тут і халтурні виступи, а приміщення віддано клубові профспілки «Металіст», що йому воно належить і досі.... На сьогоднішній день від «театру ім. Марії Заньковецької» не лишилося навіть вивіски. На великій сцені вряди-годи бувають вистави аматорів, а все приміщення використовується найбільше як спортивна зала” [5].

Повернувшись на короткий час у квітні 1923 р. до Києва, Театр ім. Заньковецької влітку того ж року переїжджає на Чернігівщину. До вибору такого гастрольного маршруту колектив начебто спонукала пропозиція одного з його керівників Олександра Корольчука, який колись працював у чернігівському театрі [10, с. 13]. Не можна не зважити й на те, що театр носив ім’я уродженки Чернігівщини Марії Заньковецької, яку шанували і пам’ятали на її малій батьківщині.

Відтак, у червні 1923 р. мешканцям Ніжина заньківчани показали “Анатему” Л. Андрєєва, “Чорну Пантеру і Білого Медведя” В. Винниченка, “Кін, або Геній розпусти” А. Дюма, “Підступність і кохання” Ф. Шиллера, “Хамку” Константинова [25, с.41], а в липні вже грали в Чернігові в Театрі на валу “Молоду кров” В. Винниченка, “Гайдамаків” за Т. Шевченком у постанові Л. Курбаса, “Над безоднею” Я. Мамонтова, “Розбійник Кармелюк” Л. Старицької-Черняхівської та “Мадонну з Ефесу” М. Жука.

“Мадонна з Ефесу” – це перше і єдине сценічне втілення комедії відомого українського художника і драматурга Михайла Жука, який тоді мешкав у Чернігові та працював у Губнаросвіті. Ймовірно, митець особисто познайомився

із заньківчанами й запропонував їм свій твір, і вони прийняли його, тим більше, що в репертуарі театру на той час було мало сучасних п'єс. Прем'єру зіграли у Чернігові 25 серпня 1923 р. але, на відміну від попередніх спектаклів цього колективу, її готували значно ретельніше: були виготовлені нові декорації (художник П. Погрібний), пошиті костюми, а композитор Б. Крижанівський спеціально до вистави написав музику, яку виконував оркестр під його диригуванням.

На жаль, позитивний, але надто лаконічний відгук дописувача чернігівської газети практично не дає жодного уявлення про саму виставу: “П'єса написана і ставиться, наскільки дозволяє її темп, в тонах легкого французького гротеску, – писав він. – Комедія глибока за задумом і витримана за формою. Костюми і декорації за ескізами художника Погрібного витримані в дусі п'єси, її комедійного тону” [26].

Однак, власне режисерське втілення “Мадонни з Ефесу” Б. Романицький охарактеризував як спробу створити новаторське синтетичне видовище, де б домінувало не слово, а загальномистецьке рішення, що поєднувало концептуальне музичне звучання, кольорову гаму й архітектурні форми декорацій. “Інтерес до синтетичного використання всіх видів мистецтв на театрі вже позначився у заньківчан у виставі «Мадонна з Ефесу» (літо 1923 року), – згадував сам постановник. – Це була цікава для нас спроба побудувати виставу за принципом синтетичного пов'язання речового оформлення, музики, світла, руху, гри, аксесуару й слова. План сатири підсилювався дещо гротесковим обарвленням. Строго зумовлені й зафіксовані сценічні положення персонажів, на межі дійсності і фантазії, швидкий темп, що протягом дії весь час несподівано уривався «мертвими» паузами, які здавалися навмисне 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 строї персонажів, барвисті і такої легкої форми, аби допомогти акторові підкреслити всю сатиричну гротескність штучно збільшеної емоційності їхнього руху; швидкий ігровий легкий рух масовок, рух, пройнятий одним певним завданням, що визначився цілеспрямованням вистави жорстко висміяти святенництво буржуазії і взагалі панської моралі” [22, с. 12].

Відсутність гучного резонансу щодо тогочасних успіхів заньківчан опосередковано свідчить, що колектив та його керівники мали більше мистецьких намірів, ніж реальних творчих здобутків. Втім, це мало вагомі пояснення: матеріальна незабезпеченість і брак стаціонарного приміщення. І оскільки повернення до Києва стало неможливим, а Чернігівська губполітосвіта, до якої О. Корольчук надіслав листа від імені колективу [7, с. 169-170], не підтримала театр, заньківчани, закінчивши 21 жовтня свої виступи у Чернігові, вирушили на Полтавщину, де почали грати у містечках Ромни, Піски, Лохвиця та ін.

Згадуючи ці мандрівки, Василь Яременко із гірким гумором писав: “Найважчий час впродовж всього існування театру був у Лохвиці (з 10 листопада до 1 січня 1924 року). Це той час, коли в Лохвиці по вулицях топляться в багні коні й люди, а тому й не диво, що самі найзавзятіші патріоти театру в таку добу року сидять дома. А заньківчани грали, і грали добре, для двох десятків відчайдушних глядачів, в кількість котрих входив і І. В. Онищенко, завсельбудом, друг заньківчан, що допомагав театрові, чим міг. Прибутки від вистав були такі мізерні, що їх іноді не хватало на борщ та кашу (весь час роботи театру в Лохвиці трупа годувалася з загального казана, помешкання й паливо давав безкоштовно, велике йому спасибі,

лохвицький Райвиконком)” [30, с. 22]. Але навіть за цих скрутних умов театр наважився позбутися суфлера, а Б. Романицький підготував прем'єри “Лихих пастухів” О. Мірбо та “Примар” Г. Ібсена.

Наступним містом, у якому на певний час осів театр, став Кременчук, де був “з одного боку обдертий, холодний будинок театру, актори на ролях «истопников», грузчиків вугілля і т. д. – з другого крюківські майстерні¹ – тріумф, овації, адреси” [12, с. 28]. Як зрозуміло із тогочасної преси, трупа заньківчан у Кременчуці також голодувала, але цього разу причина матеріальної скрути була уповні конкретною. Опосередковано вона з'ясовується завдяки спогадам В. Яременка (1970-ті рр.). Виявляється, що у зв'язку зі смертю Леніна 21 січня 1924 р. колектив театру огорнув сум, а робітники від горя не могли відвідувати вистави [7, с. 67]. Справді ця подія, що мала передовсім загальнополітичне значення, заньківчанам загрожувала цілком конкретними обмеженнями: адже за традицією, як тільки-но хтось із державних діячів йшов у небуття, вистави припинялися у зв'язку з оголошенням тривалого трауру. Так було і за царських часів, коли театри зачинялися майже на рік, так сталося і за радянських, коли заньківчани через державну жалобу втратили на якийсь час постійну публіку і не змогли надолужити втраченого.

“Трупа Заньковецької від нас поїхала. Шкода, – розпачливо писав кременчуцький кореспондент харківського тижневика «Література. Наука. Мистецтво». – Уявіть собі... Працюєш шість день і мрієш... в суботу йде «У пущі», а в неділю «Натусь» і т. д. Спочинеш у театрі. Бачиш, як сонце сяє на суворих робітницьких чолах, як гнів тремтить (1-а дія Кармелюка)². Але трупа Заньковецької поїхала геть з Кременчуку. Мусіла втікати. Бо всі артисти трупи з Корольчуком на чолі мають буржуазну звичку – щодня хоч раз їсти. Кепська звичка, коли нема чого...” [13].

Залишивши Кременчук, театр вирушив на Херсонщину й Одещину, а потім з 25 липня по 17 вересня 1924 р. перебував у Миколаєві, де “довелось платити спекулянтові 40% від валового збору за голі стіни брудного обшарпаного кінотеатру, в якому ми змушені були працювати, а коли до цього додати вечірні видатки по виставі, то навіть при повних зборах, на долю акторів припадало 30-35 відсотків” [7, с. 69]. Така приреченість поневірятися по чужих малоприспособлених випадкових приміщеннях наче переслідувала трупу у 1920-ті роки. І цілком можливо, що саме ця обставина стала до деякої міри визначальною в тогочасній, так званій реалістично-побутовій спрямованості творчості колективу. Мистецькі керівники театру не мали реальної можливості ставити вистави, насичені сценічними трюками та спецефектами, працювати над створенням особливої сценічної атмосфери, вишукувати нестандартні сценографічні рішення, облаштовувати сцену оригінальними конструкціями. А тому зусилля режисерів-постановників Олександра Корольчука та Бориса Романицького зосереджувалися переважно на удосконаленні акторського виконавства й артистичної майстерності, на створенні “міцного художньо злитого” сценічного ансамблю, що публічно задекларував Б. Романицький 1927 р. [21, с. 10].

З кінця вересня 1924 р. театр ім. М. Заньковецької розпочав свій перший сезон, який також виявився дуже важким для колективу, в Катеринославі (нині Дніпропетровськ). Не звикла до пропонованого заньківчанами репертуару, катеринославська публіка була надто інертною й непередбачуваною. “На протязі

¹ Йдеться про вагоноремонтні майстерні у посаді Крюкові міста Кременчук.

² Йдеться про виставу за п'єсою. Л. Старицької-Черняхівської “Розбійник Кармелюк”.

довгих років місто і навіть робітничі райони «культивувались» відомими діячами «малоросейщини» Кучеренками та Колесниченками, що годували робітників «Хмарами» та «Вихрестами», – згадував В. Яременко. – До того ж місто виховане на оперетці, місто зрусифіковане, здеморалізоване, в розумінні театрального мистецтва, відсутність будь-якої театральної політики – і заньківчанам прийшлося, як то кажуть, перший сезон тугувато, та проте загартованість і витривалість, яка була набута попередніми роками, допомогла” [30, с. 22].

Що матеріальне становище театру залишалось катастрофічним, красномовно посвідчив і Остап Вишня під час свого приїзду разом із групою українських письменників до Катеринослава в грудні 1924 р. “Кінець кінцем після подорожей і по шпалах, і над шпалами – Катеринослав, міський театр ім. Луначарського, де заньківчани «грають сезон»... Що й казати, матеріальні злидні (найбільша “ставка” для режисера й актора 42 крб. на місяць!) – (один золотий червінець становив на той час кілька десятків тисяч радянських рублів. – Г.В.), сильно затримують розвиток театру! Нема ж нічого! Ні художника, ні музики, ні декорацій. Хочеш нову постановку – одривай, значить, із свого і без того дуже й дуже не ласого шматка – на декорації, чи на вбрання, чи на ще щось там... Трішечки до його уваги, невеличку йому моральну й матеріальну допомогу – і на Катеринославщині матимемо радянський театр, з якого пишатимемося...” [6].

Але попри сукупність негараздів Остап Вишня відзначив і певний позитив, передовсім у репертуарній політиці: “З «малоросійщиною» заньківчани покінчили. Репертуар вирівнюють. Частина йде в них побутових п’єс, частина історичних («Гайдамаки»), мають вони п’єси й сучасні («Ave Maria», «97»)...” [6]. Дійсно, постава “97” Миколи Куліша (режисер – Б. Романицький), виявилась напрочуд успішною, й наче примирила театр і публіку та органічно поєднала тяжіння заньківчан до “старої реалістичної” школи, сучасну тематику й очікування глядача. Як свідчив В. Яременко, знервовані важкою буденністю глядачі навіть не давали дограти спектакль, бо “як тільки починалася сцена самосуду над людоїдами – в залі здіймався лемент, страшні істеричні крики, і ми змушені були передчасно давати завісу” [7, с. 71].

Кілька світлин цього спектаклю дають уявлення про його реалістично-мінімалістське сценічне оформлення: хата Гирі відрізнялася від хати Стоножки наявністю скатертини на столі та годинника на стіні, а масові сцени в сільраді та на подвір’ї у Гирі вибудовувалися з картинною скульптурністю. Вочевидь саме ця простота постанови, прийоми достовірної та психофізичної точної гри Б. Романицького (Мусій Копистка), Василя Яременка (Гнат Гиря), Олександра Корольчука (Сергій Смик) та інших, болюча тематика зумовили неймовірний успіх вистави. Про захопленість глядача Кулішевою п’єсою писав і тогочасний директор театру М. Лебідь, відзначаючи, що “скрізь – на периферії і в Катеринославі – найбільшим поспіхом користувалась прекрасна п’єса гартованця¹ Миколи Куліша «97». В «97» малюється боротьба незаможників з куркулями. П’єса написана соковито, життєво, талановито і з новин театрального репертуару – найкраща. Маріупольський з’їзд рад, побачивши цю п’єсу, – постановив клопотатись перед ВУЦВКом, аби автора цієї п’єси було відзначено нагородою. Це в нашій українській літературній житті – дорогий факт незвичайної уваги радхазяїв нашої землі до пролетарської літератури” [11].

¹ Йдеться про членство Миколи Куліша в Спілці пролетарських письменників “Гарт”.

Залишивши Катеринослав 16 січня 1925 р., Театр ім. М. Заньковецької переїхав до Запоріжжя і повернувся назад лише в квітні для остаточного закриття сезону 17 травня. Саме в Запоріжжі, де в майбутньому заньківчани оселяться більш як на десять років, театр отримав статус державного, а Головополітосвіта призначила його для обслуговування Катеринославщини. Тож, після літніх гастролей, що тривали з 10 липня у Павлограді, Кривому Розі, Мелітополі, 10 жовтня 1925 р. колектив знову прибув до Катеринослава й почав готуватися до нового зимового сезону 1925/1926 рр., який відкрився 8 листопада в орендованому приміщенні Театру ім. Луначарського.

Відомості, які подавав перед початком нового сезону місцевий театральний тижневик “Искусство трудящихся”, сьогодні можуть викликати щире здивування: у скрутних матеріальних умовах колектив укладав грандіозні плани. Йшлося про постанови “Людини з ідеєю” К. Вітфогеля, “Отелло” В. Шекспіра, “Бунту машин” О. Толстого. “Крім того, запрошено на одну постановку К. Станіславського. Склад театру збільшено – до театру прийнято акторів О. Загарова, М. Морську, Є. Золотаренка та ін. ... Завідателем художньої частини залишається Романицький. Цей наступний сезон у заньківчан буде ще цікавий тим, що в театрі будуть гастролювати видатні російські актори – в п'єсах «Плебейка», «Чорна Пантера...», «Брехня», «Гріх» виступить Валерія Драга. Взимку Б. Романицький має виїхати за кордон до Берліну і Праги” [14].

Більшість із задумів художнього керівництва театру на сезон 1925/1926 рр., за винятком легендарної постанови П. Саксаганським “Отелло” В. Шекспіра з Б. Романицьким в головній ролі, на жаль, не здійснилася. Не приїхав вчасно Олександр Загаров, а Борис Романицький не побував за кордоном, і не можна напевно сказати, чи відбулась, наприклад, постава “Людини з ідеєю” К. Вітфогеля, оскільки свідчень про виставу в тогочасній катеринославській пресі немає¹. А вже в грудні 1925 р. заньківчани знову почали працювати в мандрівному режимі, тому що найкращим катеринославським театральним приміщенням заволодів театр “Красный факел” з Одеси.

Але на відкритті сезону заньківчани справді представили нову трагедію Михайла Жука “Плебейка” (постава Б. Романицького, сценографія І. Желасва та музичне оформлення В. Йориша), хоча й без участі запрошених акторів. Анонсуючи прем'єру, дописувач журналу “Искусство трудящихся” зазначав, що “автор не подав трагедії якогось певного стилю, не увів означену добу. І інтерпретація Б. Романицького цілком погоджена з задумом драматурга. Нема стилю певної нації і навіть певної епохи, але в роботі автора, в оформленні сцени і в усьому – утворений спеціальний стиль п'єси “Плебейка” [20]. Справа в тім, що доволі поширений сюжет про повстання рабів Михайло Жук трактував, ніби наслідуючи модель експресіоністського театру, коли глибоко індивідуальне, інтимне начало, яке ховається в “сутінках душі”, зіштовхується з суспільною необхідністю, соціальними зобов'язаннями, і людина виявляється приреченою на трагічну загибель. А тому трагедія “Плебейка” – п'єса “начебто історична”, оскільки історичним тут було лише тло, на якому моделювалася актуальна для 1920-х рр. революційна ситуація.

Головна героїня п'єси – плебейка Маріта, роль якої виконувала В. Любарт,

¹ Про те, що постава відбулась 23 грудня 1925 р. (реж. І. Богаченко, худ. М. Санников), сказано в книзі О. Кулика “Львівський театр імені М.К. Заньковецької”, К., 1989, с.144.

за наказом ватажка повстанців добровільно кидає своє середовище, аби звабити, а потім вбити ненависного імператора. Далі інтрига розвивається за вкрай індивідуалістичною логікою, яка не витримує прямолінійних буквальних рішень. Маріта закохується в помираючого імператора, якого сама ж отруїла. Відтак вона вже на правду зраджує своєму класові й хоче помститися за смерть власної жертви, а тому оголошує себе імператором і жорстоко душить повстання.

На думку рецензента, вистава заньківчан і переборювала, і повторювала недоліки п'єси: трагедія любові, відтворена на кону В. Любарт (Маріта) і В. Яременком (Імператор), перекривала трагедію класової боротьби, хоча в фіналі з'являвся ватажок повстання Горбань (Б. Романицький) і вбивав Маріту. "Група зробила доволі багато, аби виконати всі завдання автора і щоб приховати всі недоліки п'єси, – зазначав рецензент. – Вона намагалася внести якнайбільше руху в п'єсу. Їй вдалося трохи замаскувати риторичність трагедії і відтворити картину боротьби. Але виключно зовнішніми діями важко було, звичайно, заповнити великі прогалини її внутрішньої невідомості. Все ж масові сцени створювали ілюзію, і це результат великої роботи трупи. Але вони (Яременко і Любарт) оживили ці два символи п'єси і вдихнули життя в своє кохання. Звичайно, Яременко був не надто загрозливим для імператора-пригноблювача, але це вже вина автора, який захопився трагедією любові більше, ніж трагедією класів" [18].

Остаточо завершивши свої виступи у Катеринославі 21 лютого 1926 р. виставами "Отелло" В. Шекспіра та "Фея гіркокого мигдалю" І. Кочерги, заньківчани виїхали до Запоріжжя, де колектив знову навідав Остап Вишня разом із провідним українським театральним критиком І. Туркельтаубом. Власне завдяки Туркельтаубу, якому сподобалися спектаклі заньківчан, "справа про незадовільний матеріальний стан" театру ім. М. Заньковецької набула розголосу. "Уявіть собі невеличкий одноповерховий будиночок з невеличкою залою, що, як кажуть, раніш була домашньою церквою, – писав він. – Оце й є театр, в якому заньківчани грають, запихаючи туди, правда, все ж близько 900 душ. На кону голо. Нічого нема. Поганеньке дрантя, що там бачимо, найгірша пародія на декорацію. З Катеринослава ж нічого не дозволили вивезти... Катеринославська окрполітосвіта не дає вивозити декорацій, виготовлених за свій кошт театром ім. Заньковецької... Зате, що бачимо на самому кону, провінціального глядача не тільки задовольняє, а й захоплює. На кожній виставі п'єси «97» – сила істерик з виносом із зали. Були істерики навіть на «Отелло». На «Ревізорі» ж уся зала безупинно заливалася сміхом" [27].

Після закінчення гастролей у Запоріжжі театр вирушив до Зінов'євська (колишнього Єлисаветграду), а потім переїхав до Кременчука. І власне тільки тоді, наприкінці сезону, в травні 1926 р. до Катеринослава прибув довгоочікуваний режисер Олександр Загаров. Газета "Культура і побут" з цього приводу повідомляла: "Цими днями до трупи прибуває з-за кордону відомий режисер О. Загаров, що розпочне готувати п'єсу чеського драматурга Іржі Волькера «Найвища офіра» і Ростана «Сірано де Бержерак». У цих п'єсах візьме участь відомий актор Степан Кузнецов. В травні театр Заньковецької теж буде переформовано і склад трупи доведено до 35 осіб. Проте матеріальний бік театру стоїть не зовсім гаразд..." [2].

Показово, що творчі плани Загарова-режисера були якнайтісніше пов'язані з освоєнням новітньої зарубіжної драматургії, а його майбутні неординарні прем'єри анонсовано ще восени 1925 р.: "Загаров везе з собою багато нових п'єс нових європейських драматургів. Між іншим п'єсу Піранделло «Шість персонажів

шукають автора». П'єса прийнята до постановки в Москві, Харкові» [8]. Але, приїхавши до Катеринослава, О. Загаров розпочав роботу не над п'єсою Луїджі Піранделло чи Іржі Волькера, як передбачалося, а над «R.U.R.» К. Чапека. Причини змін у репертуарі заньківчан слід шукати, ймовірно, у глибинній суперечності тогочасної театральної ситуації в Україні, у дуже тонкому ідейно-політичному балансуванні керівників театрів під час формування афіші. Вихованця реалістичної мхатівської школи, режисера, схильного до копіткої роботи з актором, Олександра Загарова запрошували до цього театру передусім з метою підвищення рівня виконавської майстерності. На нього розраховували як на педантичного педагога та вихователя, що, зрештою, й виправдалося, згідно зі спогадами Б. Романицького та Д. Козачківського. Він же, збагачений досвідом європейського авангардного театру, насамперед мав намір поставити антиутопію К. Чапека, як її перший інтерпретатор на українській сцені¹.

Перед початком нового сезону 1926/1927 рр. преса сповіщала, що «Держтеатр ім. Заньковецької, як і торік, гратиме в Дніпропетровському. Художньою частиною театру завідуватиме відомий режисер Загаров, а черговим режисером залишається Романицький. В театрі проведено реорганізацію: поповнено склад труп новими акторами. Сезон розпочнеться 15 жовтня п'єсою чеського драматурга Чапека «РУР» («R.U.R.» – Г.В.). Далі підуть: «Комуна в степах» (реж. Романицький), «Гендлярі славою» (реж. Загаров), «Шпана» (реж. Романицький), «Вій» (реж. Романицький), «Слово о полку Ігоревім» Г. Хоткевича (сценічне оформлення В. Кричевського, музика Л. Ревуцького). З репертуару минулого сезону пройдуть: «Ревізор», «Одруження», «Тартюф» та «Весілля Фігаро» в перекладі Самійленка» [1].

Дійсно, сезон 1926/1927 рр. Театр ім. М. Заньковецької відкрив у Дніпропетровську 15 жовтня драмою К. Чапека «R.U.R.». Для сценографічного рішення вистави О. Загаров запросив із Ленінграда свого брата-художника П. Похітонова, який в оформленні використав сукна, конструкції, транспаранти, наповнив виставу яскравою кольоровою гамою, тобто зробив усе, аби видовище відповідало вимогам тогочасної «найпередовішої естетики» [17, с.63]. Втім, постава О. Загарова успіху не мала і виставу не врятував навіть міцний акторський ансамбль: О. Загаров, Д. Козачківський, В. Любарт, Б. Романицький, В. Яременко.

Причини цієї невдачі дописувач журналу «Зоря» пояснював так: «Театр наш, як і всі інші, так би мовити, провінціальні театри, не мав тоді (тобто на початку сезону – Г.В.) та й зараз не має певних мистецьких напрямів, форм і не найшов самого методу подачі театрального твору глядачеві. На початку сезону в театрі існувало приблизно два напрямки: дві режисерські трактовки режисерської справи. Перший напрямок – це суворий театральний академізм. Перша спроба запровадити його в театрі постановкою К. Чапека «R.U.R.» (реж. О. Загаров) при всій своїй бездоганності з боку форми, довела, що це сьгоднішнього глядача не чіпає і не хвилює. Тим-то театр на початку сезону не зумів притягти до себе численного глядача, і що саме важливе, більшість акторів не могла захопити така робота» [15].

Критик, як бачимо, не розмежував «суворого театрального академізму», що, власне, означало прискіпливість і ретельність у роботі Загарова-режисера, і драматургії чеського авангардиста К. Чапека. А об'єднати п'єси останнього з

¹ Уперше українською мовою «R.U.R.» О. Загаров поставив в Ужгороді 1923 р. в Театрі товариства «Просвіта».

нешанованим у ті роки “академізмом” можна було лише формально зарахувавши “R.U.R.” до “продуктів буржуазної культури”. Це, зокрема, підтверджують і подальші сентенції дніпропетровського журналіста: “Таке сьгоднішнього глядача не чіпає і не хвилює”. Авжеж, Чапекова історія “бунту машин”, згідно з нормальною логікою, не могла полемізувати з суспільством, яке ще тільки мало намір індустріалізуватися. Антиутопія “R.U.R.” для катеринославців була “надутопією” омріяного механізованого майбутнього, до якого буржуазна Європа вже наближалася. Провал постанови драми “R.U.R.” з її фаталістичним передбаченням руйнування світу роботами, символічним поглинанням ними людей, у промисловому соціалістичному місті, яке колективно будувало світле майбутнє, був історично запрограмований. Парадоксально, але цей театральний епізод сезону 1926/1927 рр. відбувся якраз тоді, коли XIV з’їзд ВКП/б офіційно проголошує курс на соціалістичну індустріалізацію народного господарства.

Більшість із того, що планував О. Загаров, зокрема монументальна постава “Слово о полку Ігоревім” Г. Хоткевича, не здійснилося. А в другій половині сезону, невдало початого О. Загаровим, який уже наприкінці 1926 р. залишив трупу і виїхав до Театру ім. Т. Шевченка, заньківчани, за свідченням журналу “Зоря”, переорієнтувалися. “В кінці січня цього року йшов осучаснений «Вій» (реж. Д. Козачковський) – ця постановка ще в більшій мірі говорила про рішучий поворот театру до лівих форм. І крім того він мав ще одне значення. Тоді як постановка «Паливоди» була головним чином формальним досягненням, «Вій», крім того що нещадно розвінчав старий «Вій», як п’єсу старого побутового театру з домішками фантастики (для Дніпропетровська це новина), крім деструктивного впливу на старі форми, ще й став ближче до нашого сьгодні, був цікавим, злободенним” [15].

Зимовий сезон 1926/1927 рр. виявився останнім для Театру ім. М. Заньковецької, коли він постійно працював у Дніпропетровську у більш-менш комфортних умовах. На весні 1927 р. за рішенням Головополітосвіти колектив було переведено до Полтави, а Театр ім. Т. Шевченка, який переважно гастролював на Полтавщині й Донбасі, переїхав до Дніпропетровська. Сенс цього рокування театрів, здійсненого за наказом вищих органів державної влади, досі залишається не до кінця з’ясованим. Зрозуміло лише, що за цим крилися певні політичні концепції, які реалізовано у преференціях, які надавали Театрові ім. Т. Шевченка перед Театром ім. М. Заньковецької.

Річ у тім, що зіткнення творчих колективів між собою, спонукування їх до штучного, нетворчого суперництва і запобігання перед владою було одним із основних прийомів тогочасного керівництва мистецтвом. Формально ж Театр ім. Т. Шевченка на той час вважали найстаршим серед діючих українських державних театрів і в 1928 р. мало відбутися урочисте відзначення його десятиріччя. Ймовірно, саме ці фактори, а також енергія його тогочасного керівника Д. Ровинського сприяли тому, що цей колектив було переведено на Дніпропетровщину, де крім постійного театального приміщення, підготовленої глядацької аудиторії, працювати було престижніше, тим більше, що вимальовувались перспективи розгортання гігантського будівництва Дніпрельстану, а отже й державного фінансування.

Першого ж квітня 1927 р. заньківчани виїхали до Кременчука, через місяць прибули до Миколаєва, і новий сезон 1927/1928 рр. розпочали 8 жовтня в Полтаві п’єсою “Підземна Галичина” М. Ірчана. Вкотре прагнучи, як художній керівник,

привернути увагу до діяльності свого колективу, якраз до початку сезону в харківському часописі “Нове мистецтво” Борис Романицький друкує промовисту декларацію, яка на довгі роки визначила естетичні пріоритети заньківчан і, ймовірно, захистила їх від звинувачень у формалізмі. “Театр ім. М. Заньковецької починаючи сезон 27/28 року твердо стоїть на своїй попередній позиції: ми театр сучасності і прагнемо відтворити на кону темп своєї епохи, добираючи такий репертуар, в якому б наш глядач – трудящий знаходив відгомін своїх ідеалів. [...] Наш театр – театр реалістичної форми. Під цим не треба розуміть, що ми хочемо йти назад, чи то затриматись на старих реалістичних трафаретах. Трафарети ми використовуємо й викидаємо. Реалізм театр ім. М. Заньковецької розуміє не як копіювання життя, а як мистецько-творчий процес на ґрунті реального відчуття життя” [21, с. 10-11].

Визнання “реалістичної форми” як пріоритетної є цілком логічним для колективу у формуванні й творчому становленні якого брали участь безпосередні учасники та спадкоємці театру українських корифеїв П. Саксаганський, Л. Ліницька, О. Корольчук, Б. Романицький та ін. Разом з тим принципи зауваги Б. Романицького не можна розглядати поза реаліями українського театральномистецького процесу 1920-х рр. в цілому. Адже навесні 1927 р. у Харкові в Будинку літераторів ім. В. Блакитного відбулася перша театральна дискусія, під час якої тогочасні провідні діячі українського театру Лесь Курбас, Гнат Юра, Яків Мамонтов, Юрій Смолич та інші з’ясовували, що таке реалізм у сценічній творчості. Відтак, навіть працюючи на периферії, Борис Романицький як художній керівник Театру ім. М. Заньковецької мусив чітко викласти власні естетичні пріоритети і визначити обличчя керованого ним колективу. В цьому сенсі заяви Романицького осені 1927 р. можна зрозуміти як виважене формулювання майбутнього творчого шляху театру, як відмову заньківчан від “лівого” авангардного типу сценічного мислення, окремими прикладами якого можна вважати постанову “Мадонни з Ефесу” 1923 р., запрошення О. Загарова та сценічну версію Д. Козачковського “Вія”.

Отже, заньківчани, на протигагу переважній більшості своїх колег, за словами Б. Романицького прагнули утвердитися саме як “театр реалістичної форми”, але не хотіли бути нудними і намагалися сформувати цікавий робітникам репертуар. Втім, як писали харківські “Вісті”, “Полтава не вся зустрічає заньківчан так, як вони на те заслуговують. Артисти досягли своєї мети щодо масового глядача: полтавські робітники, дрібні урядовці, студенти і т. д. наповнюють дешеві місця театру. Але ж партер не завжди повний. Полтавський непман більше тягнеться до оперети” [4].

Власне Полтава, де було зручне й ошатне приміщення Театру ім. М. Гоголя, стало містом для своєрідного перепочинку заньківчан перед подальшою напруженою роботою на Донбасі, оскільки “по завданню НКО УСРР заньківчани мають присмну нагоду з 9 березня по 18 серпня 1928 року переводити свою планову роботу на Донбасі і тут же відсвяткувати свій п’ятирічний ювілей, або відсіля зі свіжими силами й надіями знову кинутися на барикади проти ворога – темряви”, – писав В. Яременко [30, с. 23]. Тому, згідно з угодою з окрполітосвітою, Театр ім. М. Заньковецької, пропрацювавши у Полтаві до 1 січня, мав переїхати до Сум, а потім у березні вирушити на Донбас. З невідомих причин до Сум 1928 р. Театр ім. М. Заньковецької не потрапив, а поїхав зовсім у інший бік – до Молдавської автономної республіки (на той час вона була у складі УРСР), де гастролював до 20 лютого.

Свій п’ятирічний ювілей заньківчани відсвяткували, як і передбачалося, на Донбасі, в місті Артемівську – тогочасній своєрідній столиці вугільного краю. Однак

піднесений оптимістичний настрій статті В. Яременка 1928 р. навряд чи відповідав тим реаліям, у яких опинилися митці. Донбаський регіон у 1920-ті рр. вважався чи не найважчим для театральної діяльності: містечка і селища, що стихійно утворювалися довкола копалень, практично не мали театральних приміщень, побутові умови акторів були вкрай важкими, а зрусифіковане робітництво, серед якого був чималий відсоток кримінального елемента, як правило, існувало у жахливих умовах і не мало жодного глядацького досвіду. Тому період праці на Донбасі Театру ім. М. Заньковецької можна охарактеризувати як доволі складне випробування.

Тим не менш, розглядаючи театр передовсім як ідеологічну установу, Наркомос України щороку відряджав той чи інший колектив на Донбас, наче випробовуючи акторів на міцність. Першим обслуговувати вугільні копальні взявся Театр ім. І. Франка, який перед тим, як стати стаціонарним харківським театром, 1923 р. виступав тут, влітку 1924 р. провів на Донбасі тривалі гастролі, а протягом осені 1925 р. в шахтарському регіоні діяла навіть спеціально утворена “дон-філія” франківців. У тому ж таки 1925 р., тільки навесні, на кілька місяців влада відрядила на Донбас київський театр ім. Г. Михайличенка. А з грудня 1926 р. до осені 1927 р. в Луганську, Артемівську, Сталіно, Маріуполі, Макіївці виступав Театр ім. Т. Шевченка.

Пробувши майже півроку на Донбасі, де колектив заньківчан “за певним планом об’їздив два десятки рудників, несучи нове українське мистецтво туди, де за нього майже нічого не знали” [24, с. 143], на початку 1929 р. прибув до Сум, де його вистави переглянув відомий український театрознавець Петро Рулін. Це була друга, після виступу І. Туркельтауба, реальна спроба критика привернути увагу громадськості до проблем театру ім. М. Заньковецької.

Подивившись чотири вистави колективу, у репертуарі якого були п’єси Я. Мамонтова, І. Кочерги, І. Дніпровського, М. Ірчана та Лопе де Веги, П. Рулін досить докладно описав їх, відзначаючи тяжіння заньківчан до сучасного репертуару і “реалістичних тонів”. “Княжну Вікторію” театр подав у суто реалістичних тонах, хоч і не акцентував їх послідовно в усіх моментах, – зазначив він. – Так, не всюди відтворено монастирські обставини, не віддано і колориту 1919 р. Кімната монастирської гостиниці швидше нагадує примхливу дачу, костюми для дійових осіб – особливо на «бенкеті мерців» підкреслено розкішні; отже маємо не конкретний історичний малюнок, що нагадував би відоме минуле за десять років до нашого часу, а узагальнений образ загибелі ворогів робочого класу... Принципи сценічного оформлення (худ. М. Санніков) – деякі умовні риси на реальному тлі – церковні бані над кімнатою; в картині, де приходять княжна до генерала, вхід до його приміщення зроблений підкреслено театральний – дійові особи проходять через усю сцену, йдуть драбинкою вгору, зникають (це здається незрозумілим) і тільки потому з’являються в генерала. Але такий устрій сцени накладає надто велику відповідальність на режисера: мусить бо він «обіграти» всі входи й виходи акторів, чого не було зроблено” [24, с. 145].

Тим не менш, у преамбулі статті П. Рулін вельми коректно пояснював, що до постав Театру ім. Заньковецької не можна підходити з тими ж критеріями, що й до стаціонарних театрів, державна дотація яких значно більша. “У Сумах, де зустрівся я з заньківчанами, – писав Рулін, – устаткування сцени нагадувало давноминулі сторінки з театральної техніки. Маленька сцена, без усякої апаратури, навіть блоків бракує, і коли міняється оформлення, болісно чути, як риплять мотузки, як заїдає то

там, то тут. І до всього... бракує робітників для зміни декорацій, через що частенько мобілізуються актори, що й виконують героїчно цю працю – у гримі та костюмах, стікаючи потом” [24, с. 143].

Поза тим, у режисерських роботах Б. Романицького, зокрема у “Підземній Галичині” та “Княжні Вікторії”, П. Рулін помітив чимало винахідливості й цікавих прийомів, уплетених у загальне реалістичне тло вистави, а спектаклям Д. Козачковського (“Овеча криниця” та “Вій”) м’яко дорікав за вторинність. Критик також відзначав талановиту гру В. Яременка, привабливість В. Любарт, майстерне виконавство Б. Романицького, згадував перспективних акторів, як-от М. Донця, Г. Лаврика, О. Олеса, І. Сливу. Але головним підсумковим пафосом статті П. Руліна був заклик до владних органів перетворити Театр ім. М. Заньковецької на стаціонарний. “Театрові конче потрібно осісти спокійно, хоча б на зимовий сезон, треба мати культурне оточення, треба мати умови, що сприяли б підвищенню його кваліфікації. Серйозний й культурний театр, що за шість з половиною років роботи одвідало близько мільйона глядачів, мусить узятися до виховної планової роботи, щоб опанувати всі здобутки сучасної театральної культури, чого звичайно не можна в постійних мандрах зробити” [24, с. 147].

Мандрівний період життя театру ім. М. Заньковецької завершився фактично того ж таки 1929 р., хоча формально стаціонарним запорізьким театром він став у сезоні 1930/1931 рр. Прибувши на гастролі до Запоріжжя в жовтні 1929 р., трупа настільки успішно розпочала свої виступи виставою “Диктатура” І. Микитенка у режисурі Б. Романицького та оформленні художника М. Саннікова, що місцеві керівники та пересічні глядачі запропонували залишити колектив у місті й зробити його постійним запорізьким театром. Уже в грудні 1929 р., після показу в Запоріжжі “Диктатури”, “Підземної Галичини”, “Княжні Вікторії”, “Голосу надр”, конференція глядачів, на якій “організований, робітничий глядач збагнув, зрозумів значення українського театру в українському пролетарському культурному процесі” [16], звернулася до владних органів з проханням зробити Запоріжжя місцем постійного перебування заньківчан.

Остаточному ж рішенню долі театру сприяли його перші харківські гастролі навесні 1930 р., що розпочалися “Диктатурою” і були визнані дуже вдалим. Зрештою, бажання заньківчан осісти у Запоріжжі цілком узгоджувалося з ідеологічно-виховними завданнями радянської влади, а кілька статей у впливовій столичній газеті “Вісті ВУЦВК”, серед яких була захоплена публікація Остапа Вишні, стали своєрідною преамбулою до рішучих дій Наркомосу щодо стаціонарування цього колективу в Запоріжжі.

На початку 1930-х рр. радянське театральне мистецтво стає одним із впливових механізмів ідеологічного зомбування глядачів й потрапляє під тотальний контроль та опіку влади. Водночас на будівництві Дніпрогесу та кількох промислових гігантів, що велося в колишньому Олександрівську, акумулювалася величезна кількість робочої сили, що потребувала певного ідеологічно-естетичного обслуговування. Це усвідомлювали всі: і партійні керівники, що приймали рішення в столичному Харкові, й інженер – автор допису до місцевого журналу про необхідність постійного театру, і Борис Романицький, чия стаття у запорізькому виданні “Мистецтво масам” вийшла під назвою “Спрямувати думку глядача в бік активної участі в соцбудівництві” [23]. Промандрувавши Україною довгих сім років, заньківчанський колектив за цих обставин таки змушений був прийняти на себе маску нового радянського театру індустріального міста. Аби вижити, він

був приречений стати театром радянської доби і “бути співзвучним нашій добі, не зважаючи на всі труднощі праці, завжди високо нести прапор пролетарської культури, поглиблюючи її в самі широкі верстви робітничої маси” [29].

1. *Б. С.* Перед початком зимового сезону // *Культура і побут* . – 1926. – № 34. – С. 7.
2. *Б. Сім.* По українських державних театрах // *Культура і побут* . – 1926. – № 16. – С. 5.
3. *Бабанська Н., Галабутська Г., Шев'якова К.* Літопис життя і творчості Марії Заньковецької. 1854–1934. Короткий варіант // *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Том ССXXXVII. Праці Театрознавчої комісії.* – Л., 1999. – С. 367-486.
4. *В. Щ.* Театр ім. М. Заньковецької в Полтаві // *Вісті ВУЦВК.* – 1927. – 21 грудня.
5. *Вірний Б.* Театр без приміщення // *Культура і побут.* – 1926. – №39. – С. 3.
6. *Вишня О.* Театр імені Заньковецької // *Твори: В 7 т.* – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1964. – Т.2. – С. 206-207.
7. Заньківчани. Львівський державний ордена Трудового Червоного Прапора академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької. Збірник. Упорядник І. Піскун. – К.: Мистецтво, 1972. – 187 с.
8. *Искусство трудящихся.* – 1925. – № 8. – С. 6.
9. *Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л.* Львівський державний український драматичний театр імені М. Заньковецької. – К.: Мистецтво, 1965. – 98 с.
10. *Кулик О.* Львівський театр імені М. К. Заньковецької. – К.: Мистецтво, 1989. – 166 с.
11. *Лебідь М.* Державний драмтеатр ім. М. Заньковецької // *Зоря.* – 1925. – №5. – С. 29-30.
12. *Лебідь М.* Театр імені Марії Заньковецької // *Зоря.* – 1925. – №1. – С. 28-29.
13. *Література. Наука. Мистецтво.* – 1924. – №10. – 9 березня.
14. *М. Л.* В Державному театрі ім. Заньковецької // *Искусство трудящихся.* – 1925. – №1. – С. 8.
15. *М-с.* Зимовий театральний сезон 1926/27 року у Дніпропетровську // *Зоря.* – 1927. – № 4/5. – С. 39.
16. *Н.* Створимо заньківчанам базу в Запоріжжі // *Мистецтво масам.* – 1929. – № 3. – С. 12.
17. *Нікеев В. Д.* Олександр Загаров і український театр. – К.: Мистецтво, 1968. – 86 с.
18. *Новин.* “Плебейка” трагедія М. Жука // *Искусство трудящихся.* – 1925. – № 7. – С. 4.
19. *Новый налог на театры* // *Искусство [К.].* – 1922. – №1. – С. 7.
20. *П. Б.* Відкриття зимового сезону держтеатру імені М. К. Заньковецької // *Искусство трудящихся.* – 1925. – № 6. – С. 5.
21. *Романицький Б.* Заньківчани про себе // *Нове мистецтво.* – 1927. – № 21. – С. 10-11.
22. *Романицький Б.* Спогади й думки про творчий шлях театру ім. М. Заньковецької // *Театр ім. Марії Заньковецької. 1922–1932. Під ред. Б. Романицького, М. Фінна, В. Яременка, П. Руліна.* – Х.: ДВОУ “Мистецтво”, 1933. – С. 9-21.

23. Романицький Б. Спрямувати думку глядача в бік активної участі в соцбудівництві // Мистецтво масам. – 1929. – № 1. – С. 6-7.
24. Рулін П. Театр ім. М. Заньковецької // Життя й революція. – 1929. – № 3. – С. 141-147.
25. Самойленко Г. В. Театральне та музичне життя в Ніжині в XVII–XX ст. Нариси культури. Частина 2. – Ніжин, 1995. – 165 с.
26. Украинский театр. “Мадонна з Ефесу” // Красное знамя. – 1923. – 15 августа.
27. Туркельтауб І. Справи запорізькі: Дорожні враження // Вісті ВУЦВК. – 1926. – 24 березня.
28. Червоний шлях. – 1923. – №1. – С. 257.
29. Щоголів В. Держтеатр ім. М. Заньковецької // Зоря. – 1930. – №4. – С. 30.
30. Яременко В. П'ять років роботи Держдрамтеатру імені М. Заньковецької // Зоря. – 1928. – №4. – С. 20-23.

ROAMING PERIOD OF ACTIVITY OF MARIA ZANKOVYTSKA THEATRE CHRONOLOGY OF ARTISTIC SURVIVAL

Hanna VESELOVSKA

*Academy of Art of Ukraine
Institute of Problems of Contemporary Art
18-A Shchorsa str., 01113 Kyiv, Ukraine
Phone: 8 044 529 20 51*

In the article is investigated little known period of activity of Maria Zankovetska Theatre of 1923-1930 years. The author analyzes peculiarities of artistic development of the troop, its repertoire policy and stylistic investigations. Important task of investigation was to find out functional role of artistic zankivchan troop in thereof theatric process of Ukraine.

Key words: director's embodiment, on tour activity, formal investigation.

Стаття надійшла до редколегії 09.04.2008
Прийнята до друку 17.09.2008