



IMRUE

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE
M. RYLSKYI INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORISTICS
AND ETHNOLOGY

**UKRAINIAN ART
STUDIES:**
Materials, Investigations, Reviews
Collected Scientific Works

Issue 16

KIYV 2016

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

УКРАЇНСЬКЕ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:
матеріали, дослідження, рецензії

Збірник наукових праць

Випуск 16

КИЇВ 2016

Рік заснування 22.12.2004
Виходить один раз на рік

Редакційна колегія:

Г. Скрипник	– <i>голов. ред., акад. НАН України, д-р іст. наук, проф.</i>
В. Кузик	– <i>відп. секретар, канд. мистецтвознав.</i>
С. Грица	– <i>д-р мистецтвознав., проф., чл.-кор. НАМУ</i>
Л. Єфремова	– <i>д-р мистецтвознав.</i>
Р. Забашта	– <i>наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України</i>
А. Іваницький	– <i>д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАН України, проф.</i>
О. Найден	– <i>д-р мистецтвознав.</i>
О. Немкович	– <i>д-р мистецтвознав.</i>
А. Калениченко	– <i>канд. мистецтвознав.</i>
Т. Кара-Васильєва	– <i>д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ, проф.</i>
Н. Корнієнко	– <i>д-р мистецтвознав., акад. НАМУ</i>
Л. Пархоменко	– <i>д-р мистецтвознав., проф.</i>
В. Рожок	– <i>д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ, проф.</i>
М. Сантова	– <i>д-р мистецтвознав., проф. (Болгарія)</i>
Г. Стельмашук	– <i>д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ</i>
Д. Степовик	– <i>д-р мистецтвознав., проф.</i>
А. Терещенко	– <i>д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ, проф.</i>
С. Тримбач	– <i>старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України</i>
М. Хай	– <i>д-р мистецтвознав., проф.</i>
О. Шевчук	– <i>канд. мистецтвознав.</i>
І. Юдкін	– <i>д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ, проф.</i>

*Внесено до переліку фахових видань України
(наказ № 515 Міністерства освіти і науки України від 16.05.2016 р.)*

*Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол № 11 від 24.11.2016 р.)*

Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць. Вип. 16 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2016. – 278 с.

ISSN 2413-4767

У збірнику відображено сучасні наукові студії з різних галузей мистецтвознавства, а також результати кількох джерелознавчих розвідок. У поєднанні історичного й теоретичного підходів дослідники розглядають яскраві, проте маловивчені явища української та зарубіжної художньої культури, оприлюднюючи для широкого загалу їхню непересічну мистецьку цінність.

Офіційний сайт видання «Українське мистецтвознавство»
<http://um.etnolog.org.ua>

ISSN 2413-4767

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 9457 від 22.12.2004

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України, 2016

¹ Ільїнська Валерія Миколаївна (нар. 26 лютого 1920 р. у м. Петрограді) – артистка балету, заслужена артистка УРСР (з 1952 р.). 1937 року закінчила Ленінградське хореографічне училище, була ученицею А. Ваганової. Танцювала на сцені Ленінградського академічного театру опери та балету (далі – АТОБ) упродовж 1940–1941 років. Протягом 1945–1958 років – артистка Львівського АТОБ. Авторка статті познайомилася з В. Ільїнською 1988 року в м. Сертолово Ленінградської області, де остання жила і працювала керівником дитячого хореографічного колективу в місцевому Будинку офіцерів. Під час бесіди вона дуже здивувалася, дізнавшись, що я навчалася у М. Трегубова. Валерія Миколаївна розповідала, що на річницю Ленінградського училища колеги розшукували випускників закладу, але М. Трегубова так і не знайшли. Через мене артистка передала йому листа. Микола Іванович сприйняв цю звістку стримано, однак був схвилюваний.

² Мар'яна Миколаївна Лисенко (1887–1946) – піаністка, донька композитора-класика М. Лисенка. – *Ред.*

1. Архів Київського національного університету культури і мистецтв, ф. Р-1516, оп. 1 «Л», спр. 195, арк. 1–21.
2. Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г. С. Пшеничного, ф. 1, оп. 1, спр. 5150, арк. 61–66.
3. *Барвінський В.* Прем'єра опери-хвилинки М. Лисенка «Ноктюрн» / В. Барвінський // *Львівські вісті.* – 1944. – 14–15 травня.
4. Вистава балету «Дон Кіхот» // *Львівські вісті.* – 1944. – 28 квітня.
5. Відвідини у Терпсихори. На пробі балету Львівського Оперного театру // *Львівські вісті.* – 1944. – 4–5 червня.
6. В. С. «Пташник з Тиролю» (З театральної зали) / С. В. // *Краківські вісті.* – 1943. – 8 травня.
7. *Гайдабура В.* Театр між Гітлером і Сталіним : Україна ; 1941–1944. Долі митців / Валерій Гайдабура. – Київ : Факт, 2004. – 320 с.
8. 27.730 зл. від Львівського Оперного театру для раненого вояка на різдвяний дарунок // *Львівські вісті.* – 1943. – 5 грудня.
9. З театру. Сорокатиї вечір у Львівському театрі // *Львівські вісті.* – 1944. – 16–17 січня.
10. *Івасівка М.* Український оперний театр у Львові / М. Івасівка // *Наш театр.* Книга діячів українського театрального мистецтва. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1975. – Т. 1. – С. 321–356.
11. Інформація про результати діяльності Львівського академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької за 2015 рік [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://opera.lviv.ua/wp-content/uploads/2015/12/INFORMATSIYA_rik_SAJT_.pdf.
12. *Лужницький Г.* 500-та вистава Львівського театру / Г. Лужницький // *Львівські вісті.* – 1943. – 14–15 березня.
13. *Максименко С.* Львівський оперний театр 1941–1944 років : дискурсивний аналіз сучасних досліджень істориків театру Польщі та України / С. Максименко // *Вісник Львівського університету.* Серія: Мистецтвознавство. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 58–74.
14. *Максименко С.* Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944) / С. Максименко. – Львів, 2015. – 328 с.
15. Народна артистка СРСР Лідія Чернишова : зб. / редкол.: Станішевський Ю. О. (голова) та ін. – Київ : Мистецтво, 1978. – 176 с.
16. Оголошення // *Краківські вісті.* – 1943. – 22 жовтня.
17. Оголошення // *Львівські вісті.* – 1944. – 18 червня.
18. Оголошення // *Наші дні.* – 1944. – січень.
19. *Паламарчук О.* А музи не мовчали / О. Паламарчук. – Львів : Зерна, 1996. – 96 с.
20. *Пастернакова М.* Вистава «Пер Гінта» у Львові / М. Пастернакова // *Краківські вісті.* – 1942. – 24 лютого.
21. *Пастернакова М.* З театру / М. Пастернакова // *Краківські вісті.* – 1943. – 17 жовтня.
22. *Пастушенко Т.* Дорога на Схід : евакуаційна епопея / Т. Пастушенко // *Україна в Другій світовій війні : погляд з XXI століття. Історичні нариси.* – Київ : Наукова думка НАН України, 2011. – С. 495–515.
23. По родной земле. 3500 километров с Красной Армией // *Советское искусство.* – 1945. – 1 января.
24. «Продана наречена» // *Краківські вісті.* – 1943. – 7 листопада.

25. Романенко Н. О. Український театр (40-і роки ХХ ст.) : монографія / Н. О. Романенко. – Київ : Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2015. – 250 с.
26. Семчишин М. На службі в Мельпомени (Два роки праці Оперного Театру у Львові) / М. Семчишин // Наші дні. – 1943. – серпень.
27. «Серпанок П'єретти». Прем'єра балету у Львівському оперному театрі // Львівські вісті. – 1943. – 10 жовтня.
28. 750 вистав Українського театру у Львові // Краківські вісті. – 1944. – 1 січня.
29. Срібна М. А. Українське оперне мистецтво в роки Другої світової війни (1939–1945 рр.) / М. А. Срібна // Гілея. – 2015. – Вип. 97 (6). – С. 58–61.
30. Сьогодні зустріч з артистами Львівського Оперного театру // Львівські вісті. – 1943. – 30 листопада.
31. Театральні усмішки. Розмова з директором // Наші дні. – 1943. – січень.
32. Трегубов Николай Иванович [Електронний ресурс] // Списки жертв. Меморіал. – Режим доступу : <http://lists.memo.ru/d32/f460.htm>.
33. Хоминський Й. Прем'єра «Маргарети» («Фавста») Гуно в Оперному Театрі / Й. Хоминський // Львівські вісті. – 1944. – 17 лютого.

SUMMARY

The article considers the creative path of the Honoured Artist of the Ukrainian SSR Mykola Trehubov during the Second World War and presents little known facts of his stage life in artistic groups. It primarily zeroes in on performing and choreographic activities at the Lviv Opera Theatre (LOT) in times of the German occupation.

In the person of M. Trehubov – an ethnic Russian by descent – the ballet sector of the LOT had a professional classical dancer, whose performing activity has acquired high mastery, a ballet master – stage director with his own individual style, a teacher-mentor of young ballet artists. Over the span of his service at the theatre (about 18 months), he has written a libretto for and staged the ballet *The Veil of Pierrette* to music of Hungarian composer E. Dohnanyi and other composers arranged by L. Turkevych, separate settings in operas *Cavalleria rusticana (Rustic Chivalry)* by P. Mascagni, *The Bartered Bride* by B. Smetana, *Nocturne* by M. Lysenko, *Marguerite (Faust)* by Ch. Gounod, as well as in the operetta *Der Vogelhändler (The Bird Seller)* by K. Zeller. He prepared various combined concert programmes [*Sorokatyj vechir (Motley Musical Evening)*] and took part in artistic activities.

His performing gift has been detected in parts of sparkling Basilio in *Don Quixote*, Fred (Harlequin) in *The Veil of Pierrette*, Peer Gynt in the ballet of the same name, in scenes of the one-act play *Walpurgis Night* from the opera *Marguerite (Faust)*. While creating images of characters, M. Trehubov found unexpected acting solutions that emphasized individualities of their natures.

Theatrical observers looked with interest after the work of the master and widely covered his choreographic and performing activities in the press.

Due to the efforts of M. Trehubov and his colleagues, the sector of ballet theatre turned into an independent creative unit being capable of creating quality performances of European standard, despite the fact that ballet tradition in Halychyna was quite young. Along with his colleagues, Trehubov tried to put across the footlights the images and samples of world ballet classics, thereby forming the audience's high theatrical taste. For the Ukrainians, the ballet sector has become a centre of spiritual culture, self-identification, an important educational core, a creative laboratory for training professional skilled personnel for Ukrainian theatres.

After the occupation of Lviv by Soviet troops, the master continued his activity at the State Song and Dance Ensemble supporting with his art the morale of soldiers on frontline roads of Europe. However, afterwards he has been sentenced to five years' imprisonment for his work in the occupied city.

In spite of the fact that the uncovered documents introduce, to the historical science, the adjusted circumstances of life events and activities of M. Trehubov in the course of the Eastern Front hostilities of World War II (1941–1945), the stage work of this figure requires further scientific research. Completely unexplored, nevertheless significant as well, is the service of the choreographer at professional theatres at the beginning of the war, as well as his participation in going on tour of the LOT's ballet sector and the choreographic creative work at the State Song and Dance Ensemble of the Ukrainian SSR prior to his arrest.

Keywords: Lviv Opera Theatre, ballet master, ballet soloist, creative activity, German occupation.

УДК 792.2(477.83–25)"195/197"

Тетяна Добровольська
(Львів)

РОЗВИТОК ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ У 50–70-х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ: ХУДОЖНІ ПРОЦЕСИ ТА ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ

У статті досліджується період в історії Театру імені Марії Заньковецької від 50-х до 70-х років ХХ ст.: простежується творча діяльність провідних режисерів, доля акторського покоління, розглядаються етапні вистави. Виокремлено універсальні риси театру, а також ті, які були йому притаманні на зазначеному етапі історичного розвитку. Охарактеризовано львівський період творчості одного з провідних українських режисерів другої половини ХХ ст. Сергія Данченка.

Ключові слова: Театр імені Марії Заньковецької, історія театру, режисура, репертуар.

В статье исследуется период в истории Театра имени Марии Заньковецкой от 50-х до 70-х годов ХХ в.: прослеживается творческая деятельность ведущих режиссеров, рассматриваются этапные спектакли. Выделены универсальные черты театра, а также те, которые были ему присущи на указанном этапе исторического развития. Охарактеризован львовский период творчества одного из ведущих украинских режиссеров второй половины ХХ в. Сергея Данченко.

Ключевые слова: Театр имени Марии Заньковецкой, история театра, режисура, репертуар.

The period in the history of Mariya Zankovetska Theatre from the 1950s to the 1970s is investigated in the article. Creative activities of the leading stage-directors, the fate of theater generations, significant performances are considered. The peculiar features of the theater and also those inherent for it at the indicated stage of historical development are distinguished. Lviv period of Serhii Danchenko creation as one of the leading Ukrainian stage-directors of the late XXth century is characterized.

Keywords: Mariya Zankovetska Theatre, history of the theatre, producing, repertoire.

У 2017 році Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької відзначатиме 100-річчя від часу заснування. Починаючи з 1917 року, він пережив зміну назв, владних структур, війну, проте зумів зберегти свою неповторність і зробити внесок у створення знакових для української культури вистав. Важливо з'ясувати, як формувалося творче обличчя сучасного Театру імені Марії Заньковецької; що було естетичним підґрунтям його мистецького пошуку в 90-х роках ХХ ст. – 10-х роках ХХІ ст. (період останнього заньківчанського покоління), отже, розглянути попередні етапи його розвитку.

Одна з найбільш відомих сторінок стосується заньківчан у 1960-1970-х роках. Саме цей яскравий період Національного театру імені Марії Заньковецької¹ характеризується такими постатями, як Богдан Ступка, Федор Стригун, Богдан Козак, Лариса Кадирова, Наталія Лотоцька, Віталій Розстальний та іншими видатними людьми, яких нащадки, ймовірно, назвуть корифеями українського театру. Окрім цих особистостей, у пам'яті багатьох ще живуть вистави, які стали справжніми подіями, а не просто вдалим роботами – упродовж двох десятиліть Україна стежила за кожною новою думкою заньківчан, визнавала їхнє новаторство. Цей етап видається важливим ще й тому, що в цей час у театрі працював Сергій Данченко (1965–1978 рр.).

У 50-70-х роках ХХ ст. актори Театру імені Марії Заньковецької отримували університетську освіту, що давало їм можливість іти в ногу із сучасними культурними тенденціями. Отже, театр був «на вістрі часу» шістдесятництва. Атмосфера, яка панувала серед заньківчан, часто згадується очевидцями. У кулуарах поширювався

«самвидав», до підвального кафе «Комарик» сходилися для обміну думками тепер уже визнані українські дисиденти, там вони могли спілкуватися у більш вільній обстановці. Серед них були не лише театральні діячі, а й художники, скульптори, поети, письменники.

Після того, як Театр імені Марії Заньковецької перевели на постійну роботу до Львова, його керманічем упродовж 1948–1963 років² був Борис Тягно, який віддав цьому колективі останні шістнадцять років життя. Він закінчив Державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка (1921–1923 рр.), його зарахували одразу на третій курс, де акторську майстерність і режисуру викладав Лесь Курбас. Згодом вони разом працювали в театрі «Березіль» аж до 1929 року. Отож, протягом восьми років – із 1921 по 1929 – Б. Тягно безпосередньо навчався у Майстра і по праву міг називатися його учнем [16].

За шістнадцять років під творчим керівництвом Б. Тягна якісно змінився репертуар театру. З'явилися вистави «Украдене щастя» І. Франка (1949 р.), «Вій, вітерець!» Я. Райніса (1950 р.), «Мищани» М. Горького (1950 р.), «Лісова пісня» Лесі Українки (1951 р.), «Тарас Бульба» М. Гоголя (1952 р.), «Хитра вдовичка» К. Гольдоні (1953 р.), «Безталанна» І. Карпенка-Карого (1954 р.), «Гамлет» В. Шекспіра (1957 р.) [2; 3], «Чеховська вистава» («Ведмідь», «Освідчення», «Ювілей») (1960 р.) А. Ротенштейна, «Фауст і смерть» О. Левади тощо.

Послідовними і злагодженими діями Б. Тягно формував театр, який би відповідав високим естетичним вимогам, і, можемо припустити, мріяв створити своєрідний театр-легенду, яким був колись «Березіль» (пізніше – Харківський український академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).

Б. Тягно ставив сам і надавав іншим режисерам можливість створювати вистави за високоякісними драматичними творами. Крім того, він потурбувався й про виконавчий рівень постановок, запросивши до театру визнаних акторів. Він виховував талановиту молодь на власному досвіді, здобутому в Мистецькому об'єднанні «Березіль» у дузі єдності заньківчанського колективу. Саме ці його дії, певною мірою, дали поштовх до розквіту Театру імені Марії Заньковецької, який припадає на кінець 1960–1970-х років.

Театр імені Марії Заньковецької наприкінці 50-х років ХХ ст. був зовсім іншим театром, ніж той, який приїхав до Львова 1944 року. Змінився його репертуар відповідно до вимог міста, відбулися реформи у трупі – до кістяка колективу приєдналися галицькі актори, ним керував Б. Тягно, театр також прийняв до себе десятеро вихованців першої студії при театрі 1947 року випуску. Такі зміни засвідчили творчий «вибух» заньківчан у другій половині 1960-х років, стали «плацдармом» для зміни покоління.

Зазначений період докладно описує Богдан Козак: «У 50-х роках Борис Тягно запросив до Львова молодих випускників Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого – молодих режисерів Олександра Ротенштейна і Володимира Аркушенка. <...> Тоді ж у заньківчанську сім'ю він із Тернополя запросив свого учня – режисера Олексу Ріпка, з театру оперети – курбасівця Доміана Козачковського, точно вгадав мистецьку потугу молодого сценографа Мирона Кипріяна. <...> У кінці 50-х з його згоди було прийнято у трупі театру після сталінських таборів Бориса Міруса, Олександра Гринька, Богдана Коха. <...> У 1959 році режисер відкрив дворічну Театральну студію при театрі, в яку запросив до навчання студентів університету» [16, с. 30].

Перша студія при Театрі імені Марії Заньковецької була відкрита ще Борисом Романицьким у 1945 році з метою задоволення потреби в нових акторських кадрах. Із набраних тридцяти осіб у театрі залишилося десятеро, та й серед них лише деякі пропрацювали в колективі упродовж тривалого часу. Абсолютний «рекордсмен» – Б. Мірус, який працює в цій установі більше ніж 60 років і нині є затребуваним майже в кожній другій виставі театру, його авторитет серед колег є беззаперечним.

Ініціатором створення другої студії в 1959 році став Б. Тягно. Навчальна програма була дворічною, лише два випуски побачили світ (1959–1961 рр., 1961–1963 рр.). Подальше існування студії припинила хвороба її засновника і його відхід від керівництва театром. Випуск 1961 року подарував громадськості яскраве покоління акторів, як-от: Н. Лотоцька, Б. Ступка, В. Ячмінський, А. Помазан, В. Глухий, Т. Давидко, В. Коваленко, А. Корнієнко, М. Мернова, а також режисера А. Бабенко й інших особистостей. Багато з них стали гордістю українського театрального мистецтва. Доповнили цей список деякі випускники 1963 року, а саме: Л. Кадирова, Б. Козак, М. Коцюлим, Л. Собацька, Б. Стецько. Викладачами другої студії були режисери-педагоги: Б. Тягно, О. Ріпка, А. Ротенштейн, а 1962 року до них долучився Д. Козачковський. Директором Театру імені Марії Заньковецької і театральної студії при ньому був на той час корінний львів'янин, колишній співак Федір Сандович [15, с. 90–91].

Отже, в першій половині 1960-х років театр наповнився новими артистами. Деякі з них закінчили студію при ньому і мали змогу познайомитися із внутрішнім життям колективу від самого початку. Інша частина прийшла з Театрального інституту – для неї Театр імені Марії Заньковецької був відомий лише з розповідей. Акторам, які перейшли з інших театрів, також потрібно було пристосовуватися до умов існування у трупі. Старше покоління намагалося передати молодшому якомога більше знань та досвіду в умовах доброї, дружньої атмосфери.

Творче ядро театру становили Б. Романицький, В. Яременко, В. Любарт, В. Полінська, Н. Доценко, В. Данченко, Д. Дударев, Д. Козачковський – ці особи були носіями заньківчанських традицій, які сягають часів театру корифеїв. Б. Романицький і В. Яременко як засновники установи були найбільшими авторитетами і прикладом для молодих акторів.

Особливу роль відігравав Б. Романицький, багаторічний керівник театру, актор і режисер, адже головним чином завдяки цій людині установа успадкувала традиції театру корифеїв. У 1913 році після перегляду студентської вистави «Розбійники» Ф. Шиллера, у якій Б. Романицький грав Франца Моора, Панас Саксаганський запросив його до театру, де працювали професійні актори, а також він сам. 1915 року Б. Романицького запросили до «Товариства українських акторів за участю М. К. Заньковецької і П. К. Саксаганського під орудою І. О. Мар'яненка». Він був улюбленим учнем цих видатних особистостей, їхнім сценічним партнером. Із М. Заньковецькою він виступав у 30 ролях, а у відомому листі від 1928 року зазначено, що вона раділа успіхам колеги і називала його «орлятком з мого гнізда». [21].

Окрім визначних акторських і режисерських робіт, головною заслугою Б. Романицького на театральному поприщі усе-таки вважають його успіх у втриманні кістяка колективу. Він був одним із тих, хто вберіг театр у найскрутніші часи завдяки зваженим рішенням, величезному авторитетові у мистецтві й інших царинах. Головним для нього завжди залишався інтерес Театру імені Марії Заньковецької. Хоча 1948 року Б. Романицький офіційно відійшов від художнього керівництва і передав його Б. Тягну, доля подарувала акторові довге життя, упродовж якого він залишався «батьком» колективу.

Як режисер Б. Романицький поставив близько 70 вистав, здійснивши свої перші режисерські роботи під керівництвом П. Саксаганського, який був також його учителем режисерської професії (напр., «Уріель Акоста» К. Гуцкова 1918 року). Від нього Б. Романицький перейняв уміння ефективно використовувати сценічну площу, органічно вписувати гру акторів у декорації [11, с. 100], отримав можливість стати майстром побудови масових сцен. Лідія Білецька так охарактеризувала режисерську манеру цієї людини: «Б. Романицький висував на перший план основний зміст, головну думку п'єси. Його вистави давали відчуття, що всі актори працюють для досягнення однієї мети, для виявлення однієї загальної думки, для досягнення певного художнього і поетичного ефекту» [1, с. 70–71] Серед поставлених ним вистав можемо згадати такі: «Украдене щастя» І. Франка (1923 р.), «Примари» Г. Ібсена (1924 р.), «Дикта-

тура» І. Микитенка (1929 р.), «Три сестри» А. Чехова (1946 р.), «Камо» О. Левади (1941, 1954 рр.), «Остання зустріч» О. Левади (1956 р.), «Все залишається людям» С. Альошина (1960 р.), «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна (1966 р.) тощо.

Б. Романицький був актором реалістичної манери виконання, він грав комедійних, трагедійних та героїко-романтичних персонажів (усього їх нараховується близько трьохсот). До його найкращих здобутків належать такі ролі: Отелло (у постановці П. Саксаганського 1926 р., пізніші редакції – 1932 р. І. Чабаненка, 1936 р. В. Харченка), Уріель Акоста (1918 р.), Карл Моор (1923 р.), Микола Задорожний (1923 р.), Хлестаков (1923 р.), Богдан Хмельницький (1939 р.), пізніше – роль старого Граси (1967 р.) у виставі С. Данченка «Маклена Граса», батько М. Заньковецької – Адасовський – у виставі «Марія Заньковецька» (1972 р.) та багато інших. Характеризуючи акторську творчість Б. Романицького, дослідник Б. Завадка зазначав: «Його сценічній грі властива життєстверджуюча активність і темпераментна цілеспрямованість, його творча манера характеризується яскравою палітрою насичених тонів і широкими мазками сценічних барв» [11, с. 71]. Про манеру виконання Б. Романицького згадує також І. Чабаненко у статті від 1940 року в журналі «Театр» [29].

Ще однією ідеєю заньківчанської молоді було прагнення здобути вищу освіту. Поштовхом до цього, знову ж таки, був приклад старших колег. Богдан Антків і Богдан Кох, уже працюючи в театрі, закінчували консерваторію; Юліан Турчин (завідувач трупи) і Олександр Гринько – Київський державний театральний інститут імені І. К. Карпенка-Карого. Отже, А. Бабенко, В. Глухий, Н. Лотоцька прийшли до театру після закінчення Львівського університету, де здобули філологічну освіту, а Ю. Брилинський – після четвертого курсу. Студійці 1960-х років, а також наступної третьої студії (1974–1986 рр.), відкритої С. Данченком, які мали середню спеціальну освіту, також вступали до університету на факультети журналістики, філології, деякі закінчували Київський державний театральний інститут. Так, Б. Козак, І. Завадська, С. Глова, Н. Лань, О. Бонковська, Д. Зелізна та інші актори поряд зі «студійно-театральною» мають також вищу університетську освіту.

Втім, незалежно від здобутої освіти, актори Театру імені Марії Заньковецької могли вільно спілкуватися на різні теми з людьми з різних сфер життя – на численних творчих зустрічах, регулярно організованому спілкуванні з глядачами, а також із художниками, письменниками, музикантами.

Упродовж сезону 1963/1964 в Театрі імені Марії Заньковецької працював В. Грипич. Він поставив дві вистави: «Гайдамаки» Т. Шевченка (1963 р.) і «Гроза над Гавайями» О. Левади (1964 р.). Сам факт появи першої п'єси сприймався як повернення імені Леся Курбаса у театральний простір, оскільки В. Грипич намагався передати дух і задум його спектаклю.

1963 рік був для театру переломним. Через хворобу Б. Тягну змушений був відійти від керівництва, остання поставлена ним вистава – «Під золотим орлом» Ярослава Галана (1962 р.). На час цієї постановки у театрі вже працював Сергій Сміян. Він був головним режисером колективу близько трьох років – із 1964 по 1966, за цей час поставив дев'ять п'єс. Про час керівництва С. Сміяна Театром імені Марії Заньковецької відомо небагато. О. Кулик у монографії «Львівський театр імені М. К. Заньковецької» [20] згадує лише «Третю патетичну» М. Погодіна (про виконання ролі Леніна в 1989 році ще необхідно було писати) і «На зламі ночі» І. Іваничука, яку трактували як виставу про боротьбу Комуністичної партії Західної України в 1930-х роках.

Саме С. Сміян запросив до Театру імені Марії Заньковецької Леся Танюка на постановку вистави, підтримував вибрану ним п'єсу репресованого М. Куліша «Отак загинув Гуска». Але спектакль не було дозволено. Були заборонені й інші вистави, серед них – «Сусіди» за О. Корнієнком, поставлені О. Ріпком у 1959 році. Любов Янас писала: «Вистава була зіграна лише двічі і знята з репертуару з політичних міркувань. Парадоксальна річ: чим краще актори грали ролі “негативних” (з точки зору цензури) персонажів, тим складніше виставі було втриматися на сцені» [30, с. 31].

Певний час колектив залишався без художнього керівника, і саме тоді було організовано творчо-дискусійний клуб «Діалог». Б. Козак був його головним організатором за часів своєрідної «анархії». «Діалог» був інститутом самоорганізації молодих акторів, які хотіли чути об'єктивну думку про свою роботу, тому збиралися в одній із репетиційних кімнат та обговорювали один одного. Театр тримався на авторитеті й повазі до Б. Романицького, В. Яременка й інших старших акторів, нагальне керівництво здійснював О. Рішко.

Михайло Гіляровський був головним режисером театру з 1969 по 1971 рік, поставив вісім вистав: «Бережи мою тайну» В. Собка, «Мої друзі» О. Корнійчука, «Діти сонця» М. Горького, «На сьомому небі» М. Зарудного, «Король Лір» В. Шекспіра, «Блакитна троянда» Лесі Українки, «Пам'ять серця» О. Корнійчука та «Перший гріх» О. Коломійця. Він потрапив до театру у складний період. М. Гіляровський здійснив дві постановки, які можна віднести до пам'ятних вистав Театру імені Марії Заньковецької 1960–1970-х років. Обидва спектаклі – «Король Лір» і «Блакитна троянда» – було поставлено в 1969 році.

Показовою для розуміння режисерського пошуку є «Блакитна троянда» – п'єса Лесі Українки, яка потребує почуття смаку, а головне – уміння видобути глибинний сенс цієї складної психологічної драми. М. Гіляровський поставив виставу про велич кохання, володіючи відчуттям високої поезії. Як зазначає рецензент Михайло Соломонов, режисер разом із художником В. Борисовцем намагалися відійти в оформленні від побутовості – вони не відтворювали ремарку Лесі Українки, в якій подається не лише перелік речей на сцені, а й їхня характеристика, а вирішили залишити лише картини. Глядача ніби було запрошено до картинної галереї, де він міг замислитися біля полотна С. Боттічеллі «Народження Венери», розташованого в центрі, та старовинних зображень дівчини і юнака з лютнею.

М. Соломонов писав про виставу: «Розмова в драмі масштабна, тому й не раз згадуються Беатріче і Ромео з Джульєттою. Тогочасна пошлість навколишнього міщанського світу з її символом віри, висловленим приятелькою Любові Олександрівни Санею (Н. Міносян) – “своє здоров'я берегти, жити гігієнічно...” – викликає різкий протест героїні – молодій поетеси. Вона не може згодитись і з песимістичними рядками С. Надсона, що “Тільки утро любви хорошо”. Не влаштовує і така формула: “Тьми низких истин нам дороже нас возвышающий обман”. В шуканнях чистого і вічного кохання Леся Українка звертається до поезії, де любов набуває значення релігії – Дантової любові до Беатріче, до поезії міннезінгерів. Відкидаючи любов бонвівана Мілевського (Б. Кох), за якою “любов – се балеріна, одягніть її в візитову призвоїтову сукню або, не дай боже, в домашній капот, і вона втратить всі свої чари!”, – Леся Українка вустами молодого письменника Ореста проголошує, що є “або краще сказати, була любов міннезінгерів, се була релігія, містична, екзальтована. Культ мадонни і культ дами серця зливаються в одно» [25].

Рецензент О. Поліщук також пише про втілення ідеї високих почувань, підсумовуючи своє враження від вистави й роботи театру загалом: «Люди, насправді, – предмет дуже копіткого, уважного дослідження у виставах заньківчан. Їх відзначає якийсь надзвичайно високий тонус морально-етичних проблем, підкреслений аналітизм найтонших людських відносин. Це майже завжди утвердження чистого, високого в людині, гнівне заперечення ницості, душевної розбещеності, індиферентності» [23].

М. Гіляровський у цій виставі «адаптував» середньовічну легенду про недосяжне для людини кохання для сучасного йому глядача. Він продовжив справу, започатковану Б. Тягном – спрямував розвиток Театру імені Марії Заньковецької в бік від реалістичного, підготувавши ґрунт для С. Данченка, якому вдалося поєднати реалістичну, психологічну природу театру (у якому він виріс і який знав досконало) з авангардним вектором розвитку світової сцени, вписавши своє ім'я в історію українського театру.

Із 1965 по 1967 рік С. Данченко працював у Театрі імені Марії Заньковецької як черговий режисер, із 1968 по 1971 рік – у Львівському ТЮЗі ім. М. Горького,

у 1971 році його було призначено головним режисером Театру імені Марії Заньковецької, в 1978 році запросили до Києва керувати Національним академічним драматичним театром ім. І. Франка.

Син «корінних» заньківчан, народних артистів Віри Полінської і Володимира Данченка, С. Данченко народився в 1937 році у Запоріжжі, де Театр імені Марії Заньковецької був на стаціонарі близько 9 років. За першою освітою він геолог (закінчив Львівський національний університет імені Івана Франка), і був «геологом» у мистецтві, часто знімаючи історичні, суспільні, психологічні пласти й нашарування з відомих, навіть класичних, творів, добираючись до суті, знаходячи їхню актуальність.

С. Данченко писав про вибір матеріалу для постановки таким чином: «Товстоногов колись нам казав: п'еса – вона вже є, вона в залі для глядачів, лише вгадайте, яка то п'еса. Якщо вгадаєте – то ви і не відстали [від часу. – Т. Д.]. Я не маю на увазі моду, це глибше. Приміром, раніше я любив оперувати таким жанром, як трагікомедія, а зараз – трагіфарсом, бо щось саме таке, трагіфарсове, відбувається довкола нас» [7]. До вистави він підходив як до філософського твору, в якому мають бути закладені відповіді на питання сьогодення через призму вічних ідеалів. Величезна частина режисерів ставить перед собою такі високі філософські цілі, при цьому не будучи філософами. С. Данченко був ним і вмів створити естетично довершені сценічні твори через актора, залучивши до спільної праці кращих художників-концептуалістів, як-от: Мирон Кипріян, Данило Лідер.

Театрознавець Тетяна Забозлаєва виокремлює декілька принципів творчої роботи С. Данченка, серед яких надання «об'ємності», подвійного виміру існуванню, де перше місце відведено загальному поряд з одиничною, конкретною ситуацією, яка розглядається у п'есі. Вона наголошує: «Данченко ніколи не абсолютизує конфліктну ситуацію вибраної для постановки п'еси, ніколи не намагається надати їй певного всеохоплюючого характеру. Значення абсолюту, на думку режисера, має лише життя, узятє в цілому, в його повноті та часовій тягlostі. У кожній новій роботі режисер так чи інакше намагається дати відчутти глядачеві цей неподільний залишок життя, його дихання, його порух» [10, с. 86].

Ще однією характерною ознакою творчого пошуку цієї видатної людини було творення театру психологічного. «У Данченка ясний та чіткий погляд на речі. Він вболіває за розумну основу буття, намагається щоразу утвердити у виставі реальне бачення людини, що відображається на творчості. Роботам режисера часом не вистачає експресії, часом здаються занадто розсудливими. Сам Данченко творчо та по-людськи далекий від сповідальності, взагалі відкритості й вираження почуттів. Він ніби ще й культивує в собі ці якості, полемічно виступаючи проти штампів українського театру з його надмірною емоційністю» [10, с. 88].

Серед основних принципів творчості С. Данченка Т. Забозлаєва називає просвітництво. Своєрідністю манери, на її думку, є те, що у виставах режисер не ставить собі за мету розповісти історію, епатувати, здивувати, завоювати, а намагається відрегулювати духовну структуру актора і глядача, звертаючись до їхньої свідомості. Важливе місце у виставі він відводив акторові, робота з яким мала свою специфіку. Про творчий тандем С. Данченка і Б. Ступки написано багато книг. В одній із них, яка належить перу В. Мельниченка, Б. Ступка розповідав про театральний метод роботи, що його застосовував С. Данченко: «Він не примушує актора витанцьовувати під його сурдинку кожний крок, але вимагає, щоби той обов'язково зрозумів його замисел. Якщо це сталося – Данченко “відпускає” його у творчий пошук. Він говорить: “Я цю роль не зроблю так, як ти. Якщо ти сам усвідомиш розумом і серцем найголовніше в ній. Якщо вона дійсно стане твоєю, то й моя режисерська ідея дійде до глядача”» [22, с. 9]. Одним із дослідників творчості С. Данченка є Б. Козак [17].

У Театрі імені Марії Заньковецької С. Данченко поставив 18 вистав. Серед них: «В дорозі» В. Розова (1966), «Маклена Граса» М. Куліша (1967), «Камінний подар» Лесі Українки (1971), «Моє слово» за В. Стефаніком (1971), «Річард III»

В. Шекспіра (1974), «Прапорнощі» О. Гончара, Б. Антківа, С. Данченка (1975), «Украдене щастя» І. Франка (1976). Вони стали справжніми мистецькими подіями.

П'єса В. Розова «В дорозі» була першою спільною роботою С. Данченка і Б. Ступки. Критики відзначали, що сама постановка, хоч і була вдалою, не відрізнялася новаторством у трактуванні твору, який був на той час популярним серед громадськості. Оригінальність і нестандартність досягнуто саме завдяки виконанню ролі Володі тоді ще не настільки відомим актором Б. Ступкою, який «створював образ ненормальної особистості, яка болісно прилаштовує себе у довкіллі, з підвищеним почуттям обов'язку, загостреною совістю, оголеними нервами» [18, с. 189]. На таку глибину п'єса навіть не претендувала. Недарма Б. Ступку в цій ролі порівнювали з Гамлетом.

Після тривалої перерви на професійну театральну сцену повернулася вистава М. Куліша «Маклена Граса». Постановка мала чималий відгук у пресі. Критики писали про прийом брехтівського театру – зонги – як елемент відчуження у виконанні вуличних музикантів Б. Козака, Ф. Стригуна, Ю. Брилинського, про зв'язок між драматургією М. Куліша і Б. Брехта, яка була породжена спільними історичними імпульсами – війною, революцією, соціальними катаклізмами. Вони акцентували на спрощеності трактування твору М. Куліша, а також на чіткішому, ніж у п'єсі, розподілі дійових осіб на позитивних і негативних. Проте вистава стала подією, про яку говорили як про породження часу шістдесятництва. Аркадій Драк зазначав: «Ідеї Брехта знаходили пристрасних прихильників у середовищі інтелігентів-шістдесятників, які щиро вірили у силу розуму, здатного перебудувати світ на засадах соціальної справедливості і гуманізму. Для режисерів нової генерації, до якої належав Сергій Данченко, відверта декларація власної громадської позиції і ясність думки стали метою пошуків і критерієм творчого успіху» [9, с. 22] Отже, режисерські пошуки С. Данченка йшли у ногу з часом.

Постановка «Прапорнощів» О. Гончара в інсценізації Б. Антківа є показовою у плані того, як на основі твору військово-патріотичної тематики режисеру вдалося створити оду вічним цінностям: добру, дружбі, любові. Текст «від автора» режисер доручає не ведучому, як це частіше прийнято при інсценізації театрального твору, а дійовим особам: Воронцову (В. Розстальний), Сагайді (Ф. Стригун), Чернишу (А. Хостікоєв), Денису Блаженку (С. Максимчук), тобто головним героям вистави. У газеті «Культура і життя» в 1975 році мала місце така реакція на постановку: «Актори читають текст настільки органічно, що, здається, саме ці персонажі з їх конкретними справами і повинні говорити про себе, про своїх товаришів-однополчан. Ми немовби почули душі цих героїв, але тема кожної конкретної людської долі втілюється в багатоголосому темі народу, що піднявся на священну і справедливу боротьбу. Емоційна картина вистави, динамічність дії таким чином не порушуються.

Крізь світлову завісу перед нами виникають трое у військових гімнастерках. У одного з солдат – гітара. Тихо лунає пісня... Все рельєфніше вимальовуються на військовому полотні постаті інших солдат у хвилину відпочинку. І ось вже – загальний хор – мужній, сильний, а на горизонті – на фоні легких хмар прапори.

Суворостриманість мови вистави поєднується з тонкою поетичністю. Саме так побудована одна з центральних сцен – сповідь Брянського, коли він ділиться найзаповітнішим. Прекрасно проводить її Богдан Козак. Глибоко замислившись, Юрій промовляє: «Все, все ми віддаємо тобі, Батьківщино. Все, навіть наші серця! І хто не звідає цього щастя, цієї... краси вірності, той не жив по-справжньому». Краса вірності! Вірність рідній землі, найсвятішим ідеалам, друзям, коханій. Ось лейтмотив спектаклю» [26].

Критики спершу закидали режисеру наявність у виставі малої кількості батальних сцен, проте згодом виправдовували його прийоми: «Але ми розуміємо: вони зосереджували головну увагу на розкритті психологічних характеристик героїв, підкреслюючи в улюблених образах найголовніше – їх соціальну і моральну суть. Героїзм, високий патріотизм, мужність, любов, солдатська дружба <...> Таким почуттям пройнята вся

вистава» [8]. «Високе інтернаціональне звучання» «визвольної боротьби» поступилося вдумливим монологам акторів про вічні цінності. [14] Важливим елементом «Прапороносців» була пісня В. Івасюка на ранні вірші О. Гончара, яка надала виставі ліризму й романтизму. Цьому ефектові також сприяла риса, що стала заньківчанським «генотипом» – уміння віднаходити в кожній ситуації, сюжеті, історії світлу сторону й надавати глядачеві упевненості, що саме вона переможе – якщо не зараз, то в майбутньому.

«Камінного господаря» Лесі Українки в баченні С. Данченка називали етапною виставою для розвитку українського театру загалом. Творчим успіхом режисера була постановка цієї п'єси як інтелектуальної драми, тоді як традиційно її ставили в романтичному дусі, роблячи акцент на історії кохання.

У центрі постановки С. Данченка був не Дон Жуан зі своїми любовними пригодами, а Анна. Вистава була своєрідною одою марнославству, дискусією на тему, що таке свобода, зіткненням двох світобачень – Анни, з її маренням про світову владу («без влади немає свободи»), та Дон Жуана, який розуміє свободу у повноті життя. Як результат – першість за Анною, герой Б. Ступки переможено вдягає командорський плащ і сходиться на вершину, яка виявляється крихкою [10, с. 79–83].

Іншою виставою, у якій режисер зачепив питання влади і світового панування, був «Річард III» В. Шекспіра. Головний герой у виконанні Б. Ступки ставиться до злочину поблажливо, зовсім не бажаючи виставляти себе тлом для когось лише тому, що сам він – потвора. Фізичне каліцтво змушує його шукати іншої життєвої насолоди – в перемогах, у досягненні влади, у навмисному приниженні людей, у можливості вершити людськими життями, змушувати інших радіти й сумувати разом з ним [4]. С. Данченко дав відповідь на запитання, чому гине Річард – це відбувається через те, що справедливість із плином часу знайде свій шлях. У цьому проявляється специфічна риса творчої манери режисера [10, с. 86], поєднана із характерною для Театру імені Марії Заньковецької особливістю – бути історичним оптимістом, вірити у світову справедливість.

До п'єси «Украдене щастя» С. Данченко звертався двічі – у Львові й у Києві. Ця постановка стала однією з етапних для інтерпретації твору поряд із виставою з Амвросієм Бучмою в ролі Миколи у франківців. «Нове прочитання твору» – таким був вердикт преси після прем'єри. Вікова різниця між Миколою і Михайлом, на якій робили акцент постановники до С. Данченка, була відсутня. Микола був показаний молодим і гарним, завдяки чому конфлікт перейшов до площини різних поглядів на світ. С. Данченко підкреслював: «Нас цікавить зіткнення не лише характерів, а життєвих позицій героїв і їх моральних принципів. Тому у нашій виставі ми уникатимемо підкреслення вікової різниці між Михайлом і Миколою. Красномовний щодо трактовки вже сам розподіл ролей: Анна – Кадирова, Литвиненко, Корнієнко, Микола – Ступка, Козак, Михайло – Розстальний, Стригун» [6].

Театрознавець Г. Костинська писала: «Режисер Сергій Данченко у своєму оригінальному рішенні робить зіткнення Миколи і Михайла як двох антиподів, людей з протилежними життєвими позиціями. Обидва вони обкрадені життям – і бідняк Микола Задорожний, пригнічений безпросвітною нуждою, змушений гнути спину у виснажливій праці і мовчки терпіти побої в'їта, і Михайло Гурман, якого обманом віддали у солдати, обездолили, розлучили з коханою Анною. Але в Миколи, який звик до жорстоких ударів долі, немає зла у серці, його м'яка, відчайдушна душа завжди є доброю до оточуючих. А Михайло став жорстоким, і жандармом став, щоб мстити людям за вчинене щодо нього зло. Усім людям, без розбору. Хто ж переможе у цьому поединку – сильний, що йде напролом, наділений владою Михайло, чи безправний слабкий Микола? На цьому будується конфлікт. І його з абсолютною психологічною точністю несуть виконавці – Богдан Козак і Федір Стригун» [19].

Ще одне новопрочитання у виставі – місце дії перенесено з Гуцульщини (як зазвичай було у постановках цієї п'єси) на Бойківщину. Запальний гуцул не терпів би

знущань, як це міг робити бойко – і розв'язка сталася б значно раніше. Роман Кирчів із цього приводу писав: «Новим у виставі заньківчан є етнографічне окреслення локального тла дії. Як відомо, у попередніх постановках йому найчастіше притаманний гуцульський, чи якийсь інший, виразно не визначений галицький колорит. Проти такої практики свого часу заперечував ще сам автор, наголошуючи, що дія його драми відбувається десь в околицях Дрогобиччини, або Самбірщини, тобто на Бойківщині. Йдеться, зрозуміло, про більше, ніж академічне ставлення до букви авторського тексту: етнографічний елемент у драмі І. Франка – це органічна складова частина дії, реалізму її обставин, важливий засіб типізації багатьох сюжетних ситуацій, вчинків і поведінки персонажів.

Безперечно, правильно, що постановники вистави звернули пильну увагу на цей істотний аспект змісту твору. В цьому напрямі особливо велика робота проведена М. Кипріяном. Лаконічна, смислова і емоційно насичена сценографія вистави, її вдало припасовано до основного задуму кольорова і світова гама, виконані зі смаком й історичною достовірністю костюми і реквізит заслужують високої оцінки. Емоційний зміст вистави збагачується і відповідно дібраним музичним супроводом окремих сцен і моментів дій, написаним на основі бойківських пісенних мотивів композитором Б. Янівським» [13].

Важливим для розуміння режисерського задуму є фінал твору. Коли Микола Задорожний вбиває Михайла сокирою, вони кружляють, і виникає питання, хто зараз впаде мертвим, адже це смерть для обох – для когось моральна, для когось – фізична. «Пристрасним у пошуку виходу зі становища малює Ф. Стригун Михайла Гурмана. Він іронічний та зухвалий, у його любові до Анни відчувається виклик усім, хто змусив його страждати. Знущаючись над Миколою, Михайло у глибині душі одночасно шкодує його, розуміє свою провину. Це готує фінал вистави. Вдаривши у приступі гніву сокирою Михайла, Микола Задорожний тієї ж миті розуміє скоєне. Він обхоплює смертельно пораненого суперника, не даючи йому впасти. Той, втрачаючи сили, обнімає його, й так, обнявшись, вони кружляють декілька секунд, доки безсилий Михайло не падає. Слова вмираючого Михайла, що в його смерті ніхто не повинен й він сам позбавив себе життя – підготовлені ходом попередньої дії» [1, с. 198–199]. Якщо у виставі з А. Бучмою не було винних у тому, що сталося, то у своїй постановці С. Данченко із притаманним йому просвітництвом ініціював висновок – виною всьому є індивідуалізм героїв, небажання рахуватися з іншими людьми, навіть близькими.

С. Данченко здобув загальне визнання як в Україні, так і за її межами. Запрошення його головним режисером разом із провідними акторами до Київського театру імені Івана Франка зашкодило б Театру імені Марії Заньковецької. Ф. Стригун згадує, що наприкінці 1970-х років «почали думати над тим, як зупинити» розвиток театру в тому напрямку, яким він ішов [27]. До Києва мали перейти працювати семеро людей: С. Данченко, Ф. Стригун, В. Розстальний, Б. Ступка, Б. Козак, Т. Литвиненко і Л. Кадирова. У 1978 році переїхали лише С. Данченко, Б. Ступка, В. Розстальний і невдовзі – Н. Лотоцька.

Зайнятість у репертуарі Б. Ступки і В. Розстального була максимальною, важливість С. Данченка – очевидною. Але можна подивитися на ситуацію, що склалася, з іншого боку. Вкрай необхідно було рятувати один із головних театрів країни – Київський театр імені Івана Франка, який перебував у тривалій творчій кризі. Тому переведення С. Данченка на роботу до Києва можна розцінювати як спробу підняти рівень режисури установи за скрутних часів. Театр імені Марії Заньковецької гідно пережив цю втрату, надалі також були яскраві вистави й акторські роботи, а С. Данченко здійснив решту своїх знаменитих постановок із Б. Ступкою вже у Києві.

О. Ріпко, хоч ніколи й не був головним режисером театру, упродовж 1926-х років був його «репертуарною опорою» і відданою людиною у важкий період. Він навчався в Харківському державному театральному інституті, був учнем Б. Тягна, 1929 року розпочав свою творчу діяльність, згодом працював у театрах Харкова, Сум, Терно-

поля, Охтирки. 1956 року Б. Тягно запросив О. Ріпка на посаду чергового режисера театру. Між першою («Човен хитається» Я. Галана, 1955 р.) і останньою («Маскарад» М. Лермонтова, 1982 р.) постановками О. Ріпка на «заньківчанській» сцені було близько 50 вистав, змінилося п'ять головних режисерів [24].

Якщо судити з назв його постановок, можна сказати, що він любив українську класику і був визнаним майстром її сценічних втілень. О. Ріпка поставив такі твори: «Дай серцю волю, заведе у неволю...», «Невольника» М. Кропивницького, «Саву Чалого», «Бондарівну», «Суєту», «Хазяїна», «Мартина Борулю» І. Карпенка-Карого. Ставив він і сучасні п'єси – українські й зарубіжні, іноземну класику: «Сім'я злочинця» Н. Джакометті, «Кам'яне гніздо» З. Вуолійоки, «У пошуках радості» В. Розова, «Антеї», «Сині роси», «Рим-17, до запитання», «Вірність» М. Зарудного, «Здрастуй, Прип'ять» О. Левади, «Каса Маре» І. Друце, «Шануй батька свого» В. Лаврентьева, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Біла хвороба» К. Чапека і багато інших. Поряд із вічною класикою бачимо «скороминущі» назви – так було в репертуарі кожного театру, актора, режисера. Така тенденція і зараз має місце, лише з тією відмінністю, що в радянські часи партія і глядач диктували «театральну моду», а тепер залишився тільки останній (але й цього досить, аби театри були багатими на вистави «різної напруги»).

Як може здаватися з відстороненої позиції, життя О. Ріпка у Театрі імені Марії Заньковоцької пройшло без гучних злетів та падінь, була щоденна копітка праця в одній і тій самій установі, з тими ж акторами й художниками. Але його вплив на цей театр є недооціненим навіть у ХХІ столітті. Ф. Стригун зізнається, що саме О. Ріпка був для нього взірцем у роботі над постановками української класики. Його розуміння, відчуття, бачення того, як треба працювати із класикою перейшло до Федора Миколайовича, який з помітною регулярністю ставить її не лише в Театрі імені Марії Заньковоцької, а й у інших театрах України. І О. Ріпка, і Ф. Стригун розповідають історію, ретельно слідують за автором, намагаються розкрити те, що він хотів сказати, при цьому генетично відчуваючи визначних українських драматургів, доступно й «повнокровно» розкриваючи їхні шедеври перед глядачем.

Театрознавець Г. Канарська вважає специфічною рисою режисерської манери О. Ріпка його вміння бути таємним ліриком, водночас дотримуватися чіткого реалізму у своїх постановках, а також його здатність творити «міцне заньківчанське коріння, з якого проросли нові мистецькі сили і акторські, і режисерські» [12, с. 43–45]. У його творчому доробку є вистави, які можна віднести до знакових для Театру імені Марії Заньковоцької. Серед них – «Марія Заньковоцька» І. Рябокляча та «Сестри Річинські» І. Вільде. Перша п'єса, поставлена за біографічним твором із життя корифеїв (1972 р.), мала непересічну популярність. Вона стала творчою візитівкою заньківчан, нею відкривали сезон і гастролі. Проте цензура ще до прем'єри викреслила цілі шматки п'єси, хоча в самому тексті не містилося нічого забороненого. Але доля українського театру в постаті його першої акторки, незламної в бажанні служити українській сцені, усе ж викликала шквали оплесків серед глядачів. «Режисер-постановник О. Ріпка і виконавці головних ролей спромоглися донести до глядача правдиву картину тогочасної дійсності. Вони зробили глядачів активними співучасниками спектаклю, змусили хвилюватися, радіти, сумувати, думати, витирати сльози – тобто домоглися вищого сценічного ефекту. Боротьба Марії Заньковоцької (Лариса Кадирова) за право служити своєму народові вірою і правдою, її зіткнення з тупими і пиндючними представниками верхівки тодішнього суспільства – це настільки емоційно та вірогідно, що доводиться лише дивуватися умінню актриси передавати настрої історичної доби в конкретній ситуації» [28].

П'єса «Сестри Річинські» була улюбленим твором покоління галичан 1960–1970-х років. О. Ріпку у творчій співпраці з І. Вільде 1968 року вдалося передати настрої епохи, те, за що так любили роман читачі. Ця вистава належала до категорії «родинних», на неї ходили безліч разів, раз у раз насолоджуючись грою акторів.

«Західноукраїнський колорит, атмосферу тогочасного життя допомагають створити і мовні засоби: мова спектаклю соковита, яскрава, а мовна характеристика персонажів глибоко індивідуалізована. “Сестри Річинські” у постановці О. Ріпка відзначена Дипломом другого ступеня на всеукраїнському огляді кращих вистав у 1970 році. Спектакль, що розповідає про життя західноукраїнського суспільства за часів панської Польщі, звучить свіжо, актуально, бо звернений до сьогодення» [5].

Серед інших постановників, які працювали наприкінці 50-х – у 70-х роках ХХ століття в Театрі імені Марії Заньковецької, можна згадати таких особистостей, як А. Горчинський, А. Ротенштейн, В. Івченко, В. Опанасенко, О. Максимов, М. Кудиненко, В. Бортко, О. Гай, Р. Степаненко, В. Лисюк, С. Омельчук, Є. Бондаренко, В. Максименко, Є. Бутенко, Ф. Стригун, Ю. Єременко, І. Борис, З. Хшановський, В. Оглоблін, М. Колов.

Незважаючи на те, що в Театрі імені Марії Заньковецької в 1960-х роках працювала плеяда пізніше визнаних, а тоді просто обожнюваних публікою акторів, його не можна назвати «театром зірок», хоч вони, безперечно, у ньому були. Визначальним у характеристиці колишнього і прийдешнього поколінь акторів є відчуття належності до однієї сім'ї, важливість неперервності традиції. Нове покоління стало гідною зміною корифеям. Б. Ступка, Ф. Стригун, Б. Козак, Л. Кадірова, Т. Литвиненко, Н. Лотоцька, В. Розстальний та інші – ці імена і сьогодні залишаються театральними величинами, визначаючи напрям українського театрального процесу.

Особливість акторського покоління 1960–1970-х років полягає в тому, що йому вдалося запропонувати репертуар, відповідний добі, втілити у життя задуми найкращих режисерів часу «відлиги», перейняти традицію. Ще один аспект творчої діяльності заньківчан усіх часів – те, що вони завжди ставили перед собою найвищу мистецьку планку, працювали на максимумі творчих можливостей. Це було важливим для засновників театру, залишається головним для його митців і сьогодні.

Підводячи підсумки творчої діяльності Театру імені Марії Заньковецької кінця 50-х – 70-х років ХХ століття, можна виокремити ознаки, які були притаманні йому саме в цей період, а також такі, що закріпилися за театром від часу його заснування і простежуються протягом усієї історії. До перших віднесемо сформований тип актора – заньківчанина-шістдесятника, якому притаманна свідомість просвітницької мети і певної місії свого театру, знання його живих традиції та історії, «інтелектуалізм», широкий спектр виконуваних жанрів, «богемність»; до Театру імені Марії Заньковецької тягнулася інтелектуальна еліта 1960–1970-х років, що знайшло свій вияв як у безпосередній роботі над виставами, так і в корисному обміні мистецьким досвідом, що забезпечувало «циркуляцію» думок, яка проявилася у зростанні художнього рівня вистав.

У 1960–1970-х роках органічною складовою творчих пошуків театру став психологізм. Він розпочався ще від П. Саксаганського, учителя Б. Романицького, і був продовжений у постановках М. Гіляровського, довершений у роботах С. Данченка. Він залишився й після переходу останнього до Києва, залишається і зараз, адже режисером, який працює в царині психологічного театру, є А. Бабенко.

До традиційних рис, притаманних Театрові імені Марії Заньковецької, окрім високої мистецької планки, яку ставили перед собою відомі особистості навіть у найтяжчі часи за відсутності приміщення, фінансування, міграції, війни, належить також історичний оптимізм – донесення до глядача вищості добра у світі й душі людини, його непереможності, вічних істин. Ще однією характерною рисою театру було й залишилося те, що в його репертуарі можна споглядати зразки світової драматургії найвищого рівня (класичної та сучасної) поряд з українською класикою. Постановці останньої відведено особливе місце в репертуарі заньківчан (навіть тоді, коли українська п'єса вважалася другосортною «малоросійщиною»); починаючи від часу заснування корифеями українського театру, до «організму» колективу увійшло відчуття української народності на генному рівні.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ

Мокроусова Олена. Декоративне оздоблення архітектурних споруд Києва кінця XIX – початку XX століття	4
Yudkin-Ripun Ihor. Scenic Script as a Transformation of a Lyrical Verse	22
Мацишина Ірина. «Ми не вміємо бачити, тому що звикли читати» (Пітер Грінуей та візуальна революція)	32
Чегусова Зоя. Фігуративний гобелен України XX–XXI століття: мистецький поступ, провідні митці, особливості творчості	37
Шевчук Оксана. Пластові пісні як жанр молодіжної культури	55
Нікітюк Оксана. Поминальна культова музика східної та західної традицій у сучасному хоровому виконавстві (на прикладі репертуару капели «Думка»)	62
Сахарчук Раїса. До питання вивчення многоліття	74
Кравчук Юстина. Що таке критична документалістика?	81
Назаркевич Євгенія. Генезис і методи створення стереокартин	86

ІСТОРІЯ

Бурковська Любов. Дві волинські ікони «Богородиця з Еммануїлом» XVII століття. Особливості іконографії та образності	96
Журавльова Тетяна. Українська екранна мелодрама в контексті ідеологічної парадигми радянського кіно періоду хрущовської «відлиги»	108
Чурпіта Тетяна. Творча діяльність Миколи Трегубова за часів Другої світової війни	118
Добровольська Тетяна. Розвиток Львівського національного театру імені Марії Заньковецької у 50–70-х роках XX століття: художні процеси та історичний контекст	127
Палій Оксана. Олександр Корольчук – актор: початок творчої біографії (1904–1907) ...	140
Кавунник Олена. Мистецькі рефлексії культуротворення Марії Заньковецької	145
Кузик Валентина. Прагнення творчого єднання (назустріч 85-річчю створення Національної спілки композиторів України)	151
Шеремета Ірина. Квартет для трьох: струнно-смичковий детектив (джерелознавча реконструкція діяльності Струнного квартету ім. М. Леонтовича, 1926–1928)	161

ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Іваннікова Людмила. Фольклоризм творів Олекси Стороженка: проєкція на сьогодення	174
Скорульська Роксана. Олександр Кониський (не надто офіційний портрет)	183
Фільц Богдана. Здобутки яскравого життя в мистецтві незабутньої Марії Загайкевич (до 90-річчя від дня народження мисткині)	192

Рябцева Ірина. Триумф і терени Зінаїди Малютіної (1881–1976)	204
Ламонова Оксана. Олександр Івахненко – ілюстратор російської класики.....	212
Чеботаренко Ольга. Феномен піаніста Олександра Гончарова	218
Іваннікова Людмила. Щасливець на ниві фольклористики (до 80-літнього ювілею Анатолія Іваницького)	223
Сержант Людмила. Творчість династії Піщенків з Ічні в контексті гончарства Чернігівщини кінця XIX – середини XX століття	229

АРХІВНІ ЗНАХІДКИ

Сторчай Оксана. Артист-графік Іван Мозалевський: автобіографія 1953 року	238
[Автобіографія художника Мозалевського Івана Івановича (Копія)].....	241
Косицька Зінаїда. Марія Руденко – подільська майстриня та збирачка фольклору (епістолярна спадщина)	245

РЕЦЕНЗІЇ

Грабовський Володимир. Книжка, яку (не) дуже чекали [рец.: <i>Коломієць А.</i> Пам'ятні записки. Розмови з учителем / Анатолій Коломієць ; ред., упоряд., вступ. ст., комент., імен. покажчик В. Кузик. – Київ : Сталь, 2015. – 150 с.]	262
Гусарчук Тетяна. З любов'ю і натхненням [рец.: <i>Бугаєва О. В.</i> Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича : монографія / О. В. Бугаєва ; Національна академія наук України ; Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського ; наук. ред. В. М. Даниленко. – Київ : НБУВ, 2011. – 388 с. ; <i>Бугаєва О. В.</i> Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931) : біографічний словник / Олена Бугаєва ; наук. ред. В. І. Попик ; Національна академія наук України ; Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. – Київ, 2015. – 348 с.]	265
Сікорська Ірина. Марія Заньковецька: світова велич генія національного [рец.: <i>Корнійчук В.</i> Марія Заньковецька. Світова велич генія національного / Володимир Корнійчук. – Київ : Криниця, 2015. – 496 с., іл.]	269
Курінна Марина. Літня чарівність зимової казки [рецензія на балетну прем'єру «Снігова королева», Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка, 147-й театральний сезон].....	271
Інформація про авторів.....	273

Вимоги до наукових статей *, що подаються в журнал «Українське мистецтвознавство»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці теж кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумерованими (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково подаються:

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);
- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm).
- рецензія з підписом рецензента.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див. <http://um.etnolog.org.ua>

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкованого аркуша.

Наукове видання

Українське мистецтвознавство:
матеріали, дослідження, рецензії

Випуск 16, 2016

Редактор-координатор: *Олена Щербак*

Редактори: *Дар'я Белобородова-Хруль, Надія Ващенко, Олена Яринчина*

Редактори англomовних текстів: *Олена Піскун, Павло Рафальський*

Оператор: *Ірина Матвєєва*

Комп'ютерна верстка: *Марина Голеня*

Підписано до друку 20.12.2016. Формат 60×84^{1/8}

Гарнітура Kudriashov Суг. Ум. друк. арк. 28,43

Обл. вид. арк. 30,57

Наклад 100 прим.

Адреса редакції: 01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК № 1831 від 07.06.2004



IMRQEE

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE
M. RYLSKYI INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORISTICS
AND ETHNOLOGY

**UKRAINIAN ART
STUDIES:**
Materials, Investigations, Reviews
Collected Scientific Works

Issue 16

KIYV 2016