

*Михайло ЗАХАРЕВИЧ*  
*генеральний директор*  
*Національного академічного драматичного*  
*театру ім. І. Франка, народний артист України*

**ПАРАБОЛА РЕПЕРТУАРНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ  
ТЕАТРУ ім. І. ФРАНКА  
ЯК КОД САМООРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ  
КУЛЬТУРИ (1920-і — початок 1990-х)**

Переглядаючи спектаклеграфію Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, помічаєш два виразно окреслені періоди. Перший — початку 1920-х — по вінця заповнений назвами класичних зарубіжних п'єс. Другий припадає на початок 1930-х і пістрявить заголовками соцреалістичних «державних замовлень». Це два показових явища у житті франківців. Одне з них — добровільна і натхненна праця в руслі європейських творів сцени; друге — виконання накреслених партією ідеологічних зобов'язань. Перше (вільний творчий вибір) — норма світового мистецтва. Друге (обслуговування влади) — шлях пристосування.

Гідно оцінити високий рівень драматургії, на який орієнтувався Театр ім. І. Франка від перших днів діяльності, можна вже за прізвищами драматургів — це поспіль світові знаменитості: П. Бомарше, М. Гальбе, Г. Гауптман, Г. Гейерманс, К. Гольдоні, М. Горький, Ф. Грільпарцер, Є. Жулавський, Г. Зудерман, Г. Ібсен, С. Ланге, Ш. ван Лерберг, О. Мірбо, Ж.-Б. Мольєр, А. де Мюссе, Софокл, О. Уайльд та ін. Саме це було новою, навіть сенсацією для глядачів на тлі халтури, яку грали нашвидку зібрані театральні групки. Одна з таких працювала поруч із франківцями у Черкасах.

«Вчора відбулася вистава “Катерина” — п'єса на 4 дії. <...> Селянську дівчину Галю, котра кохає шахтаря Семена, батько й мачуха хочуть одружити з багатим старим Гудзом. Але вона втікає з Семеном на шахти. Проте скоро обридає Семенові своїм “рюмсанням” і проханнями одружитися з нею. Семен заставляє її позичати гроші для нього у шахтаря Ничипора й для того бути з ним веселою й ласкавою. В 4-й дії на шахтарському гулянні п'яний Семен продає Галю за 25 карбованців Ничипорові. Це на Галю не дуже впливає: вона починає пити горілку, танцювати і в істеричному припадкові б'є Семена, котрий її за це вбиває». Неважко зрозуміти обурення рецензента: «Не знаю, на якій підставі автор називає свою п'єсу —

п'есою з шахтарського життя й чому Відділ освіти дозволяє ставити такі п'еси, котрі видають самий неідейний, самий темний бік шахтарського життя: пияцтво й брудне відношення до женщин. Такі п'еси для публіки нічого не дають і не виконують свого призначення — бути “призивом смелим к свободі, к свету”, — вони тільки пригнічують» [1]. Хто автор п'еси, хто її ставив і хто грав — невідомо, як невідомо, чому «твір» названо іменем Катерини, якщо головна героїня зветься Галею.

Ефект кількісної множинності репертуару одного лише першого року роботи Театру в екстремальних умовах нагадує дельту в гирловій частині ріки. Це не стояча вода, а виток її подальшої динамічної течії в берегах ріки. Актуальна матерія життя не зникає в театрі. Навіть якщо вона відразу не реалізується у постановках через несприятливі умови, то відкладається у пам'яті, аби ожити на кону в інший, навіть найдавший, час.

Умовно назвемо перший рік функціонування театру — цю початкову, зародкову фазу колективу — *біфуркаційною*, тобто нестійкою. Біфуркації, як стверджує синергетика, передбачають численні сценарії подальшого розвитку. У нашому випадку визначити міру невідповідності та продуктивності цієї фази у поступу франківців допоможе метод співставлення окремих творів чи типологічних репертуарних блоків першого року його існування із репертуаром подальшого творчого шляху.

Репертуар першого року містить двадцять три назви — це, передусім, сміливий вихід до загальносвітового культурно-інтеграційного простору. У подібному жесті Гната Юри як художнього керівника трупи сьогодні можна вбачати природну схильність мистецтва до самоорганізації, саморегуляції та самозбереження, не нав'язані ззовні. У цьому варто відчувати також прогностичну функцію мистецтва, його історичне послання в майбутнє. У наступні десятиріччя театр послідовно повторює більшість накреслень початкового періоду, тим самим підтверджуючи закономірність віднайдення архетипів своєї творчості на самому її початку.

Але ж те, що ми з відстані часу, уже сьогодні, сприймаємо як стратегічну парадигму Театру ім. І. Франка, на ранній фазі його роботи багатьма критиками і оглядачами розцінювалося як факт еkleктики, випадкового відбору. Майже за кожною назвою — шлейф позитивних естетичних спостережень і вражень, роздумів, співставлень, передусім, самого Гната Юри. Репертуар, який треба було добирати, мов у бліц-шаховій грі, з мінімальним часом

на осмислення, поступово перетворювався на своєрідну матрицю мистецького бачення світу в його сучасних проблемах і барвах.

Відгукнулася практика Молодого театру з його орієнтацією на європейський репертуар та нову українську драматургію. 28 січня 1920 р. у Вінниці театр відкрився «Гріхом» В. Винниченка у постановці Г. Юри. Цю п'єсу режисер рівно за рік до цього ставив у Молодому театрі. Подальший діалог франківців з модерним письменником включив сім постановок. Навіть згодом, 1928 р., вже у Києві, коли В. Винниченкові радянською владою було винесено вирок, Г. Юра долучив до репертуару його твір «Над», за що, безумовно, мав неприємності.

Після величезної паузи, лише у 1989 р., франківці повертаються до творів В. Винниченка. Проте перший спектакль, — «Момент» — за його новелами (режисер А. Жолдак) був поодиноким успіхом серед нечастих спроб дати нове дихання ідеям та естетиці колись визнаного новатора.

Слідом за «Гріхом» у репертуарі 1920 р. йшла «Суєта» І. Карпенка-Карого — теж у постановці Г. Юри, який послідовно виявляв пієтет до класичних репертуарних підвалин вітчизняної сценічної практики. «Суєта» практично не сходила зі сцени — у 1952 р. її грали сімсот разів, а творчість І. Карпенка-Карого була вшанована постановками ще кількох його творів.

У Молодому театрі йшла в режисурі Г. Юри «Кандіда» Б. Шоу. Жанр п'єси про родинні цінності автор визначив як містерію. Це споріднює її із «Суєтою» і виявляє шанобливе ставлення Юри до проблематики «людина та її родина». Режисер і в першому, і в другому випадку «сакралізував», поетизував те, що для нього було взірцевим у житті і творчості: подружню вірність та злагоду в родинному бутті.

Постановкою в 1922 р. Є. Коханенком драматичної поеми Лесі Українки «Лісова пісня» почалось її тривале сценічне життя на франківському кону. Вітаючи франківців з нагоди постановки «Лісової пісні», харківський рецензент подав власне відчуття ідейно-тематичного звучання драматичної поеми, яким наснажена вистава: «Виявивши волю й закономірність у природі й неможливість цієї волі в тяжких буремних злиднях у людей, коли людина повинна думати про життя, про хліб, Леся Українка дала річ великого суспільного значіння, що в йому, а не в поверховому естетизмові і полягає вартість твору. Саме в оцьому разючому контрасті організованої гармонійної природи і неорганізованої, дисгармонійної, розпанаханої економічними чинниками на ворожі групи й ворогуючі, розпорощені одиниці людської громади — провідна й улюблена ідея творчості

Лесі України. В однім з творів вона ззиває людину брудною плямою на ясному тлі природи, каже, що воліла була б не бачити цієї “плями” і споглядати саму природу, її одвічну гармонію. В Лесі було щось еллінське, класичне, неначе вона вийшла з Еллади і носила в собі Платонівську ідею гармонійного людського суспільства» [2].

Програмним було звернення Театру до української класичної поезії. Любов до народу та боротьба за волю заклично і сучасно звучали в «Шевченківському вечорі», а також в драматичній поемі І. Франка «Похорон». Цей твір, поставлений у фіналі першого сезону, гідно прозвучав на святкуванні першої річниці роботи Театру, а пізніше й на закритті третього сезону. Сьогодні цей твір патрона Театру нагадує про нагальний обов’язок колективу розширити коло сценічного втілення творів І. Франка, звернувши пильну увагу на їхні критичні мотиви, оскільки вони були формою вимогливої любові митця до Вітчизни. Значно ширшою виглядає шевченкіана театру і цим подає урок франківській проблематиці.

У черкаській газеті «Вісті» від 20.08.1920 р. було надруковано оголошення франківського «Вечора політичної думки», що складався із трьох одноактів: «Повинен» С. Черкасенка (1908), «Куди вітер віє» С. Васильченка (1919) та «Амністія» голландського драматурга Г. Гейєрманса (1906).

П’єса «Повинен» — про моральний імператив революційно налаштованої людини. Її сюжет такий: халупка старого шахтаря; його син — також шахтар — хворіє, однак звістка про страйк на шахті примушує його, всупереч благанням матері та батька, поспішити до товаришів по праці. Герой гине від кулі жандарма. П’єса «Куди вітер віє» написана за рік до народження франківського колективу, і в сатиричному тоні розповідає про зіткнення у громадянській війні різних політичних сил та реакцію на це безпринципних міщан. У тексті звучить й ім’я Симона Петлюри. Діалог між подружжям:

*«Корецький. Прийде на вас Петлюра! Як приварить двадцять п’ять шомполів. Будеш тоді пам’ятати, коли тобі офіцери ручки цілували!*

*Пані Корецька. Далеко куцо́му до зайця, так твоєму Петлюри до гетьмана. У гетьмана гармати, у гетьмана кулемети, а у Петлюри що? У Петлюри банди!» [3].*

У Вінниці на вечорі вшанування глави УНР Театр ім. І. Франка грав цю річ. Історія являла себе у незавершених подіях дня, і це створювало загострене сприйняття глядачами. На жаль, бракує свідчень, чи наведений текст прозвучав у присутності отамана.

Якщо ці дві одноактівки добре відомі, то третя, оголошена «Вечором політичної думки», по сьогодні навіть не була внесена в репертуарний реєстр театру. Пошуки тексту п'єси Г. Гейерманса за назвою «Амністія» не дали результатів. Допомога прийшла з боку Посольства України у Нідерландах, за що ми вдячні його співпрацівникам Людмилі Біленко та Олені Власенко. Виявилось, що в оригіналі п'єса називається «Свято» (1906). Перекладатиме твір О. Власенко, а до того вона відгукнулася на наше прохання і надіслала анотаційний матеріал до твору Гейерманса.

Дія п'єси відбувається у в'язниці. В країні новий король, котрий вирішив оголосити амністію. Директор в'язниці має обрати п'ятьох в'язнів, які скоро вийдуть на волю. Ними стають номери 7, 83, 215, 113 та 67. Драма побудована на діалогах директора в'язниці з кожним в'язнем, коли директор повідомляє про амністію. В'язні геть відрізняються за віком, характерами, вони несуть покарання за різні злочини, мають різні терміни ув'язнення. Наприклад, номер 83 засуджений лише на 3 роки, а номер 7 сидить вже 20 років. Однак, автор акцентує увагу не на життєвому шляху кожного в'язня чи злочинах, за які вони сидять, а на їх реакції на цю новину. Дехто з них радіє можливості вийти на волю, а дехто настільки психічно скалічений життям та відгородився від суспільства, що боїться зіткнення із зовнішнім світом...

Паралельно з процесом сакралізації радянської історії, Театр ім. І. Франка дозволяв собі поглядати іронічно/жартівливо на всесвітній історичний потік. У репертуарі органічно існувала буфонада «Сватання у царя Латина» Л. Старицької-Черняхівської (1922) за «Енеїдою» І. Котляревського — як історія травестійована, парадоксальна і подекуди глумлива. Пізніше з'явився «Митько на царстві» А. Ліпскерова (1928), де народ виглядає жертвою, ошуканою авантюристами.

За відомостями журналу Державної академії художніх наук «Искусство» (1922, № 9/10), гастролюючий в Ніжині колектив Троїцького народного дому зіграв буфонаду «Сватання у царя Латина» з П. Саксаганським, Л. Ліницькою, Б. Романицьким, А. Барвінок та І. Ковалевським у головних ролях. Текст п'єси нам знайти, на жаль, не вдалося. Зробимо приблизну ідентифікацію, скориставшись архівними матеріалами.

Передусім нагадаємо, що Л. Старицька-Черняхівська була співавтором М. Садовського у створенні літературного підґрунтя опери М. Лисенка «Енеїда». Первісно титульний лист виглядав так: «М. В. Лисенко. ЕНЕЇДА. Музична комедія на 3 дії за І. Котляревським:

сценарій М.К. Садовського, оформлення тексту Л. Старицької-Черняхівської. Вперше виставлена була на українській сцені, а саме — трупю М. Садовського в Києві 23 листопада 1910 року» [4].

Один із рукописів Л. Старицької-Черняхівської вміщує переписаний і прокоментований нею план її батька — М. Старицького — нездійсненої інсценізації «Енеїди» Котляревського. Якщо в сценічній версії Садовського вистава була спланована на три дії і закінчувалась самоспаленням Дідони, то за планом Старицького цю частину сюжету Котляревського вміщено в дві дії. Нас цікавить, передусім, чи скористалася цим планом (і якою мірою) Старицька-Черняхівська, створюючи власну версію «Енеїди». В основу її інсценізації, судячи з заголовка «Сватання у царя Латина», лягла друга частина поеми. У Котляревського вона починається з приїзду Енея з військом до царства Латина та знайомства героя з донькою володаря — Лавінією (у Старицького ці імена змінені на Лавина і Зорина). За сюжетом Котляревського далі загострюється конфлікт Енея з Турном, що призводить до війни. Старицький залишає поза увагою як сцени війни, так і народні героїчні образи Низа та Евріала. Як виглядала в цьому плані п'єса Старицької-Черняхівської, ми не знаємо, як і не уявляємо — через відсутність друкованих газетних джерел того часу, — які саме акценти були розставлені у виставі постановником Г. Юрою та художником М. Драком. Припущення може бути таке: у 1922 р., коли у франківців вийшло «Сватання у царя Латина», знаменував закінчення громадянської війни, і слушно уявити, що героїка цього твору для Г. Юри була обмежена карнавальною романтикою образу Енея, «парубка моторного». Важко подумати, що Старицька-Черняхівська як авторка інсценізації хотіла б ідентифікувати з народною героїкою твору Котляревського криваву вахханалію революції та громадянської війни. Не таким був її світогляд та досвід життя як о тій порі, так і пізніше.

Л. Старицька-Черняхівська — з тих мільйонів, по яких проїхали смертельні колеса історії. Але, животіючи в радянському безладді, жінка сильної волі вірила в світле майбутнє України. У «Заповіті» вона писала: «Я не заздрю тому щастю, що має вродитися по нашій смерті на землі. Воно мене не ображає. Я знаю добре, що це на нього працюємо ми в нашому одчаї, що все те, чого тепер так тяжко позбавлені, ми готуємо для інших. <...> Але хай же спогад про нас хоч залишиться теплим в серцях ваших. Не дайте загинути у пісках віків цьому помникові горя, що ми з наших мук згромадили, <...> тоді яке щастя заснути... на віки... Бувайте щасливі!» [5].

Над інсценівкою «Енеїди» свого часу для франківців працювали Остап Вишня, Кость Кошевський — шлях перетнула історія, гоніння на класику, вишукування націоналізму. Лише у 1986 р. «Енеїда» у жанрі мюзиклу була створена режисером С. Данченком (інсценізація С. Данченка та І. Драча). Вона жила на сцені близько двадцяти років. А Хостікоєв у головній ролі залишиться незабутнім сценічним героєм. Після веремії подорожей і битв, любовних пригод і втрат друзів — наприкінці вистави глядач бачить Енея — Хостікоєва, що стоїть навколішки на рідній землі, ніби вітаючись із нею, а на його очах закипають сльози.

У 1928 р. виставу «Митька на царстві» поставили С. Бірман і В. Смишляєв у МХАТі-2. Виконавиця ролі Марії Мнішек, С. Гіацинтова згадувала: «П'єса про “смутні часи” не випадково називалася так легковажно — автор нарочито вів сюжетну інтригу всупереч історії: самородок, виходець з низів, Митько закохується в Марину і тому вирішує стати царем. Але, ненавидячи всім нутром панів і бояр, які підло охмурили його, сам проти себе влаштовує бунт і тікає на волю. П'єса викликала багато нападок, але дала можливість для постановки буфонно-комедійної, дотепної, підкреслено театральної» [6].

У франківців постановку здійснювали російські режисери О. Смирнов та О. Іскандер, яка, до речі, навчалась у Мейєрхольда в Студії на Бородінській. У мемуарах вона писала: «Ця сатирична комедія розповідала про Дмитрія Самозванця. Ставили її як народний фарс, прийомами балагана. Художник В. Комард'юнов зробив примітивну конструктивну установку. Меблі та окремі речі визначали місце дії. Костюми, зроблені з мішковини та простого полотна, були стилізовані, розмальовані дуже барвисто, по-балаганному. Музика композитора Л. Половинкіна, своєрідна за ритмом і мелодією, цілком пасувала до характеру всієї вистави.

Нам здавалося, що франківцям таке театральне вирішення вистави буде дуже близьким, бо вони володіли народним гумором і, крім того, всі були музикальні. Отож, вистава “Митько на царстві” могла вийти веселою, кумедною, святковою. І не помилилися. Актори навдивовижу легко, швидко засвоювали режисерські завдання, репетиції проходили весело, з піднесенням. Репетируючи, актори не перегравали, легкий шарж, подекуди і гротеск, що вони привносили в гру, ми підтримували. <...> Зокрема в четвертому номері журналу “Современный театр” за 1929 р. відзначалось, що комедію “Митько на царстві” у Театрі імені Івана Франка поставлено дуже вдало. Стиль вистави — фарс. П'єса виконується з ухилом у шарж, досить весело і зі здоровим гумором.



Журнал схвально оцінив гру акторів, зокрема було сказано, що дуже вдається роль Митька молодому артистові К. Кошевському, який грає без удавання, з легкою і безпосередньою наївністю. <...> П'єса “Митько на царстві” йшла тоді й на сцені МХАТу-2. Я бачила у них цю виставу, і, наскільки пам'ятаю, у виконанні франківців вона була дохідливішою» [7].

Тема історії як балагану та забавки авантюристів повторилась на кону франківців у 1995 р., у постановці «Крихітки Цахеса» за Е. Т. А. Гофманом, — виставі, віртуозно зрежисованій С. Данченком за допомогою талановитого акторського ансамблю. Цахес у виконанні Б. Бенюка демонстрував цинічну безсоромність і вседозволеність у якості зброї влади.

Коли у 1917 р. Лесь Курбас заснував у Києві Молодий театр, відразу після «Царя Едипа» він здійснив постановку під «одним дахом» трьох етюдів О. Олеся: «Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри»:

«Створений Л. Курбасом трагедійний настрій у “Танці життя”, його розуміння “символічного театру Олеся” відтворив В. Василько: “Танець життя” йшов на тлі величезного, на всю сцену, панно в червоній гамі. Цілий калейдоскоп барв — від бурої до яскравого краплаку. В переплетіннях ліній і барв угадувалися якісь дивні образи — чи то колосальні поскручені удави, чи то клуби зловісних хмар. Химерним був і зміст етюду. Треба було знайти у психотехніці акторів відповідні засоби для розкриття цього твору. Мізансцени були ламані, зигзагоподібні, рвучкі. Лише один образ доньки звучав як лірична контрастуюча тема. Дивитися цей етюд було важко, хотілося вийти на свіже повітря з цього жаху. Вистава успіху не мала. Вона була незрозуміла широкому загалу глядачів і акторам також не принесла задоволення. <...> Я був вражений невдачею театру, але це була поразка, що варта багатьох удач» [8].

Мимоволі помічаєш, що прем'єра «Молодого театру» (17.11.1917) збіглась у часі з Жовтневою революцією в Петербурзі. Вистава «Танець життя», — писала газета «Вільне життя» від 28.08.1918 р., — намалювала «надзвичайну, лякаюче правдиву картину людського горя й відвічної безнадійності» [9].

Бажання С. Семдора ставити «Танець життя» 1920 р. — у перший рік існування Театру ім. І. Франка, коли трупа спиралася в основному на мистецтво «Молодого театру», — можна пояснити не лише його прагненням набути режисерський досвід у сценічній розшифровці стилістики символізму, а й майже містичним передчуттям вселенського лиха у країні, що по революції стікала кров'ю



громадянської війни. І, хоча режисерські сили С. Семдора не дорівнювали Курбасовим, а пензель художника М. Драка не володів заворожуючою експресією сценографії А. Петрицького, змістовний результат цієї праці можна вважати до певної міри провіденціальним. Рецензент глумачив: «Містицизм наших днів, понурий і глибоко песимістичний, є породженням соціального устрою, що існував раніш. Людина, котра не могла примиритися з дійсністю, назавше отруєна розпачем і безнадійністю. Наш поет Олесь, надзвичайно чуйний, також страждав від кошмарів страшної дійсності <...>. Утворити ряд настроїв, неоформлених, туманних, з перевагою почуття містичного жаху — це завдання удалось трупі цілком. Гра артистів, світлові ефекти, костюми — всі ці засоби були використані надзвичайно вміло. Постановка на сукнах давала закінченість художнього вражіння» [10].

У 1990-х проблеми кризи людського існування та розчарування в ідеалах та міфах активно розробляються режисурою С. Данченка: «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983), «Майстер і Маргарита» (1987), «Кам'яний господар» (1988), «Тев'є-Тевель» (1989), «Біла ворона» (1991), «Крихітка Цахес» (1995), «Мерлін, або Спустошена країна» (1996). І все це правомірно вважати параболою від тієї «молекули жаху», котру в перший рік існування франківців на тлі їх життєствердного мистецтва явив «Танок життя».

Талановитий актор і режисер Симон Семдор прожив недовге життя. Відома дата його народження: це, як і у Гната Юри, — 1888 р. Щодо дати смерті джерела подають плутані відомості. Останні роки він жив у Криму, де присвятив себе організації єврейських колгоспних театрів. Припустимо, що він помер на початку 1930-х. Але стосовно його роботи у Театрі ім. І. Франка, нестабільної за термінами, в архіві Театру збереглося його власне письмове свідчення. На початку 1925 р., коли активно готувалося святкування 5-річчя Театру, до ювілейної комісії надійшла заява С. Семдора:

«До комісії по влаштуванню 5-річного ювілею театру ім. І. Франка.

Прошу внести і моє ім'я в число тих акторів-працівників, які будували цей театр.

Час моєї праці — 27 місяців може і короткий в порівнянні з п'ятьма роками існування театру, а моя праця актора і режисера досить скромна, а все ж я гадаю, що остільки вона була корисна і цінна для театру, що маю повне право на те, щоб мене помістили у відчит журналу, виданого з нагоди ювілею нашого театру.

У театрі ім. І. Франка:

- 1) з червня 1919 р. по лютий 1920 р.
- 2) з квітня по липень 1920 р.
- 3) з жовтня 1920 р. по березень 1921 р.
- 4) з серпня 1923 р. по квітень 1924 р.

Матеріали про працю і картки та рецензії маютьесь в архіві театру, а також і у мене, які я доставляю по першій вимозі шановної комісії.

Актор і режисер Симон Семдор.  
14-го січня 1925 р.»

На доповідній — резолюція: «Редколегії занести т. Семдора і освітити його працю в журналі, помістити його фотографію. Голова ЮК М. Хрустова, секретар — Остап Вишня. 20.01.1925 р.» [11].

Не всі назви 1920-х зробили «послання» в наш час, проте ця тенденція була відчутною: її легко прослідкувати, розгорнувши репертуарний сувій театру за дев'яносто років. Уже в перший рік діяльності франківців преса підсумовувала: «Як у виборі п'єс, так і відношенні до роботи почувається бажання не позабавити, не повеселити глядача, а примусити його замислитися над тим чи іншим питанням життя, дати йому чисту естетичну насолоду. Нехай цей театр ще дуже далекий від дійсного пролетарського театру, але він зробив перший крок до нього, відрікшись старого погляду на театр як на забаву і поставивши перед собою серйозну мету. Честь же йому і слава» [12].

Засади полістилістизму Гнат Юра захищав у всеозброєнні творчої логіки у своєму виступі на театральному диспуті 1927 р.: «Тут кидали фразу: “еклектичний театр”. А чому вважати це недоліком? Може якраз еклектичний театр і потрібний на сьогоднішній день. Так, було б добре, щоб кожний театр мав певний культурний напрямок, щоб існували театр трагедії, театр сатири, класичний театр, натуралістичний... А якщо ми не багаті, а бідні, треба і класиків показати, і талановитий драматург Куліш написав майже натуралістичну п'єсу — як її не показати? То може еклектика й не образа, а навпаки, досягнення, заслуга, бо театр сильний, еластичний зможе досягнути жанрову широчінь драматичної творчості» [13].

Друга несхибна позиція керівника франківців: його театр був і залишається вірним реалізму, мистецтву, яке зрозуміле широким народним масам. Мине шість десятиріч, і Сергій Данченко підтвердить все це у своїй творчості.

1. Театр бувш. Лева // Вісти Черкаського Повітового Революційного Комітету. — 1920. — 13 лип.
2. *Avanti*. Леся Українка на кону державної драми // Вісти (Х.). — 1924. — 3 лют.
3. *Васильченко С.* Куди вітер віє // *Васильченко С.* Драматичні твори. — К., 2008. — С. 257.
4. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ, відділ рукописів, ф. 34, од. зб. 226.
5. Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького. Музей Михайла Старицького. — КН (книга надходження) 6130, РД (рукописи, документи) 109.
6. *Гуцинтова С.* С пам'яттю наедине. — М., 1985. — С. 267–268.
7. *Крижицький Г.К.* Випереджаючи час. *Смирнова-Іскандер О.В.* Театральна Україна двадцятих років. — К., 1984. — С. 245.
8. *Василько В.С.* У «Молодому театрі» // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 210.
9. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — С. 267.
10. *Е.Т.* Ще одна перемога над «ковбасою та чаркою» // Вісти (Черкаси). — 1920. — 21 вер.
11. Архів Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка.
12. *Нелі.* З приводу вистав театру ім. Ів. Франка // Вісти (Черкаси). — 1920. — 31 серп.
13. Стенограма виступу Г. Юри на театральному диспуті 1927 р. — Архів Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка.

**Анотація.** У статті зроблено спробу висвітлити основні риси змін, які відбувалися у творчому почерку Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка упродовж 1920–1990-х. Параболу репертуарних ідентичностей театру розглянуто як код самоорганізації театральної культури України.

**Ключові слова:** Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, Людмила Старицькі-Черняхівська, Гнат Юра, Симон Сендор, Сергій Данченко, самоорганізація театральної культури.

**Аннотация.** В статье сделана попытка осветить основные черты изменений, происходивших в творческом почерке Национального академического драматического театра им. И. Франко на протяжении 1920–1990-х. Парабола репертуарных идентичностей театра рассмотрена как код самоорганизации театральной культуры Украины.

**Ключевые слова:** Национальный академический драматический театр им. И. Франко, Людмила Старицкая-Черняховская, Гнат Юра, Симон Сэндор, Сергей Данченко, самоорганизация театральной культуры.