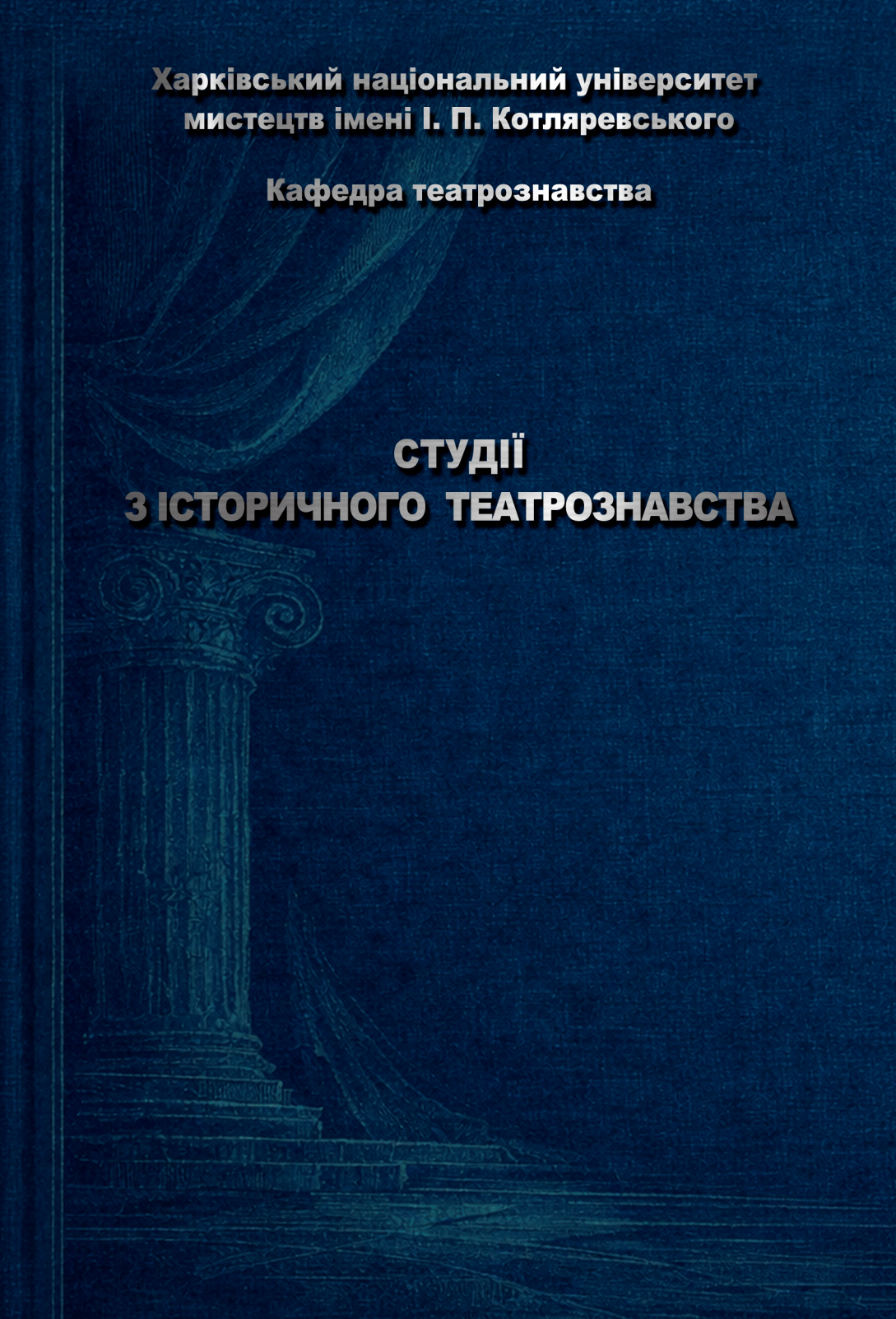


**Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського**

Кафедра театрознавства

**СТУДІЇ
З ІСТОРИЧНОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА**



Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
Кафедра театрознавства

СТУДІЇ З ІСТОРИЧНОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА

на пошану
Галини Ботунової
театрознавця,
Почесного професора ХНУМ
імені І.П. Котляревського, доцента,
заслуженого працівника культури України

Колективна монографія

ХАРКІВ – 2026

УДК 792.072

C88

Рекомендовано до друку Вченою Радою
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
від 26.03.2026 (протокол № 8)

Студії з історичного театрознавства : на пошану Галини Ботунової, театрознавця, Почесного професора ХНУМ імені І.П. Котляревського, доцента, заслуженого працівника культури України : кол. моногр. / ред. Ю. Щукіна ; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2026. 340 с.

ISBN 978-617-8857-07-3

У монографії силами колективу авторів – вихованців та викладачів кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського, а також представників театрознавчих шкіл Києва та Львова – розглянуто низку питань історичного театрознавства з кола наукових зацікавлень провідної представниці харківської школи театрознавства Галини Ботунової. Видання розраховано як на фахівців у галузі перформативного мистецтва і театральної освіти, так і на широке коло поціновувачів театру.

Редколегія

Каленіченко Ольга, професор, доктор філологічних наук, професор ХНУМ імені І.П. Котляревського

Клековкін Олександр, професор, доктор мистецтвознавства, завідувач відділу новітніх методів дослідження, академік Національної академії мистецтв України

Кравчук Петро, професор, кандидат мистецтвознавства, професор КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

Попов Леонід, професор, доцент КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого, народний артист України

Щукіна Юлія, доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ імені І.П. Котляревського

Рецензенти

Владимирова Наталія, професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, академік Національної академії мистецтв України (Київ);

Драч Ірина, професор, доктор мистецтвознавства, професор ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків);

Ванюга Людмила, професор, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Тернопіль).

Редактор додатків – Юлія Щукіна.

Редактор, коректор – Григорій Савчук.

Укладачі іменного покажчика: Марина Борзик, Алісія Непокрита, Олександра Новик, Євген Соловійов, Олександра Тімашова, Андрій Третяк (здобувачі кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського).

Дизайн обкладинки – Ніка Хворостенко.

ЗМІСТ

ВСТУП-ПРИСВЯТА. «ЛЮДИ ЗА ТЕМНИХ ЧАСІВ»	5
РОЗДІЛ 1. ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА УКРАЇНИ	8
<i>Клековкін Олександр</i> ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРОЗНАВЧОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ	10
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ	79
<i>Юліана Полякова</i> ТЕАТРАЛЬНІ ПОГЛЯДИ НЕТЕАТРАЛЬНОЇ ЛЮДИНИ (БОРИС ГРІНЧЕНКО ПРО ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЮ).....	81
<i>Юлія Щукіна</i> ЗАРУБІЖНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ МЕДІА 1917 – 1934 рр.....	119
РОЗДІЛ 3. КЛАСИЧНА ДРАМАТУРГІЯ НА СЦЕНІ	187
<i>Олександр Чепалов</i> «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ». ВИШНЕВІ УСМІШКИ. ОПЕРА С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО НА КОНУ ДЕРЖАВНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ (1931) У КОНТЕКСТІ ЇЇ РІЗНОЖАНРОВИХ ВТІЛЕНЬ ХХ–ХХІст.	189
<i>Оксана Палій</i> СЦЕНІЧНІ ПРОЧИТАННЯ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ НА ЗАНЬКІВЧАНСЬКОМУ КОНУ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ	227
<i>Ольга Каленіченко</i> ТРАГЕДІЯ «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА» В. ШЕКСПІРА НА СЦЕНАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ, АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ	280
Інформація про авторів	329
Іменний покажчик	331

ВСТУП-ПРИСВЯТА. «ЛЮДИ ЗА ТЕМНИХ ЧАСІВ»

Ця колективна монографія виходить друком у березні 2026 року. Її теперішній читач цілком віддає собі належне, в яких умовах вона народжувалася. Тому назва цієї вступної частини не стільки для читача теперішнього, скільки для майбутнього.

Загарбницька російська війна в Україні точиться від 2014 року. Її повномасштабна фаза триває з 2022. Коли вийде друком ця праця, війна ще не добуде свого кінця. Тому є щось не менш важливе за точки перетину шкіль українського театрознавства, що споріднює всі (направду такі різні) тексти цієї монографії. Свої дослідження про шляхи розвитку українського театру і театральної освіти в часи суспільних катастроф, а також про сценічні інтерпретації класичної національної спадщини та філософських трагедій Лесі Українки й Вільяма Шекспіра на українській сцені автори монографії писали взимку 2025–2026 років. Тобто у місяці найбільших випробувань для мирного населення України у XXI столітті: уперше за часи повномасштабної війни катастрофічна ситуація з істотно зруйнованою ракетами та шахедами опалювальною системою в столиці та інших містах; як наслідок, багатогодинні, а в когось і кількодобові вимкнення світла і відсутність опалення в умовах великих морозів, здавалося б, залишили надто малий ресурс світла і тепла, щоб у цей час думати про спільну наукову мистецтвознавчу працю. Разом з тим, у цій колективній монографії поєдналися тексти представників всіх кафедр театрознавства України та інших поважних наукових установ.

Визначальним стало бажання віддати шану – у світлі наближення поважного ювілею – авторитетній в Україні театрознавиці, старійшині харківської школи

театрознавства, доцентці, заслуженому працівнику культури України, лауреатці премії в галузі театрознавства і театральної критики Національної Спілки театральних діячів України Галині Ботуновій.

Ідея колективної монографії народилася у представників двох шкіл театрознавства України: рідних для Галини Яківни харківської та київської, а реалізована була також за участі представниці львівської школи. Точкою перетину наукових інтересів співавторів монографії вирішено було обрати історичне театрознавство – сферу інтересів Галини Ботунової.

Галина Ботунова – випускниця кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського, яка від 1988 року до 2016 року (з перервою на 1997–2006 роки, коли обіймала посаду проректорки з наукової роботи), очолювала його театральний факультет як декан. Вплив особистості Галини Яківни на формування професійних та людських якостей студентів всіх спеціальностей факультету важко переоцінити. Від 1995 до 2022 року Галина Ботунова завідувала кафедрою театрознавства ХНУМ, виховавши в академічних наукових принципах кілька десятків випускників, серед яких і авторки розділів у цій монографії – Юліана Полякова та Юлія Щукіна.

Водночас із тим, наукова методологія Галини Яківни була сформована під впливом київської школи історичного театрознавства ректора КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого (1983–2003), професора, академіка АМУ Ростислава Пилипчука, який був її науковим керівником в аспірантурі та наставником в академічному театрознавстві.

Теми власних досліджень авторами розділів монографії було обрано відповідно до кола наукових зацікавлень Галини Ботунової: театральна освіта України

(розділ доктора мистецтвознавства, професора, академіка АМУ Олександра Клековкіна); український театр межі ХХ – початку ХХІ століття (розділ театрознавиці, бібліографки Юліани Полякової); театральна періодика 1920 –1930-х рр. (розділ кандидата мистецтвознавства, доцента Юлії Щукіної); класична драматургія на кону українського театру (розділи доктора мистецтвознавства, професора Олександра Чепалова, доктора філологічних наук, професора Ольги Каленіченко і театрознавиці Оксани Палій). Епіграфами до кожного розділу монографії було обрано цитати з наукових праць Галини Яківни різних десятиліть.

«Люди за темних часів» – так О. Палій, цитуючи класика політології та новітньої історії Ханну Арендт, назвала одну з частин розділу книги, присвячену виставі за філософським твором Лесі Українки в театрі доби сталінізму. Ця локальна назва вбачається редакційній колегії монографії символічним контрапунктом всієї системи культури України в часі повномасштабної війни, зокрема, і її театральної освіти.

РОЗДІЛ 1.
ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА УКРАЇНИ

Центром науково-дослідної роботи і розвитку критичної думки в Харківському театральному інституті стала кафедра історії театру, – кафедра театрознавства. Створення театрознавчого факультету одночасно з акторським зумовлювалося насамперед розумінням необхідності підготовки висококваліфікованих фахівців цього профілю в такому значному театральному центрі, яким із першої половини ХІХ ст. був Харків, і наявністю значних традицій у цій царині, як у дореволюційний час, так і у 20–30-і рр. ХХ століття.

Галина Ботунова,
Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи
до Національного університету.
2017

ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРОЗНАВЧОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

НАЗДОГІН

З Галиною Яківною Ботуною «наживо» ми познайомилися завдяки Богданові Миколайовичу Козаку ще у 2014 році. А у березні 2022 року у Львові, як ґречний господар, із притаманною йому шляхетністю, він запросив нас до кав'ярні, котру з його слів автор цих рядків сприйняв майже як філію факультету культури і мистецтв. Кава, тістечка, знову кава, але не це головне. Ми розмовляли майже в унісон – про війну, театрознавство, театральну освіту, критику, зміну поколінь, завдання й виклики часу. Не пригадую, щоб обурювалися війною. А могло бути інакше? І що говорити з цього приводу, коли й так усе зрозуміло. Майже все сприймали однаково і не виключено, що, якби спілкувалися й далі, з'ясувалося би, що збігаємося і в усьому іншому, на що не вистачило часу. Розмовляли переважно з Галиною Яківною, бо Богдан Миколайович більше спостерігав – здається, милувався результатом створеної мізансцени. Інколи відходив – мабуть, у кафедральних справах, відповідав на телефонні виклики, повертався, посміхався, знову відходив. А ми все говорили. Але однієї теми не зачепили. Ми не говорили про Богдана Миколайовича і про ту роль, яку він відіграв і досі продовжує відігравати як в українській театральній культурі, так і в тій галузі, яку ми обговорювали – у театрознавстві і у театрознавчій освіті України. Отже, про інституалізацію театрознавчої освіти у Києві й у

Харкові, про ініційований *театрознавцем Богданом Козаком* поворот цього сюжету у Львові, про те, що нас турбувало і досі турбує у нашій галузі, про біг часу, про втрати і здобутки, які в історії театрознавства надто міцно переплелися. Наздогін Вам, дорогий Богдане, а Вам, Галино Яківно – на добру згадку про ту зустріч!
І з вдячністю!

СЮЖЕТ

«Серед нагальних проблем українського театрознавства, – писала Галина Яківна Ботунова, – чи не найважливішою є необхідність створення історії самої науки про театр» (Ботунова, 2018, с. 14).

Однак історію українського театрознавства можна досліджувати по-різному – спираючись здебільшого на біографічний метод, на поколіннєвий підхід і т. ін.

Наважившись означити *фокальні точки в історії інституалізації театрознавчої освіти в Україні*, автор має намір сконцентрувати свою увагу не на постатях, але на тенденціях, які видавалися йому визначальними.

На жаль, у межах оглядового розділу згадати всіх, хто творив театрознавчу освіту в Україні, – неможливо, а у межах поставлених завдань – і не треба, бо автор цікавився більше тенденціями, напрямками і підходами, що їх представляли ті або інші періоди, структури і дослідники, ніж іншими аспектами їхньої діяльності – організаційними, педагогічними або медійними.

Інколи кажуть, що у людей, які працюють у межах одного фаху, бібліотеки майже однакові. Але це не так. Автор несподівано усвідомив це саме у процесі роботи над цим текстом, адже, осмислюючи історію інституалізації театрознавчої освіти, спирався на ті праці, котрі супроводжували його впродовж якоїсь частини життя, отже, були потрібні. А хтось інший провів життя в іншій бібліотеці, в оточенні інших праць, в яких було реалізовано інші принципи і тенденції, а в результаті – й інші сюжети.

ЮВІЛЕЇ

2024 року кафедри театрознавства трьох українських університетів (Київ, Харків, Львів) відсвяткували ювілеї і таким чином, крім святкового настрою, принесли ще й загострення низки історико-теоретичних та етичних проблем, розглядати які слід з урахуванням різних кіл пропонованих обставин – зокрема й завдань, що стояли перед кафедрами у різні часи, а також відмінностей між вишами, в яких функціонують кафедри: київська кафедра театрознавства – початково у музично-драматичному інституті, а згодом в університеті театру, кіно і телебачення; харківська – у музично-драматичному інституті, згодом в університеті мистецтв (посутньо, у музично-драматичному університеті); львівська кафедра – у «великому» університеті (така практика існує у багатьох країнах Європи – приміром, у Польщі, у Ягелонському університеті *театрологію, як і перформатику*, вивчають на факультеті полоністики, а *музикологію*, котра за логікою нібито мусить бути десь поряд, знаходимо на історичному факультеті).

На відміну від наймолодшої львівської кафедри, де все очевидно, адже створення кафедри збігається у часі з початком викладання історико-теоретичних дисциплін театрознавчого циклу і першим набором, відлік історії кафедр у київському і харківському вишах можна розпочинати, відштовхуючись від різних фактів: від початку викладання історико-теоретичних дисциплін театрознавчого циклу; від виокремлення кафедр у самостійні підрозділи; від першого набору театрознавців, отже, й перетворення кафедр на випускові. Все це – різні дати, різні події, і кожна з них можна вважати вихідною.

Однак вибір вихідної події та її ініціаторів формує різні сюжети і різне бачення традиції.

Так, у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого й у Харківському національному університеті мистецтв імені І. Котляревського витоки традицій означено:

– викладанням історії театру у Музично-драматичній школі М. Лисенка від 1904 року (В. Перетц, І. Стешенко);

– викладанням історії театру і теорії драми у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, який став спадкоємцем школи М. Лисенка (в окремих дослідженнях вказано, що у 1924–1934 роках Петро Рулін очолював кафедру театрознавства, а згодом, у 1934 році, обіймав посаду завідувача кафедри режисури; інші документи подають назву «історична секція при театральному відділі»);

– у Харкові, де Музично-драматичний інститут також подолав кілька реорганізацій, історико-теоретичні дисципліни театрознавчого циклу викладали у цей час О. Білецький, Я. Мамонтов, І. Туркельтауб та ін.;

– першим набором студентів-театрознавців (київська і харківська кафедри ведуть відлік від 1944 року, коли київську кафедру очолив літературознавець Олександр Білецький, а у Харкові (де було створено *театрознавчий факультет* й оголошено надзвичайно великий набір – 15 студентів (Ботунова, 2017, с. 76) саме на спеціалізацію «театрознавство» (Ботунова, 2017, с. 75); кафедру ж очолював історик театру Сергій Ігнатов;

– перейменуванням кафедр (у часи, коли історією театру в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка опікувався П. Рулін, у цьому закладі була *історична секція театрального відділу*, згодом у Києві і Харкові

структури, які сьогодні вважаємо театрознавчими, послідовно змінювали не лише назви – від *«кафедри історії театру, кафедри історії театру і літератури, кафедри історії мистецтв, аж до нинішньої назви – кафедри театрознавства»* (Ботунова, Лобанова, Щукіна, 2017, с. 363);

– крім того, відомо, що наприкінці 1920-х років стояло завдання «організувати при Інституті Марксизму “кафедру марксівської критики”, а також поставити питання про перекваліфікацію наявних кадрів критики» (Театральний диспут, 1929, с. 91) (на перший погляд, до театрознавства це не мало жодного відношення, однак надалі стане зрозуміло, що йшлося саме про *підміну і витіснення театрознавства театральною критикою*);

– з інших документів дізнаємося, що «1932–33 року організовано при муздрамінститутах науково-дослідчі кафедри» (На фронті культури, 1935, с. 160);

– з протоколів допитів Івана Волошина, який був свідком у справі П. Рупіна, дізнаємося, що 1937 року він на посаді «доцента історії театру» (Протокол допиту свідка І. Волошина, 1937, с. 86);

– а проте існують і інші дати: «В січні 1937 року Іван Романович [Піскун] був направлений на роботу до Київського державного театального інституту на посаду заступника директора по науковій та учбовій частині та виконуючим обов'язки завідуючого *кафедрою історико-мистецтвознавчих дисциплін*» (Судьїн, 1992, с. 4-5) (це підтверджує й інше джерело (Смоляренко, 2018, с. 5)), а наступне джерело 1941 року фіксує Івана Піскуна на посаді «*завідувача кафедрою театрознавства*» (Вечір зустрічі за лауреатом Сталінської премії, 1941, с. 4). 1941 року, «під час Другої світової війни його відрядили до Харківського військового округу» із «завданням вивезти з

Києва документи театрального інституту», але він «потрапив у оточення; біля с. Іванівці вийшов до своїх. 27.05.1942 р. – арештований, звинувачений у контрреволюційній агітації (Томськ)» (Основні дати життя та діяльності Івана Піскуна, 2018, с. 5). Після реабілітації Піскуна «були антагоністи в нього [І. Піскуна], – згадував Лесь Танюк, – і це був Микола Йосипенко, і це був Іван Олексійович Волошин, і це була та “стара гвардія”, яка вважала, що тільки “*socrealissimus*” має бути. Але багато людей його підтримувало, і, перш за все, *Василь Іванович Харченко*. Я хотів би це відзначити, бо так воно і було, що без підтримки Харченка його просто не взяли б на роботу. А тоді його взяли до Українського Театрального Товариства, і так почалася його реабілітація – за допомогою Рильського та інших наших великих і сильних митців» (Мелешкіна, 2010, с. 191).

Історія цих змін свідчить – це також історія відповідного перепрофілювання і зміни пропагандистських завдань, поставлених органами культури й освіти перед театрознавством і мистецтвознавством у цілому; зокрема, свідчить про розширення меж театрознавства і прирівнювання театральної журналістики до «знавства» – академічної науки, що у подальшому визначило витіснення академічної науки публіцистикою.

Так було до 1999 року, доки у Львівському національному університеті імені Івана Франка не було створено кафедру нового типу – «кафедру театрознавства та акторської майстерності», яку впродовж чверть століття очолював Богдан Козак.

ТРЕТЯ КАФЕДРА

Чверть століття тому у Львові спільними зусиллями Івана Вакарчука і Богдана Козака було сформовано незвичну для радянської і пострадянської системи освіти ідею – створення кафедри театрознавства та акторської майстерності. Тут була подвійна незвичність: крім того, що в університеті, але ще й кафедра, котра обіймає дві спеціальності.

У багатьох ця ідея викликала не лише подив, а й занепокоєння і навіть хоч і незначний, а все ж спротив. Адже виглядало так, ніби альтернативний проєкт постав із прихованої критики і незадоволення чинними стандартами театральної освіти і, з огляду на активність Богдана Козака, може нести небезпеку, ставлячи під сумнів або ж навіть скасовуючи славні традиції. Насправді, як невдовзі стало зрозуміло, ніхто нічого не збирався скасовувати. Не збирався, але, як і його київська колега Валентина Заболотна, мабуть, усвідомлював, що *«з театрознавчою освітою ми вже майже зайшли у глухий кут і далі шляху немає»* (Заболотна, 2002, с. 116).

Якби цього погляду дотримувалася лише Валентина Ігорівна, можна було би вважати її лише «окремою думкою», однак насправді із таким сприйняттям погоджувалися й інші автори. Так, упорядники збірника Праць театрознавчої комісії Наукового товариства імені Шевченка – Ірина Волицька, Олег Купчинський і Ростислав Пилипчук писали: «Українська революція 1917 року покликала до театрознавчих рядів такі яскраві особистості, як Дмитро Антонович, <...>, Олександр Кисіль <...>, Петро Рупін <...> та ін. У 1920-х роках українське театрознавство на Східній Україні за інерцією з часів УНР розвивалося по висхідній, поки не зазнало такої самої

трагічної долі у 1930-х роках, як усе українське відродження: Микола Вороний, Олександр Кисіль, Петро Рупін і Андрій Ніковський були репресовані, Дмитро Антонович, Леонід Білецький та багато інших змушені були перебувати в еміграції, інші замовкли. <...> Зрештою, не було розквіту театрознавства і в усій повоєнній радянській Україні. Відділ театрознавства в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, як і кафедри театрознавства в обох театральних вузах України – Київському і Харківському театральних інститутах <...> були малочисельні, а наукова проблематика їх визначалася як така, що стосувалася тільки історії українського театру у 50–60-ті роки, яку треба було подавати з класових марксистсько-ленінських позицій, а далі основний акцент перемістився на т. зв. радянський період історії українського театру і “сучасні” (в розумінні тогочасні) актуальні проблеми розвитку українського театру в контексті всього радянського театру. Справжньою наукою у тих працях, як кажуть, і не пахло <...>. Тривалий час кращим виявом академічного театрознавства залишалася чи не єдина праця – перший том нарисів “Український драматичний театр” (К., 1967), більшість розділів якої позначена науковою сумлінністю і достовірністю історичних фактів» (Волицька, Купчинський, Пилипчук, 1999, с. 7-8). І майже в той самий час: «Про театральне мистецтво в Україні за радянської влади написано чимало в період комуністичного режиму. Але до цих “нарисів” іронічно ставились люди, які тверезо мислили, ба й самі автори, які змушені були на догоду владі вдаватись до фальсифікацій окремих театральних фактів, безпідставної глорифікації окремих театральних осіб і цілих колективів, натомість шельмуючи інших» (Пилипчук, 2000, с. 206). Такий самий діагноз за чверть століття повторила і Неллі Корнієнко: «Українське театрознавство, за винятком буквально кількох

персоналій, продовжувало *ігнорувати запити і виклики часу*» (Корнієнко, 2025, с. 3).

Не варто вважати випадковим збігом у часі, з одного боку, наведені колегами діагнози, а з іншого – рішення відкрити у Львівському університеті кафедру театрознавства.

Обґрунтовуючи цю ідею, Богдан Миколайович посилався на досвід європейських університетів, який підімперській, підсовіцькій і навіть післясовіцькій, отже, і сучасній системі театральної освіти в Україні був невідомий – принаймні у частині, пов'язаній з майстерністю актора.

Насправді, у частині, пов'язаній з театрознавством, для України цей шлях був цілком органічним. Адже майже всі ті, кого ми вважаємо фундаторами театрознавства (як у Німеччині – Макс Геррманн, так і в Україні – Володимир Перетц¹, Петро Рулін, Володимир Резанов, Кость Копержинський, Олександр Білецький, Борис Варнеке та ін.), вийшли з університетів й отримали саме філологічну освіту. Але так само і у наступних поколіннях українських театрознавців: Ростислав Пилипчук, Юрій Станішевський, Валерій Гайдабура, Валерій Панасюк – усе це випускники саме *філологічних факультетів*.

Так само не слід вважати збігом і *філологічну освіту Богдана Козака* (дякувати часові, в якому фахівець без театрознавчої освіти і наукового ступеню зміг очолити кафедру театрознавства).

І справа не лише в тому, що завдяки цьому «недогляду» в Україні постала ще одна випускова кафедра театрознавства.

Набагато важливіше інше – було створено *іншу модель театрознавства*, отже, й театрознавчої освіти.

ПЕРЕДУМОВИ

Українське театрознавство чи театрознавство в Україні? Таке питання ставив Ростислав Пилипчук, коли розмірковував про те, чим мусить бути історія театру в Україні: «Нам треба принципово вирішити питання, – писав він 2000 року, – чи ми писатимемо історію театру в Україні чи тільки історію українського театру. <...> Якщо враховувати фактор глядача, українського глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть, формуючи й часом стимулюючи власне українську театральну культуру» (Пилипчук, 2000, с. 204). А задовго до Ростислава Пилипчука ці питання ставив і Петро Рулін: «Справді, чим повинен цікавитись історик українського театру? Спеціально театром українським чи й театром на Вкраїні взагалі, театром, який безумовно впливав на театр з українською мовою. Де провести межу поміж театром безумовно українським, театром, який виникав та жив на Вкраїні і драмою, яка писалася на Московщині вкраїнцями більш-менш зросійщеними?» (Рулін, 1923, с. 237).

Але не лише це, а й питання про те, що таке театрознавство взагалі, чи й справді воно відрізняється, як стверджують деякі авторитетні дослідники, від театрології (обидва терміни відомі в Україні від 1920-х – початку 1930-х років)? Звідки бере початок не термін, але сама наука про театр? З появи відповідного рядка у класифікаторі професій? Але там його ніколи не було, нема і немає причин сподіватись, що колись буде. З появи відповідних кафедр? Однак дослідження історії театру

розпочалися набагато раніше, ніж з'явилися відповідні кафедри. Ба більше, створені у радянській системі освіти самі кафедри спочатку називалися кафедрами історії театру і лише у 1970-х роках, у процесі розширення їхніх завдань і перепрофілювання на театральну критику, були перейменовані на кафедри театрознавства. Крім того, історію театру від початку минулого століття вивчали спочатку на історико-філологічних факультетах в університетах (зокрема, у Київському університеті) і у драматичних школах (зокрема, у музично-драматичній школі Миколи Лисенка). Саме там і формувалися основні принципи дослідження театрального, а сьогодні скажемо – сценічного або ще ширше – перформативного мистецтва.

А поряд із цим – ще й інші питання: чи належать театрознавству, принаймні його початковому, емпіричному етапові поетики шкільного театру, «Історія театру в Харкові» Г. Квітки-Основ'яненка, нариси-фейлетони Євгена Гребінки і Леоніда Глібова, численні газетні рецензії та ін.?

Або інше – чи належать театрознавству ті сфери, які у різні часи називали наукою драматичною (1867), мімодраматичною (1920), режисерською (1923), театральною (1926), історико-театральною (1928), наукою про історію театрального мистецтва (1929) та ін. І як бути з екстравагантною думкою Леся Курбаса, який на роль найбільшого східноєвропейського «театровіда» призначив Н. Євреїнова.

Яку територію обіймає предметне поле театрознавства і наскільки жорстко розмежовані як у нашій свідомості, так і на практиці перераховані емпіричні, донаукові форми від території, якій надаємо науковий статус і, хоч називаємо однаково, зміст її сприймаємо по-різному?

Усі ці питання стояли перед фундаторами театрознавства понад сто років тому і, хоч не були остаточно розв'язані, відповіді, отримані ними в межах іншого місця і часу, і досі керують нашою свідомістю.

ГЕНЕЗА

Найголовнішим проявом Великої реформи театру, що відбувалася на межі ХІХ–ХХ століть, стало здобуття режисурою статусу самостійної авторської професії і виокремлення театрознавства з філології.

«Рамкою» цих процесів були культурно-національні рухи, що поширилися у Європі і сприяли формуванню у філології культурно-історичної школи, котра мусила обґрунтувати тяглість історії національного театру і проявів у ній «духу народу» (у 1920-х роках цю школу оцінювали як прояв «буржуазної культурно-історичної традиції» (Рулін, 1931, с. 7).

З іншого боку, потреби режисури вимагали подолання емпірики, створення «нот», правил, законів сценічного мистецтва (саме тому Лесь Курбас зневажливо згадував «емпіричний театр» і говорив про відсутність режисури в українському дореволюційному театрі) і формування корпоративної «скарбнички» форм і прийомів сценічного мистецтва різних часів і народів, прикладом чого стало народження на межі століть численних «старовинних» театрів, звернення до форм античного театру і театру середньовіччя, захоплення прийомами східного театру тощо. Саме у цьому сенсі слід сприймати репліку Леся Курбаса про те, що «вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на

столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння» (Курбас, 2001, с. 129).

Відповіддю на цей запит і стало виокремлення на початку ХХ століття театрознавства з філології, а згодом і формування системи театрознавчої освіти.

Однак у паралельному до академічного існував і масовий дискурс – *масова преса*, котра, подеколи здійснюючи тиск на академічну науку і межуючи з цензурою, перебрала на себе функцію громадянської художньої експертизи – здебільшого забарвленої якобінським снобізмом, – що й загостило саме в цей період стосунки преси з діячами мистецтва (Клековкін, 2024).

ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ

Чверть століття тому, доки не було створено кафедру театрознавства у Львівському університеті імені Івана Франка, в Україні чинною залишалася хоч і модернізована, а все-ж радянська модель театрознавства і театрознавчої освіти. Фахівців готували кафедри двох творчих вишів – сьогодні вони називаються Київським національним університетом театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого і Харківським національним університетом мистецтв імені І.П. Котляревського.

Хоча перші приватні театральні (драматичні) школи, польські і російські, відомі в Україні ще від ХІХ століття, однак від 1917 року, з огляду на одержавлення театральної справи та покладені на неї ідеологічні функції, було

впроваджено державну систему театральної освіти (1918 року оголошення про короткочасні режисерсько-інструкторські курси постійно друкує газета «Нова Рада»). Одночасно музично-драматичну школу Миколи Лисенка було перетворено на інститут, по закінченні якого випускникам передбачалося «видавати права назви вільного художника» (Муз.-драм. інститут ім. Лисенка, 1918, с. 2). Судячи з того, що Декретом РНК УСРР від 2 березня 1919 року було впроваджено норму, за якою «при вступі до вищої школи забороняється вимагати дипломи» (Про вступ до вищої школи, 1919, с. 35), а «всі наукові ступені і звання, а також всі зв'язані з цими ступенями і званнями переваги і права скасовуються» (Про деякі зміни в складі устрою..., 1919, с. 50), можна припустити, що вимоги до історико-теоретичної підготовки як абітурієнтів, так і самих викладачів не були надто високими.

Викладання дисциплін театрознавчого циклу і у Києві, і у Харкові розпочалася набагато раніше, ніж було створено відповідні випускові кафедри, котрі нещодавно відсвяткували свої ювілеї, адже в обох столицях – культурній (Києві)¹ й адміністративній (Харкові) – були фахівці, які заклали базові принципи тоді ще молодій галузі.

У 1920-х роках фахову театральну освіту в Україні здійснювали «З музично-драматич[них] інститутів – в Києві, Харкові та Одесі. Самий старий з них Київський,

¹ «До того-ж Київ є й тепер культурна столиця України, і ми певні, що нам ще доведеться колись працювати в Києві, – столиці соборної Української Соціалістичної Радянської Республіки. Отож не кажу “прощавайте”, а “до скорого побачення!” кінчає т. Лесь Курбас... Так Київ виряджав до теперішньої столиці України – Харкова найкращий свій театр з тим, щоб “Березіль” через деякий час знову повернувся до Києва, до цієї, кажучи словами Курбаса, “столиці соборної Української Соціалістичної Радянської Республіки”» (К., 1926, с. 96).

що утворився на базі колишньої музично-драматичної школи ім. Лисенка і схоронив за собою ім'я її патрона. Цей вуз перебуває на державному бюджеті <...>. В гіршому матеріальному стані і мало пролетаризованими є останні два інститути <...>. Вони користуються державною субсидією і значну частину коштів добувають з платні за право навчання, що обумовлює й відповідний вибір студентства. Перешкодою для пролетаризації музично-драматичних вузів, є крім матеріального їх стану, також незабезпеченість пролетарським контингентом учнів музичних профшкіл <...>. Всього вчиться в Муздрам-інститутах України до 800 чол[овік] студентів, з цього числа більше половини йде по *інструкторсько-педагогічному факультету* і коло *ї* по драматичному» (П.Г., 1927, с. 4). Від 1934 року замість індивідуально-професійної або, як її називали, «кустарної» підготовки мистецьких кадрів, увага акцентується на «самодіяльно-мистецькому русі» (На фронті культури, 1935, с. 195), створюються численні курси з перепідготовки театральних робітників², заочні театральні курси³ та ін.

Відповідно до цих завдань формуються і навчальні програми драматичних факультетів. Так, наприкінці 1920-х років на вивчення «ідеологічних» дисциплін – «Історії класової боротьби», «Політекономії», «Історичному матеріалізмові» та «Методів політосвіти» – сукупно відводилося у сім разів більше навчальних годин, ніж базовій для театрознавства дисципліні – «Історії театру», котра вивчалася лише упродовж одного року. Обсяг кожної із дисциплін «ідеологічного циклу» у півтора рази перевищував «Історію театру», а деякі дисципліни, як

² Курси перепідготовки театральних робітників, 1929, с. 1.

³ Ганкін, 1939, с. 68.

⁴ Проспект заочних театральних курсів, 1939, с. 79.

«Історичний матеріалізм», – майже втричі. І дивно, що майже у півтора рази більше уваги приділялося «Аналізові сучасних театральних течій та видовищ» у порівнянні з тією ж «Історією театру» (Державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка, 1928, с. 22); (Навчальні плани музично-драматичних інститутів 1928. с. 81). Щоправда, стислість курсу з історії театру частково могла компенсуватися за рахунок «Історії літератури» та «Історії мистецтва», обсяг кожної з яких також у півтора рази перевищував «Історію театру». Для такого розподілу годин, очевидно, було кілька причин: з одного боку, ні у загальнорадянській, ні в українській системі освіти сама історія театру, як зарубіжного, так і українського, ще не була достатньо систематизована, а з іншого боку – практично вся історія світового театру, зокрема й українського, належала «буржуазному» періодові, отже, вважалося, що й потреби вивчати її досконало не повинно бути. У 1940-х роках, коли у Києві і Харкові вже було створено кафедри театрознавства, у навчальних планах були такі дисципліни як «Рецензентський практикум», «Семінар з театральної критики» й «Ораторська майстерність», однак не було жодної дисципліни, котра б могла зорієнтувати майбутніх театрознавців у питаннях *методології дослідження*.

Паралельно до розвитку театрознавства у музично-драматичних інститутах обговорювався проєкт *Української Академії мистецтвознавства*, котра мусила стати «вищим центром наукового мистецтвознавства на всю Україну» і «перебуваючи в Києві, у віданні Укрнауки Наркомосу», повинна була «планомірно досліджувати питання соціології, теорії та історії всіх галузей мистецтв», готувати «дослідників з соціології, теорії та історії згаданих галузей мистецтва, викладачів цих

дисциплін для вищих шкіл та музейних робітників вищої кваліфікації», поширювати «мистецтвознавство в широких колах громадянства» (Проект статуту майбутньої Академії мистецтвознавства, 1928, с. 9). Академія мусила поділятися на такі відділи: 1) соціології та теорії мистецтв, 2) пластичних мистецтв, 3) музичний, 4) театральний, 5) музеєзнавства (Там само). Керівниками театральної секції кафедри мистецтвознавства передбачалося призначити Петра Руліна й Олександра Кисіля.

КИЇВ

У Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка у Києві (Державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка, 1903 – 1918 – 1928, с. 5) дисципліни «Драматургія», «Режисура», «Історія театру», «Історія українського театру» та «Історія всесвітнього театру» викладав Петро Рулін, який у 1924–1934 роках «очолював кафедру театрознавства Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка», а у 1934 році обіймав посаду завідувача кафедри режисури⁵ і, як дослідник, «дбав не тільки про вивчення історії театру. Він залишив нам унікальну наукову спадщину і в галузі теорії драми, і новій, започаткованій ним в Україні науковій дисципліні – *соціології театру*» (Пилипчук, 1992, 12 вер.). У цей же час співпрацював з березільцями у процесі укладання словника театральних термінів і розробки стандарту постановочного плану, значну увагу приділяв формальним методам аналізу.

⁵ Клековкін, 2024, с. 18–19.

Крім П. Руліна, у сфері театрознавства плідно працювали *Олександр Кисіль*⁶, *Володимир Резанов*, *Борис Варнеке* (Одеський музично-драматичний інститут) та інші дослідники, більшу частину яких від початку 1930-х років було усунуто як від викладання, так і від дослідницької діяльності.

Безперечним лідером київської школи був Петро Рулін, який, отримавши філологічну освіту у Київському університеті, частково переніс філологічні методи на дослідження театру, розширив їх за рахунок соціологічного і формального аналізу, що й стало однією з причин спрямованих проти нього репресій.

Проте, незважаючи на істотний внесок П. Руліна у театрознавство і театрознавчу освіту 1920 – початку 1930-х років, немає підстав говорити про розвиток його принципів у подальшій діяльності київської театрознавчої школи. А тому важко не погодитися з Валентиною Ігорівною Заболотною, котра ще чверть століття тому констатувала: «Є підстави говорити про київську театрознавчу школу, яка відрізняється від московської і петербурзької наближеністю до практики театру та більшим *акцентом на театральній критиці*» (Заболотна, 2002, с. 112). Прикметним у цій репліці є не лише «більший акцент на театральній критиці» (саме у цьому сенсі слід сприймати і репліку про «наближеність до практики театру»), а й порівняння київської школи не з харківською, не з краківською або вроцлавською і навіть не з київською школою зразка 1920-х років, що й характеризує панівну систему уявлень про театрознавство в Україні.

⁶ Детальніше про це у Коржова, 2017, с. 141–152.

ХАРКІВ

У Харкові – тодішній адміністративній столиці – «у грудні 1920 р. на засіданні Правління харківського губернського відділу Всеробмис (Всесоюзна спілка робітників мистецтв) розглядалося питання про створення у Харкові академії театрального мистецтва. Ініціатором цієї ідеї виступив відомий театральний критик, професор Ісаак Туркельтауб» (Ботунова, 2017, с. 764). У той самий час з'явився «проект заснування Вищої театральної школи» (Ботунова, 2017, с. 764), після розформування якої було організовано Вищий Державний театральний Технікум (Ботунова, 2017, с. 767), а у 1923-му році – Харківський музично-драматичний інститут.

У Харкові ж було зосереджено і головні сили тодішньої театральної критики: «Сиділи на прем'єрах усі рецензенти разом і обмінювались думками за ходом дії на кону. Отже, до кінця вистави сама собою викристалізовувалась наче *спільна позиція в оцінці спектаклю* – театральні рецензенти виступали здебільшого єдиним фронтом. І от сидів на рецензентських місцях (кожна газета мала постійне місце для свого рецензента) Йона Шевченко – від “Комуніста”, Іволгін (Зегер) – від “Вечірнього радіо”, Туркельтауб – від “Пролетарія”...» (Смолич, 1969, с. 56). Характеризуючи І. Туркельтауба, Ю. Смолич додає: «Туркельтауб – <...> “дуайен” усієї корпорації тогочасних *театральних рецензентів*» (Смолич, 1977, с. 178). Ця згадка важлива, адже ще у грудні 1920 року, коли розглядалося питання про створення у Харкові академії театрального мистецтва, ініціатором цієї ідеї виступив саме І. Туркельтауб (Ботунова, 2017, с. 764), якого від 1924 року було обрано деканом драматичного факультету (Реорганізація

драмфакультета, 1924, с. 6), де він, хоч і не мав достатньої кваліфікації, викладав історико-теоретичну дисципліну «Теорія і аналіз театральних стилів» (Мистецька хроніка, 1925, с. 6) і залишив після себе ненадруковану працю «Загальний курс мистецтвознавства», зміст якої навіть у контексті завдань, які стояли перед театральними вишами («радянська» (Рулін, 1928, арк. 6), «педагогізація» і «пролетаризація» (Рулін, 1928, арк. 112)) дивував і запеклих марксистів.

Однак не Ісаак Туркельтауб визначав своєрідність харківської театрознавчої школи, її визначали інші: драматург і публіцист *Яків Мамонтов*; автор одного з перших в Україні підручників з режисури *Микола Вороний* (також подавав заявку на підручник «Мистецтво актора»); дружина ректора Харківського муздраміну *Дмитра Грудини* й упорядниці «Підручної книги з історії всесвітнього театру» *Людмила Дмитрова*; історик драми, а згодом і упорядник кількох театральних хрестоматій і на короткий час керівник кафедри театрознавства у Києві *Олександр Білецький*; згодом, у 1960-х роках – упорядниці унікального в українському театрознавстві «Літопису життя і творчості І. Карпенка-Карого» *Ольга Цибаньова* та ін.

РЕЦЕНЗІЙНО-АГІТАЦІЙНІ ВИДАННЯ

Зовні може видаватися, що несприятливі внаслідок ідеологічних війн і репресій умови розвитку академічного театрознавства «компенсувалися» пропагандистським дискурсом про театр, реалізацію якого здійснювали як відповідальні працівники партійних і державних органів, так і не менш відповідальні представники номенклатурної театральної журналістики, розвиткові якої сприяв чималий ринок мистецьких видань, передусім видань Харкова і Києва, де виходило, інколи впродовж короткого часу, до півсотні мистецьких видань (що майже вдесятеро більше, ніж до революції), не враховуючи загальнополітичних видань, на шпальтах яких, особливо таких бойових, як столичні «Вісті ВУЦВК», значну увагу приділялося театральним рецензіям.

Незважаючи на значну кількість рецензійних видань, у пресі постійно ставилося питання про необхідність посилення медійної підтримки театру: «Треба передусім подбати про організацію щотижневої театральної газети. <...> Вона дасть театральному активу безпосередні спостереження глядача, а це спричиниться до виправлення багатьох помилок, до тісного зв'язку (змички) театру з глядачем. Мистецтво театральне це знаряддя виховання трудящих, але таким стане театр тільки тоді, коли матиме тісний зв'язок з масами. Творчість театральна мусить стати здобутком широких мас, а робітники театру кращими провідниками театральної культури в гущу мас. Активізація комуністичних осередків у театральних колективах і утворення театральної газети, що стане дзеркалом життя наших театрів» (Нам потрібна театральна газета, 1929, с. 76).

З одного боку, критика і справді з усіх боків «підбадьорювалася» і заохочувалася владою, про що свідчать численні постанови партії, уряду, профспілок та інших «громадських організацій», адже й справді «ніколи, в жоднім буржуазнім суспільстві чи за період росту його, чи в добу повного розквіту, так широко й відповідально не стояли межі роботи й права театральної критики, як то є зараз, тобто в нашу епоху творення соціалістичної культури. Ніколи ніде театральна критика не мала такого масового споживання своєї творчості!» (Христовий, 1926, с. 1).

Помилковим буде враження, що таким чином ніби було створено умови для того, щоб театрознавство об'єдналося з більш-менш освіченою журналістикою. Адже, як згадує Ю. Смолич, коли П. Руліну було запропоновано стати постійним театральним рецензентом, висвітлювати «українське театральне життя в межах цілої республіки, зокрема вмістити великі, докладні, на професійному рівні, нариси-огляди діяльності основних українських театрів» (Смолич, 1972, с. 102), він відмовився. На думку Ю. Смолича, відмову було зумовлено небажанням брати на себе «відповідальність самого завдання» (Смолич, 1972, с. 103), однак видається, що насправді причину слід шукати в іншому: усвідомлюючи різницю між завданнями театрознавства і театральної критики, в одній зі своїх ранніх праць П. Рулін писав про «тимчасовий і суб'єктивний характер суджень критики і об'єктивний – історії літератури» (Рулін, 1917 (?), арк. 1).

На відміну від театральної критики, котра мала величезну кількість масових видань, отже, й широкі можливості самореалізації, історики театру мали лише одне спеціальне видання, котре так і не стало періодичним (редагований П. Руліним «Річник Українського

театрального музею»), а також кілька видань, на шпальтах яких інколи друкувалися і дослідження з історії театру (українознавчий часопис «Україна», «Записки історично-філологічного відділу ВУАН», «Записки Наукового товариства імені Шевченка» та ін.).

Отже, умови для розвитку театрознавства були малосприятливими і, як писав про *«наукове вивчення театру»* Кость Копержинський, *«цю галузь науки в нас розробляють лише декілька осіб»* (Копержинський, 1928, с. 116).

МИНУЛЕ ТЕАТРУ ЯК ПОЛЕ ІДЕОЛОГІЧНОЇ БОРОТЬБИ

Однак справа не лише у відсутності соціальних стимулів для розвитку історії театру як наукової галузі і навчальної дисципліни. Як це часто бувало в історії, минуле (зокрема й минуле театру) перетворилася у цей час ледь не на найголовніше поле ідеологічної боротьби. Минуле українського театру – від І. Котляревського до театру корифеїв – все ще вважалось «буржуазним», а шкільний (релігійний) театр і поготів, отже, й дослідження у цій галузі, як републікації класичних творів (приміром, деяких творів М. Старицького та І. Карпенка-Карого) і показ забороненого у той час «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, ставали об'єктом нещадної критики.

Найбільше «поталанило» у цьому сенсі історикові театру, професору Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка Петру Рупіну, ледь не кожне дослідження якого («Іван Котляревський і театр його часу», 1927;

«Життя і творчість М. Кропивницького», 1929; «М.П. Старицький – драматург», 1931; та ін.) викликало шквал ідеологічної критики («націоналістичний» ухил в його дослідженнях було помічено і викрито Я. Мамонтовим (Мамонтов, 1930, с. 41), Л. Рутківською (Рутківська, 1931, с. 80-84), І. Вроною (Врона, 1931, с. 4), П. Бульбою (Бульба, 1931, с. 154-157) та іншими не менш пильними колегами, що й змусило його 1931 року написати спокутну статтю «Порядком самокритики» (Рулін, 1931, с. 7), що однак не вберегло його від усунення з усіх посад і подальших репресій. Визнаючи власну «провину» і намагаючись врятуватися від пильних колег, він услід за партією змушений був поширювати тези про те, що «український національний рух завжди був рухом буржуазним» (Рулін, б.д., арк. 14), а «настанова на героїзацію українських письменників і культурних діячів, отже, на фальсифікацію дійсності» була спрямована на те, щоб «ідеалізованими портретами підсилювати активність їх націоналістичної роботи» (Рулін, б.д., арк. 14). Виправдовуючись, акцентував увагу на тому, що буржуазними істориками українського театру «штучно збільшується фактаж українського театрального мистецтва» (Рулін, б.д., с. 72-73) (у цьому контексті П. Рулін згадує, зокрема, Е. Ізопольського, свідчення якого про вертепну скриньку 1591 року «взяв уже 1905 року на підозру І. Франко» (Рулін, б.д., с. 79); цю проблему згодом проаналізував Ростислав Пилипчук у кількох працях⁷⁸ і, перебуваючи у прихованому діалозі не лише з І. Франком, а й з П. Руліним, хоч і не маніфестував, однак прозоро окреслив один зі своїх принципів,

⁷ Пилипчук, 2003.

⁸ Пилипчук, 2010.

зумовлених не лише впливом культурно-історичної школи, а й плідною залежністю від ідей «українських буржуазних націоналістів»). «Згідно з цими ж настановами збільшити матеріал українського театрального життя, – змушений був писати під загрозою репресій Петро Рупін, – йде й ідеалізація старого шкільного релігійного театру», що «слід розцінювати як свідому фальсифікацію» (Рупін, б.д., с. 79). Означивши цю тезу, далі переадресуємо читача до праці, в якій здійснено аналіз окреслених П. Рупінем принципів «буржуазно-академічного театрознавства», яких він був змушений публічно зректися⁹.

Однак ці рядки – не про Петра Рупіна, вони про особливості інституційного театрознавства в Україні і про час, в якому історичний дискурс про театр і праця, здавалося б, кабінетного дослідника, «архівного щура» ставала надзвичайно небезпечною, а у 1930-х роках діяльність у цьому полі зазвичай завершувалася репресіями. Навіть створення Комісії марксо-ленінського театрознавства (Врона, 1931, с. 4) й участь в її роботі не могли убезпечити істориків театру від звинувачення в *еклектизмі, аполітичному об'єктивізмі, буржуазному академізмі, самоцільному історизмі і формалізмі*, а тяжіння П. Рупіна до соціології і досі викликає бурчання нащадків комунізму.

Одним із найголовніших опонентів Петра Рупіна був Яків Мамонтов. У Харківському музичному-драматичному інституті він «очолював *кафедру драматургії*, яка існувала з 1926/1927 навчального року і ставила собі за мету не тільки допомогти студентам засвоїти такий необхідний майбутнім режисерам курс теорії драми, але й на практичних заняттях опрацьовувати сюжети відомих

⁹ Клековкін, 2024.

письменників, а також створювати оригінальну драматургію, намагаючись таким чином поповнити нечисленний сучасний театральний репертуар» (Ботунова, 2017, с. 59). Один із лідерів харківської школи, він, маючи освіту агронома і диплом економічного відділення комерційного інституту, отже, спираючись на інші, далекі від наукової діяльності у сфері гуманітаристики методи, готуючи до друку шеститомне видання творів І. Карпенка-Карого, на відміну від прискіпливого, аж до педантизму, Петра Руліна, «вдався до свавільного “перемонтування” окремих рукописних варіантів деяких п’єс, чим порушив авторську волю, а отже – звів нанівець наукову цінність цього видання» (Пилипчук, 2005, с. 35-36). Не варто вважати відзив Ростислава Пилипчука зачіпкою вередливого академічного дослідника, насправді це вирок дослідникові, який сфальсифікував історію, очевидно, керуючись найблагогороднішою «революційною доцільністю».

КОНФЛІКТ ШКІЛ

Незаперечним лідерами театрознавчих шкіл двох столиць були Петро Рулін (Київ) і Яків Мамонтов (Харків), хоча, на відміну від медійного Я. Мамонтова, П. Рулін, як і його харківський, цілком академічний, колега Олександр Білецький, належав до типу кабінетних учених, завсідників архівів, і полюбляв, немов зіздар, особливо на початку шляху, ставити незручні запитання – приміром, про «*мету і зміст вивчення історії театру*» (Рулін, 1920-1922, од. зб. 295), що не могло не викликати роздратування в оточення, для якого все давно було зрозуміло або принаймні записано в установчих документах. Протистояння між ними не було суперництвом у боротьбі за

першість, і так само мало ймовірно, що було зумовлено якимись особистими мотивами. Це були два різних типи мислення, різні підходи до розуміння природи наукового факту і різні уявлення про завдання театрознавства. Радше непорозуміння, котре виникло через те, що їх обох об'єднували одними й тими самими словами – історики театру, театрознавці, хоча насправді один (П. Рупін) належав академічній науці, інший (Я. Мамонтов) – публіцистиці. Крім того, на протистояння, можливо, впливав ще й загальний клімат обох столиць – культурної та адміністративної. В одній столиці драматичний факультет очолював учень Леся Курбаса Гнат Ігнатович, а в іншій – одіозний Ісаак Туркельтауб.

Однак зосередимося на методологічному аспекті.

Відмінності починаються у ставленні до *«проблеми факту в і[сторії] т[еатру]»* (Рупін, 1930-ті (?), арк. 13). Петро Рупін вважав, що «не скоро ще настане той час, коли можна буде написати наукову історію українського театру, докладно обґрунтовану фактами, збудовану на пильно дослідженому матеріалі» (Рупін, 1923, с. 236), адже «історія театру не пройшла ще першого етапу, що з нього мусить починати кожна наука – збирання й класифікації свого матеріалу» (Рупін, 1929, с. 9). Саме про це він писав і у своїй спокутній статті, в якій, визнаючи помилки, зрікався буржуазного академізму й об'єктивізму, адже «не відважився поставити собі завдання показувати їх [явища театрального мистецтва] не в традиціях академічної “об'єктивності”, а в той спосіб і з тим добором, що міг би активно сприяти завданням, які ставив на тоді пролетаріат як до всього будівничого процесу, так і до мистецької роботи зокрема», а головне – як і деякі «несвідомі» його колеги, «за багато років не спромоглись рішуче й послідовно опанувати чіткі

марксистські методологічні засади». І серед найголовніших причин цих світоглядних помилок – *«схиляння перед “фактом”»* (Рулін, 1931, с. 7). Із цих помилок влада робила висновок – *«“історик” театру націоналіст Рулін...»* (Піднести революційну пильність, 1936, с. 2) (звернімо увагу – навіть слово «історик», характеризуючи наукову діяльність Петра Руліна, взяли у лапки).

На відміну від П. Руліна, який, дотримуючись традицій «буржуазного об'єктивізму» і «буржуазного академізму», на перше місце ставив проблему *наукового факту*, Я. Мамонтов висував на роль вирішального чинника *концепцію* і своєрідно інтерпретовану ним *методологію*. До цього питання він повертався постійно: «Українським театрознавцям, – писав він, – раніш як захоплюватися *накопичуванням фактичних матеріалів* (О. Кисіль, П. Рулін), треба якнайсерйозніш опрацювати *методологічні засади*, що становлять передумову всілякого наукового дослідження» (Мамонтов, 1930, 1-2, с. 41); *«Накопичування та систематизація фактичного матеріалу*, що висувається зараз як чергове завдання нашого театрознавства, безперечно, річ потрібна і поважна. Але питання наукової методи стоять перед нами далеко гостріше, бо раніш, як оперувати фактами (так історичними, як і сучасними), дослідник мусить – навіть на початкових фазах своєї роботи – розв'язати цілий шерех методологічних проблем: що саме, як саме і для чого вивчати?» (Мамонтов, 1930, 1-2, с. 24). Зазираючи ще глибше, він бачив і коріння цієї проблеми: «Українські театрознавці до цього часу не відчувають навіть потреби в серйозній постановці будь-яких методологічних проблем і свою причетність до сучасного театрознавства демонструють лише некритичним “визнанням” *методологічних засад М. Геррманна* за А. Гвоздьовим (О. Кисіль,

П. Рулін)» (Мамонтов, 1930, 3, с. 20). Але далі Я. Мамонтов пояснив, що саме він має на увазі, коли говорить про «методологічні проблеми»: «З П. Руліна далеко *кращий біограф і бібліограф, ніж критик*» (Мамонтов, 1930, 3, с. 24). Не лише із цього твердження, а й з усієї полеміки Я. Мамонтова з П. Руліним виходило, що театрознавство він прирівнював до критики та ще й з відчутним ідеологічним присмаком.

Незважаючи на те, що і в самого Я. Мамонтова був цілий ряд плідних для систематики театральної культури ідей і спостережень, однак, на відміну від П. Руліна, який усвідомлював, що одна деталь може змінити всю картину, він тяжів до узагальнень, дуже часто недостатньо обґрунтованих. На відміну від Петра Руліна, Яків Мамонтов не «схилявся перед фактами», натомість, догоджаючи марксистсько-ленінській концепції мистецтва, вільно ними оперував.

Ілюстрацією цих відмінностей є ставлення до українського «побутового театру». Хоча цією формулою користувалися і П. Рулін, і Я. Мамонтов, однак головна відмінність полягала у тому, що Петро Рулін закликав до диференційованішого підходу. Так, зосереджуючи увагу на системних ознаках театру М. Кропивницького і, зіставляючи висловлювання самого М. Кропивницького з міркуваннями С. Єфремова, О. Кисіля, Д. Антоновича, М. Вороного і Я. Мамонтова про «народність», «реалізм», «побутовість», «вплив мелодрами» і «романтично-побутовий» або «народницький» театр М. Кропивницького, він ставить питання про необхідність «уточнення чи перегляду» цих уявлень (Рулін, *Життя..*, 1929, с. 98), він вважає, що «ніхто не буде відкидати “побутовості” театру Кропивницького, але треба точніше виявити, який характер вона має» (Рулін, 1928, с. 164), зокрема,

акцентує увагу на проблемі соціології, вважаючи, що «одне з основних питань – *соціологія* цього “побутового” театру. На кого він працював? Хто саме утворював найрізноманітнішим “малороссам” успіхи від Петербургу до Закавказзя, Варшави й самого Тихого Океану?». Крім того, вважав він, слід «обчислити кількість вистав, що на певні п’єси припадала та й визначити таким чином порівняльну популярність окремих творів та їх авторів» (Рулін, Завдання..., 1929, с. 32). І ще у своїх ранніх працях ставив питання про «історію глядача» й «історію актора» (не біографію актора й огляд зіграних ним ролей, а *історію акторства* – зміну його соціального статусу, художніх засобів тощо).

Коріння цієї дискусії слід шукати, очевидно, в освіті: П. Рулін навчався на історико-філологічному факультеті університету, отже, володів філологічним методом – методом роботи з джерелами, тоді як Я. Мамонтов – отримав освіту у комерційному інституті, де захистив дисертацію з «проблем естетичного виховання», отже, мав настановчий ухил і балансував між театральною критикою, драматургічною творчістю і «сучасними проблемами педагогічної творчості» (Мамонтов, 1922) («становище Мамонтова було досить курйозне. З дипломами агронома та економіста і з силою літературних намірів – він, виходило, мав готуватися на професора педагогіки» (Гак, 1940, с. 139)). Можливо, саме освітою визначалося і коло проблем, які в одних випадках видавалися не вартими уваги П. Руліну, а в інших – Я. Мамонтову.

Так само відрізнялося коло колег і співрозмовників, з якими обговорювали проблеми театрознавства: для П. Руліна це були О. Кисіль, К. Копержинський, Д. Антонович та інші фундатори театрознавства в Україні, тоді як

коло спільників Мамонтова, особливо коли йшлося про об'єднання зусиль у дружбі проти когось, подеколи видається менш плідним, що, можливо, залежить від доволі специфічних завдань, які і сам він, і його однодумці висували перед театральною освітою, адже присутньо, усі його праці спрямовано на впровадження *театрального стандарту*¹⁰. «З'орієнтуватись в наших театральних напрямках, – писав Я. Мамонтов, – це значить з'ясувати той стандарт, що на ньому базується зараз мистецька робота всіх наших театрів» (Мамонтов, 1967, с. 253). Якову Мамонтову заперечував Гео Шкурупій, який вважав: «В цій стандартизації театру я бачу велику небезпеку для театрального мистецтва в Україні» (Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро..., 1929, с. 60).

Спрошуючи, можна сказати ще й так: у кишені в П. Рупіна було набагато більше доцільних запитань, ніж у Я. Мамонтова, а *термін зберігання отриманих П. Рупіном відповідей виявився більшим.*

¹⁰ Див. Мамонтов, 1929, с. 32-34.

НАВЧАЛЬНІ ВИДАННЯ

Чи не найвиразніше відмінності між двома школами виявилися у підготовлених двома столицями навчальних виданнях.

Так, Петро Рулін у започаткованій ним серії видрукував із власними передмовами працю відомого на той час дослідника античного театру Бориса Варнеке. Сама ж передмова П. Руліна далеко виходила за звичні межі жанру, адже Петро Рулін переносив у ній увагу з «науки заради науки» на «потреби серйозного вивчення історії театру, яко великого культурного багажу, потрібного так режисерові, як акторові» (Рулін, Переднє слово, 1929, с. 7) (звернімо увагу – він говорить саме про практиків театру, отже, акцентує *практичне значення історії театру та її дослідження*). Окресливши «усе більшу диференціацію мистецтвознавства по окремих фахах» (Рулін, Переднє слово, 1929, с. 7), стан історії театру як наукової і навчальної дисципліни, а також одне з її завдань, орієнтованих на практику (давати «нові імпульси для творчої праці, запліднюючи думку шукача нових шляхів у театрі новими способами» (Рулін, Переднє слово, 1929, с. 5), Петро Рулін наводить приклади впливу давніх театральних форм на творчість Макса Райнгардта, Леся Курбаса, Всеволода Меєрхольда й акцентує увагу на працях, автори яких, як Дмитро Антонович або Борис Варнеке, «розглядали театр як самостійну галузь» (Рулін, Переднє слово, 1929, с. 7). Відокремлюючи «донаукову стадію» історії театру від наукової (Рулін, Переднє слово, 1929, с. 9), він ставить питання про «матеріал, що, на нього спираючись, могли б ми говорити про історію театру, як про дисципліну, збудовану на певних, вірогідних з погляду наукової методології, джерелах» (Рулін, Переднє

слово, 1929, с. 10) («рецензії в часописах здебільшого позбавлені або об'єктивності, або ґрунтовності» (Рулін, Переднє слово, 1929, с. 10)) та ін. У цій же передмові П. Рулін пояснює задум наступних випусків: «Другий випуск має охопити середньовічний театр <...>. Далі низка випусків охопить театральну культуру доби Відродження» (Рулін, Переднє слово, 1929, с. 10) і т. ін. аж до сучасного. зокрема й зарубіжного театру.

Одночасно з виданням «Античного театру» Б. Варнеке тим самим видавництвом (ДВУ) було видрукувано іншу працю – перший випуск упорядкованої Людмилою Дмитровою «Підручної книги з історії всесвітнього театру» з передмовою Олександра Білецького (Дмитрова, 1929). Відмінність «Підручної книги» від «Античного театру» і, в цілому, від запланованої П. Руліним серії зумовлено не лише тим, що «Підручна книга» посутньо є хрестоматією, що виправдано завданням видання, але й тим, і це найголовніше, що у проєкті театрознавця запропоновано методологічну цілісність підходу, інший рівень деталізації, структурування і, головне, що було оголошено ним у передмові, *орієнтація на практиків театру*. Ще виразніше ці відмінності представлено у підготовленому П. Руліним виданні праці Е. Піскатора й у передмові до неї (Рулін, Переднє слово, 1932, с. 5).

Що ж до самої «Підручної книги», Петро Рулін вважав, що упорядниця цього видання «дала досить невиразну мішанину з найрізноманітніших праць» (Рулін, Націоналістичні концепції, с. 221) і звертав увагу на «недбайливість Л. Дмитрової до фактів» (Рулін, Націоналістичні концепції, с. 227).

З іншого боку, не можна оминати і надлишкової суворості і навіть певної упередженості П. Руліна у ставленні до цієї праці, адже видання Л. Дмитрової не

претендувало на статус академічного дослідження і саме як підручна книга для студентів музично-драматичних інститутів і слухачів режисерсько-інструкторських курсів виконувала свої скромні завдання.

УЖИТКОВЕ ТЕАТРОЗНАВСТВО

Формуючи свої принципи, обидві школи – київська і харківська – взаємодіяли з провідним на той час, у сенсі творення новітніх технологій, театральним колективом – «Березолем». Однак взаємодіяли на різних етапах, отже, і результати цієї взаємодії істотно відрізнялися.

Петро Рупін співпрацював із Мистецьким Об'єднанням «Березіль», серед багатьох завдань якого було також розв'язання дослідницьких і навчальних проблем – термінологічних, технологічних, формальних тощо; тоді як між харківською театрознавчою школою і «Березолем», який на той час уже було перетворено здебільшого на *виробничий театр*, ознаки прямого співробітництва відсутні; радше навпаки – на відміну від Петра Рупіна, який всіляко підтримував «Березіль», Яків Мамонтов, один із лідерів харківської театральної школи, перебував у полеміці як із П. Рупіном, так і з Л. Курбасом.

Разом із тим, від другої половини 1920-х років чимдалі помітнішим стає тенденція, представлена, головним чином, харківською школою – з'являються численні праці, котрі можна віднести до жанру *ужиткового театрознавства*, щоправда, написані не лише тими, кого за інерцією називаємо театрознавцями, але здебільшого режисерами. На відміну від навчальних посібників з режисури і майстерності актора, що

друкувалися у серії «Театральний порадник» від початку 1920-х років у Києві («Завдання режисера» В. Гаєвського, «Вступ до мімодрами» В. Сладкопєвцева, «Мистецтво актора» О. Загарова, «Як я працюю над роллю» П. Саксаганського та ін.) й орієнтованих здебільшого на фіксацію емпіричного досвіду, харківська школа представила низку праць, котрі пропонували аналітичні методи (передусім це стосується публікацій авторів березільського кола – Б. Балабана, Г. Ігнатовича, К. Кошевського, Ф. Лопатинського, Л. Предславича, В. Склярєнка та інших, які давали практичні поради сільським драмгурткам. Рецензуючи редакційну політику журналу, який здебільшого здійснював ці публікації, П. Рупін відзначав, що «за браком відповідної літератури чимало місця повинен такий журнал віддати суто *технічним вказівкам*» (Рупін, Рец.: Сільський театр, 1926, с. 126), а березільці, своєю чергою, посилювалися на його праці (Гнат Ігнатович у своїх лекціях зазначав, що «основні дані й джерело цієї і дальшої нашої лекції є робота з “Драматургії” проф. П. І. Рупіна» (Ігнатович, Лекція друга, 1929, с. 42), посилювався на праці П. Рупіна «Життя і творчість М.Л. Кропивницького» (Ігнатович, Лекція шоста, 1930, с. 46) і «“Березіль” у Києві» (Ігнатович, Лекція девята, 1930, с. 44). Ці посилання окреслюють коло «своїх», однодумців, і свідчать про те, як сприймалася праця Петра Рупіна практиками театру, які на сторінках видання неодноразово згадували театрознавця: вказували його праці «На шляхах до нового українського театру» і «Минулий сезон “Березоля”» у списку літератури «для індивідуалів, які цікавляться ширше театром та акторів і керовників РСТ» (Література для теа-перепідготовки, 1928, с. 35); у рубриці «Бібліографічний блокнот у теасправі» повідомляли про публікацію його праць «Театр ім. М. Заньковецької»

(Бібліографічний бльокнот у теасправі, 1929, 7, с. 35) і «“Березіль” у Києві» (Бібліографічний..., 1929, 9, зворот обкл.); інформували про видання праці Б. Варнеке «Античний театр» з передмовою П. Руліна (Бібліографічний..., 1929, 12, с. 47), збірника вибраних творів М. Кропивницького за редакцією і зі вступною статтею Петра Руліна (Бібліографічний..., 1930, 3, с. 43), про заплановане за участю П. Руліна видання театральної енциклопедії (Бібліографічний..., 1930, 4, с. 43); статтею театрознавця «Історія сільських театрів» відкривалося одне з чисел «Сільського театру» (Рулін, Історія сільських..., 1927, с. 1-3) та ін.).

Продовженням цього сюжету у 1950-х роках став започаткований, але, на жаль, незавершений харківський проєкт: «Лесь Дубовик, прийшовши на посаду директора інституту, виношував цікаві перспективні плани щодо підвищення його науково-методичного і творчого потенціалу. Зокрема, збереглися плани науково-дослідної роботи інституту на 1950 р. і перспективний на 1951–1955 рр., у яких, крім ряду інших цікавих робіт, заплановано було за його особистим керівництвом підготувати *енциклопедичний словник театральних термінів*» (Ботунова, 2017, с. 85).

«ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ»

В історії українського театрознавства 1920 роки були найпліднішими – не лише за кількістю видрукованих праць, а й за якістю нових ідей, висунутих дослідниками.

Петро Рупін, Олександр Кисіль, Дмитро Антонович, Яків Мамонтов і ще цілий шеренг інших діячів, праці яких формували історію українського театру.

Від початку 1930-х років, доби «великого перелому» і кривавих репресій, в усіх сферах життя, зокрема, й культурній, набагато більшу роль починають відігравати не розбіжності, але ознаки, які об'єднували обидві школи. Спільною ознакою стає остаточна переорієнтація театрознавства як історико-теоретичної науки на підрозділ агітпропу, внаслідок чого відбувається істотна підміна: театрознавство помалу починають сприймати як театральну критику або будь-який інший популістський дискурс про театр.

Чимдалі все більше академічне театрознавство набуває рис публіцистики і таким чином опиняється під загрозою саме існування галузі. Симптоматично, як у пізніші часи кафедри історії театру було перетворено на кафедри театрознавства з метою розширення, а згодом і переорієнтації на критику, подеколи звернену в історичне минуле.

Далі була доба репресій, війна, боротьба з космополітами, відлига, застої – події, котрі помалу стирали теоретичні суперечності, доки їх не було остаточно знівельовано.

Іван Волошин, який 1937 року обіймав посаду «доцента історії театру» у Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, виступаючи у ролі свідка у справі Петра Рупіна, казав, що той «свідомо

дискредитував» кадри молодих радянських учених, що «студентська маса обурювалася як методами викладання Руліна, так і формою подачі матеріалів», що змушувало їх «неодноразово на зборах ставити питання про зняття Руліна з роботи за протаскування к.-р. націоналістичних концепцій» (Протокол допиту свідка І. Волошина, 1937, с. 86); крім того, П. Рулін рекомендував студентам «к[онтр]-р[еволюційну] літературу»: праці С. Петлюри, Л. Старицької-Черняхівської, Д. Антоновича (Протокол допиту свідка І. Волошина, 1937, с. 87). У протоколі Судового засідання згадується також, що «лекціями Руліна та Ігнатовича студентство було дуже незадоволено» (Протокол Судового засідання, 1937, арк. 104).

Двадцять років по тому, 1958 року, під час допиту Іван Волошин, на той час уже *завідувач кафедри історії театру Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого*, повідомив інше – що «Рулін викладав історію західного, російського та українського театру <...> на високому теоретичному рівні, з глибоким знанням предмета, особливо знанням специфіки акторської майстерності» (Протокол допиту Волошина, 1958, арк. 124).

Однак після реабілітації Петра Руліна у рецензії на збірник його вибраних праць Волошин все ще писав про «*певну тенденційність Руліна*, що виникла, мабуть, під впливом панівного на той час у критиці *вульгарного соціологізму*» (Волошин, 1972, с. 31) і додавав, що «деякі факти, якими оперує автор, спростовані на основі недавніх досліджень» (Волошин, 1972, с. 31) (?! – прим. О. К.). Репліка органічно вписувалася у контекст, в якому один із тодішніх ідеологів виголошував гасло, цитоване Лесем Танюком: «Ми реабілітували людей, а не їхні ідеї» (Танюк, 2007, с. 40) (у Додатковому томі до щоденників Леся Танюка Івана Волошина позначено як «театрознавця,

СМЕРШівця» (Танюк, 2018, с. 175). Що ж до його викладацької діяльності, Галина Павленко пише: «... коли І. Волошин став викладати для театрознавців історію театру, розділ “Джерела”, <...> він часто звертав з основної теми на улюблені народні ігри, переважно на гру “Коза”. Цілісної картини курсу ми так і не отримали. З іншими профілюючими предметами нам також не дуже пощастило. Завітав до нас на кілька лекцій Микола Кузьмич Йосипенко і... пропав. І це було на краще, бо за ним тягнувся шлейф не дуже приємних речей – можливих доносів... Театральну критику нам викладав Шлапак Дмитро Якович, в колі інтересів якого були І. К. Карпенко-Карий і О. Корнійчук, В. Собко, Ів. Франко і В. Фольварочний, О. Довженко і М. Зарудний» (Павленко, 2024, с. 33–34).

У цьому контексті зрозумілішою стає і репліка Василя Василька, котра опосередковано характеризує стан тодішнього театрознавства: «*Всі керівники кафедр історії театру на Україні посідають особи, які уперто ведуть лінію, що нічого хорошого Курбас не зробив і зробити не міг! Так воно виходить. І майже в ті ж дні в Києві доктор мистецтвознавства говорив, що треба зібрати всіх основоположників українського радянського театру і знов таки про Курбаса ні слова не згадав. Більше, пустив репліку, що там намагаються когось реабілітувати, справа не в цьому... Одним словом, ще довго вони будуть крутити свою шарманку, поки хтось з Москви не скаже авторитетне слово. Оце і є “самостійне, авторитетне” мислення наших вчених. Боляче, дуже боляче за стан нашого театрознавства!*» (Василько, 1993, с. 29).

І справа у даному разі не лише у Л. Курбасі або П. Рудіні, а у новій традиції, котра все ширшала, ширшала й ширшала...

НЕЮВІЛЕЙНЕ

Хтось із тих, хто здійснював післявоєнну історію, казав, що порівняно з тридцятими ті роки були цілком «вегетаріанськими». Однак це «вегетаріанство» мало присмак. Так, про одного з очільників кафедри театрознавства існувала «стала думка, що саме цей рукопис [праця П. Руліна, вилучена під час обшуку] покладено в основу згаданої монографії “Марко Лукич Кривиницький” [учня П. Руліна] М. Йосипенка)» (Пилипчук, 1992). У зв’язку з іншими фіксували, як «засуджувати Н. Кузякіну “призначили” письменників, критиків, літературо- і мистецтвознавців Ю. Бобошка і Ю. Костюка <...>, котрі ретельно “опрацювали” статтю, навіть зіставили її текст з іншими працями дослідниці, щоб підкреслити її фахову й ідеологічну “деградацію”. “Ця стаття містить ідейно-хибні твердження, неправильні оцінки творів деяких письменників, окремих фактів і явищ дожовтневої та радянської дійсності, по суті, є антинауковою, такою, що викривляє перед зарубіжним читачем шлях розвитку української радянської драматургії”, – пишуть “експерти” (Ковальчук, 2014, с. 153). І, звісно ж, деталізують свою позицію через низку зауважень: Н. Кузякіна знехтувала практику соціалістичного будівництва як основу для драматургічного розвитку й не згадала “про основний метод радянської літератури – соціалістичний реалізм”; спирається на реакційну критику, відзначаючи низькопробність українського дожовтневого театру, більше того – підтримує її; не розрізняє поміж митців “ідейно-політичних антагоністів”; не зважає на “гостру критику громадськості” щодо її попередніх праць, у яких були методологічні помилки й знецінювання “деяких явищ

радянської драматургії”, себто – й надалі прямує хибним шляхом, не зробивши “висновків” <...>. Таким чином, “правильні” акценти були розставлені, а дописувачі особливо не терзалися муками совісті, оскільки, по суті, лише озвучили рішення (від 5.IV.1967 р.) Вченої ради ІМФЕ імені М. Т. Рильського АН УРСР щодо Н. Кузякіної. Утім, як зауважує сучасний театрознавець Р. Пилипчук, у наукових колах запам’яталося це псевдодболівання за честь дослідництва через знищення дослідника, і авторів надрукованого в письменницькій газеті «“пасквілю” багато хто з колег так ніколи й не пробачив» (Ковальчук, 2014, с. 153-154). На час цього «інциденту» Юрій Бобошко ще не обіймав посаду завідувача київської кафедри театрознавства, він очолив її пізніше: «Бобошко прибрав до рук кафедру Волошина в театральному інституті. Кузякіна змушена була після всього втікати з Києва до Ленінграду, де її запросили до театального інституту (моїми зусиллями й зусиллями Сахновського-Панкеева)» (Танюк, 2016, с. 128-129). А «сьогодні Волошин теж “не на коні” – поступився місцем завідувача кафедрою Бобошкові, який свого часу був заступником Йосипенка і через ту конкуренцію з ним сварився. Проте чвари ті не були принципові, – не процес розвитку українського театру ставив їх по різні сторони барикад, а радше – заробітна платня. Цілий ряд публікацій Бобошка підтвердив, що на новому етапі він підніс прапор Йосипенка й Волошина і продовжує їхню лінію на “безпринциповий театр» (Танюк, 2016, с. 562). Ще сумнішим був «інцидент» за участю «тов. Шатилова, виконуючого обов’язки *завідуючого кафедри історії театру*» (Стенограма обговорення статті тов. Довбищенка, 1953, с. 1) – завершився він смертю Віктора Довбищенка – режисера, дослідника театру.

Парадокс полягав у тому, що найпильніші викривачі здебільшого належали поколінню, вихованому П. Руліним та його сучасниками. Обгорнуті державними індульгенціями за політичну, етичну й естетичну пильність, ці скелети, залишені у спадок попередниками, і досі стоять у київських і харківських «шановних шафах», чекаючи на розпакування.

Що ж сталося, якщо зосередити увагу не на прізвищах, а на тенденціях?

Зовні виглядає так, що було зруйновано основи корпоративної етики.

Але придивімося уважніше, повернімося у 1920-ті роки, у дискусії між Л. Курбасом та І. Микитенком, Я. Мамонтовим і П. Руліним, Остапом Вишнею і В. Вільнером...

Чи й справді можна було зруйнувати те, чого не було або що тільки-но починало вибудовуватися?

ШІСТДЕСЯТНИЦТВО

На хвилі шістдесятництва у театрознавство стали приходити нові сили, котрі остаточно увиразнилися як школи впродовж 1980 – 1990-х років: школи Ростислава Пилипчука¹¹, Юрія Станішевського¹², Неллі Корнієнко¹³ та інші, котрі намагалися впровадити інші принципи і формувати інші традиції.

¹¹ Див. Клековкін, 2016, С. 47.

¹² Див. Юрій Станішевський у спогадах сучасників, 2016.

¹³ Див. Клековкін, 2025, с. 197–211.

Однак це вже був період, коли ставали все помітнішими ознаки кадрової і методологічної кризи, яка означилася в наступні десятиліття. З одного боку, криза позначилася на проблемі набору, з іншого боку – на збереженні наявного кадрового потенціалу. І причини, звісно, були не у дедалі активнішому, без урахування місця і часу, «болонському процесі», а у зміні самої функції театрознавства і поколінь, народжених після «відлиги».

Одні пропонували «скоригувати» і переорієнтувати його у бік журналістики, ще хтось – у бік культурології, інші – у бік створення якоїсь інституції на кшталт вищої ради художнього правосуддя і нарешті – у бік театрального менеджменту на кшталт кураторства у виставковій діяльності («Особливість програми – прикладна орієнтація. Випускники мають генерувати ідеї, використовувати інноваційні методи та технології у сценічній творчості, бути лідерами театрального процесу» (Підготовка театрознавців у навчальних закладах України, 2024)). Ще виразнішим стає рух професіональних видань (професіонали для професіоналів) у бік масових популістських. І ще більше співчуття викликають шалені зусилля Ростислава Пилипчука, Анатолія Полякова і Валерія Фіалка у Києві, а у Харкові – Галини Яківни Ботунової, спрямовані на те, щоб об'єднати і зберегти те цінне, що залишалось.

ПАМ'ЯТЬ

Разом із тим, все очевиднішим стає, що без *самоаналізу*, отже, як мінімум, без *осмислення власної історії театрознавство* далі існувати не може, неможливо говорити ні про його теоретичні, ні про його методологічні принципи, і все зводиться до більш-або менш вправної *белетристики* або, як висловлювалися у подібних випадках Лесь Курбас, до *літературицини*. І таким чином дедалі більше увиразнився сюжет, пов'язаний із *пам'яттю самого театрознавства*.

Одним із перших у Києві цей сюжет став розвивати Ростислав Ярославович Пилипчук, якому належать праці, присвячені творчості істориків театру і театральних критиків – І. Франкові, В. Перетцеві, Г. Хоткевичу, Вс. Чаговцю, О. Кисілю, П. Рупіну, Г. Лужницькому, Ю. Костюку, В. Голоті, Г. Зленку, В. Ревуцькому та ін. Він здійснив також наукове редагування видання праць М. Черняєва, С. Чарнецького та ін. І в одній зі статей визначив свої мотиви: *«Ми повинні віддати належну шану»* (Пилипчук, 2010, с. 285).

До цієї ж тенденції доєдналася і харківська школа. Передусім ідеться про щорічні «Черкашинські читання», присвячені Романові Олексійовичу і Марині Романівні Черкашиним, і вже традиційна конференція, присвячена пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва¹⁴. Це також перше фундаментальне дослідження з історії театральної, зокрема і театрознавчої освіти в Україні Галини Яківни Ботунової¹⁵, а також її праці, присвячені фундаторам

¹⁴ Див. Пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва (1955–2013), 2023.

¹⁵ Див. Ботунова, 2017, с. 3 – 112..

кафедри: А.В. Плетньову¹⁶, І.С. Туркельтаубу¹⁷ та ін. До цього сюжету долучилися й випускниці кафедри: Яна Партола, котра захистила дисертацію про Гната Хоткевича, в якій зокрема, проаналізувала його діяльність як театрознавця^{18 19}; Юліана Полякова, котра присвятила низку досліджень історії харківської театральної критики^{20 21 22 23}; Юлія Щукіна, котра дослідила діяльність Володимира Морського – також одного із фундаторів кафедри^{24 25 26} і впорядкувала збірник, присвячений пам'яті одного з викладачів вишу – театрознавця Євгенія Русаброва.

Продовжуючи цю традицію, київська ж кафедра театрознавства провела наукову конференцію, присвячену пам'яті Ростислава Ярославовича Пилипчука. Підхоплена Богданом Миколайовичем Козаком і Майєю Володимирівною Гарбузюк, ця конференція завдяки їхнім зусиллям і зусиллям Національної академії мистецтв України переросла у Всеукраїнські наукові читання імені академіка НАМ України Ростислава Пилипчука.

Позаминулого року київська кафедра провела конференцію, матеріали якої під назвою «Люди, які писали нашу історію» свідчать про її спрямування²⁷, а львівська кафедра започаткувала Наукові читання

¹⁶ Див. Ботунова, 2018, с. 9-40.

¹⁷ Див. Ботунова, 1995, с. 50-52.

¹⁸ Див. Партола, 2010, с. 253-258.

¹⁹ Див. Партола, 2003, 20 с.

²⁰ Полякова, 2011, с. 104-111;

²¹ Полякова, 2019, с. 99-104;

²² Полякова, 2020, с. 124-135;

²³ Полякова, 2024, с. 36-39.

²⁴ Коваленко, 2013. с. 208 – 216;

²⁵ Коваленко, 2015, с. 100 – 109;

²⁶ Щукіна, 2018, с. 70-83.

²⁷ «Люди, які писали нашу історію», 2024.

пам'яті Майї Гарбузюк і провела міжнародну наукову конференцію «Феномен творчості Богдана Козака», частину доповідей якої було присвячено саме театрознавчому складнику в його діяльності.

ПОВЕРНЕННЯ

Сьогодні, коли, озираючись, ознаки кризи бачимо у минулому виразніше, створення нової кафедри сприймається майже як виклик – не гучний, не конфронтаційний, навпаки – навіть у співдружності зі «старшими», а все ж.

Купувати акції під час їхнього падіння?

І хай не сприймається це як спроба героїзації шляху Богдана Козака – театрознавця, але й справді – на відміну колег із двох столиць, йому довелося будувати кафедру «з нуля», що і зручно, бо немає традиції, котру слід долати, але й складно, адже доводиться ніби «вигадувати велосипед», уявні педалі якого, як здається оточенню, вже давно й успішно крутяться.

Можна уявити роздратування, що його мусила викликати у дипломованого театрознавця передмова Ростислава Пилипчука, в якій він писав, що Богдан Козак «дебютував як *історик українського театру* науковою розвідкою “До історії постановок драми “Сонце Руїни” Василя Пачовського», а у фіналі, у переліку виконаних Богданом Козаком земних ролей, так само написав про нього як «*історика українського театру*» (Пилипчук, 2010, с. 14).

Богдан Козак увійшов у театрознавство у час стрімкого падіння акцій галузі, у час, коли «українська

наука про театр не спромоглася ще на видання підручників з проблем теорії та філософії театрознавства» (Козак, 2010, с. 240), отже, очолив кафедру коли ні сам він, ні українське театрознавство ще не мали достатньої теоретичної і методологічної бази.

Проте, саме як практик театру, він мав чітке уявлення про те, *навіщо потрібне театрознавство і що мусить робити*.

На той час він мав чималий досвід педагогічної роботи і друковані праці, котрі сьогодні можна сприймати як ключик до залишеної ним моделі кафедри.

Одна з найперших публікацій Богдана Козака – упорядковані ним *«театральні закони й акценти»* Леся Курбаса (Козак, 1996, с. 5–15). У передмові до цієї праці, подаючи коротко факти біографії Курбаса, він одразу поставив у центр питання, котрі зазвичай залишалися поза увагою театрознавства – *систему Л. Курбаса: «Свою систему він створив на перехресті української культури і європейського мистецтва...»* (Козак, 2010, с. 180). І тлумачив систему не з погляду «високохудожності», але як практик театру – з погляду технології акторської і режисерської творчості.

Наступна праця у цьому жанрі називалася «Мистецтво театру», а місце, відведене в ній собі Богдан Козак окреслив так само стримано: вступна стаття, переклад і впорядкування. Це й справді була саме вступна стаття, переклад і впорядкування висловлювань Всеволода Меєрхольда про мистецтво театру. Уперше видрукувана з рекомендацією вченої ради Львівського Вищого державного музичного інституту імені М. Лисенка (Мейєрхольд В. Мистецтво театру, 1997), вдруге вона була видана Львівським національним університетом ім. Івана Франка (Мейєрхольд Вс. Мистецтво театру, 2015).

Будь-яке письмо – про щось або про когось – це завжди письмо про себе, навіть компілюючи якісь цитати, упорядник не лише згрібає до купи те, що випадково опинилося під руками, *він відбирає і самовиявляється!* З усіх відомих про Вс. Меєрхольда фактів для своєї передмови Богдан Козак вибрав небагато – лише на чотирнадцять сторінок або у перерахунку на пів авторського аркуша. Тим цікавіше, що саме він вибрав і що акцентував. Він акцентував оцінку Вс. Меєрхольда Е. Г. Гордоном Крейгом, його лютеранське віросповідання і розрив із ним, що трактується Богданом Козаком як здатність «зрікатися звичного і зрозумілого, шукати нового і невідомого» (Козак, 2015, с. 5–6). А далі – факти біографії, котрі свідчать про працездатність Вс. Меєрхольда («170 (!) постановок класичної та сучасної як російської, так і західноєвропейської драматургії» (Козак, 2015, с. 7)), акцент на техніці підтексту (сам термін, згадаймо, приписується Вс. Меєрхольдові), знаходження «опори в театральних ідеях Георга Фукса, Адольфа Аппія та Гордона Крейга» (Козак, 2015, с. 9) та ін. Але, пише Богдан Козак, «на відміну від Гордона Крейга, котрий йшов до практичної реформи театру від своїх теоретичних уявлень, і, по суті, не зміг втілити до кінця жоден свій проект, Мейєрхольд реформує театр із середини через практику» (Козак, 2015, с. 10). Це один із найголовніших сигналів, він стосується дверей, в які треба входити у мистецтво – від теорії або від практики.

Акцентуючи найголовніше, у цій передмові, Богдан Козак звертає увагу на працю Вс. Меєрхольда «Театр – до історії техніки», на те, як режисер «аналізує поняття» і «вказує на нагальну потребу зміни технології акторської гри», «експериментує в царині акторської техніки», «видає і редагує журнал “Любов до трьох апельсинів”, на

сторінках якого досліджує комедію дель арте» (Козак, 2015, с. 12), формулює систему і методику біомеханічного тренування актора, в основу якої кладе рух» (Козак, 2015, с. 13), «використовує у своїх пошуках праці американського філософа і психолога Вільяма Джеймса, а також закони семіотики, блискуче розроблені французьким педагогом Дельсартом» (Козак, 2015, с. 14), «планує видати восьмитомне зібрання своїх теоретичних праць, виступів, стенограм репетицій, готує підручник з режисури» (Козак, 2015, с. 18). Нарешті – незворотний рух до трагічного фіналу, але – «Залишилися учні... Пам'ять... Архів...» (Козак, 2015, с. 19). І далі – «стисло, у формі коротких цитат» – *«принципи і закони театрального мистецтва, які відкрив і утвердив творчий геній Всеволода Меєрхольда»* (Козак, 2015, с. 19). У цій передмові майже нічого не сказано про вистави Вс. Меєрхольда, та й згадано про його геніальність лише кілька разів, напівритуально, для посилення уваги читача-студента, якому призначено цю книжечку. Афоризмів у книзі небагато – двісті п'ять на сорока сторінках; і тим прискіпливішою мусить бути до них увага. Ось один із найперших – *«Усе моє життя мені щастило на вчителів»* (Козак, 2015, с. 21). Навіщо він тут? Щоб знати факт із біографії Вс. Меєрхольда, якому поталанило? І що з цим робити студентів, який, можливо, вважає, що йому, бідолашному, не поталанило. Насправді, це ненав'язлива підказка для того, хто здатен розкривати зміст коанів. Значення цього коану розкривається у зіставленні з усними і писаними розповідями самого Богдана Козака, в кожній з яких він майже завжди згадував тих, хто так чи так доторкнувся до нього і бодай на короткий час став його вчителем. А звідси й висновок – «щастить» тому, хто відкритий, здатен взяти те, що передає вчитель, і цінує це.

Хоч обидві книжечки маленькі (власне, брошури розміром з кишеньковий блокнот), але для розуміння концепції Богдана Козака обидві мають значення. Адже замість того, щоб видрукувати, сказати б, традиційні театрознавчі праці про видатні вистави, ролі, незабутнє враження, справлене ними на передову частину прогресивної інтелігенції тощо, він стає на шлях, яким йшли самі майстри – Л. Курбас і Вс. Меєрхольд. А йшли вони до театральної систематики. Систематики, сприйнятої не у схоластичному значенні, але тієї систематики, котра дає відповіді на питання «*як це зроблено*» і «*як це робити далі*». Бо добре затямив сказане Л. Курбасом про те, що «*вся наука театру* мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння» (Курбас, 2001, с. 129), і сказане Вс. Меєрхольдом про закони театру: «Перше завдання так званого театрознавства – встановлення єдності термінології й формування азбучних істин. Лише тоді воно може претендувати на те, щоб називатися *наукою*» (Клековкін, 2017, с. 297).

Далі очолювана Богданом Козаком кафедра видавала такі ж *технологічно орієнтовані*, важливі не лише для акторів, а й для театрознавців, праці М. Райнгардта²⁸, К. Станіславського²⁹, М. Кнебель³⁰, В. Пансо³¹,

²⁸ Райнгардт, 2015.

²⁹ Станіславський, 2018.

³⁰ Кнебель, 2020.

³¹ Пансо, 2014.

Д. Козачковського³², П. Брука³³, Є. Гротовського³⁴,
Е. Барби³⁵, Д. Ревуцького³⁶ та ін.

Поряд із цим – перевидання низки досліджень з історії українського і зарубіжного театру – праці Д. Антоновича³⁷, А. Гвоздєва³⁸, Л. Дмитрової³⁹, Г. Лужницького⁴⁰, В. Ревуцького⁴¹, Л. Софронової⁴², Дж. Стайна⁴³, С. Чарнецького⁴⁴, збірник «Життя і творчість Леся Курбаса»⁴⁵ та ін.

Друкуючи ці праці, Богдан Козак не лише реалізує видавничу програму, адже більша частина цих книжок, коли бачить у цьому потребу, виходить з його передмовами, в яких він аналізує особливості дослідницької методології тощо. Приміром, у передмові до праць Григора Лужницького, він пише: «... не зустрічаємо у Г. Лужницького посилань на праці основоположника німецького, а відтак і європейського, театрознавства Макса Геррманна, рівно ж як і на публікації Карла Ніссена. Проте знаходимо у нього неодноразові посилання на дослідження Артура Кутчера, який розробляв у німецькому театрознавстві напрям етнологічних витоків театру з танцю і жесту» (Козак, 2003, с. 7-8).

³² Козачковський, 2017.

³³ Брук, 2005.

³⁴ Гротовський, 1999.

³⁵ Барба, 2001.

³⁶ Ревуцький, 2001.

³⁷ Антонович, 2004.

³⁸ Гвоздєв, 2008.

³⁹ Дмитрова, 2000.

⁴⁰ Лужницький, 2003.

⁴¹ Ревуцький, 2001.

⁴² Софронова, 2004.

⁴³ Стайн, 2003-2004.

⁴⁴ Чарнецький, 2017.

⁴⁵ Життя і творчість Леся Курбаса, 2012.

І нарешті – ключові серед історичних праць – дослідження Ростислава Пилипчука «Історія українського театру (від витоків до кінця ХІХ ст.)», що було видрукувано окремою книжкою, й «Український професіональний театр в Галичині : (60-ті роки ХІХ ст.)», що друкувалося від першого числа журналу «Просценіум», який також патрунував Богдан Козак.

Це не лише перелік успішних видавничих проєктів, а й *список рекомендованої театрознавчої літератури*.

У відборі цих праць можна виявити кілька сюжетів. З одного боку, це базові праці класиків театрознавства, як історичні дослідження Д. Антоновича й А. Гвоздєва, в яких було запропоновано нові на той час, а далі втрачені методологічні підходи. З іншого боку – це праці, котрі пропонують сучасніші підходи, як праці Дж. Стайна і Л. Софронової, отже, написані в іншій театрознавчій традиції.

Уперше після десятиліть мовчання – праці, в яких було розглянуто питання генези, змісту, завдань і методів театрознавчої науки: «Вступ до театрознавства» Крістофера Бальме, збірник праць польських театрознавців, який мусив би стати підручною книгою для дослідників театру – «Театр: історія, теорія, практика» і нарешті – «Словник театру» Патріса Паві. Ці праці істотно відрізняються, адже, на відміну від *практично орієнтованого* збірника «Театр: історія, теорія, практика», праця Крістофера Бальме має дещо схематичний характер, тоді як автор словника надто захопився тим, щоб *«висловлювати власні міркування з приводу тих чи інших понять»* (Паві, 2006, с. 4). Однак саме в цьому і полягав задум серії – представити найрізноманітніші підходи за критерієм актуальності. Пояснення цьому принципові Богдан Козак дав у

передмові до праці Евдженію Барби: «У нашій педагогічній практиці ми звикли, що система Станіславського є визначальним і непорушним центром, довкола якого повинна обертатися акторська гра. *Проте у світі духовного мистецтва немає ні центру, ні периферії.* І книжка Е. Барби це яскраво доводить» (Козак, 2010, с. 231).

Появу однієї з цих праць автор цих рядків сприйняв свого часу в контексті «просвітницької місії кафедри театрознавства та акторської майстерности факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, місії головного ідеолога й наукового редактора видання Богдана Козака, а врешті, й самого видання, котре не лише стало гарним навчальним посібником для викладачів і студентства, а й дало рідкісну можливість поспілкуватися з гарним автором, який (хоч ми й будемо удавати, що це не так!) таки змінив наше уявлення про театр і ознаки його “сучасності”. Адже праця Дж. Стайна – це “м’яка революція”, отже – скандал, хоча й у цукровій пудрі» (Клековкін, 2007, с. 610).

Поряд із цим – власні історичні дослідження Богдана Козака, присвячені реконструкції й осмисленню окремих явищ театральної культури: «Театральна етика Леся Курбаса і Юліуша Остерви», «Соціальний *gestus* франкіани Театру ім. Марії Заньковецької», «Палімпсест українського “Гамлета”»: переклад і прапрем’єра 1943 року» та ін.

І нарешті – написані Богданом Козаком творчі портрети, здебільшого присвячені вчителям, яких у нього було багато. Згадаймо цитованого ним Вс. Меєрхольда: «*Усе моє життя мені щастило на вчителів*» (Мейєрхольд Вс. Мистецтво театру, 2015, с. 21).

Однак портрети ці – не лише *знак вдячності*, що надзвичайно важливо, а й намагання зафіксувати *метод і таким чином продовжити життя своїх вчителів!*

«Коли заходить мова про театральну школу, то насамперед говорять про методику та рівень професійної підготовки)» (Козак, 2010, с. 157), – вважав Богдан Козак, тому й обговорював, хоч інколи і побіжно, в межах передмов, а все ж, не вистави, але методи Вс. Меєрхольда і Л. Курбаса, П. Брука і Є. Гротовського, Д. Антоновича і Гр. Лужницького, Б. Тягна і О. Ріпка, С. Данченка та ін. Цього ж принципу дотримувався й у циклі статей про школи – «Шляхи становлення української акторської школи у Львові (1864–1944) і триптих про театральні студії заньківчан від 1946 до 1986 року.

Пояснення цього підходу в одній із ключових реплік Богдана Козака: «Звична вже для європейської культури *співпраця театрознавців і літераторів з театром* є новиною для української сцени» (Козак, 2010, с. 352).

Насправді, співпраця театрознавців і літераторів не є новиною для української сцени.

Однак унаслідок зміни соціальних ролей і статусів після знищення Л. Курбаса і П. Рупіна ця практика була надовго забута і театрознавця було призначено на виконання ролі слухняного, зручного для влади судді.

Богдан Козак мусив поламати цю традицію і замкнути коло, бо ж не випадково в одній зі своїх праць згадував Петра Рупіна, який «вважав, що, по-перше, необхідно писати історію театру власними силами і, по-друге, здійснювати переклади театрознавчих праць з іноземних мов» (Козак, 2010, с. 168).

І саме тому у передмові до праць Григора Лужницького писав: «Кафедра театрознавства та акторської майстерности філологічного факультету

Львівського національного університету імени Івана Франка з перших днів створення 1999 р. визначила одним із своїх важливих завдань здійснити перевидання театрознавчих праць Д. Антоновича, С. Чарнецького, М. Возняка, Г. Лужницького, П. Руліна» (Козак, 2003, с. 6).

Якби ще трохи, цей план було би здійснено у повному обсязі, розширено і, крім уже згаданих праць, було би видрукувано і заплановану працю Михайла Возняка, і праці Петра Руліна, з якого починалося театрознавство в українській вищій школі, і який, судячи з усього, знайшов би спільну мову з Григором Лужницьким, який писав: «Щойно 20-ті роки нашого сторіччя кидають деякі проблiski в напрямі розсліду історії театру. В цьому чималі заслуги у своїх працях поклав відомий театролог П. Рулін, який у численних працях, рецензіях, замітках і статтях добивався, на жаль, *надаремно*, точного з'ясування завдань історії та історика театру» (Лужницький, 2003, с. 53). «Надаремно», вважав Г. Лужницький, бо після П. Руліна з театрознавством відбулися ті трансформації, про які вже було згадано. Отже, хтось мусив здійснити поворот – принаймні поворот до Петра Руліна.

Епіграфом до збірника своїх праць Богдан Козак обрав слова Бертрана Рассела: *«Коли вивчаєте будь-який предмет, розглядайте виключно факти і тільки факти, ніколи не дозволяйте ілюзіям відвести вас в сторону»* (Козак, 2020, с. 3).

Не про натхнення, інтуїцію, ауру та інші невловимі високодуховні матерії і навіть не про неповторне власне бачення, що було би природно для митця, але про факти, що міг би написати і Макс Геррманн, і Петро Рулін (*«проблема факту в і[сторії] т[еатру]»*) (Рулін, Звіт про

викладання.., 1930-ті?)), і Ростислав Пилипчук й усі ті, що заклали фундамент науки про театр, навіть Курбас.

І тут коло замикається.

Замикається, бо визначається та *територія театрознавства – технології, термінологія (як інструмент) і тривання у часі*, – котру, будуючи школу, намагався заселити своїми учнями, працівниками, ідеями та енергією Богдан Козак.

Технологіями, термінологією і – *вдячністю!*

Сьогодні ідеї і принципи Богдана Козака належить реалізувати створеній ним кафедрі, котра носить його ім'я.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Антонович, Д. (1925). *Триста років українського театру, 1619–1919*. Прага : Укр. громад. вид. фонд.
- Антонович, Д. (2004). *Триста років українського театру, 1619–1919*. Прага : Укр. громад. вид. фонд. Репринтне видання. Львів.
- Барба, Евдженію. (2001). *Паперове каное : путівник по театральній антропології* (М. Шкарабан, пер. з англ.). Львів : Літопис.
- Бібліографічний бльокнот у теасправі. (1929). *Сільський театр*, (7(41)), 35, (9(44)), зворот обкладинки, (12(46)), 47.
- Бібліографічний бльокнот у теасправі. (1930). *Сільський театр*, (3), 43, (4), 43.
- Ботунова, Г. (1995). І. С. Туркельтауб: сторінки життя і творчості. *Науково методична конференція професорсько-викладацького складу «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство»* (с. 50-52). 18–19 квітня, 1995. Харків.
- Ботунова, Г. (2017). Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи до Національного університету. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія* (Т.2). Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі». 11-150.
- Ботунова, Г., Лобанова, І.. (2017). Театрознавства кафедра. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія* (Т. 2). Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі». 363-365.
- Ботунова, Г. (2018). Організаційно-педагогічна, науково-дослідницька і театральна-критична діяльність А.В. Плетньова з відстані часу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (51), 9–40.
- Бульба, П. (1931). Рец.: Старицький М. Вибрані твори / Вступна стаття, примітки і редакція П. Руліна. *Критика*, (11–12), с. 154-157.
- Василько, В. (1993). Лист до М. Лабінського. 5 травня 1966 р. *Український театр*, (2), 29.
- Вечір зустрічі з лауреатом Сталінської премії А.М. Бучмою (1941, 10 трав.). Комп'ютерний набір перекладу українською публікації у виданні «Советская Украина». С. 4. Архів автора.

- Волицька, І., Купчинський, О., Пилипчук, Р. (ред.). (1999). *Записки НТШ*, (237, Праці театрознавчої комісії), 7–8.
- Волошин, І. (1972). Рец.: Корифей українського радянського театрознавства [Рец. на кн.: На шляхах революційного театру. К., 1972]. *Український театр*, (5), 31.
- Врона, І. (1931). Проти буржуазно-академічного театрознавства (з приводу тематичного плану Театрального музею ВУАН). *Радянське мистецтво*, (21–22), 4-6.
- Гак, А. (1940). Життя і творчість Я. А. Мамонтова. *Літературний журнал*, (89), 139.
- Ганкін, Є. (1939). Готувати кадри керівників художньої самодіяльності. *Народна творчість*, (2), 68.
- Гвоздев, О. О. (2008). *З історії театру і драми*. Львів.
- Грінченко, М. О. (ред.). (1928). *Державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка, 1903-1918-1928*. Київ.
- Гротовський, Єжи. (1999). *Театр. Ритуал. Перформер*. Львів: Літопис.
- Дмитрова, Л. (1929). *Підручна книга з історії всесвітнього театру*.
- О. Білецький (ред.). Харків.
- Дмитрова, Л. (2000). *Підручна книга з історії всесвітнього театру*.
- О. Білецький (ред.). Харків. Факсим. видання. Львів. Простір-М.
- Заболотна, В. (2002). Деякі проблеми удосконалення театрознавчої освіти в Україні. *Мистецькі обрії 2000*. Київ.
- Ігнатович, Г. (1929). Режисура. Лекція друга. *Сільський театр*, (10(45)), 42.
- Ігнатович, Г. (1930). Режисура. *Сільський театр*, (5), 46, (8), 44.
- К. (1926) Проводи театру «Березіль» до м. Харкова. *Життя й революція*. (6).
- Клековкін, О. (2024). *Інциденти: Статус журналістики у дискурсі театрального скандалу першої чверті ХХ століття*. Київ: Арт-економі.
- Клековкін, О. (2007). Рец. Дж. Стайн. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. *Записки НТШ*, (244, Праці театрознавчої комісії).
- Клековкін, О. (2016). Школа Ростислава Пилипчука. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (19), 47.
- Клековкін, О. Ю. (2017). *Mise en scene: Ідеї. Концепції. Напрями*. Київ: Видавництво «Фенікс».
- Клековкін, О. (2024). *Петро Рулін: Методологічний конспект*. Київ: Арт Економі.

- Клековкін, О. (2025). Історіософія українського театру ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, (2(8)), 197–211.
- Кнебель, М. Й. (2020). *Про дієвий аналіз п'єси і ролі*. Львів.
- Коваленко, Ю. (2013). Постать театрального критика В. Морського в контексті театрального життя Харкова 30-40-х ХХ ст. *Вісник ЛНУ імені І. Франка*, (12), 208–216.
- Коваленко, Ю. (2015). Погляд із небуття: постать театрального критика В.С. Морського у документах справи репресованого. *Харківський архівіст. 2013-2014 рр.*, 100 – 109.
- Ковальчук, Г. (2014). Наукова творчість Наталі Кузякіної 1950–1960-х років у фаховому прочитанні сучасників. *Рідний край*, (2 (31)), 153–154.
- Козак Б. (2003). «Час збирати каміння» (слово від упорядника). У Григор Лужницький. *Український театр. Наукові праці, статті, рецензії : збірник праць. Т. 1. Наукові праці.* (сс. 7–8). Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Козак Б. (2010). Акторська школа заньківчан. У Б.М. Козак. *Театральні відлуння : збірник праць.* (сс. 157-166). Ліга-Прес.
- Козак Б. (2010). Гребти проти течії! (Евдженію Барба. Паперове каное...). У Б.М. Козак. *Театральні відлуння : збірник праць.* (сс. 229-237). Ліга-Прес.
- Козак Б. (2010). Лесь Степанович Курбас... (Лесь Курбас. Театральні закони...). У Б.М. Козак. *Театральні відлуння : збірник праць.* (сс. 179-185). Ліга-Прес.
- Козак Б. (2010). Передслово до українського видання (Крістофер Бальме. Вступ до театрознавства...). У Б.М. Козак. *Театральні відлуння : збірник праць.* (сс. 240-243). Ліга-Прес.
- Козак, Б. (ред.). (2012). *Життя і творчість Лєся Курбаса*. Львів ; Київ ; Харків : Літопис.
- Козак, Б. (2015). Передмова. *Мейєрхольд Вс. Мистецтво театру.* (2-ге вид., випр.) (с. 5-6). Львів.
- Козачковський, Д. (2017). *Нотатки на сторінках ролей, п'єс і клаптиках паперу. Підручна книжка для акторів та режисерів*. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.
- Копержинський, К. (1928). Українське літературознавство і критика. *Україна*, (3), 116.
- Коржова, А. (2017). Олександр Кисіль: Складові театрознавчого методу. *Мистецтвознавство України*, (17), 141–152.
- Коржова, А. (2017). Володимир Резанов – український історик театру.

- Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, (13), 319.
- Корнієнко, Н. (2025). *Театр майбутнього – траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство інших вимірів)*. Дух і Літера.
- Курси перепідготовки театральних робітників. (1929). *Сільський театр*, (3-4), 1.
- Козак, Б. (1996). Передмова. *У Лесь Курбас. Театральні закони і акценти*. (сс. 5-15). Логос.
- Курбас, Лесь (2001). Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. «Молодий театр». *У Лесь Курбас. Філософія театру*. (сс. 129-133).
- Література для теа-перепідготовки. (1928). *Сільський театр*, (8(30)), 35.
- Лужницький, Г. (2004). Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. Львів. Т. 1-2.
- Макс Райнгардт: Я лише театроман*. (2015). Львів: ЛНУ ім. І. Франка.
- Мамонтів, Я. (1922). *Сучасні проблеми педагогічної творчості. Ч.1.: Педагог як мистець*. Харків.
- Мамонтов, Я. (1929). Театральний стандарт. *Радянський театр*, (1), 32–34.
- Мамонтов, Я. (1930). Про театральну орієнтацію наших днів (з листів до молодого режисера). *Радянський театр*, (1-2), 41.
- Мамонтов, Я. (1930). Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів). *Радянський театр*, (3), 20.
- Мамонтов, Я. (1967). З листів до молодого режисера. *У Я. Мамонтов. Театральна публіцистика*. 253.
- Мейерхольд, В. (1997). *Мистецтво театру*. Львів : Простір «М».
- Мейерхольд, Вс. (2015). *Мистецтво театру*. (2-ге вид., випр.). Львів.
- Мелешкіна, І. (2010). Ювілей визначних театрознавців (До сторіччя Івана Піскуна та Валеріяна Ревуцького). *Просценіум*, (2–3 (27–28)), 191.
- Мистецька хроніка. Муз.-драм. Інститут. (1925). *Вісті ВУЦВК*, (275), 6.
- Муз.-драм. інститут ім. М. Лисенка. (1918). *Нова Рада*, (144), 2.
- На фронті культури. (1935). *Збірник [відчит до XIII Всеукраїнського та VII Всесоюзного з'їздів Рад]*. Київ : Державне учбово-педагогічне видавництво «Радянська школа».

- Навчальні плани музично-драматичних інститутів. (1928). *Народний комісаріат освіти УСРР. Державний науково-методичний комітет. Секція профосвіти.* Харків.
- Нам потрібна театральна газета. (1929). *Мистецькі матеріали авангарду.* Харків. 76.
- Основні дати життя та діяльності Івана Піскуна* (2018). У В. О. Кононенко (бібліогр. ред.), Піскун Іван Романович : біобібліогр. покажчик (сс. 12-13). НБУ імені Ярослава Мудрого.
- П. Г. (1927). З життя мистецьких вузів. Музично-драматичні інститути. *Культура і побут*, (38), 27 жовтня, 4.
- Про вступ до вищої школи. Декрет РНК УССР. 2 березня 1919. (1959). *Культурне будівництво в Українській РСР*, (1), 35.
- Про деякі зміни в складі устрою державних учбових і вищих учбових закладів УССР. Декрет РНК УССР. 18 травня 1919. (1959). *Культурне будівництво в Українській РСР*, (1), 50.
- Паві, П. (2006). *Словник театру.* О. Клековкін (ред.). Львів.
- Павленко, Г. (2024). Наш інститут, наша кафедра... *Люди, які писали нашу історію. Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства»* (с. 33-34). 14 травня 2024. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
- Пансо, В. (2014). *Праця і талант у творчості актора.* Львів.
- Партола, Я. В. (2003). Г.М. Хоткевич і українська театральна культура кінця XIX – початку XX століття (автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства). ХДАК. Харків, Україна.
- Партола, Я. В. (2010). Концепція історії театру Гната Хоткевича. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (7), 253–258.
- Пилипчук, Р. (1992). Заповіт театрознавцям: До 100-річчя з дня народження Петра Руліна. *Культура і життя*, 12 верес.
- Пилипчук, Р. (2000). Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру». *Мистецтвознавство України*, (1), 201–210.
- Пилипчук, Р. (2003). До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського. *Верховина : зб. наук. праць на пошану професора Олексі Мишанича з нагоди його 70-річчя.* Дрогобич.
- Пилипчук, Р. (2010). До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського.

- Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки* (с. 363-375). Київ.
- Пилипчук, Р. (2005). І. Тобілевич (Карпенко-Карий) – виданий і невиданий. *Творчість І. Карпенка-Карого: слово і дія через віки* (с. 35-36). Київ.
- Пилипчук, Р. (2010). Унікальна багатогранність таланту. У Б.М. Козак. *Театральні відлуння : збірник праць*. (сс. 5-14). Ліга-Прес.
- Підготовка театрознавців у навчальних закладах України та світу. (2024). Всеукраїнський круглий стіл у рамках науково-творчого проекту «Театрознавство і театрознавча освіта: виклики часу» (4–27 квітня 2024 р.) катедри театрознавства ХНУМ імени І. П. Котляревського до 80-річчя від її заснування. Стенограма 27.04.2024. Розшифрувала Юлія Щукіна. *Просценіум*. 2024. (1-2 (68-69)). 8-17.
- Піднести революційну пильність. (1936). *Театр*, (1), 2. *Пітер Брук: Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр*. (2005). (Я. Винницька, О. Матвієнко, пер. з англ.). Львів.
- Поліна Самійленко. (1928). *Універсальний журнал*, (8–10), 87.
- Полякова, Ю. (2011). Микола Дмитрович Мізко – журналіст, письменник, театральний критик. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. «Соціальні комунікації»*, (968), 104–111.
- Полякова, Ю. (2019). Театральна дискусія як гра : (Яків Мамонтов і Лесь Курбас). *Вісник Харківського університету імені В. Н. Каразіна. Сер. «Філологія»*, (81), 99–104.
- Полякова, Ю. (2020). Театрознавство кінця ХІХ – першої половини ХХ століть: харківський вимір. *Записки НТШ*, (273, Праці театрознавчої комісії), 124–135.
- Полякова, Ю. (2024). Харківський період життя та творчості Людмили Дмитрової. *Соціально-гуманітарний вісник*, (48), 36–39.
- Проект статуту майбутньої Академії мистецтвознавства. (1928). *Радянське мистецтво*, (9), 9.
- Проспект заочних театральних курсів. (1939). *Соціалістична культура*, (7), 79.
- Протокол допиту І.О. Волошина. 31 січня 1958 р. (1958, 31 січ.). *Архів СБУ. Справа Руліна П. І. Арк. 124*.
- Протокол допиту свідка Волошина І. О. 8 квітня 1937 р. (1937, 8 квіт.) *Архів СБУ. Справа Руліна П. І. Арк. 86*.
- Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. (1929, 5 чер.). *Нова генерація*. (6), 60.

- Ревуцький, Дм. (2001). *Живе слово. Теорія виразного читання для школи.* (Н. Бічуча ред.). Львів: Вид-во ЛНУ.
- Реорганізація драмфакультету. (1924). Комп'ютерний набір перекладу українською мовою статті в газеті «Коммунист», (252), Архів автора. 6.
- Рулін, П. (1923). Рец.: Кисіль Ол. Шляхи розвитку українського театру. Театральний Порадник. 1920–1921. № 4. Київ, Видання Дніпросоюзу. *Записки історико-філологічного відділу*, (2–3), 236-237.
- Рулін, П. (1926). Рец.: Сільський театр. *Життя й революція*, (8), 126.
- Рулін, П. (1927). Історія сільських театрів. *Сільський театр*, (5(15)), 1–3.
- Рулін, П. (1928). Рец.: Слабченко Тарас. З листування М. Л. Кропивницького. Одеське наукове при УАН Товариство. Секція Історико-Філологічна № 2. Одеса. *Червоний шлях*, (2), 164.
- Рулін, П. (1929). Завдання історії українського театру. *Річник Українського театального музею*. Київ. 9-39.
- Рулін, П. (1929). Переднє слово. У Варнеке Б. *Античний театр: Начерки з історії театру*. (Ред. П. Рулін). Вип. I. (сс. 7 -9).
- Рулін, П. (1929). Життя і творчість М. Л. Кропивницького. У М. Кропивницький. Твори. Том. 1. (Ред П. Рулін). с. 98.
- Рулін, П. (1931). Порядком самокритики. *Радянське мистецтво*, (23–24), 7.
- Рулін, П. (1932). Переднє слово. У Е. Піскатор. *Політичний театр*. (Ред. П. Рулін). (сс. 4-7).
- Рулін, П. (б.д.). Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. План роботи муз. драм. інституту ім. Лисенка по переведенню соцзмагання. ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Од. зб. 293. Арк. 6.
- Рулін, П. (б.д.). Звіт про методикау подачі матеріалу з історії літератури. ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 289. А.1.
- Рулін, П. (б.д.). Націоналістичні концепції в працях з історії українського театру. ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 22. Арк. 14., С. 79, 221.
- Рулін, П. (б.д.). Ціль і мета вивчення історії театру [1920–1922]. ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Од. зб. 295.
- Рулін, П. (б.д.). Звіт про викладання історії театру в вузі. ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 290. Арк. 13.
- Рутківська, Л. (1931). Справи театрознавства (Проти «німецької» школи в радянському театрознавстві). *Металеві дні*, (12), 80–84.

- Смолич, Ю. (1969). *Розповідь про неспокій триває*. Київ. Радянський письменник.
- Смолич, Ю. (1972). *Розповіді про неспокій немає кінця*. Київ. Радянський письменник.
- Смолич Ю. (1977) *Про театр: Збірник статей, рецензій, нарисів*. Київ. Мистецтво.
- Смоляренко, Н. М. (2018) Іван Піскун. Театр – доля. У В. О. Кононенко (бібліогр. ред.), Піскун Іван Романович : біобібліогр. покажчик (сс. 4-11). НБУ імені Ярослава Мудрого.
- Софронова, Л. А. (2004). *Старовинний український театр*. Львів.
- Стайн, Дж. (2003-2004). *Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці*. Книги 1-3. Львів.
- Станіславський, К. (2011). *Робота актора над собою*. Львів.
- Станіславський, К. С. (2018). *Робота над роллю (“Ревізор”)*. *Реальне відчуття життя п’єси та ролі (1936–1937)*. Львів.
- Стенограма обговорення статті тов. Довбищенка «Закон правди» (1953). *Українське театральне товариство*. 26.ІІ.1953. см. 2, стор 1. Машинопис (архів автора).
- Судьїн, В. (1992). Людина свого часу. *Український театр*, (1), 4–5.
- Танюк, Л. (2007). *Талан і талант Леся Курбаса*. Київ.
- Танюк, Л. (2018). *Твори. Щоденники без купюр*. (Т. 40, довідковий). Київ : Альтерпрес.
- Театральний диспут. (1929). *Радянський театр*, (4–5), 91.
- Христовий, М. (1926). Про нашу театральну критику. *Нове мистецтво*, (25), 1.
- Хроніка. (1931). *Радянський театр*, (4), 85.
- Чарнецький, С. (2014). *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*. Львів: Літопис.
- Щукіна, Ю. (ред.). (2018). Пам’яті театрознавця Євгенія Русаброва (1955–2013).
- Вибрані матеріали науково-практичних конференцій 2014–2018 рр.* Харків: Колегіум.
- Щукіна, Ю. (ред.). (2023). *Пам’яті театрознавця Євгенія Русаброва (1955-2013). Вибрані матеріали науково-практичних конференцій 2018–2023 рр.* Харків: Колегіум.
- Щукіна, Ю. (2018). Особливості театральної критики Володимира Морського (1920–1940 рр.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (51), 70-83.
- Юрій Станішевський у спогадах сучасників. (2016). Київ: Музична Україна.

THE INSTITUTIONALISATION OF THEATRE STUDIES EDUCATION IN UKRAINE

"Among the pressing problems of Ukrainian theatre studies," wrote Halyna Botunova, "the most important need is to create a history of the science of theatre itself" (Botunova, 2018, p. 14).

However, the history of Ukrainian theatre studies can be scrutinised in various ways, relying primarily on the biographical method, a generational approach, and so on.

Having decided to identify focal points in the history of the institutionalisation of theatre studies education in Ukraine, the author intends to focus not on specific figures, but on trends that seemed defining to him.

In 2024, the chairs of theatre studies at three Ukrainian universities (Kyiv, Kharkiv, and Lviv) celebrated their anniversaries, thereby bringing to the fore several historical, theoretical, and ethical issues alongside their celebratory mood. These issues should be considered in light of the various contexts presented, including the challenges faced by the chairs at different times. The Kyiv Chair of Theatre Studies was initially housed at the Institute of Music and Drama, and later at the University of Theatre, Cinema, and Television; the Kharkiv Chair was housed at the Institute of Music and Drama, subsequently at the University of Arts (essentially, at the University of Music and Drama); the Lviv Chair was housed at a traditional/"large" university (a practice that exists in many European countries, for example, in Poland, at the Jagiellonian University, theatre studies, like performance studies, are taught in the Faculty of Polish Studies, while musicology, which logically should

be located somewhere nearby, is found in the Faculty of History.

Unlike the youngest Chair in Lviv, where everything is obvious, as its establishment coincides with the beginning of the teaching of historical and theoretical disciplines in the theatre studies cycle and the first admissions, the history of the Chairs at Kyiv and Kharkiv universities can be traced back to various events: since the beginning of teaching historical and theoretical disciplines of the theatre studies cycle, the separation of the chairs into independent units; the first admission of students majoring in theatre studies, and consequently, the transformation of the chairs into graduate ones.

Thus, at the 'I.K. Karpenko-Karyi' National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, and the 'I.P. Kotliarevskyi' National University of Arts, Kharkiv, the origins of traditions are marked by:

- the teaching of theatre history at the 'N. Lysenko' Music and Drama School since 1904 (Volodymyr Peretz, Iryna Steshenko);

- teaching theatre history and dramatic theory at the 'M. Lysenko' Music and Drama Institute, which became the successor to the 'M. Lysenko' School (some studies indicate that from 1924 to 1934, Petro Rulin headed the Chair of Theatre Studies, and subsequently, in 1934, held the position of head of the Chair of Directing; other documents cite the name "historical section of the theatre division");

- in Kharkiv, where the Institute of Music and Drama also underwent several reorganisations, historical and theoretical disciplines in the theatre studies cycle were taught at this time by Oleksandr Biletskyi, Yakiv Mamontov, Isaak Turkeltaub, etc;

- the first admission of students in theatre studies (the Kyiv and Kharkiv Chairs date back to 1944, when the Kyiv Chair was headed by literary scholar Oleksandr Biletskyi, and

in Kharkiv (where the Faculty of Theatre Studies was created and an extremely large admission has been announced – 15 students (Botunova, 2017, p. 75) – specifically for the specialisation in theatre studies); the Chair was headed by theatre historian Serhii Ihnatov at that time;

– renaming of departments (at the time when Petro Rulin was engaged in the history of theatre at the ‘M. Lysenko’ Musical and Dramatic Institute, this Institute had a historical section of the theatre division, subsequently in Kyiv and Kharkiv the structures that today we consider as theatre studies ones, consistently changed not only the names – from “the chair of theatre history, chair of theatre and literature history, chair of art history, up to the current name – the chair of theatre studies” (Botunova, Lobanova, 2017, p. 363);

– moreover, it is known that in the late 1920s, the goal was to “organise a ‘chair of Marxist criticism’ at the Institute of Marxism, and also to raise the issue of retraining the existing critical cadres” (Theatre Dispute, 1929, p. 91) (at first glance, this had nothing to do with theatre studies itself, but later it would become clear that what was being discussed was precisely the substitution and displacement of theatre studies by theatre criticism);

– From other documents, we learn that “in 1932–33, research chairs were organised at music and drama institutes” (Na fronti kultury [On the Cultural Front], 1935, p. 160).

The history of these changes gives evidence that it is also the history of a corresponding repurposing and change in the propaganda tasks set by cultural and educational authorities for theatre studies and art criticism in general; in particular, it evidences about the expansion of the boundaries of theatre studies and the equating of theatre journalism with “science” – an academic discipline – which subsequently

determined the displacement of academic scholarship by publicism.

This continued until 1999, when a new chair was created at the 'Ivan Franko' National University, Lviv – the "Chair of Theatre Studies and Acting", headed by Bohdan Kozak for a quarter of a century. This was an unusual idea for the Soviet and post-Soviet education system – doubly unusual: not only was it at a university, but it was also a chair encompassing two specialities.

Bohdan Kozak entered the field of theatre studies during a rapid fall in the industry's stocks, at a time when "Ukrainian theatre science had not yet found the strength to publish textbooks on the problems of theory and philosophy of theatre studies" (Kazak, 2010, p. 240), and, therefore, he headed the Chair when neither he nor Ukrainian theatricology had a sufficient theoretical and methodological bases. However, as a theatre practitioner, he had a clear idea of why theatricology was needed and what it should do.

The principles of his teaching and his published works can be seen today as the key to the chair's model he left behind. Bohdan Kozak made research and publishing activities one of the chair's core principles, preparing and publishing several dozen pragmatic, technologically oriented theatricology publications. They include translations of works by stage practitioners Eugenio Barba, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Max Reinhardt, Kostiantyn Stanislavskyi, etc.; reprinting of textbooks on theatre theory and history by Dmytro Antonovych, Christophe Balmñ, Lyudmyla Dmitrova, John Stein, etc., and the multi-authored monograph "The Life and Work of Les Kurbas: As Received by Ukrainian Theatre Studies". The editorial policy of the Proscenium monthly, established by the Chair, also reflected the concept of educating theatre scholars as theorists and fundamental theatre historians, with the additional skills for analysing contemporary theatre.

**РОЗДІЛ 2.
УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ**

Питання, яким шляхом розвиватися українській культурі і, зокрема, театральній, вибору її орієнтації на європейські зразки чи на власні фольклорно-етнографічні традиції – давно хвилювало її найвидатніших представників – П. Куліша, І. Франка, М. Драгоманова, Б. Грінченка, Л. Українку, а дещо пізніше – М. Хвильового (достатньо згадати його твір з красномовною назвою «Європа чи просвіта?») М. Зерова та ін.

Галина Ботунова,

Традиційне в українській театральній культурі :
Минуле і сучасність,
2002

ТЕАТРАЛЬНІ ПОГЛЯДИ НЕТЕАТРАЛЬНОЇ ЛЮДИНИ (БОРИС ГРІНЧЕНКО ПРО ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЮ)

Весь життєвий шлях Б. Д. Грінченка був пов'язаний із просвітницькою діяльністю: він був педагогом, письменником, перекладачем, мовознавцем, етнографом, журналістом та видавцем. У своєму прагненні до пробудження національної свідомості простих селян Б. Грінченко не міг оминати такого чинника, як театр. Тому драматургія та спроби використання театру як засобу виховання посідають важливе місце серед багатоаспектної діяльності Бориса Грінченка.

Науковці (А. Погрібний, М. Гринишина, І. Погребняк, В. Поліщук та Б. Бойко та ін.) у своїх дослідженнях торкались різних аспектів цієї діяльності. Але детальне вивчення поглядів Б. Грінченка на театр та драматургію досі не проводилося.

Борис Грінченко не був тим, кого заведено вважати «театральною людиною» – не пов'язаний з театром професійно в якості актора чи режисера, він не розумів, що театр як результат колективної творчості складається із об'єктивних та суб'єктивних чинників (в тому числі – особистісних), а головне – в оцінці театральних явищ він орієнтувався насамперед на зміст, а не на форму, тобто ставив просвітницьку, виховну функцію над естетичною. Простежимо, як цей фактор вплинув на формування його поглядів на театр і драматургію.

ДРАМАТИЧНА ТВОРЧИСТЬ Б. ГРІНЧЕНКА

Найповніше вони реалізувалися в драматичній творчості Б. Грінченка. Він є автором дев'яти п'єс, серед яких: «Ясні зорі» (1897), «Нахмарило» (1897), «Степовий гість» (1898), «На громадській роботі» («Арсен Яворенко», 1901), «На новий шлях» (1906), «Миротворці» (1908). Незважаючи на різну художню вартість, вони зіграли певну роль у розвитку української драматургії і театру кінця ХІХ – початку ХХ ст.

На драматичному доробку Б. Грінченка позначилося те, що він, як і ціла когорта інших драматургів (Л. Яновська, Г. Хоткевич, С. Васильченко, А. Крушельницький, А. Тесленко та ін.), спершу проявив себе у прозі.

Мабуть, саме тому кожен дію в п'єсах Б. Грінченка супроводжують розлогі ремарки, в яких автор прописує не тільки костюми, декорації, зовнішність персонажів, але й інтонації, з якими вони повинні розмовляти. Ця авторська режисура, характерна для драматургів ХІХ ст., мала слугувати найповнішому розкриттю задуму автора. Але одночасно вона встановлювала жорсткі рамки як грі акторів, так і задуму режисерів. Те, наскільки серйозно Б. Грінченко ставився до інтерпретації власних творів, відобразилося в листі, написаному для акторів після перегляду п'єси «Степовий гість», яку зіграла трупа Д. Гайдамаки в Києві 27 квітня 1903 р.

Оскільки автор розмовляв після вистави з кожним актором окремо, лист залишився в архіві під назвою (російською мовою) «Мысли автора “Степового гостя” о постановке его пьесы» и надрукований у зібранні творів (Грінченко, 1963, с. 589–592). «Золотницький (див. ремарку) говорити повинен різко, уривчасто, але не поспішаючи, не метушачись і постійно з почуттям власної

гідності, він пан, майбутній магнат і не повинен принижуватися до хапання за груди своїх хлопів, він хоробрий і не лякається повстання, але палає до нього ненавистю... Яким – сміливий до зухвалості, але й обережний, тому його монолог в 1 акті після відходу Золотницького має бути сказаний не біля дверей господаря, а на іншому кінці сцени і не так голосно... Взагалі ж тип Якіма схоплений П. Колесніченком абсолютно вірно, в симпатичному і відповідному задуму автора напрямку... Настя вгадана так само вірно, бажано було б тільки, щоб у 4-му акті її розмова з Якимом, особливо друга, ведена була не так голосно... Мартин – трохи більше злого ехидства при розмові з паном...» (Грінченко, 1963, с. 590).

Про те, що помилки (або те, що драматург вважає помилками, виходячи з власного бачення твору) у виставах неминучі, писав Борисові Грінченкові Іван Карпенко-Карий. У жовтні 1897 р. він засвідчує, що під час гастролей в Єлисаветграді «Ясні зорі» йшли з успіхом. Вочевидь, Б. Грінченко бачив виставу і також зробив якісь зауваження, бо І. Тобілевич пише: «Поспіх такий самий, як і скрізь. Помилки, на котрі Ви звернули увагу, шкодять поспіху, але якби ми, письменники, змогли так написати, щоб помилок ніяких не було, то чого б і хотіть! А то біда; скажу про себе: коли пишеш, здається, нема чого вже поправляти, здається, все добре, як же придивишся після вистави, то тоді аж побачиш свої хиби, а знов морочиться біля них, виправлять – не хочеться. То не біда. Без помилок не можна» (Карпенко-Карий, 1985, с. 320).

Хоча п'єси Б. Грінченка виставлялися на кону різних українських труп, сценічному успіху творів заважала їх відверта дидактичність та тенденційність: здавалося, що

автор постійно пам'ятає про те, що театр повинен насамперед виховувати.

Тематично драматургію Б. Грінченка можна поділи на такі групи: історичні мелодрами, п'єси з життя інтелігенції та п'єси з життя села.

Чи не найважливішою для Б. Грінченка була тема «інтелігенція і народ»: пошуки її представниками шляхів зближення з селянами, пошуки свого місця та призначення, прагнення бути корисними своєму народові. Він присвятив цій темі драми «Арсен Яворенко» («На громадській роботі», 1901), «На новий шлях» (1905), комедію «Нахмарило» («Дядькові примхи», 1895). В останній конфлікт між народом та інтелігенцією вирішено надто ідилічно.

У п'єсах із сучасного життя, де йшлося про протистояння інтелігента-просвітника і сільської громади, головною метою було зображення процесу пробудження громадської свідомості як у селян, так і у представників інтелігенції.

Конфлікт ускладнювався мотивом подружньої невірності та рефлексіями героїв. Так, у драмі на 5 дій Б. Грінченка «На громадській роботі» роман дружини Арсена Ольги з підступним Крашевичем, викрадення нею угоди на осушення болота підсилює основну колізію, якою є непорозуміння між Арсеном та селянами, крамарем Лапченком, старостою. Таким чином, особистісна драма вплітається у громадські відносини. У п'єсі використано типові мелодраматичні кліше: йдучи від Арсена, Ольга залишає лист, який викликає в Арсена бажання вбити супротивника на дуелі. Але від цієї думки Арсена відволікає сестра Харита, яка стає його справжньою помічницею. Розв'язку п'ятої дії побудовано як викриття ошуканства Старости й Лапченка, зради Ольги і

«прозріння» селян. Драма завершується гучним закликом до спільної громадської роботи.

Ми бачимо, що втіленням ідеалу письменника стає головний позитивний герой, вступає в конфлікт не тільки з ідейними супротивниками, але й з близькими, які не поділяють його поглядів. Але у монологих-роздумах героя Б. Грінченка намагається розкрити також внутрішній світ інтелігента, який, вже звільнившись від більшості ілюзій щодо селянства, все ж таки продовжує працювати задля користі простих людей. Ті, хто йому активно протистоять, змальовані лише в негативному ключі (Золотницький – «Степовий гість», Крашевич – «На громадській роботі», Сторовський – «Серед бурі»), їх образи не мають напівтонів.

Другу тематичну підгрупу складають умовно історичні мелодрами, де події української історії були потрібні автору лише для того, щоб продемонструвати прояви національного самоусвідомлення, пошуки власного шляху, які підтримані любовною колізією («Ясні зорі»). Мелодрами, які мали досить шаблонні типи та побудову, тим не менш, утримувалися на сцені саме завдяки своїй мелодраматичності.

У текстах драматичних жартів позиція автора проявляється в іронічно-пародійному використанні запозичених сюжетів. Так, сюжет комедії Б. Грінченка «Миротворці» (1908) є переробкою жарту Л. Глібова «До мирового». У комедіях побутового характеру достовірність образів та ситуацій підкреслювалася етнографічною точністю та народним гумором.

Проте надмірно точне слідування власним драматургічним принципам робило позитивних персонажів грінченкових п'єс схематичними, дію млявою, дію і сюжет надто лінійними. Саме тому виставам за п'єсами

Б. Грінченка у різних українських трупях бракувало художньої виразності.

Доктор мистецтвознавства Марина Гринишина у монографії «Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть» зауважувала: «Намагання переосмислити українське минуле та відбити у драматичних сюжетах нові явища сучасного життя демонструє Борис Грінченко. Шлях його драматургії проліг від історичної мелодрами («Степовий гість» та «Серед бурі» (обидві – 1897), («Ясні зорі» (1900)) до соціально-побутової драми («Нахмарило» (1897), «На громадській роботі» (1901), «На новий шлях» та «Миротворці» (обидві – 1905)). Тобто, на рубежі століть, замість давати «нашій літературі історико-патріотичну драму вищого стилю», він зацікавився питаннями відкupu панських земель, осушування боліт, організації на селі товариств тверезості тощо. Актуальна проблематика, відверта соціальна тенденційність, суспільна детермінація конфліктів та характерів, – ці риси споріднюють п'єси Б. Грінченка з драмами та комедіями І. Франка» (Гринишина, 2013, с. 127).

Драматургічна діяльність спонукала автора до активного спілкування та листування з драматургами та діячами українського театру, зокрема А. Кримським, М. Старицьким, М. Кропивницьким, І. Тобілевичем, М. Заньковецькою. Він не тільки прагнув побачити свої п'єси на кону українського театру, але й бажав донести до митців власні погляди на розвиток театру.

ЛИСТУВАННЯ З ДІЯЧАМИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

В листуванні 1896–1901 рр. Б. Грінченко стверджує, що театр має бути ідейним і що дбати потрібно насамперед про духовний та естетичний розвиток простих глядачів.

Якщо листи корифеїв до Б. Грінченка можна знайти у відповідних зібраннях їх творів, то листи самого письменника досі не надруковані. Вони зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Вивченню листування Б. Грінченка присвячене дисертаційне дослідження Інги Погребняк «Громадське і приватне в епістолярії Бориса Грінченка» (Погребняк, 2012), де приділяється значна увага спілкуванню письменника з театральними діячами, зокрема М. Кропивницьким. Дослідниця пише: «Б. Грінченко не байдужий до розбудови українського національного театру. В листуванні з “батьком” українського театру М. Кропивницьким він зазначає, що театр впливає на духовний розвиток нації, відіграє особливу роль у розбудові національної самосвідомості. Митець піклується про організацію “ідейного” театру, що має забезпечити народне просвітництво» (Погребняк, 2012, с. 117). Цю думку Б. Грінченко розвиває, зокрема, в листі до М. Заньковецької: «У всіх народів театр завжди був способом підняти вгору просвіту народню, культуру людську. І у нас всіх робить те саме. Та як у нас національна свідомість спить, то наш театр, oprіче того всього, ще й національну свідомість будить. Ми бачили, як вона зросла у нас за останні роки і то наполовину під впливом од нашого театру. І через те на батька цього театру М. Кропивницького і на тих, хто працює так як він у тому ж ділі, дивимося ми яко на ідейних робітників, на наш

театр ми не можемо інакше дивитися яко на театр ідейний особливо» (Погребняк, 2012, с. 117). Далі ми будемо цитувати листи Б. Грінченка за цим дослідженням.

Загалом погоджуючись із тезою про велике виховне призначення театру, всі театральні діячі робили критичні зауваження щодо п'єс самого Б. Грінченка.

Наприклад, А. Кримський, з яким Б. Грінченко радився з різних питань, зокрема – з питань історії, щодо драми «Степовий гість», яку було надруковано в «Літературно-науковому віснику» під назвою «За батька», в листі Б. Грінченкові від 29 серпня 1898 р. висловився досить відверто: «Про Вашу нову драму скажу, що читається вона цікаво, і в другій половині справді переносить нас у часи Хмельниччини. Та артистична будова її дуже мені не подобається. Того, що ми звемо “драматичною боротьбою”, в ній зовсім нема, і через те її швидше можна назвати театральними сценами, ніж драмою. Замість драматичного розвитку, при якому кожна сцена мусить логічно і психологічно впливати з попередньої, у Вас являється Deus ex machina: підслуховування. Вона стоїть значно нижче від “Ясних зорь”» (Кримський, 1973, с. 324). Агатагел Кримський закликає Б. Грінченка вивчати техніку і теорію драми, припускає навіть, що той не розуміє самої суті драми.

Найінтенсивнішим було листування Бориса Грінченка з Марком Кропивницьким.

Вперше листи Марка Кропивницького були надруковані до ювілею драматурга у журналі «Театр» за 1940 р. (№ 8, 9), передмову до них написав Євген Кирилюк (Кирилюк, 1940). Потім вони були передруковані у 6-му томі зібрання творів М. Л. Кропивницького (Кропивницький, 1960) і ще досі чекають на свого дослідника та коментатора. Ставлячись до Б. Грінченка як

до близької людини, в своїх листах М. Кропивницький докладно описує життя трупи, пише про взаємини акторів, складні стосунки між ним та антрепренерами інших труп – колишніми партнерами (М. Садовським, М. Старицьким), успіхи та провали окремих творів, про цензурні перешкоди, про грошову скруту. Він дає поради драматургу-початківцю щодо стосунків із драматичною цензурою та ін. Марко Кропивницький зацікавлений у постановці нових творів, тому опікується Б. Грінченком, дає йому рекомендацію для вступу у товариство драматургів. І мимохіть налаштовує його проти своїх конкурентів. Розповідає, наприклад, про образу на М. Старицького, який не тільки вивів його під прізвисьмом Котенко у драмі «Талан», але й змусив актора, що грав цю роль, гримуватися під М. Кропивницького (Кирилук, 1940, №8, с. 25). Як бачимо, творчі взаємини у трупах корифеїв не завжди склалися шляхетно. Наприклад, сам М. Кропивницький переказує в листах плітки, нібито не розуміючи, що принципи Б. Грінченка як людини «нетеатральної» входять у протиріччя з повсякденним існуванням реального театру.

Але, відчуваючи гостру потребу в нових п'єсах, М. Кропивницький, тим не менш, не поспішав виставляти твори Б. Грінченка, бо вважав, що вони потребують значної переробки. Він як драматург і режисер намагався пояснити авторові, що саме його не влаштовує.

Так, у листі від 2 січня 1895 р., написаному в Харкові, він торкається п'єси «Ясні зорі»: «Тепер про “Зорі”. Ясними вони й мені здались, і на мою думку, здадуться такими й слухачам, якщо Ви їх трохи скоротите, викинете обставительність і подекуди, вибачайте, протокольність. Я поробив подекуди злегенька купюри синім олівцем, але то я поробив, а ви робіть, як вам Бог на душу тхне. Що до

ідеї твори, то вона мене цілком зачарувала. У розмовах закоханих Аміни з Дмитром дайте більше страсті, лепету чарівного. 3-ю дію я б почав з 56-ї сторінки, 5-ї строчки: розмова Дмитра з Оленою надто обстоятельна, багато зайвого, нецікавого. У 5-й дії довго дуже Дмитро з Оленою розмовляють про недолу, вона і так видка дивлячеві, боюсь, коли б не надокучила. У другім виході 5-ої дії чи не краще б було викинути кілька стрічок, а розмова Аміни з Дмитром по порівнянню краси Олени з красою Аміни – на очах Олени здається мені фальшивою...» (Кирилюк, 1940, № 8, с. 24). Відзначимо, що, мабуть, вже знаючи про запальну вдачу Б. Грінченка, М. Кропивницький не наважується сам переробити текст.

Також не задовольнив М. Кропивницького і текст п'єси «Неймовірний». Він писав Б. Грінченкові у листопаді 1895 р.: «Одібрав я Вашого “Неймовірного”, прочитав і вистановлю. Перша і друга дія мені, як акторові, трохи не вподобались – ніби маловато акції і кінчаються дії не сценічно. Що не кажіть, а деякі сценічні ефекти ніколи не будуть зайві і в найкращій творі, і обминати їх, здається, і не слід би, і не корисно» (Кирилюк, 1940, № 8, с. 26). Він нагадував про те, що пересічному глядачеві, навпаки, подобаються саме «густі краски, грубі риси, мораль, щоб в ніс йому біла» (Кропивницький, 1960, с. 456).

Поправки, зроблені Б. Грінченком, не вирішували проблеми – п'єса залишалася розтягнутою та млявою. В червні 1898 він писав: «Мушу довести до Вашого вуха, “Неймовірного” я почав в Одесі репетирувати і залишив: його треба виправити і переробити: несценічний» (Кирилюк, 1940, № 8, с. 26).

Зі свого боку, Б. Грінченко дорікав М. Кропивницькому, що той виставляє низькопробну драматургію, яка не може бути корисною глядачеві, а його твори не бере до

роботи. Це дійсно було так. Річ у тому, що, коли М. Кропивницький створив власну трупу, яка працювала у 1894–1900 рр., в перші три роки оновлення репертуару відбувалося саме за рахунок творів невеликої художньої вартості, бо глядач бажав нового, а велику трупу треба було утримувати. М. Кропивницький розумів, що це сприяє піднесенню театру, але мав враховувати всі обставини існування мандрівної трупи. В січні 1897 р. він писав Б. Грінченкові: «Ви.., мій друже, дивуетесь, що я вистановляю деякі нікчемні і мерзопакостні твори, а що ж я вдію з слухачем (з публікою), коли він хоче мовити: “Хоч гірше, або інше”; і знов треба ж годувати орду в 60-65 чоловік» (Кирилюк, 1940, № 8, с. 27).

Хоча п'єси Б. Грінченка не робили каси, М. Кропивницький все ж таки час від часу виставляв їх. Зокрема, під час гастролей трупи у Харкові восени 1899 р. глядач побачив такі твори Б. Грінченка, як «Нахмарило», «Ясні зорі», «Степовий гість». Місцева критика не дуже ретельно висвітлювала гастролі, але дописувач газети «Харьковские губернские ведомости», який укритися за криптонімом А., написав велику замітку про постановку п'єси «Ясні зорі» (А., 1899, 31 жовт.). При цьому він присвятив майже всю рецензію аналізу драми, піддівши її нищівній критиці, та, на жаль, майже не зупиняючись на грі виконавців (Дмитра грав Глоба, Аміну – М. Заньковецька, Олену – О. Ратмірова, Панаса – М. Кропивницький): «Драма “Ясні зорі” йшла вперше на тутешній сцені і повторення її можна не бажати... Серед прекрасних побутових комедій, які завжди бездоганно розігруються малоросійською трупою, що грає у нас – ця драма є якимось дисонансом. Вона грішить усіма смертними гріхами: фабула її фальшива, віршована мова не гладка, розмова химерна. Турки,

виведені у ній комічні – малороси не типові» (А., 1899, 31 жовт.).

Не втрачаючи надію на успіх власних п'єс, Б. Грінченко роздумує над використанням театру в просвітницьких цілях. Тому паралельно з написанням п'єс Б. Грінченко вивчає сприйняття аматорських вистав сільським глядачем, формулює основні принципи діяльності аматорських гуртків на селі, вимоги до репертуару, режисури та виконання творів.

МРІЇ ПРО НАРОДНИЙ ТЕАТР

Як відомо, Б. Грінченко з 1894 по 1899 рр. працював у Чернігівському губернському земстві (був діловодом оціночної комісії). Саме в цей період були зібрані матеріали, які потім в дещо зміненому варіанті увійшли до народознавчої книги «Перед широким світом» (1907), яку дослідник творчості письменника А. Г. Погрібний назвав у своїй книзі «першим у нашому літературознавстві широким дослідженням соціології народного читання» (Погрібний, 1988, с. 251). На жаль, автор монографії не пише про розділи книги, присвячені соціології театру. Між тим, Б. Грінченко у першій частині своєї статті «Народний театр» досліджує сприйняття вистав різними соціальними групами (здебільшого селянством). При цьому він аналізує матеріали, зібрані різними дописувачами та надруковані на шпальтах газет і журналів (статті з газет «Зоря», «Полтавские губернские ведомости» та журналів). У цьому він почасти збігався з Х. Д. Алчевською, яка вивчала відгуки учениць школи для дорослих на вистави та п'єси. У 1887 р. вона написала на цю тему брошуру «Драматические произведения. Островский в применении

к чтению в народе». До речі, в цій праці було подано стислий огляд не тільки драматургії О. Островського, але й декількох п'єс М. Л. Кропивницького. Крім того, Х. Алчевська докладно проаналізувала сприйняття драматургії цих авторів мешканцями села Олексіївка Катеринославської губернії (зараз – Луганської області) під час читання п'єс уголос.

Працюючи в губернському земстві, Б. Грінченко намагався знайти легальні шляхи для просвітницької діяльності. Ще в лютому 1900 р. у Чернігові у земській типографії вийшла його брошура «Народные спектакли» (російською мовою). Вихід брошури був пов'язаний з діяльністю так званих Товариств тверезості, створених з метою пропагування тверезого стилю життя. Одним із аспектів їх діяльності було створення народних будинків, де працювали бібліотеки та театральні гуртки, які мали відволікати людей від пияцтва.

У тому ж 1900 р. ця стаття в дещо зміненому вигляді під назвою «Народний театр» була надрукована українською мовою в трьох номерах «Літературно-наукового вісника» (Грінченко, 1900). Вона стала своєрідним підсумком роздумів та дискусій у листах з представниками театрального світу.

Як відомо, і до Б. Грінченка словосполучення «народні вистави», «народний театр» мало подвійне значення (професійний театр, де грають п'єси для народу, або театр, де на кону виступають самі представники народу, тобто художня самодіяльність). Про народний театр у другому значенні докладно пише Борис Грінченко.

У першій частині статті він аналізує сприйняття сільським глядачем аматорських вистав за п'єсами І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича. Якщо «Наталка

Полтавка» була сприйнята дуже добре, всі інші п'єси глядачі розуміли не до кінця. Увагу глядачів привертали головним чином позитивні персонажі. Б. Грінченко резюмує: «Щоб п'єса сподобалась народові, вона неминуче мусить мати в собі цілком зрозумілу глядачам, симпатичну їм і серйозну на їх думку ідею...» (Грінченко, 1900, № 7, с. 37). Автор висновує: «Але як дуже нашому народові подобається театр, видно з того, що навіть така річ, як “Веселі полтавці” Мирославського-Винникова (автор узявся нещасливого діла: написати далі “Наталку Полтавку”), виставлена в Мені аматорами-селянами, викликала симпатії до театру серед селян, хоч вони й показували на недоладності в п'єсі» (Грінченко, 1900, № 7, с. 45).

Розповідаючи про аматорські спектаклі за творами українських письменників, Б. Грінченко починає з «Наталки Полтавки» І. Котляревського, яка була добре сприйнята глядачами. Пісні з вистави одразу ж стали співати парубки та дівчата. Він робить єдине зауваження: не всі глядачі розуміли мову Возного, насичену канцеляризмами.

Далі автор розповідає про вистави за творами Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» та «Шельменко-денщик». У більшості своїй глядачі були настільки невідготованими до сприйняття вистав, що навіть «Шельменко-денщик» сприймався лише як сюжет «з панського життя». Борис Грінченко гадав, що ці твори – недосконалі та застарілі, а тому не дуже цікаві для селян. Зауважимо, що ці «недосконалі» комедії йдуть на кону українського театру досі. І тільки «нетеатральна» людина могла не побачити той великий потенціал, що несли в собі характери та ситуації п'єс Г. Квітки-Основ'яненка.

Борис Грінченко аналізує аматорські вистави за творами Марка Кропивницького «По ревізії», «Помирились», «Пошились у дурні», «Дай серцю волю – заведе в неволю». Причому комедія «По ревізії» у більшості вистав виявилася знов таки незрозумілою для селян, які, побачивши персонажів, немов би списаних з натури (старшину, писаря, сторожа та ін.), вирішили, що «пани глузують з нас» (Грінченко, 1900, № 7, с. 31). Довелося навіть запевняти глядачів, що на театрі глузують, не так із селян, як з панів.

Комедії «Сто тисяч» І. Тобілевича пощастило більше, але декому з селян вона здалася дуже нудною. Цікаво, що Б. Грінченко почасти поділяє цю думку, але гадає, що акторська гра може виправити ситуацію: «Певне, що такий результат вистави залежав і від того, як грали п'єсу. Ся гарна комедія типів убога одначе на дію, і в їй майже нема сценічних ефектів. То треба дуже гарної гри, щоб зацікавити публіку» (Грінченко, 1900, № 7, с. 36).

Щодо комедії М. Старицького «За двома зайцями», то автор вбачає, що вона слушно не сподобалася селянам: «Без позитивних типів п'єса неминуче мусить не сподобатися глядачам із народу, і вони можуть і зовсім її не зрозуміти, бо відносини симпатичних осіб твору до негативних подій та осіб виявляють глядачам ідею твору, виясняють думку авторову, а без сього вона може лишитися зовсім не зрозумілою... Як би в п'єсі були люде, що показували б собою зразки справжньої просвіти, то тоді глядачі-селяне відразу могли б зрозуміти, чого хоче автор. Опріче того перерібка має досить грубий тон... Через те й перерібка д. Старицького зробила на глядачів-селян зовсім не те враження, якого сподівався перероблювач. З сього погляду первотвір, тобто “На Кожум'яках” д. Левицького,

значно ліпший, хоча і в йому нема позитивних типів» (Грінченко, 1900, №7, с. 37–38).

Борис Грінченко підкреслює, що всі книги селяни вважають своєрідним підручником життя, тому й театр має насамперед розтлумачувати авторські думки та давати взірці життєвої філософії.

Він спростовує думку, що в народному театрі мають виставлятися драми, пристосовані до смаків неосвічених глядачів із народу. Але твори для постановки треба вибирати такі, щоб селяни їх розуміли. Борис Грінченко пише: «Маючи на меті поширювати розумовий обрій народний, треба чинити народ свідомим тих фактів та ідей, яких він досі свідомий не був, тобто давати йому твори з сюжетами не з його власного життя. І поперед усього, звісно, з життя інтелігенції. Інтелігенції треба знати народ, але так саме й народові треба знати інтелігенцію. Що більше інтелігенція і народ знатимуть одне одного, що більше будуть одне одного розуміти, то швидше зникне та сумна проміж їх невіра, яка так страшно гальмує тепер поступ народного розвитку. Через те – що більше буде зрозумілих народові творів, які виясняли б йому життя інтелігенції, то буде ліпше» (Грінченко, 1900, № 8, с. 103). Тому він і приділяв у своїй творчості так багато уваги діяльності інтелігенції: п'єси повинні були розтлумачити селянам наміри тих, чие життя здавалося їм чужим та незрозумілим.

У другій частині статті Б. Грінченко стисло характеризує історію світового театру, вбачаючи ідеал у давньогрецькому театрі, вистави якого були зрозумілі всім і разом із тим, базувалися на творах, що були «високо-артистичними зразками літератури» (Грінченко, 1900, № 8, с. 92). Автор вказує, що саме в епоху Середньовіччя відбувся розподіл театру на театр освічених

привілейованих верств та народний ярмарковий та релігійний театр. І таке становище зберігалось до нових часів.

Борис Грінченко вважав, що для того, щоб виправити цю ситуацію, треба писати і виставляти твори, які б заохотили непідготованого глядача до відвідин театру, тобто – стали би мостом до розуміння кращих творів світової літератури: «Щоб твір мав найбільше шансів бути зрозумілим народові, в ньому все, починаючи з мови і аж до змалювання характерів, мусить бути виразне, вироблене так, щоб не було ніякої змоги зрозуміти його двозначно... Ніяких натяків, бо ї можуть не зрозуміти, або зрозуміти не так, як треба. Виразність і докладність, навіть може підкреслена виразність висловів, ситуацій, типів мусить бути прикметою народного сценічного твору» (Грінченко, 1900, № 8, с. 97). На думку автора статті, глядач вже готовий сприймати професійні вистави: «Але ж як писана література перестає тепер бути власністю самих тільки привілейованих станів, переходить у народні маси і далі все більше нахиляється до того, щоб зробитись літературою спільною і панові, і мужикові, – так і сценічні вистави зо сцени театрів, призначених задля панської публіки, починають проходити в нарід» (Грінченко, 1900, №8, с. 94).

Він підкреслював, що треба спеціально готувати глядача, можливо, супроводжувати вистави вступними лекціями, й в усякому разі уникати творів, які можуть бути незрозумілими за сюжетом чи двозначними за трактуванням.

Це ще раз доводить нам, що Б. Грінченко не був «театральною людиною», для якої головне – саме трактування, саме можливість іншого погляду на героїв та події. І яка бачить попри різні обставини та історичні події

характери та почуття, суголосні сучасності. Борис Бойко у статті «Народний театр у розумінні Бориса Грінченка» слушно зауважує, що такий підхід дещо примітивізує драматичний твір: «Адже цікавість драматургії і полягає в різнобічності висвітлених подій, у неоднозначності характерів персонажів та мотивів їхніх вчинків...» (Бойко, 1999, с. 61). Але для Б. Грінченка театр – насамперед кафедра, яка доносить до публіки ідеї в наочній, дохідливій формі.

Автор статті аналізує підхід драматурга до театральної справи і вказує, що проголошені ним принципи могли б стати у пригоді виконувачам народних театрів, тобто художньої самодіяльності, аматорам, для яких яскравість типажів та чітке режисерське бачення вистави є основними чинниками успіху: «Власне, Грінченко намагається зберегти традицію інтермедійної соковитості сценічних образів, але ні в якому разі не заради сміху, а задля виразності. Персонажі розподіляються за добрими і поганими рисами характеру, майже як у вертепі. Від мораліте взято саме тяжіння до моралі. Фарс Грінченко зневажає, бо то жанр легковажний. Якщо брати шкільний театр, то він приваблює мудрістю і наукою, але відлякує складністю викладу. У побутовому театрі Грінченка могло цікавити те, що всі обставини й люди одразу ж пізнаються» (Бойко, 1999, с. 61).

Історичним п'єсам він теж надавав великого виховного значення, наполягаючи на тому, що народ має знати власну історію, особливо ті події, що свідчать про його силу. Але Б. Грінченко вважав, що народний театр не має обмежуватися лише національною тематикою: «Але ж обсяг ідей, що посувають наперед людськість, не вичерпується межами минулого і сьогочасного життя рідного народу. То неминуче треба спізнавати минуле й

сьогочасне жите інших народів. Через те твори на сюжети всієї культурної людськості мають таке ж право на місце в народньому театрі...» (Грінченко, 1900, № 8, с. 104).

У третій частині статті Б. Грінченко перераховує українські та зарубіжні п'єси, які можуть стати у пригоді організаторам аматорських вистав. Цікаво, що попри всю пошану до авторських текстів, він наполягає на деяких купюрах, якщо в п'єсі йдеться про негативні риси життя: «З інших творів українських драматургів треба занотувати: “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Перемудрив” та “Лимерівна” д. Мирного. “Не судилось” та “Зимовий вечір” д. Старицького, “Жидівка-вихрестка” д. Тогобочнього (викинувши дещо – напр. грубу й ненатуральну сцену, де під церквою балакають два п'яниці, а потім б'ються дві п'яні баби)...» (Грінченко, 1900, № 9, с. 163).

Борис Грінченко розмірковує про вистави аматорських гуртків і, як видавець безлічі науково-популярних брошур, вже плекає надію, що хтось напише коротенького порадики, за допомогою якого аматори навчаться основ акторської майстерності: «А що аматори звичайно не знають техніки сценічного діла, то сьому лихові легко запобігти, аби хтось видав просто написану й дешеву книжку, а в їй подав акторові науку – про те, як йому взагалі треба робити се діло і які він мусить придбати спеціальні технічні відомості. А як побуде такий аматор кілька разів на виставах добрих труп, то й зовсім буде гаразд, аби сам працював» (Грінченко, 1900, № 9, с. 169).

Звичайно, роздуми Б. Грінченка щодо українського народного театру, оформлені у статтю та надруковані, стали відомі М. Кропивницькому. Він, зрозуміло, погоджувався з основною пафосною ідеєю статті, але не міг змиритися з тим, що Б. Грінченко не бажав враховувати

ані реальні обставини існування театральних труп, ані особливості втілення драматичних творів.

Особливо показовим є розлогий лист М. Кропивницького від 19 грудня 1900 р., написаний у відповідь на лист Б. Грінченка від 11 грудня (Кирилюк, 1940, № 9, с. 21–22), в якому автор знов докоряє режисеру, що він мало виставляє його твори: «Ви не можете суперечити тому, що мої пієси і своєю літературною вартістю, і своїми ідеями зробили б Вам, яко директорові театру багато білше чести, ніж згадані вироби безпринципних, крамарчуків. Ви не актор-ремісник, Ви український письменник, артист і діяч і повинні були се зрозуміти, а також і багато чого іншого, про що занадто довго викладати в листі...» (Погребняк, 2012, с. 117).

Марко Кропивницький досить спокійно відповідає на ці дорікання, пояснюючи, що і його п'єси не завжди йдуть з однаковим успіхом: «Не зрікаюсь і не зречусь від того, що казав Вам і писав, щоб Ви писали для театру; і я Ваші твори вистановляв: “Ясні зорі” – в Одесі і в Києві; в Києві вистановляв: “Нахмарило” і “Степовий гість”. А чи ж я винен, що вони не мали такого поспіху, щоб їх можна було частіш вистановляти? Ви може загнете мені, що я однісся до Ваших п'єс спустивши рукава, то цього мені ще ніхто і ніколи не сказав. Тепер спитаю і я Вас. Хіба я затим писав: “Вуси”, “Джигуна”, “Чмиря”, “Пропащу грамоту», щоб їх викинуть з репертуару? І шекспірові твори не всі виставляються» (Кирилюк, 1940, № 9, с. 21).

Борис Грінченко знову наполягає на тому, що на сцені не мають з'являтися погані низькопробні твори. Він визнає значущість М. Кропивницького, але підкреслює, що він принижує свій талант, граючи у поганих п'єсах: «...може Ви гніваєтесь на мене за мої слова правди, які, мені шануючи Вас яко великого артиста і вкраїнського діяча,

доводилось казати, тоді, як Ви захмарювали свою славу, виступаючи в достойних всякої ганьби пієсах» (Погрібняк, 2012, с. 118). Натомість М. Кропивницький знов нагадує, що прибуток трупа має саме від вистав за п'єсами невисокого ґатунку, бо антрепренер не може не враховувати смаків та побажань публіки: «Зароблять же ми можемо тільки йдучи на кой-які компроміси з публікою. Не зажену ж я публіку метлою у театр...» (Кирилюк, 1940, № 9, с. 21).

При цьому видатний актор та режисер вважає просвітницьку місію театру не основною: «Не театр освічує публіку, а гімназії, університети, кадетські корпуси, академії і всякі школи; театр же є тільки підмога...» (Кирилюк, 1940, № 9, с. 21). З цим твердженням Б. Грінченко аж ніяк не погоджується, вказуючи, що саме на українському театрові і літературі лежить велика відповідальність за духовне відродження нації. Тому що навчальні заклади Російської імперії не можуть сприяти духовному розвитку українців, як і скарби світової літератури та науки, подані не рідною мовою: «В нас нема ні гімназії з університетами, ні інших шкіл, а є самий театр та література: то наша школа і нижча й вища і через те на кожному нашому діячеві театру й письменства лежить повинність ще більше дбати про ідейно і артистично високі театр і літературу і через те кожна помилка в сій справі є більшим, тяжчим злом, ніж у якого іншого народу, такого що має волю розвиватися на своєму національному ґрунті» (Погрібняк, 2012, с. 119).

Далі в листі від 19 грудня 1900 р. йде абзац, з якого видно, що М. Кропивницький дійсно ознайомився зі статтею в «Літературно-науковому віснику». Він згадує ту частину, де Б. Грінченко пише, що етюд «По ревізії» селяни не розуміють, а значить він непридатний для

виконання в народному театрі. На це М. Кропивницький відповідає: «А я, добродію, думаю, що на виконання цього етюдю ще не доросли в народних трупах артисти. Тай як грали цей етюд? Самі ж кажете, що той, що мав грати старшину, занедужав чи не приїхав, а за нього грав експромтом другий. Велика смілість! Навіть справжні артисти, коли захворіє той, що грає головну роль, – замінюють п'єсу, або ж замінюють хворого таким артистом, котрий або грав ролью або ж бачив п'єсу раз 50» (Кирилук, 1940, № 9, с. 22).

Зауважимо, що був ще один нюанс. Борис Грінченко і Марко Кропивницький взагалі мали на увазі різного масового глядача. Марко Кропивницький орієнтувався на міських жителів (торговців, ремісників, робітників заводів та фабрик, дрібних чиновників, вчителів народних шкіл) – саме вони заповнювали зали під час гастролей українських труп. І це вже були біль-менш підготовлені глядачі. А Борис Грінченко хотів просвіщати селянство, яке у своїй більшості зовсім не мало уявлення про театр.

Спілкуючись із М. Кропивницьким, Б. Грінченко і надалі постійно наполягає на тому, що театр має носити ідейний характер і дбати про духовний розвиток українців. Саме тому, що Б. Грінченко високо цінує творчість М. Кропивницького, він ставиться до нього надзвичайно вимогливо, не прощаючи йому тих огріхів, які пробачалися іншим. Театр, на думку Б. Грінченка, – це важлива галузь публічної діяльності, і кожен, хто долучається до неї, має нести відповідальність за свою творчість. У листі 1901 р. року він підкреслює: «Ви, яко батько нашого театру і український діяч маєте повинність дбати, щоб підносити нашу театральну сцену все вище й вище, досягаючи, щоб се був театр ідейний, щоб він ніс серед людей національну свідомість і найкращі ідеали

людської душі» (Погрібняк, 2012, с. 118). Марко Кривоніцький знов нагадує, що акторам потрібно «їсти, пити і в хороми ходити», й тому на кону йдуть не тільки гарні п'єси. Натомість Б. Грінченко виступає за те, що потрібно задовольняти не тільки фізичні потреби акторів, але й духовні – глядачів: «Боже! Чи я ж колись казав, що актори не мають права і добре їсти й пити і в хороми ходити? Але треба сього всього добувати не потуранням низькому й грубому смакові гіршої частини публіки, а такими творами, що і людей приваблювали б і світом ідейним були б осяяні. Бо коли не так, то на що ж і театр?» (Погрібняк, 2012, с. 118).

ПЕРЕРОБКИ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ЯК ЗАСІБ РОЗШИРЕННЯ РЕПЕРТУАРУ

Неповне розуміння Б. Грінченком специфіки театру проявилось у його ставленні до переробок. Борис Грінченко як прозаїк та драматург свято вірив у недоторканість тексту. Цього вимагала літературна етика. І якщо із запозиченням сюжетів він ще якось міг змиритися (сам позичав у Л. Глібова), то з переробками тексту (скороченнями, перестановками фраз, сценічними ефектами тощо) ніяк не погоджувався. Але відомо, що для акторів та режисерів вистава є іншим твором, зі своїми законами, з якими мав рахуватись драматург (інакше для успіху справи твір мав бути перероблений).

Як відомо, для поповнення українського репертуару Михайло Старицький та Марко Кривоніцький не тільки написали десятки оригінальних власних п'єс, але й зробили велику кількість переробок та інсценізацій творів інших письменників. Та й значну частину своїх творів

вони написали, використавши запозичені сюжети. Марко Кропивницький переробив оперету Івана Гушалевича «Підгоряни» (1890), на основі поеми «Титарівна» Тараса Шевченка написав психологічну драму «Глум і помста» (1891). Це був творчий пошук нових образів та сюжетів, намагання художньо та змістовно збагатити український театр.

Оскільки твори світової драматургії не мали доступу на українську сцену, вдалим засобом подолання цього стала переробка М. Кропивницьким комедії Ж.-Б. Мольєра «Жорж Данден, або Обдурений чоловік» (під назвою «Хоть з мосту в воду головою»). Він також написав драму «Чайковський, або Олексій Попович» (за однойменним романом Є. Гребінки). М. Старицький написав декілька лібрето оперет за творами М. Гоголя – «Різдвяна ніч» (1872), «Утоплена, або Русалчина ніч» (1881), «Сорочинський ярмарок» (1883), «Тарас Бульба» (1880, 1897). За мотивами твору російської письменниці О. Шабельської «Напередодні Івана Купала» М. Старицький він створив драму «Ніч під Івана Купала» (1887). Повість польського письменника Ю. І. Крашевського «Хата за селом» стала основою відомої мелодрами «Циганка Аза» (1888-1890). А драматичний етюд М. Старицького «Зимовий вечір» (1888) був написаний за однойменною повістю польської письменниці Е. Ожешко. Колізії роману австрійського письменника К.-Е. Францоza «За правду» М. Старицький використав при створенні історичної драми з життя гуцулів «Юрко Довбиш» (1883-1888).

При сценічному втіленні творів деяких українських письменників М. Старицький був змушений творчо переробляти та вдосконалювати малосценічні п'єси. Наприклад, оперета «Чорноморці» (1872) з'явилася в

результаті опрацювання драми «Чорноморський побит...» Я. Кухаренка, комедія «За двома зайцями» (1883) – після переробки комедії «На Кожум'яках» І. Нечуя-Левицького, «Крути, та не перекручуй» (1886-1887) – комедії Панаса Мирного «Перехитрив».

Драматичні переробки М. Старицького та М. Кропивницького, які становлять важливу частину їх творчого доробку, свідчать про самотність художнього мислення та естетичних смаків авторів. Їм вдалося, використавши здобутки світової культури, втілити національну своєрідність українців, показати, що традиційні і відомі образи можуть існувати і розвиватись на вітчизняному підґрунті.

У цих перероблених творах глядачі завжди відчували подих життя, бачили справжні людські характери, які діяли у звичних і яскраво змальованих авторами ситуаціях. Це надавало героям драм та комедій історичної та національної достовірності, робило їх більш життєвими.

СТАВЛЕННЯ Б. ГРІНЧЕНКА ДО ПЕРЕРОБОК. КОНФЛІКТ ІЗ М. СТАРИЦЬКИМ

Ставлення Б. Грінченка до переробок драматичних творів та їх авторства демонструвало знов таки не театральний, а філологічний підхід до питання. Як можна зрозуміти з листування з театральними діячами, для нього пристосування творів для сцени взагалі не мало особливого значення.

Ці розбіжності позначилися на стосунках із Михайлом Старицьким. До речі, М. Старицький колись першим надрукував поетичні твори Б. Грінченка, тому в якомусь

сенсі був його літературним «хрещеним батьком». Але це не вплинуло на зневажливий тон публікацій Б. Грінченка з приводу збірки його творів.

Зауважимо, що дослідниця життя і творчості М. Старицького Ольга Цибаньова прямо пов'язує різкий виступ Б. Грінченка проти М. Старицького з критичними зауваженнями останнього стосовно грінченківського перекладу драми Ф. Шиллера: «Справа в тому, що Грінченко виступав з своїми пасквілями в “Зорі” після того, як Старицький покритикував його переклад п'єси “Вільгельм Телль”. Певну роль зіграла тут і та перша премія, яку одержав Старицький на конкурсі, оголошеному трупю М. Кропивницького, за свою історичну драму «Богдан Хмельницький». Грінченкові ж за його п'єсу «Ясні зорі» було присуджено другу премію» (Цибаньова, 1996, с. 184).

Уточнимо, що М. Старицький критикував переклад п'єси Ф. Шиллера «Вільгельм Телль» у приватному листі, плекаючи надію, що його зауваження підуть на користь молодому драматургові (Старицький, 1965, с. 510–513).

Але безперечно, що не останню роль у цьому протистоянні зіграла самолюбива та гаряча вдача Б. Грінченка, його впертість та безкомпромісність.

У 1890–1893 рр. М. Старицький випустив збірник «Малоросійський театр» у двох томах, до якого увійшли такі твори, як «Сорочинський ярмарок», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Панська губа, та зубив нема» («За двома зайцями»), «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці», «По-модньому», «Крути, та не перекручуй», «Циганка Аза», «Ніч під Івана Купала» (у більшості – переробки). Цей збірник став приводом для двох критичних нарисів, що були надруковані на шпальтах львівського часопису «Зоря» в 1897 р.

Борис Грінченко застосував тут звичний журналістський прийом, який здався М. Старицькому підступним. Бо спочатку в «Зорі» з'явилася стаття М. Гримача (псевдонім Б. Грінченка) «Література й життя: (Листи з України російської)» (Гримач, 1897). Гримач ущіпливо закидає Старицькому, що він не має власних творів: «...Я не сперечаюся, що п'єси д. Старицького збільшили вкраїнському театрові його репертуар, але ж твори у всіх сих випадках дд. Глібів, Левицький, Мирний і т. д., а д. Старицький тільки приганяв їх писання до сцени і не завсігди до ладу. Театрові може се й зручніше, але літературі діяльність д. Старицького не єсть ніяк придбання, а з погляду літературної етики просто мінус...» (Гримач, 1897, с. 217–218). Потім, в двох номерах, в якості підтримки та розвитку теми – стаття самого Б. Грінченка «З поводу “Малоросійського театру” Д. Старицького» (Грінченко, 1897). Готуючи статтю, Б. Грінченко не тільки перечитав п'єси М. Старицького та твори, які він переробив. Оскільки справу проти В. Александрова з приводу драми «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицький фактично виграв, Б. Грінченко звернувся до О. Шабельської, бажаючи встановити, хто першим написав п'єсу «Ніч під Івана Купала» і чи нема й тут відвертого плагіату (Погрібняк, 2012, с. 184).

У статті Б. Грінченко зіставляє репліки персонажів з п'єс М. Старицького та тих авторів, твори яких було взято ним за основу дії, і знов, уже не ховаючись за псевдонімом, повторює: «Д. Старицький, яко добрий технік, приладнав (хоч не завсігди, додам, цілком добре) чи переробив, чи написав на займані вже сюжети, для нашої сцени чимало п'єс, збільшив наш репертуар театрів і тим безперечно пособив українському театрові...» (Грінченко, 1897, №19,

с. 380). Він наводить у статті вдалі приклади переробок, але вказує, що переробляти прозу на драму – не гріх, а ось пристосовувати чужу п'єсу до вистави, видавши її під своїм ім'ям, ніяк не можна. Тобто Б. Грінченко ставив під сумнів літературну вартість драматичних творів М. Старицького і вважав його поведінку неетичною (хоча публікація двох статей однієї тематики під власним прізвищем та під псевдонімом теж викликає запитання). На прямий запит М. Старицького, чи не є «Гримач» його псевдонімом (Старицький, 1965, с. 555), Б. Грінченко розкрити псевдонім відмовився (Погрібняк, 2012, с. 116).

Конфлікт між ними мав широкий розголос серед українського письменства. 23 серпня 1898 року навіть відбувся третейський суд між ними. Обидві сторони були змушені піти на поступки: Б. Грінченко відмовився від твердження, що «літературна діяльність д. Старицького з погляду літературної етики – навіть просто мінус», а М. Старицький – від заяви, що його опонент поводився у цій справі «невідповідно національній і особистій честі» (Третейський суд, 1898, с. 72). «Публічний конфлікт між Старицьким і Грінченком набув резонансу передовсім у колах українських діячів. Ті, хто був глибше обізнаний із суттю справи, як правило, ставали на бік Старицького...» (Поліщук, 2015, с. 247), – зазначав літературознавець Володимир Поліщук, який ґрунтовно вивчив сутність і контекст цього епізоду в житті двох визначних українських літераторів. Він доходить висновку, що «в мировій угоді більшою частиною претензій поступився Старицький, а Грінченко й тут виявив чи то принциповість, чи то впертість, бо ж фактично залишився при думці про природу й суть драматургічних переробок Старицького» (Поліщук, 2015, с. 248). Що це було саме

так, підтверджує вже цитований нами уривок зі статті «Народний театр».

Ми бачимо, що Б. Грінченко, незадоволений станом сучасного йому українського театру, намагався всебічно полагодити цю справу, всебічно долучаючись до різноманітної театральної діяльності: він сам писав драматичні твори, вивчав глядача та спроби аматорів виставляти українські п'єси, у своїх статтях та листуванні звертався до представників театру, намагаючись схилити їх до кардинальної зміни репертуару та створювання таких драм і комедій для народного театру, які б відповідали його умовам.

Але залишаючись при цьому «нетеатральною людиною, ставив виховну та просвітницьку функцію театру над естетичною, не розумів суті та переробок п'єс та необхідності їхнього пристосування для сцени. А його власні твори мали не дуже значну сценічну історію через схематизм образів та схильність до дидактизму. Тим не менш, драматургія Б. Грінченка відіграла суттєву роль у формуванні репертуару українських труп кінця XIX – початку XX століть, а його статті стали першим кроком у розвитку соціології вітчизняного театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- А. (1899, 31 жовт.). «Ясні зорі». *Харьковские губернские ведомости*.
- Бойко, Б. (1999). Народний театр у розумінні Бориса Грінченка. *Пам'ять століть*, (1), 60–65.
- Гримач, М. (1897). Література й життя. (Листи з України російської). *Зоря*, (11), 217–219.
- Гринишина, М. О. (2013). *Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть. Реалізм. Дискурс*. Київ : Фенікс.
- Грінченко, Б. (1897). З поводу «Малоросійського театру» д. Старицького. *Зоря*, (18), 357–360, (19), 377–380.
- Грінченко, Б. (1900). Народний театр. *Літературно-науковий вісник*, (7), 23-46, (8), 92–104, (9), 162–175.
- Грінченко, Б. (1963). Твори (Т. 2). Київ : Вид-во АН УРСР.
- Карпенко-Карий, І. (Тобілевич, І. К.) (1985). *Твори* (Т. 3). Київ : Дніпро, 1985.
- Кирилюк, Є. (1940). Листи Кропивницького до Грінченка. *Театр*, (8), 22–28, (9), 19–22.
- Кримський, А. Ю. (1973). *Твори* (Т. 5, ч. 1). Київ : Наук. думка.
- Кропивницький, М. (1960). *Твори* (Т. 6). Київ : Держлітвидаг УРСР.
- Погребняк, І. (2012). *Громадське і приватне в епістолярії Бориса Грінченка*. (Дис. канд. філол. наук). Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Погрібний, А. Г. (1988). *Борис Грінченко ; нарис життя і творчості*. Київ: Дніпро.
- Поліщук, В. (2015). Про взаємини Михайла Старицького та Бориса Грінченка (до історії одного конфлікту). *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта*, (12), 238–249.
- Старицький, М. (1965) *Твори* (Т. 8). Київ : Дніпро.
- Третейський суд (1898). *Літературно-науковий вісник*, (12), 71–72.
- Цибаньова, О. (1996). *Лаври і терни. Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького*. Київ : [Б.в.].

**THEATRICAL VIEWS OF AN OUTSIDER
(BORYS HRINCHENKO ON THEATRE AND
PLAYWRITING)**

Borys Hrinchenko's whole life was closely connected with educational activities: he was a teacher, author, translator, linguist, ethnographer, journalist, and publisher. Sincerely working with the aim of waking up national consciousness of rank-and-file Ukrainians, especially peasants, Hrinchenko could not fail to pay attention to such an important component of national identity as theatre. That is why playwrighting and various ways of utilizing theatre as a means of enlightenment and upbringing of commoners came to play a significant part in Borys Hrinchenko's multidimensional activities. A number of prominent scholars (A. Pohribnyi, M. Hrynyshyna, I. Pohrebniak, V. Polishchuk) dwelt on certain aspects of this side of Borys Hrinchenko's activities. Still, detailed research into Hrinchenko's views on theatre and dramaturgy hasn't yet been done.

This much told, Hrinchenko was not a kind of person generally defined as "a theatrical figure." He was never connected with theatre as an insider, either actor or stage director, hence his lack of understanding theatre as a result of collective creativity. As such, theatre comprises both objective and subjective components, including specificity of individuals. Not less important is the fact that literary foundations are an obligatory but not paramount component of a play and its stage production. When evaluating theatrical events, Hrinchenko appreciated first of all their contents, not

the form, i.e. for him, functions of enlightenment and morals prevailed over an esthetic one.

These views were materialized mostly in his works as a playwright. He was the author of nine plays, including “Fair Dawns” (1897), “Dark Clouds” (1897), “A Guest from Steppes” (1898), “Arsen Yavorenko or, Public Figure” (1901), “Choosing a New Road” (1906), “Peacemakers” (1908). Their artistic merits being quite different, they still played a positive part in the development of Ukrainian theatre of late 19th – early 20th cc.

In Hrinchenko’s plays, each act was accompanied with voluminous remarks, where the author commented in detail on the costumes, scenery, appearance of each character, even the intonations of the actors pronouncing their lines. Such a method (“author’s directing”) was widely used by the 19th c. playwrights and was considered to provide for the realization of an author’s aims. Yet at the same time it established dire limits for actors and stage directors.

Though Hrinchenko’s plays were produced on stage by many Ukrainian theatre companies, they hardly had much success with the spectators, being too openly didactic and biased. The author seemed to remember from the beginning to the end that theatre must first of all serve to improve people’s morals.

According to their topics, Hrinchenko’s plays can be divided into costume melodramas; plays devoted to the life of countryside intellectuals; plays telling stories from the life of peasants.

Playwrighting activities made Borys Hrinchenko to deal (mainly to correspond) with prominent Ukrainian playwrights and theatre figures, such as Agathangel Krymskyi, Mykhailo Starytskyi, Marko Kropyvnytskyi, Ivan Tobilevych. He wanted not only to see his plays on stage, but to make his

correspondents understand his personal views on theatre and its development. In his letters of 1896-1901 Borys Hrinchenko put forward the thesis that theatre must propagate certain ideology, providing for the spiritual and esthetic improvement of rank-and-file spectators.

Supporting the idea of theatre's great mission in the sphere of morals, all the theatrical figures often criticized the plays by Hrinchenko.

Hrinchenko had most intensive correspondence with the father of Ukrainian theatre Marko Kropyvnytskyi.

The latter considered Hrinchenko to be his very close friend, so in his letters he described in detail the life of his company, informed him of relations between the actors as well as rather complicated dealings with other companies' entrepreneurs who had some time before been Kropyvnytskyi's partners (Sadovskyi, Starytskyi and others), comments on successes and failures of certain plays, on oppugnancy of censorship bodies, on his own acute financial problems.

Yet, in spite of immediate lack of new plays, Kropyvnytskyi was in no hurry to perform on stage the works of Hrinchenko: he thought they badly needed capital rearrangements. As a playwright and stage director Kropyvnytskyi tried to make the author understand what drawbacks he had found in the latter's plays.

Borys Hrinchenko, in his turn, didn't stop reproaching Kropyvnytskyi for staging some low-grade plays that had nothing in them to teach the spectators, while ignoring Hrinchenko's works. It must be noted: Kropyvnytskyi well understood that low-grade plays did not contribute to the development of Ukrainian theatre, but as an entrepreneur he had to think of his spectators' tastes as well as of the

company's financial well-being (ideological plays at the time brought next to no profit at all).

As a result, Hrinchenko, while writing new plays, started to analyze the specificity of reception of amateur performances by peasant audiences. He formulated the main principles of amateur companies performing in villages, requirements to their repertoires as well as to their directing and the nuances of performances. He generalized his conclusions in the article "People's Theatre" in three parts (1900).

In the first part of the article he analyzed the specificity of the peasant spectators' reception of amateur performances after the plays by Kotliarevskyi, Kvitka-Osnovyanenko, Kropyvnytskyi, Starytskyi, Tobilevych. Only "Natalka-Poltavka" had a very warm reception, while all the other plays analyzed were not understood sufficiently well by the spectators.

In the second part of the same article Hrinchenko presented a short history of the world theatre. His ideal he saw in the theatre of Ancient Greece whose performances were quite clear for everyone though they were adaptations of high-grade works by the most prominent authors. He also stated that in the Middle Ages theatre was divided into two categories: theatre for educated nobility and popular theatre whose actors performed in fairs and during many religious festivals. This state of things, he maintained, remained practically unchanged up to modern times. In order to improve the situation, theatrical figures should write and perform new works, which would encourage uneducated spectators to going to theatre as often as possible.

Thus, Hrinchenko proposed to train spectators — possibly, reading introductory lectures before the performance as such. Anyway, they should avoid the plays

either not clearly understandable for spectators or dubious in their interpretations. This view once more shows us that he was an outsider in theatrical world, since it is interpretation, the possibility of different perceptions of the heroes that is central for theatre as a branch of Arts.

In the third part of his article the author proposes a list of Ukrainian and foreign plays that could be useful for organizers of amateur performances.

Corresponding with Kropyvnytskyi, Hrinchenko again and again insisted on the necessity of ideologically engaged theatre, which would provide for the spiritual improvement of the Ukrainians. The former, however, maintained that national enlightenment should be provided for by schools and universities. Borys Hrinchenko refused to share this opinion, claiming that art must be responsible for enlightenment of people as schools in the Russian Empire were unable to promote spiritual improvement of the Ukrainians.

Hrinchenko failed to comprehend most specific features of theatre, and that failure was demonstrated by his treatment of making amends to plays when adapting them to stage. As an author and playwright, he firmly believed in integrity and inviolability of any text. He condescended to the right of borrowing plots from other authors, but obstinately refused to recognize any interference into a text as such (no abbreviations, no rearrangement of the lines, no special effects on stage etc.). Yet, as is general knowledge, actors and directors treat their stage production differently from a play as a work of literature. Stage has laws of its own, and a playwright has to take these laws into consideration.

As is well known, drama adaptations by M. Starytskyi and M. Kropyvnytskyi are a significant part of their heritage. Adding up to the repertoire of Ukrainian theatre, both Starytskyi and Kropyvnytskyi wrote scores of original plays

of their own and also adapted for stage quite a lot of works written by other authors. Many plays of their own were founded on borrowed plots.

When plays and novels by some Ukrainian authors were taken for stage production, Starytskyi had to amend and improve them not a little in order to adapt them to stage. E.g., musical comedy “The Black Sea Coast People” (1872) was a result of his creative adaptation of the play “Everyday Life on the Black Sea Coast...” by Ya. Kukharenko. Famous comedy “Running after Two Hares” (1883) was an adaptation of Ivan Nechui-Levytskyi’s play “An Event in Kozhummyakies.” The play “Do Twist But Do Not Deform” (1886-1887) was an adaptation, too — of Panas Myrnyi’s comedy “Too Sly.”

Differences in their treatment of adaptations could not but worsen personal relations of Borys Hrinchenko and Mykhailo Starytskyi.

In 1897 the Lviv magazine “Zoria (Dawn)” published a series of critic essays by Borys Hrinchenko where he analyzed Mykhailo Starytskyi’s Collected works “Little Russia’s Theatre” in two volumes. The author of the essays put forward the idea that it was permissible to make plays out of novels and stories, but to adapt other authors’ works to stage and publish them under the remaker’s name was completely unacceptable. Thus, Hrinchenko expressed his doubts as to the artistic value of Starytskyi’s drama works, and openly considered the latter’s principles to be unethical. The conflict between the two playwrights initiated a huge outcry among Ukrainian writers. Even arbitral tribunal was called on August, 23, 1898. Both participants in the conflict had to make certain concessions, yet the majority of theatrical society decidedly supported M. Starytskyi.

So, we may see that Hrinchenko, highly dissatisfied with the state of contemporary Ukrainian theatre, tried to improve it by way of various activities in this sphere. He wrote plays of his own, translated some plays by foreign authors, made researches into the tastes of peasant audiences and the attempts of amateur actors to perform Ukrainian plays on stage. In his articles and letters he addressed theatrical figures, trying to convince them that it was necessary to cardinally change the repertoire and to create new plays — both dramatic plays and comedies — for the people's theatre. Those plays should meet the requirements of Hrinchenko stated in his writings.

Still, remaining an outsider for theatre, Borys Hrinchenko considered educational and moral functions of theatre as standing above the esthetical one. He did not realize the sense and aims of the amendments to plays necessary to adapt literary works to stage. Dramatic plays and comedies by Hrinchenko were not performed often due to cardboard characters and excessive didacticism. Borys Hrinchenko's plays, however, had significant part in forming the repertoire of Ukrainian theatre companies in late 19th and early 20th centuries, while his articles can be viewed as the first step in the development of the sociology of theatre.

Поступово починають згортатися процеси українізації. Компартійна система цинічно не приховувала, що українізація їй потрібна була для просування комуністичних ідей до українського суспільства, для того, щод український національний дух тримати під своїм контролем. Адже, «коли пролетаріат не буде на чолі цього будівництва, тоді на його місце стане хтось інший, і тоді цей інший буде будувати теж українську культуру, але вже не пролетарську, а якусь іншу».

Галина Ботунова

Харківський театр «Веселий пролетар»
(1927–1931 рр.): уроки історії

2010

ЗАРУБІЖНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ МЕДІА 1917 – 1934 рр.

В історіографії театру питанням театральних медіа 1917–1934 років присвячені: праця М. М. Агуфа, бібліографічні покажчики С. Балухатого, В. Вишневського, частково – довідникова стаття В. Довгича і М. Жулинського, монографії та статті О. Клековкіна, А. Білик, безпосередньо – наукові статті М. Гринишиної, В. Собіянського і Ю. Полякової. Однак, жодними з них аспект висвітлення зарубіжного театру в українських медіа не розглядався.

Метою цього дослідження є визначення пріоритетів редакторів українських медіа у висвітленні зарубіжного театрального життя; простеження динаміки «зовнішньої» політики української театральної преси, а також жанрово-тематичних особливостей і функціональних відмінностей цих матеріалів у різного типу виданнях.

УНР. ІНШУВАННЯ РОСІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Як слушно зазначають В. Довгич і М. Жулинський, «З 1917 р. нова українськомовна періодика набуває дедалі більшої сили, передусім моральної. Національна преса стала як фактором відновлення державності, так і значущим символом, своєрідним прапором цього процесу» (Довгич, Жулинський, 2013, с. 404).

Саме державницькою позиційністю просякнута публікації єдиного україномовного театрального медіа

часів УНР – «Театральні вісти». «Покищо тільки бюлетень» (так визначила його жанр редколегія у першому номері) виходив у Києві з квітня по жовтень 1917 року. «Театральні вісти» було задумано як тижневик Українського Театрального організаційного комітету. Активна участь у підготовці та проведенні Всеукраїнської театральної наради та утвореному внаслідок затверджених там рішень Комітету Українського Національного Театру привела на посаду редактора «Театральних вістей» Леся Курбаса.

«Театральні вісти» були адресовані не масовому читачеві, а професіоналові театру – «творчому колективові його – акторству» (Від редакції, 1917, Театральні вісти, 1, с. 3). Мету видання його редактор вбачав у комунікації між акторством та організації театрального з'їзду (Там само, с. 3-4). Вже у наступному числі бюлетеню редактор анонсував намір «...поширити в дечому наше завдання. <...> попри вузько професійні організаційні справи, обговорювати в нашому «бюлетеню» справи, що відносяться до театру взагалі, наблизити його до типу театрального журналу, вести постійний, по змозі повний огляд нашого сценічного життя і дати змогу висловлюватися організаторам аматорського театру» (Від редакції, 1917, Театральні вісти, 2, с. 1-2).

Стиль «Театральних вістей» революційно-маніфестаційний. Провідні жанри – редакційна стаття, маніфест, відозва, репортаж виступів з'їзду, листи театрального колективів. Видання було мистецтвознавчо-есеїстичним, з виразною націотворчою програмою театрального мистецтва. З огляду на труднощі часу, у бюлетені не було жодних графічних красот, фото чи мальованих ілюстрацій. Кожне число «Театральних вістей» вміщувало лічені, але розлогі матеріали. Структуру

номеру складали приблизно чотири повноцінні статті, листи до редакції та хроніка.

Прагнучи самовизначитися як національна, політична автономія, як державницька нація, відповідальний редактор «Театральних вістей» Лесь Курбас та інші автори бюлетеню послідовно іншували росіян та їхню культуру. У цьому виданні часів Української народної республіки помітні імагологічні інтенції письма про театр. На сторінках бюлетеню український театр, українська культура чітко сепаруються від російських, а Україна усвідомлюється як звільнений з кайданів 250-річний в'язень. Спиридон Черкасенко у статті «На сторожі чистоти національного мистецтва» наголошував, що «державна нація бездержавні нації завжди обкрадала на таланти і присвоювала їх собі... Нехай наш храм буде невеличким, але він є виявом тільки нашої творчої душі, за вашою ж поміччю ми тільки загубимо себе самих, як давно вже загубили москалі» (Черкасенко, 1917, Театральні вісти, 3-4, с. 3).

Започаткувавши рубрику «По чужих театрах», «Театральні вісти» симптоматично писали тут про поширення української модерної драми на російській сцені (про всеросійський успіх постановок за В. Винниченком і прийняття до постановки в саратовському театрі «Камінного господаря» (Українські п'єси на російській сцені, 1917, Театральні вісти, 3, с. 15-16).

Актуальними і для нашого часу є висловлені у програмній статті «Баламутні гасла» теза Лесея Курбаса про «очищення нашого репертуару з російської мови...» і маніфест: «Нація скидає з себе пута з чужого панування, нація хоче обмить своє обличчя з “хохлацького гриму”, хоче знаціоналізувати все життя на своїй землі» (Курбас, 1917, Театральні вісти, 5-6, с. 9).

На противагу впливу російської культури, цілком органічно виявляється інтерес редактора «Театральних вістей» до актуальних текстів європейських діячів театру. Адже, як писав дослідник творчості Л. Курбаса: «Свою систему він створив на перехресті української культури і європейського мистецтва: театру, літератури, музики, малярства, філософії і психології. Л. Курбас мав серед своїх колег чи не найширшу гуманітарну освіту: закінчену гімназію, навчання у Віденському і Львівському університетах <...> Він бачив вистави найкращих австрійських, німецьких, польських і російських театрів, спостерігав гру австрійця Й. Кайнца, поляка Л. Сольського...» (Козак, 2010, с. 180). Отже, впровадження дискурсу європейського, зокрема, німецького театру на сторінках «Театральних вістей» було продиктовано і германофільством режисера.

Лесь Курбас сам переклав і у кількох поспіль номерах бюлетеню вмістив статтю «Трагедія актора» німецько-єврейського філософа і публіциста Теодора Лессінга (Лессінг, 1917, 1, с. 3-6; 2, с. 3-6; 3-4, с. 3-7; 5-6, с. 4-8). Стиль «Трагедії актора» в перекладі Л. Курбаса несе на собі відбиток експресіонізму (суцільне шаленство, бентежність, зойк). Текст достоту романтизує фах актора.

У статті за підписом криптонімом Л-ь редактор подав витримки з публікацій англійського драматурга Оскара Вайльда. Зокрема, цитату, яку згодом дослідники візьмуть як розтлумачення курбасівського методологічного штадс-пункту методу перетворення: «...життя під формами мистецтва, а не мистецтво під формами життя» (Л-ь, 1917, Театральні вісти, 5-6, с. 3).

Полемічне спрямування мала і перекладена стаття німецького поета-дадаїста, актора Макса Райнгардта Рудольфа Блімнера «Драма і сцена» (Блімнер, 1917, 9-10,

с. 3-12). Її автор закликав сприймати як помилкове заявлене переконання, «що акторське мистецтво є мистецтвом репродукуючим». Лесь Курбас поділяв думки автора про те, що «Прихильники найкрайнішого напрямку заблукали аж так далеко, що вважають актора дословно за жреця слова поета» (Там само, с. 3-4). Український режисер вважав за потрібне донести до сучасного акторства суперечку відомого німецького актора театру і кіно з теоретиком і режисером театру Георгом Фуксом у його постулаті синкретизму природи акторської гри: «Фукс не добачає, що акторське мистецтво вже давно прийняло такі форми, що не мають нічого спільного ні з танком, ні з музикою. Здавна вже на місце схематизуючого ритму, ввійшла необмежена міміка (в найширшому розумінні), на місце музики на ціле небо від неї рідна мельодія мови» (Там само, с. 5-6). Закликаючи солідаризуватися з Арістотелем у необхідності розрізняти поезію та актора, Р. Блімнер аргументував це тим, «що якби треба було тільки акторові вгадати що хотів поет, то всі виконавці мали б стати на одне лице, а це не так <...>. Ми знаємо що можливості представлення є супроти кожного твору необмежені» (Там само, с. 5-6).

У липневому номері «Театральних вістей» Лесь Курбас вмістив у хроніку новин зарубіжного театру дві нотатки про театральну справу у своїй рідній Галичині (Австро-Угорська імперія). Перша інформація про взятих у полон провідних діячів галицької сцени: «відомого антрепренера Осипа Стадника», «арт. Бучму, арт. Ів. Майхера» і «капельмейстера львівського театру Мих. Коссака», завершувалася курбасівським спонукальним закидом: «Дивно тільки, що правнича комісія Ц. Ради не подбала досі про переведення їх (як і других інтелігентних укр. сил, засланих і полонених) на територію України, де

вони могли б дуже притомитися, тим паче, що людей для роботи культурної у нас взагалі що мало, а в сей вирішальний момент рішуче замало» (Галицькі артисти в полоні, 1917, Театральні вісти, 7-8, с. 21). Друга інформація мала радше статистичний характер, із забарвленням редакторської самореклами: «На території Галичини, окупованій нашими військами; існує тепер 8 українські трупи. З них найкраща, і найстарійша – трупа в Тернополі. Основана в 1915 р. Л. Курбасом, трупа зразу притягнула до себе більшість тих артистів Львівського укр. театру, яких окупація Галичини застала на території на схід од р. Стрипи» (Українські театри в Галичині, 1917, Театральні вісти, 7-8, с. 21-22).

Аналіз комплекту «Театральних вістей» виявив, що п'ята частина кожного номеру утворювали матеріали про європейське мистецтво (що є найвищим відсотком серед видань досліджуваного періоду). Водночас з цим, «Театральні вісти» не висвітлювали театральне мистецтво США, Азії. На сторінках бюлетеню акторів України закликали творити новий незалежний театр, підкреслено відмежовуючись від театру корифеїв. Лесь Курбас орієнтує сучасних митців на філософію театру О. Вайльда і Т. Лессінга, Р. Блімнера, бачить акторів майбутнього освіченими (статей про режисуру у виданні не було). Аналогічні завдання висуває режисер у цей час перед акторами театру-студії «Молодий театр», виховуючи в них інтелектуальну здатність розрізняти стилі і творити мистецтво у їх категоріях.

Через низку труднощів (згадаймо, що в серпні 1917 року розпочав постійні покази вистав Молодий театр, що творчо та організаційно істотно утруднило здатність Л. Курбаса віддаватися редакційній діяльності), за півроку вийшло тільки одинадцять номерів «тижневика». Останнє

число (10-11) було надруковано за місяць до успішного наступу на Київ більшовиків.

Однією з тенденцій міжреволюційних місяців стало, на думку В. Довгича те, що «відновлюються закриті у розпал війни видання <...> Журнал “Шлях” (Москва-Київ) став наступником “Української хати”» (Довгич, Жулинський, 2013, с. 404). «Шлях» виходив з 1917 по 1919 роки (усього видано двадцять номерів). Це започатковане у Москві українське видання позиціонувалося як вісник літератури, мистецтва та громадського життя. До програми входив і театр. Юридично редактором-видавцем «Шляху» у Москві був Хведір Коломийченко. Журнал існував на засадах приватної ініціативи, що її підтримували знані українські науковці та письменники, зокрема, О. Кобилянська та А. Кримський. У березні 1917 року, редакція, «Вітаючи Український Нарід з відкритою можливістю вільного життєбудівництва» проговорювала мету видання: «утворення зовнішніх свободних форм з-задня поглиблень і вільних вияв творчого духу, а тако ж поширення, звищення і розцвіт рідної культури на початках Самостійности України» (Від редакції, 1917, Шлях, 1, с. 3).

З театральних діячів серед співробітників журналу були Микола Вороний (завідував редакційним відділом у Києві) та Яків Мамонтов. Від № 7 1917 року до переліку колективу авторів увійшли О. Олесь і Г. Хоткевич. В останній рік додалися і практики сцени Лесь Курбас, В. Верховинець і М. Терещенко.

У галузі театральної проблематики завдання своєї редакція «Шляху» бачила як висвітлення національного театру на сучасному етапі. Однак, присутній був і світовий контекст.

Першим серед таких матеріалів стала проблемна стаття О. Агієнка «Вільний театр» (Агієнко, 1917, Шлях, 2, с. 68-70). Невипадково автор заклав у її титулі назву театру А. Антуана. Концепція автора статті передбачала, що до аналізу українського театру (у параграфі 5) він прямував через перші 4 параграфи, у яких розглядав театр глобальний. Автор вільно орієнтувався у поглядах на театр А. Стріндберга, згадував стародавньо-грецьку драму і театр В. Шекспіра, нарікав на велику кризу сучасного театру та на жагу нових форм. Спогадуючи нові течії французького театрального життя, О. Агієнко зауважив чому італійські футуристи славлять вид театру вар'єте – «за те, що він не має традиції, за те що розважає комічними ефектами і збуджує еротизм» (Агієнко, 1917, Шлях, 2, с. 64).

В уривку статті Оскара Вайльда «Критик як артист» у перекладі В. Шумлянського наголошено на потребі «інтелектуального критицизму», «культурі і мистецтві, які виплекають *інтернаціоналізм*» (Оскар Вайльд. Без кордонів, 1917, Шлях, 5-6, с. 107). З огляду на те, що саме цей уривок було подано в журналі, ця позиція британського драматурга резонувала з поглядами редколегії.

Мотив східного театру оприявнений на сторінках «Шляху» лише опосередковано – у прозі французького прозаїка, поета, драматурга Катюля Мендеса, «Поезії в прозі» якого переклав М. Вороний. Героїня новели «Гарна маска» ділилася своєю фобією: «Якби я наділа одну з тих японських масок, страшних і надзвичайних, з вусами, як у пуделя» (Мендес, 1917, Шлях, 5-6, с. 21).

Починаючи з № 7 1917 року, редакція більше не друкувала матеріали про європейський театр, проте популяризувала переклади європейських драматургів. Ініціатором такої редакційної політики, ймовірно, був

М. Вороний. Оскільки саме в його перекладах були надруковані п'єса «Зелена папуга» А. Шніцлера (Шніцлер, 1917, Шлях, 8, с. 5-16; 9-10, с. 33-71) та «Злодій» О. Мірбо (Мірбо, 1918, Шлях, 2, с. 7-25). Крім того, в журналі вийшов переклад М. Рильським сатиричної комедії «Пан» Шарля ван Лерберга (Леєрберг, 1918, Шлях, 4-5, с. 22-51; 6-7, с. 39-65). В одному з номерів було вміщено рекламу видання мольєрівського «Тартюфа» в перекладі В. Самійленка з передмовою М. Вороного («Тартюф», 1918, Шлях, 5-6, с. 116). А вже в наступному числі журналу в рубриці «Бібліографія» подано велику рецензію М. Жука на це видання (Жук, 1918, Шлях, № 7, с. 69-71). На те, що редакція плекала надії щодо практичної користі від своєї перекладацько-видавничої діяльності, вказує така теза М. Жука: «для нашої сцени це дуже цінний вклад, тим більше, що якраз тепер засновано нові театри і певно ми побачимо “Тартюфа” на сцені» (Там само, с. 70).

Від середини 1918 року «Шлях» вже друкувався у Києві. В останніх чотирьох номерах журналу матеріалів театральної тематики не виявлено. Переживши УНР, першу навалу більшовиків, гетьманат П. Скоропадського і встановлення влади Директорії, на початку 1919 року журнал «Шлях» припинив своє існування.

Перегляд комплекту видання виявив, що на початках редакційна політика журналу передбачала есеї-рефлексії на тему зарубіжного театру, проте надалі, з огляду на специфіку літературної діяльності його керманичів, «Шлях» відійшов від аналізу практики до пропаганди якісних українських перекладів класичних та сучасних європейських п'єс.

Вже у 1918 році, у період гетьманату П. Скоропадського, процес іншування російської культури у київській театральній періодиці призупинився. Зокрема,

понад вісімдесят номерів журналу «Зритель» у Києві вийшли не лише російською мовою, а й у дизайні, який копіював образ однойменного дореволюційного видання в Петербурзі.

ГЕТЬМАНАТ. РОСІЙСЬКОМОВНА ТЕАТРАЛЬНА ПРЕСА З НІМЕЦЬКИМ АКЦЕНТОМ

9 лютого 1918 року Українська Центральна Рада уклала з Німеччиною та Австро-Угорщиною, Туреччиною і Болгарією Берестейський мир, відомий як Хлібний договір. З квітня по листопад Україна мала міжнародне визнання та німецько-австрійську військову підтримку у боротьбі з більшовиками.

Порівняно з 1917 роком, коли в Україні виходило лише три медіа театрального або літературно-мистецького профілю, за гетьманату теа-друк активізувався. Нові літературно-мистецькі та театральні видання з'явилися у Києві («Наши дни», «Куранты литературы, искусства, театра, общественной жизни», «Зритель», «Театральная жизнь»), Одесі («Театральный день», «Восход», «Фигаро») та Харкові («Колосья», «Дер идише артист», «Театральный журнал»). Одне з видань виходило на ідиші, решта – виключно російською.

Преса цього періоду втрачає ідеологічну спрямованість 1917 року. Переважна більшість видань його часу – рекламно-довідкового характеру, інколи одверто бульварні. У цьому дослідженні розглянемо практично відсутній досі в театрознавчому дискурсі про театральну критику раритетний тижневик театру, мистецтва і суспільної думки «Фигаро». Серед центральних наукових бібліотек України відшукати його комплект вдалося лише

в Одеській Національній науковій бібліотеці. Видання показує тим, що виходило саме протягом семи з половиною місяців уряду П. Скоропадського (з 8 травня по 23 листопада 1918 р.). Журнал був приватною комерційною справою редактора-видавця Михайла Раймонда (справжнє прізвище Співак), а в останні місяці – Аркадія Мурова (справжнє прізвище Лівшиць). Складно визначити певно, з якою метою театральне медіа отримало ім'я найвідомішого персонажа драматургії П. О. Бомарше. Чи посприяла цьому європейська генетика міста, яке до другої половини ХІХ століття мало статус порто-франко. Чи редактор «Фигаро» просто нахабно (і геть безпідставно – з огляду на формат свого медіа!) грав на брендї всесвітньо впливового суспільно-політичного паризького видання. Подібно до того, як в тому ж році нове київське медіа «Зритель» плагіатувало концепцію (від назви до візуального образу) з петербурзького театального журналу. Принаймні, жодного пояснення назви у першому числі одеського «Фигаро» нема. А втім у першій статті журналу «Теж “profesion de fuas”» Є. Горським у доволі легковажний спосіб сформульовано мотивацію видавати нині в Одесі медіа, де буде висвітлюватися, в тому числі, зарубіжний театр: «...для чого ж узагалі писати про мистецтво європейське, вселенське і місцеве мистецтво і театр. Щоби відвести душу, шановні читачі, і час від часу пробуджувати й у вас це бажання» (Горський, 1918, Фигаро, 1, с. 5).

Як будь-яке комерційне театральне медіа, «Фигаро» мало значну рекламну частину, а новини про європейський театр подавалися в розрізі приватної богемної хроніки.

Статистично абсолютними рекордсменами серед зарубіжних театральних новин є у комплекті з 23 номерів

«Фигаро» статті та інформація про віденський та німецький театр.

Видання не було багатим на фотоілюстрації. Замість них нерідко давали ілюстрації-замальовки кореспондента І. Мексіна портретів провідних митців Віденської оперети: Пані Карді-Міловіч (Мексін, 1918, Фигаро, 4, с. 7), Пан Фан в опереті «Граф Люксембург» (Мексін, 1918, Фигаро, 4, с. 8), Пані Бахріх (Мексін, 1918, Фигаро, 5, с. 9), фотопортрет режисера цього театру Поппера (Віденська оперета, 1918, Фигаро, 6, с. 7). Для № 12 «Фигаро» редактору вдалося відшукати єдине серед комплекту видання фото сценографії вистави без акторів: «1-й акт нової оперети Легара “Там, де співає жайворонок”. Пос. театру Ан дер Він» (У Відні, 1918, Фигаро, 12, с. 4).

У «Фигаро» була постійна рубрика «Закордоном». Зокрема, у ній писали про успішне поновлення оперети «Синя Борода» в Цюріхському театрі у блискучій обробці бернського поета Жана Бунді (Цюрих, 1918, Фигаро, 3, с. 12). Читачів регулярно інформували про завершення європейськими авторами нових п'єс, про їх сценічні першопрочитання: «Герміна фон Зонненталь, донька славетного трагіка Адольфа Зонненталя, написала триактну драму “Щаслива”» (За кордоном, 1918, Фигаро, 10, с. 13). «В Альтоні під Гамбургом в театрі “Комедія” вперше було поставлено фарс Б. Томаса “Тітка Чарлея”. Виступає гастролуючий в Альтоні улюблений берлінський комік Альберт Боценгард» (За кордоном, 1918, 11, с. 14).

«Фигаро» констатував моду на російську тему: у Берліні «добрим успіхом користується комедія “Молодий цар”, яка змальовує картини російського придворного життя» (За кордоном, 1918, Фигаро, 9, с. 12) і висвітлював факти представництва і популяризації російської культури (українська не була у фокусі) – втілення «Вишневого саду»

в Берлінському народному театрі, святкування 100-річчя від народження І. Тургенєва постановками «Нахлібника» в Берліні та «Провінціалок» в Лейпцигу (За кордоном, 1918, Фигаро, 21, с. 4).

У центрі уваги читачів цієї рубрики – перебіг ангажементів зірок європейської сцени: «Алессандро Моїссі виступив з великим успіхом 15 раз в «Живому трупі» (неприхована реклама популярності в Європі російської драми – Ю.Щ.), стільки ж раз в «Царі Едипі», у «Владі темряви» (знову реклама – Ю.Щ.), у «Привидах», «Гамлеті», «Ромео і Джульєтті» (За кордоном, 1918, Фигаро, 9, с. 12). Журнал «Фигаро» інформував, що, попри проблеми з ногою, Сара Бернар щовечора в одному з вар'єте Нью-Йорку з успіхом грає у виставі за твором ветерана битви при Соммі роль молодого солдата (Сарра Бернар, 1918, Фигаро, 22, с. 4). Влітку 1918 видання інформувало про лекцію «найвеличнішого пророку та керівника футуризму» Т. Марінетті у Палермо (За кордоном, 1918, Фигаро, 11, с. 14).

Редактору не давали спокою цензурні обмеження австрійських митців: «У Відні цензура заборонила постановку “Материнство” Євгенія Бріє, мотивуючи заборону тим, що автор належить до нації, налаштованої ворожо до Австрії» (За кордоном, 1918, Фигаро, 12, с. 14); «У Бреславлі цензурою заборонено до постановки трагікомедію Офервегеля і Річарда “Той, що робить кроки”» (За кордоном, 1918, Фигаро, 10, с. 13); «Берлінському Дому комедій дозволено постановку раніше забороненої цензурою п'єси “Той, що робить кроки”» (Вісті з Відусіля, 1918, 17, с. 3).

Пізніше рубрику було перейменовано на «Вісті з Відусіля». У ній, зокрема, повідомлялося про організаційні новації в театральному світі Варшави:

магістрат створив комісію, яка спільно з акціонерним товариством – власником Польського театру, покликана здійснити будівництво приміщення для міської театральної комісії. Колишнім директором театру Польського в Лодзі утворено музично-театральне бюро, яке буде обслуговувати всю країну. Редакція «Фигаро» вважала вагомою новиною і пропозицію видавати при бюро щомісячник театрального мистецтва (Вісті з Відусіль, 1918, Фигаро, 17, с. 3).

Театральна хроніка 1918 року дає чималий матеріал для розуміння механізмів обслуговування кайзерівського режиму німецькими театральними діячами та їх залучення до пропаганди на території підконтрольній німецьким військам Україні. Зокрема, пропаганда була спрямована на німецьких солдат: «Група дрезденських артистів на чолі з королівським саксонським артистом Максом Рене, – писало видання, – обслуговує виставами військових на позиціях (у Клінцах – територія сучасної росії та Новгород-Сіверському – нині Україна) (Вісти з Відусіль, 1918, Фигаро, 21, с. 3).

Мистецька дипломатія мала посприяти пом'якшенню ставлення місцевого населення України до німців. Так, на грудень 1918 року планувався гастрольний тур театру М. Райнгардта до України. На обкладинці № 12 журналу було вміщено фото найвідомішого німецького режисера з позначкою: «до його поїздки в Україну». У той час для українців-галичан М. Райнгардт був режисером їх метрополії. Наталія Владимірова писала: «Щодо входження театральних засад і практики М. Райнгардта в український мистецький простір, то тут передовсім згадаємо велику статтю за підписом Номо – “Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)”, що 1912 року виходить друком у львівському часописі

“Літературно-науковий вістник”, (ІХ т. 58-60). Її автор, український поет, журналіст, перекладач, педагог і режисер М. Вороний...» (Владимирова, 2015, с. 8). Щодо українців Наддніпрянщини, то їм вистави М. Райнгардта ще бачити не доводилося. Тож, перспектива перших гастролей «зірки» світової режисури М. Райнгардта була вміло подана підприємливим одеським медіа як цикл сенсаційних публікацій (що так важливо для комерційного видання).

У матеріалі-анонсі літа 1918 року кореспондент «Фигаро» писав, що гастролі театру М. Райнгардта в Києві мали розпочатися з 15 грудня. Передбачалося, що в Києві, Харкові, Одесі покажуть не менше 20 вистав протягом 26 днів, бо далі театр виїде на гастролі до Бухаресту та Софії. «З огляду на те, – писало видання, – що Макс Рейнгардт позбавлений можливості полишити без свого нагляду три театри, якими він керує, особисто він до Києва не приїде. Моїссі виступить у перших показах вистав, а потім буде замінений першокласним дублером» (Гастролі театру Макса Рейнгардта, 1918, Фигаро, 12, с. 11). Театр мав приїхати у складі 40 акторів та персоналу, привезти всі декорації, а от оркестр, хор і квартет оперних співаків планували сформувати для турне в Україні у Києві. «Натомість, – писав кореспондент, – до Берліну поїде російський балет за участі московських та петроградських видатних митців. Навесні в Києві буде німецька оперета» (Там само, с. 11). Наприкінці жовтня «Фигаро» інформував своїх читачів про наступне: київським міським театром отримано телеграму М. Райнгардта про те, що він особисто приїде на 17-18 днів гастрольних показів Берлінського театру, а в кожному з трьох міст України показано буде по 6 вечірніх вистав і ранкові. Уточнивши параметри українських сцен, М. Рейнгардт повідомляв, що

виставу «Живий труп» в турне показано не буде, оскільки ця вистава вимагає обертового кола. Редакція подала корисну інформацію про те, скільки грошей ладний був витратити на ці гастролі організатор гастролей: «За підрахунками кожна вистава має обходитися в 30000 рублів. Через такий неймовірно високий бюджет вистав, можливо що весь матеріальний ризик візьме на себе київське відділення Німецької “Кунстпропаганди”» (У Києві, 1918, Фигаро, 21, с. 3). В тому ж матеріалі редакція переказувала сумніви М. Райнгардта у реальності організації до такої міри витратних та логістично напружених гастролей. У листопаді наступ більшовиків «скасував» анонсовані гастролі Берлінського театру в Україні.

Серед великих матеріалів про зарубіжний театр у «Фигаро» – «В китайському театрі» Петра Вержанського, ілюстрований замальовками сцен вистави. За жанром це емоційний, навіть романтичний відгук на побачене враженого екзотикою глядача. Автор описує архітектуру сцени і зали театру, глядацький контингент, звичаї їсти і пити під час нескінченої вистави, жанрову своєрідність і нескінченість тривалості вистав, умовність, виконавську майстерність, сприйняття глядачів у перших рядах: «вони були схожі на фанатиків, змовників» “дивної” музики» (Вержанський, 1918, Фигаро, 19, с. 5). Свій репортаж автор веде із помітним символістичним забарвленням, звертаючи увагу читача на: «містичне прагнення до таїни потойбічного дійства» (Там само, с. 6). Петро Вержанський не вважає за потрібне назвати сам театр і його локацію, що свідчить про відчуття ним великої дистанції між екзотичним китайським театром та добре знаним одеситами європейським театром чи пак театром в Україні,

або відсутність сталого дискурсу про китайську сцену в українських медіа.

У тижневику не практикували рубрику некрологів, проте регулярно вміщували інформацію про смерть зарубіжних театральних діячів: «У Вісбадені померла популярна німецька актриса Ельфріда Байргаммер» (За кордоном, 1918, Фигаро, 11, с. 14), «22 липня в Магдебургу помер відомий антрепренер Симон Блуменфельд» (За кордоном, 1918, Фигаро, 12, с. 14), «в Берліні померла Марія Іоакім, примадонна провідних німецьких театрів, яка в останні роки займалася і драматургією» (За кордоном, 1918, 23, Фигаро, с. 14). Складно уявити, скільки відсотків одеситів до цього чули ці імена, не кажучи вже про те, щоб бачити їх у театральній справі, проте редакція одеського медіа мала джерело постачання інформації та вважала за потрібне імітувати долучення в такий спосіб своїх читачів до випадкових фактів німецької театральної хроніки.

Аналіз комплекту видання «Фигаро» виявив характерну для преси часів гетьманату увагу до хроніки світського життя «зірок», реставрацію російськомовних медіа та нав'язливу рекламу досягнень російської культури. Найпоширеніші жанри письма про зарубіжний театр: хроніка, анонс. Аналітичних статей у журналі було небагато. Матеріали про зарубіжний театр, які подавали на сторінках «Фигаро», стосувалися драми, опери, балету та оперетки, новинок драматургії на європейській сцені (прихована реклама для місцевих театрів). Зустрічалися нотатки щодо театральної цензури та впровадження нових театральних організацій у Європі, а також відкриття театральних журналів. Посутньо у «Фигаро» привертає увагу тенденція показу театального життя Західної Європи крізь індивідуалістичну призму біографічних

подробиць його видатних діячів (предметом публікації міг стати як факт нової постановки, так перебіг ангажементу, повернення актора на сцену, його хвороба, смерть). Велика частота і переважно рандомний характер згадок про європейський театр засвідчують їх справжнє завдання – імітація, підробка інтегрованості одеських читачів «Фигаро» у богемне життя театральної Європи.

УРСР. ГЕРМАНОФІЛЬСЬКИЙ ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР

У першій половині 1920-х років СРСР було визнано багатьма світовими державами, що дозволило на певний час вибудувувати з кожною з них стратегічні стосунки, у тому числі, шляхом культурної дипломатії. Як зазначає дослідниця Л. Біліченко, «Протягом 1923-1926 рр., після укладання ряду консульських конвенцій, на території УРСР почали засновуватися консульські установи у трьох стратегічно важливих для економіки та торгівельних зносин, містах країни: Харкові (тодішньої столиці УРСР), Києві та Одесі» (Біліченко, 2025, с. 65). У Харкові та Києві відкрилися італійський, польський, турецький та німецький консулати. Також у 1924 році нарешті було узгоджено лінію радянсько-китайського кордону, що призвело до визнання Китаєм легітимності радянської держави, а відтак – і до встановлення короточасних дипломатичних стосунків між ними. Щоправда, як фіксує згадана авторка, «...відносини між СРСР та Китаєм наприкінці 20-х – початку 30-х рр. були фактично припинені через конфлікт у районі КЗЗ у 1929 р.» (Біліченко, 2023, с. 15).

На початку 1930-х років в УСРР було вже напрацьовано методологічні підходи до написання історії

зарубіжного театру. Відбувалося це в академічних виданнях – підручниках, збірниках. Авжеж, ці підходи у театрознавстві як у точній науці важливі для розуміння театрального-критичного дискурсу про зарубіжний театр.

Професор Олександр Білецький у вступі до підручної книги своєї аспірантки Л. Дмитрової писав про завдання вивчення світового театру так: «Ще зовсім недавно історія театру була перш за все історією репертуару, тобто історією драматичної літератури. Тепер ще невеличка покищо, але передова група дослідників рішучо повернула в бік висвітлення театру, як мистецтва самостійного, з властивими лише йому специфічними особливостями» (Білецький, 1929, с. 5).

Професор Петро Рулін у редактованому ним тексті перекладених Миколою Зеровим статей Ервіна Піскатора та написаній до видання передмові послуговувався терміном німецького режисера «політичний театр». Підстави актуалізувати праці європейського театрального діяча в радянському науковому контексті П. Рулін вбачав у тому, що «шляхи театральних шукань Піскатора дають чимало цікавих паралелів до історії нашого революційного радянського театру» (Рулін, 1932, с. 5). Український театрознавець наголосив на громадянській позиції Е. Піскатора, яка стала вихідною обставиною для створення ним авторського театру і добору його виражальних засобів як способу соціального висловлювання. При аналізі режисерських принципів німецького митця П. Рулін окремо зупинився на службовій функції акторів у виставах його політичного театру – натомість довоєнному театру «зірок», а також підкреслив активну роль глядачів як свідомих громадян у показах вистав Е. Піскатора (соціологічний метод).

У цьому параграфі ми розглянемо своєрідність висвітлення проблем зарубіжного театру у трьох найбільш впливових на театральне середовище виданнях Народного комісаріату освіти: «Нове мистецтво», «Радянський театр» і «Нова генерація».

Для германофільства 1920-1930-х рр. серед митців і представників мистецьких медіа України було кілька причин.

Річні звіти Державного видавництва України привертають увагу німецьким акцентом неперіодичних видань.

1923 рр. окремою книжкою було надруковано в перекладі українською експресіоністичну п'єсу «Корал» Г. Кайзера. Відомість Всеукрдержвидава свідчить про стандартний наклад у 5000 примірників (Відомість руху робіт, що перебувають у поліграфічному виробництві, 1923, 23 трав., с. 231). Списки дозволених до показу п'єс, вміщені у журналі «Радянський театр», засвідчують, що у 1931 році, після гастролів у Харкові Берлінського Молодіжного театру, українською вийшли одразу два переклади показаної ними п'єси В. Вольфа «Ціан-калі» – О. Музиченка та М. Новака (Український репертуар, 1931, Радянський театр, 1-2, с. 195).

На початку 1920-х років Мистецьке об'єднання «Березіль» у Києві мало в своєму основному репертуарі, а також в майстернях, вистави за творами німецьких експресіоністів, для чого були зроблені переклади п'єс: Г. Кайзера («Газ»), Е. Толлера («Машиноборці», «Людина-маса»). У фонді Всеукрдержавидава віднайшовс документ, що підтверджує статус рукопису перекладу «Машиноборців» Е. Толлера як такого, що «готується до друку» (Рукописи, що готуються до друку, б.д. (1923?), с. 99). У 1923 році стаціонаваний у Харкові Театр

ім. І. Франка на чолі з Г. Юрою теж грав вистави за творами німецьких драматургів: «Еуген Нещасний» Е. Толлера, «Червоні солдати» К. Вітфогеля. Також театр поставив п'єсу одного з ідеологів створення Баварської Радянської республіки Е. Мюзаме «Юда», переклад якої українською видрукувало україно-американське товариство «Космос», що популяризувало робітничу драму.

З документу «Річний звіт видавництва ЛІМ» Державного видавництва України за 1933 рік очевидно, як багато перекладів творів німецьких авторів або праць про німецько-радянські стосунки було замовлено і оплачено авторам:

- Кестлер А. Радянський союз з погляду Берліна;
- Бургардт О. (Юрій Клен). Переклад «Нібелунги»;
- Бехер Й. Антологія сучасної німецької поезії;
- Бредель В. «Машинна фабрика»;
- Бредель В. «Ровенгофштрассе»;

Біга. Пролетарська революція Німеччини (Річний звіт видавництва ЛІМ, 1934, 1 січ.).

Наприкінці 1920-х рр. жодну іноземну сучасну культуру українські митці театру і представники медіа не знали так добре, як німецьку. Найбільше цьому посприяли відвідини їх представниками Берліну та інших міст країни. Влітку 1927 року НКО України відрядив до Німеччини для відвідин Магдебурзької театральної виставки Л. Курбаса, Й. Гірняка, В. Меллера і директора М. Дацківа від Театру «Березіль», а також Г. Юру від Театру ім. І. Франка й А. Петрицького від Державної української опери. Дослідниця українського театру М. Фавлер пише що «Курбас і Гірняк знайомилися з місцевим театром, Дацків досліджував сценічне освітлення <...>. Наступного, 1928 року, до Німеччини вирушила вже

більша група...» (Фавлер, 2025, с. 178). У тому числі, Й. Гірняк і драматург Остап Вишня. Митців, письменників та журналістів у цих подорожах супроводжували інструктовані представники радянського державного апарату.

Того ж самого 1927 року, що особливо важливо для предмету цього дослідження, власним коштом були відряджені до Берліну терміном в один місяць для ознайомлення з культурою: театром, кіновиробництвом і пресою – представники харківських медіа. Ця поїздка була детально розкрита у протоколі спеціального допиту слідчими обвинувачуваного В. Морського. Як оглядач шпальти культури в газеті «Пролетар» Володимир Морський отримав в редакції пропозицію записуватися «на екскурсію до Берліну для ознайомлення з пресою та історичними пам'ятками міста» (Протокол допиту обвинувачуваного Морського В.С., 1950, 4 трав., с. 40). Згідно того ж протоколу допиту, всього з Харкова до Берліна було відряджено вісім журналістів та художник газети «Пролетар» М. Уманський (Протокол допиту обвинувачуваного Морського В.С., 1950, 4 трав., с. 41). 1950 року, на хвилі боротьби з космополітизмом, на підставі тієї поїздки В. Морського було обвинувачено у зраді батьківщини, зокрема, у шпигунстві на користь Німеччини⁴⁶.

Розгляньмо матеріали про театр закордоном у найрепрезентативнішому виданні про театр 1920-х років «Нове мистецтво». Двожизневик виходив з кінця 1925 по середину 1928 рр. Офіційно головним редактором його був начальник відділу мистецтв Головополітосвіти НКЮ Микола Христовий, утім фактично роботою з авторами журналу

⁴⁶ Детально про це у статті: Коваленко, 2015.

займався відповідальний секретар – український журналіст, театральний критик Василь Хмурій.

Усього питанню зарубіжного театру було приділено 34 окремих статей, що, враховуючи кількість номерів у комплекті «Нового мистецтва» (а саме 85), свідчить про те, що ця тема висвітлювалася в кожному третьому номері видання. Крім того, майже в кожному числі медіа зарубіжна сцена висвітлювалася в рубриці, що варіювала свою назву: «За кордоном», «Ріжне», «Хроніка».

«Нове мистецтво» мало найширше серед театральних медіа України охоплення географії театрів, регулярно вміщуючи тексти про сценічне мистецтво Чехії, Британії, США, Канади, Франції, Італії, інколи згадуючи про театр Польщі, Японії, Китаю. По одній згадці знаходимо в комплекті журналу про театральне мистецтво і драматургію Іспанії, Туреччини, Швейцарії, Чорногорії, Аргентини та Індії.

Кількісним рекордсменом серед публікацій цього напрямку були статті про театр Німеччини (24 статті/згадки в хроніці). Також високий рейтинг висвітлення серед зарубіжних театральних культур мала у виданні Австрія. В одній зі статей – «Паризькі фрагменти» – Євген Деслав прямо заявляв, що у Європі панує мода на німецький театр (Деслав, 1927, Нове мистецтво, 24, с. 14).

Водночас з тим, ці цифри геть не означають, що редакція журналу пропагувала зарубіжний театр. Оскільки навіть в назвах, а тим паче в риториці текстів більшості з цих статей українському читачеві проштовхували думку про системну кризу в італійському, австрійському, іспанському, французькому, американському театрі. Винятком слугує лише стаття «Сьогодні на заході» автора А. Сталь у першому числі журналу, у якій аксіоматично трактувався пріоритет європейського театру:

«Західні країни високо розвиненої культури, чудової театральної техніки, місце народження театральних напрямків. Це знають всі» (Сталь, 1925, Нове мистецтво, 1, с. 12).

Отже, при висвітленні теми іноземного театру спеціалізоване видання «Нове мистецтво» керувалося далеко не завжди аналітичними міркуваннями, а радше пропагандистськими.

Серед інших тем у зарубіжному мистецтві, на яких акцентувало видання: поширення вистав у жанрі ревію та паризьких театрів шансоньє; осучаснення класичних творів шляхом часового синкретизму в постановці; політична актуалізація класики – в одному з матеріалів значилося, що актор, який грав позитивного Шпігельберга у «Розбійниках», був загримований під Л. Троцького (За кордоном, 1926, Нове мистецтво, 24, с. 19); необхідність вдосконалення техніки українського актора; технології сцени сучасного театру; запровадження в США механічного суфлера – барабану зі світляним рядком ролі, що обертається; а також прорив у можливості фотографувати виставу буквально в процесі її показу глядачам; діяльність робітничого театру; трестізація театру в Берліні; міжнаціональний театральний союз; Перший інтернаціональний конгрес театральної і музичної критики в Парижі, тощо.

Другий момент редакційної політики, який вартий критичного наголосу, це надмірна кількість меседжів (загальним рахунком 16 хронікальних нотаток або згадок у статтях), що посилали своїм читачам М. Христовий та В. Хмурий стосовно величі російської культури та її тріумфів за кордоном. У поле уваги редакторів потрапляла цікавість режисерів пражьких театрів до втілення чеховської драматургії та творів Ф. Достоевського; запозичення японською сценою МХАТівського репертуару;

втілення у Європі творів наркома освіти СРСР А. Луначарського; запрошення С. Радлова на постановку опери П. Чайковського до Берліну; культивування таких героїв російської історії як Распутін, Павло І, Дмитрій Самозванець у постановках європейських театрів; балети І. Стравінського; російський оперний сезон в Лісабоні. Особливо великим був відсоток такої інформації до 1927 року, поки не набрала ще обертів кампанія українізації. Для порівняння – заснований у 1927 році тим самим ДВУ журнал «Нова генерація» подібних наративів взагалі не просував.

Критичні жанри, в яких писали про зарубіжний театр на сторінках «Нового мистецтва»: інформація, фотоінформація (мінімально анотована), рецензія, реферування і компіляція перекладеної статті та навіть інтерв'ю (попри те, що в радянській театральній критиці такого жанру в цей час не існувало), огляд, нарис-портрет, проблемна стаття.

Серед авторів «Нового мистецтва», які надавали матеріали про світовий театр, були український режисер Олександр Загаров, діяч діаспорського аматорського українського театру І. Віктор, харківський лінгвіст-германіст Михайло Плеський, московський мистецтвознавець Альфред Бесехес.

На підставі упроваджених цим дослідженням до наукового обігу архівних матеріалів вдалося встановити, яким шляхом найчастіше потрапляли до редакцій українських медіа матеріали закордонних кореспондентів (з Франції, Австрії, Німеччини, США та ін.).

Неповний архів редакції журналу «Нове мистецтво» у фондах Музею театального, музичного та кіномистецтва України зберігає кілька важливих у контексті досліджуваної теми листів. Вони дозволяють зробити

висновок щодо зацікавленості редакції в особі В. Хмурого у публікаціях про «лівий» зарубіжний театр або статтях, які б підривали підвалини театру буржуазного. Збережені в архіві відповіді українських емігрантів з Парижу та Нью-Йорку на запити В. Хмурого про співпрацю (квітень 1927 року), свідчать про системний пошук редактором закордонної автури. Емігрантський статус Є. Деслава та Є. Крука допомагає встановити той факт, що написано їх листи до В. Хмурого небездоганною (бо на той час вже призабутою), утім українською мовою. Українською ж звертався до редактора віденський кореспондент доктор Леопольд Кац, який наполегливо пропонував «Новому мистецтву» рецензентські послуги, посилаючись на успішну співпрацю з журналом «Кіно» і додатком до газети «Вісти ВУЦВК» «Культура і побут» (Кац, [б.д.], архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного та кіномистецтва України). У цьому листі автор розкриває і свій псевдонім – Петро Буда, під яким нерідко друкував статті. Отже, всі ці емігранти виявили бажання співпрацювати з державним українським виданням, з огляду на фінансову вигідність такої роботи та керуючись ностальгією і прагненням ствердити себе в медіапросторі колишньої батьківщини.

Лист паризького адресата Василя Хмурого Євгена Деслава від 3 квітня 1927 року є надзвичайно важливим, оскільки допомагає уточнити, в який спосіб «Нове мистецтво» (а також інші видання періодсектору) оплачувало журналістські послуги закордонних авторів, які не могли власноруч розписатися у платіжній відомості: «...отримав вашого листа. <...> “Нове мистецтво” ще не отримав. Коли буду мати кілька чисел, улаштую вам обмін з французькими артистичними виданнями. Надсилаю вам нарис “З мистецького Парижа”. Прошу вас вигладте мову.

<...> На всі Ваші умови згожуюсь. Гонорар прошу мені надіслати через Московський Народний Банк на мое паспортне ім'я (Евген Слабченко) 24, rue, Cels Paris. В разі якихось труднощів, на представника уряду УСРР Полоцького для мене» (Деслав, 1927, 3 квіт., Архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

У фонді Народного комісаріату України іншого архіву – ЦДАВО України – було віднайдено відповідний офіційний документ, датований січнем 1928 року, лист за підписами Голови правління Войцехівського та завідувача фін. рах. відділом [нрзб] до Валютного управління НКФ УСРР – про відкриття поточного рахунку Московського Народного банку (Париж). У листі значилося, що «Нині Держвидав України розпочинає торговельні стосунки з Францією і вже складено з деякими книготорговельними організаціями і особами у Франції відповідні договори, у виконання яких цього року ДВУ надсилатиме до Франції літературу своєї і чужої продукції і закуповуватиме закордонну літературу. Отже, в наслідок вищезгаданих операцій, виникає потреба мати в одному з закордонних банків поточний рахунок, куди вноситимуться нашими контрагентами належні ДВУ гроші і де ДВУ зосереджуватиме свої розрахунки з ними» (Про відкриття поточного рахунку Московського Народного банку, 1928, 9 січ., ЦДАВО України).

Траплялися випадки, коли і в чинних громадян СРСР були «виходи» на актуальну інформацію про театр закордоном. Зокрема, одна з нечисельних дописувачок-жінок медіа того часу О. Немировська, яка мешкала в Ленінграді, регулярно висвітлювала у журналі «Нове мистецтво» тему зарубіжного театру.

В архіві зберігається кілька датованих 1926 роком російськомовних листів рецензентки до редактора. Зокрема, авторка наполегливо вимагала надіслати їй авторський примірник журналу та відповісти щодо планів найближчої співпраці: «Шановний тов. Хмурий! Я не отримала Від вас жодної відповіді на мого листа, і не знаю, чи поновило “Мистецтво” своє існування. Між тим, зараз початок сезону як в Ленінграді, так і за кордоном, і я могла б дістати різноманітний матеріал, тим паче, що поки що і сама не надто зайнята» (Немировська, 1926, 8 жовт., Архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

Архівні документи, що зберігаються в ЦДАВО України, допомогли виявити, що передбачалася співпраця робітничих видань Європи та США з журналістами українських медіа для двобічного висвітлення пролетарського мистецтва в СРСР та країнах Європи.

У фонді 177 (НКО УРСР) ЦДАВО України – в од. збереження 10783 «Листування з окрвиконкомами та державними театрами про надання пільгових квитків і перепусток до театрів робітників освіти» – відшукався відповідний документ за 1928 рік. У ньому заступник наркома освіти О. Полоцький і заступник зав. відділу мистецтв Б. Вольський зверталися до всіх державних театрів НКО з пропозицією «давати місця Редакторові “Українських щоденних вістей” в Парижі тов. Севрюку, О.О. для відвідування вистав в державних театрах НКО УСРР (Всіх державних театрів НКО, 1928, 15 жовт., ЦДАВО України).

У відповідь на лист В. Хмурого американський кореспондент Є. Крук доповідав про переважно «буржуазний» характер місцевої преси і наголошував на можливості співпраці українського видання з єдиним у

Нью-Йорку робітничим медіа: «... з видань лівого напрямку, які цікавляться мистецтвом, ми тут маємо одне єдине “New masses” – місячний журнал, решта видань – служителі Мамони, ... з ними нічого не вдієте. Нові маси гарний журнал, але бідний, так що співробітники його згодилися постачати матеріал безплатно. З ними можна поспробувати налагодити контакт. Це я і зробив. Сподіваюся, що принаймні, налагоджу справу обміну. Чи є в Новому мистецтві співробітники, володіючі англійською мовою? Як так, то з цього журнальчика можна буде дещо використовувати. ...Зарахуйте мене передплатником і посилайте кожен № Нового мистецтва мені» (Крук, 1927, 5 квіт., Архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

У таких, що ще ледь становилися, контактах українських та зарубіжних медіа, питання авторського права фігурувало дуже однобоко. Англійські статті українською передруковувалися у піратський по відношенню до їхніх авторів спосіб, щоправда, з дозволу редактора американського видання. Так, в листі від 5 квітня 1927 року Є. Крук повідомляв, що «статтю свою про Гео Гроші взяв з журналу New masses» (Крук, 1927, 5 квіт., Архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного і кіномистецтва України) та просив вислати йому нове число «Нового мистецтва». Можна було б подумати, що йдеться про переклад раніше друкованої статті самого Є. Крука, якби не уточнення цього кореспондента вже у наступному листі до В. Хмурого: «Автор статті про Гео Гроша це бувший редактор органу німецької компартії Роте Фалля. Зараз він є в Нью-Йорку» (Крук, 1927, 12 квіт., Архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

Показовою з точки зору ігнорування елементарних персональних даних цитованого джерела є стаття без автора (редакційна?) «Французький театр на роздоріжжі». У ній подано пряму мову «директора експериментального театру Студіо на Єлісейських полях», який наводить вражаючу статистику – 5000 паризьких глядачів, «які готові сприймати пошуки в театрі – експресіоністичний, кубістичний», а також віщує, що «масовий прийде на зміну старому театру» (Французький театр на роздоріжжі, 1926, Нове мистецтво, 27, с. 11). Однак, прізвища директора цитована незграбна стаття не містить.

Американське театральне життя Є. Крук висвітлив у трьох різноспрямованих публікаціях (Нова американська опера «Королівський паж», 1927, Нове мистецтво, 12-13, с. 15; Театр «Новомасовців» в Нью Йорку, 1927, Нове мистецтво, 25, с. 12; Лист з Америки, 1928, Нове мистецтво, 3, с. 12).

Пишучи нарис-портрет робітничого театру, що організовано при революційно-мистецькому журналі «Нові маси» («Театр нових драматургів»), Є. Крук обстоює думку про необхідність дієвого впливу театру на соціум: «Не можна сказати щоб і ця п'єса була в частині змісту ідеологічно витримана в дусі визвольної боротьби пролетаріату, але що вона з агітаційного боку корисна, то цього ніхто не заперечить. Коли б поставити її в Детройті, то робітники Форда багато дечого навчилися» (Крук, 1927, Нове мистецтво, 25, с. 12). Перша частина нарису фокусує увагу на огляді чинного репертуару, а також п'яти пєс, затверджених на майбутній сезон. Зокрема, пише Є. Крук і про лобювання театром багатонаціональних інтересів робітників Америки (твори про єврейських емігрантів з більшовицької Росії та про корінних «негритосів»). У другій частині автор наголошує на відмінностях

у штатному розписі робітничого театру: п'ятеро його драматургів водночас є і керівниками різних адміністративних напрямків, і прибиральниками, і теслярами в театрі.

«Лист з Америки» – спроба комплексного огляду театрального життя Нью-Йорку, в якому Є. Крук звертає увагу на кілька соціально-загострених вистав. Він критикує «Переважну більшість п'єс, ставлених в кілька стах театрах Бродвею або п'єс європейського репертуару, що трактують так звані “проблеми” життя європейського панства, або ж “безпроблемну” американську нісенітницю, призначену для розваги втомленого клопотним днем американця» і «так звані “мюзікал комеді” та різні рев'ю, де вершок “мистецтва” гарні дівочі ноги» (Крук, 1928, Нове мистецтво, 3, с. 12). Також у статті наголошено на «фурорі», спричиненому в США «пару років тому» гастролями МХТ, а також зауважено, що щороку з Парижу приїздить з виступами театр-кабаре «Летюча миша» М. Балієва, і всі квитки на російських гастролерів розпродані, попри мовний бар'єр.

Доволі скромним виявився внесок Є. Деслава у знайомство читачів «Нового мистецтва» із сучасним театром Франції. Справжнє прізвище Деслава – Слабченко. У Парижі він лишився після розформування дипломатичної місії УНР 1920 року. У період, коли Є. Деслав співпрацював з журналом «Нова генерація», він уже налагодив співробітництво з українським медіа «Кіно». Оскільки в еміграції саме кінорежисура виявилася його покликанням. В огляді «З мистецького Парижу» театр був не в фокусі, проте тезово озвучені новинки репертуару столичних театрів, наголошено на тому, що «захоплення парижан Піранделло минає», але його манера письма вплинула на місцевих авторів. Максимально критично

оцінює дописувач «мюзик-голи, мертвечину різних ревію» (Деслав, 1927, Нове мистецтво, 16, с. 14-15). У пізнішій публікації Є. Деслава («Паризькі фрагменти») показовою є оцінка паризьких гастролів Алессандро Моїссі як «пересічних» вистав (Деслав, 1927, Нове мистецтво, 24, с. 14).

Найбільш плідно співпрацювали з українським виданням О. Немировська, чотири розгорнуті статті якої характерні розширенням географічних меж екскурсів «Нового мистецтва» у театр закордону, та Л. Кац, який надрукував у журналі п'ять статей про театральне життя столиці Австрії.

Огляд О. Немировською іспанського театру є унікальним на сторінках українських медіа зверненням до сценічних традицій цієї країни. Щоправда, самі традиції, зокрема, жанр сарсуели, авторка і не акцентувала. Фокусом характеристики сучасної драматургії вона зробила «соціально чутливих драматургів Хасінто Беневенте й Хоакіна Дісенте» (Немировська, 1926, Нове мистецтво, 8-9, с. 9). У річищі переважно критичного ставлення редакції до зарубіжного театру лежить і теза О. Немировської: «іспанська сцена осталась такою, як була й 50 років тому. Постановки її примітивні. Та консервативна іспанська публіка, що призвичаїлась ходити старими втоптаними стежками, і не прийняла-б жодного новаторства» (Там само, с. 9).

Решта публікацій О. Немировської були зроблені, вочевидь, на матеріалах німецької театральної преси. У статті «Перемога ревію» вона теоретизувала про поділ мистецтва на високі й низькі жанри. Авторка наводила вимоги театральних критиків Берліну до ревію – як дійства, що вимагає суцільності розгортання видовища, і наголошувала на тому, що в ревію «головний режисер ні

що інше як монтажер, що систематизує словесний, музичний і балетний матеріал» (Немировська, 1926, Нове мистецтво, 25, с. 16). На завершення статті О. Немировська наводила певну класифікацію виконавців ревію і зупинилася на окремих його «зірках».

В іншій статті – «Німецька преса про кризу західно-європейського театру» О. Немировська цитувала дві публікації в *Die litterarische Welt* (1927, 28). Не зазначаючи, що інформаційним приводом статті «Театр – спроба діапазону» була смерть видного публіциста та актора Максиміліяна Гардена, авторка статті в українському виданні, однак, доносила до читачів його критичні думки про сучасний театр як «підприємство», що вимагає кожного дня «витратити від п'ять до п'ятсот тисяч, щоб нагодувати цей величезний тулуб зо всією армією й челяддю його персоналу» (О.Н., 1927, Нове мистецтво, 22, с. 12). Митець поставав проти тенденції, що «театральний директор має жити так само, як і великий банкір, або кіно-зірка» (Там само, с. 12). І ці його думки, беззаперечно, резонували з ідеями робітничого театру-комуни в радянському суспільстві. На думку М. Гардена, головна причина театральної кризи – брак драматургії на тлі перевиробництва акторів і режисерів. «усі німецькі театри зріклися сталого репертуару» й «почали шукати рятунку в “серіях”, що примусили їх бігати за кожною “новинкою”. А новинки тим часом усі привозні й майже не ростуть на національним ґрунті. Росте імпорт з усіх кінців, не урівноважуваний жодним експортом. Звідси пасивний торговельний баланс і... криза!» (Там само, с. 12).

Продовження теми драматургічної кризи О. Немировська побачила в тексті Франца Юнга з того ж номеру «Літературної газети». Авторка статті (фактично перекладачка і компіляторка) цитувала Ф. Юнга щодо

зміни статусу драматурга в сучасному театрі. «Воля автора при постановці його річей сказала довго жити для театрального персоналу. Для актора роля стала свідомою й конечною спекуляцією, від якої майже залежить його животіння. Ще складніше становище режисера, на якого навалили відповідальність за найменшу хибу постановки <...> До нині інтереси автора захищали ще театральний критик і завліт. Але тепер їхні вилив, що надто наближує театр до літератури, ретельно приду шується, їхнє місце заступають: художник, декоратор, режисер світляних ефектів, композитор, що пише музику до тексту то-що <...> Драматургові ж доводиться боротися <...> і вся його творча робота паралізується вимогами театру й світогляду вчорашнього дня» (О.Н., 1927, Нове мистецтво, 22, с. 12-13).

Доктор Л. Кац постачав українським медіа конйюнктурно критично загострені проти рівня австрійського та загалом європейського театру матеріали-огляди.

Його стилю притаманна безапеляційність висновків, не підкріплених достатнім фактажем, а також легковажне ставлення до цитування та самоцитування.

У нотатках «Театральне життя Відня», вміщених у газеті «Культура і побут», Л. Кац подавав статистичний матеріал: 200000 робітників через безробіття не до театру; великі колективи «Опергауз» і «Бургтеатр» не змінювали свій репертуар від падіння Габзбурзької імперії; театр «Кунстштеле» вже зіграв 1100 вистав зі знижкою на квитки робітничим профспілкам; проте надактуальною є потреба робітників мати свій робітничий театр з відповідним репертуаром (Кац, 1926, 1 серпня, Культура і побут, с. 5).

У майже однойменній статті у «Новому мистецтві» Л. Кац розгорнуто подав ті самі тези. Третина всієї статті

була відведена міркуванням про безробіття та кризу. «Одночасно з цією матеріальною кризою, – писав Л. Кац віденські театри переживають ще більшу кризу мистецьку, бо не зважаючи на величезні суспільні зміни, вони продовжують іти старими стежками». Заявляючи, що Бургтеатр «... забезпечений державою матеріально, він також, як і опера, живий спогадами», дописувач протиставляв їм Німецький народний театр, який модернізувався і директор якого Рудольф Беер використовує всі здобутки сучасної театральної техніки, а також формує сучасну репертуарну політику. Наостанок Л. Кац фокусує увагу читача на організації у Відні пролетарського «Вільного театру» (Кац, Театральне життя у Відні, 1926, Нове мистецтво, 31, с. 16).

Тема театру і безробіття є однією з визначальних маніпуляцій у дописах Л. Каца. Статтю «Лист із Відня» у 1927 році він починав так: «Незважаючи на те, що театральний сезон вже досяг свого найвищого ступня, у Відні й нині з поміж загальної кількості 1500 артистів майже 600 безробітні. А це тому, що частина віденських театрів була перетворена на кіно або стоїть замкнута, а по інших було переведено, так звану націоналізацію, бо театральні підприємці намагаються коштом зменшення персоналу піднести свої прибутки, посилаючись на тяжке становище театрів на ґрунті високого оподаткування» (Буда Петро, 1927, Нове мистецтво, 29, с. 7).

Статтю «Театр Райнгрдта у Відні» Л. Кац ефектно починав з тенденційного протиставлення європейського та радянського театрів: «У розмові з кореспондентом газети “New York Herald” (на відміну від О. Немировської, Л. Кац не уточнює ані назву, ані номер та дату цього видання – прим. Ю. Щ.) відомий театральний режисер Макс Райнгардт цілком одверто заявив, що сучасне європейське

театральне мистецтво, за винятком Радянського Союзу, не тільки переживає велику кризу, а взагалі поступово йде до занепаду» (Кац, 1927, Нове мистецтво, 7, с. 14). Щоправда, пістетне покликання на думку авторитетного митця в одній статті не завадило тому ж Л. Кацу звинуватити режисера у тому, що його поманила до США «гонитва за доларами». Надалі у статті 1927 року Л. Кац констатує, що «більшість колишніх прихильників драматичного мистецтва, так би мовити, зрадили цю галузь театральної штуки, повернулись спиною до драматичного театру, а масово почали учащати до кіно або на музикальні вистави (ріжні ревію, оперета, та опера). Тому не дивно, що нині також і чимало відомих драматичних артистів переходять до праці в інші галузі театрального мистецтва або до кіно» (Там само, с. 14). На думку автора статті, Віденський театр М. Райнгардта наповнюється сьогодні принципово іншою публікою, ніж було до війни – ця публіка прагне лише розваг.

Саме в цій публікації Л. Каца натрапляємо на послідовне трактування ним комедії «Ревізор» М. Гоголя як українського репертуару. Не інакше як (раптом!) «інтуїцією Райнгардта» пояснює Л. Кац «спроби показати своїм глядачам цікаві для них картини з колишнього русько-українського життя (! – прим. Ю.Щ.). Саме в цій публікації Л. Кац дає власну оцінку баченій виставі: «Так раніше у його віденському театрі були виставлені дві п'єси Тургеніва та Андреева. А нині вже 25 раз з великим успіхом пройшла відома комедія Гоголя – “Ревізор”. І от характерно, що один з найкращих теперішніх режисерів усю увагу зосередив на зовнішнім боці спектаклю (туалети, декорації), він намагався можливо яскравіше показати глядачам деталі колишнього дрібно-буржуазного життя та побуту далекої України, тоді як іронія Гоголя, а також

його внутрішній протест, відступили на другий план, бо Райнгардт добре знає “свою” публіку, розуміє що їй не подобається» (Там само, с. 15). Проте завершує свою статтю Л. Кац абсолютно традиційно: «...цілком зрозуміло, що Райнгардтові, який тисячами ниток зв’язаний з занепадницькою буржуазією, справді досить важко визволитися від її хоробливих впливів та віддатися мистецькій творчості, узгляднюючи вимоги часу та інтереси і культурні потреби пролетарської класи. Бо у Відні не є таємницею, що чудовий будинок театру, у якому грає трупа Райнгардта, належить тутешньому магнатові-спекулянтові Кастільоні» (Там само, с. 15).

Всі матеріали Л. Каца про тетар були тенденційно політизованими. Зокрема, у рецензії на драму Жюля Ромена «Диктатор» її актуальність автор бачив у європейському контексті Б. Муссоліні і Ю. Пілсудського (Кац, 1927, Нове мистецтво, 6, с. 14-15). У матеріалі «Новий театральний сезон у Відні» Л. Кац спочатку аналізував аполітичну репертуарну політику всіх музичних театрів міста, а потім вдався до свого улюбленого зауваження щодо відсутності у Відні пролетарського театру (не зрозуміло, як в одного і того ж автора узгоджуються ця теза з надрукованим раніше повідомленням про «Вільний театр» у Відні) і зосередився на описі ролі соціал-демократичної організації в пролетаризації німецького театру: «Так зване “кунстштеле”, яке має своїм завданням зробити мистецтво приступним для широких мас трудящих, теж не може похвалитися будь якими здобутками. Меншовики самі це визнають, коли говорять: “Театри, по яких даються вистави для нас, належать не нам. Це капіталістичні підприємства і підлягають вони законам капіталістичного ладу. Якби ми мали власні театри, то тоді було б значно менше деяких труднощів”».

Уся діяльність цього “кунстштеле” обмежується тим, що воно на підставі умови з деякими театрами обов’язує останні виставляти певні п’єси майже виключно для членів цієї соціал-демократичної організації, або поширює поміж робітництвом театральні квитки за меншу ціну на звичайні вистави». Як певну перемогу подавав Л. Кац ту думку, що «під натиском самих мас “кунстштеле” добилося того, що по деяких віденських театрах поточного сезону будуть поставлені п’єси: “Ленін” Е. Фішера, “Ми живемо” Е. Толлера, “Генеральний страйк” Л. Ланіата, “Прапори” А. Паке (Буда Петро, 1927, Нове мистецтво, 21, с. 12-13).

Вцілому огляди віденського театального життя Л. Кацем справляють враження штучного моделювання ним домінуючих у столиці Австрії тенденцій. Зокрема, абсолютно голослівною виглядає на завершення його останньої публікації в «Новому мистецтві» думка: «Зважаючи на прагнення мас до справді революційного мистецтва відомий режисер Піскатор має намір заорендувати один порожній віденський театр для себе і н е м а с у м н і в у (розрядка моя – Ю.Щ.), що, не зважаючи на господарську кризу та на різні заходи буржуазних кол, які побоюються конкуренції й роблять перешкоди, щоб зірвати план Піскатора, його театр буде мати великий успіх у Відні. Про це свідчить успіх вистав театру Піскатора в Берліні за два останні роки. Можливо, що цей факт спричиниться також до модернізації театального життя у Відні взагалі (Буда Петро, 1928, Нове мистецтво, 7, с. 14-15).

Журнал «Радянський театр», що виходив у Харкові з 1929 по 1931 роки. Медіа мало партійний склад редакції: О. Петренко-Левченко, начальник відділу мистецтв Н. Рабічев, заступник відділу мистецтв Б. Вольський, співробітник Українського інституту марксизму-ленінізму

В. Сухино-Хоменко. Від театральної громадськості активну участь у виданні брали Л. Курбас та В. Василько. Місія журналу «Радянський театр» полягала в організації робітничого театрального мистецтва. Попри видрукований на останній обкладинці журналу маніфест: «р.т. всебічно висвітлює найважливіші питання театральної політики, теорії, практики та історії, систематично містить огляди театрів та подає інформацію про театральне життя України, Союзу та *закордону*», публікацій про зарубіжний театр у шістнадцяти номерах виявлено вкрай небагато – лише чотирнадцять. Тему зарубіжного театру на сторінках цього товстого журналу монополізував М. Плеський, фаховий лінгвіст, бібліограф та літературознавець, який у 1930-х викладав німецьку у Харківському лінгвістичному університеті. Розлогі публікації М. Плеського стали академічним винятком у розкритті теми зарубіжного театру на сторінках українських медіа. Всього ним було надруковано у рубриці «За кордоном» чотири статті-огляди: «Опера в Німеччині» (Плеський, 1929, Радянський театр, 1, с. 59-60); «Драма в Німеччині» (Плеський, 1929, Радянський театр, 2-3, с. 75-76); «Театр Піскатора» (Плеський, 1929, 4-5, с. 72-75); «Що виставляють по театрах Німеччини» (Плеський, 1931, Радянський театр, 4, с. 78-80) та одне фундаментальне наукове дослідження – «“Фауст” Гете на кону. До століття перших вистав» (Плеський, 1930, Радянський театр, 1-2, с. 70-79). Останній матеріал привертає увагу безаналоговістю актуалізації такого «теологічного» класичного тексту в умовах атеїстичного СРСР. Текст структуровано як великий нарис реферативного плану. Перші параграфи його розкривають історію написання і саму п'єсу Й. Гете, останні – сценічну історію трагедії у театрах ляльок та драми (переважно в Німеччині, проте з окремими прикладами з РСФСР). Автор вводить до театрознавчого обігу ексклюзивні для України

фотоматеріали (від гравюр та ілюстрацій до ляльок з театру мюнхенських художників).

У статті «Драма в Німеччині» М. Плеський аналізує драматургічні твори, які мають резонанс в сучасних постановках Берліна, Дюссельдорфа, Ерфурта. Політична заангажованість проступає, зокрема, у зробленому автором акценті на факті конфлікту директора провінційного Ерфуртського театру Г. Майше з муніципалітетом через постановки прокомуністичних п'єс «Колонна собак» Ф. Вольфа і «Ніч перед смертю» А. Вольфенштейна.

Нарис про Е. Піскатора автор почав зі спорудження фігурального монументу «найвидатнішому сучасному німецькому режисеру» (Плеський, 1929, Радянський театр, 4-5, с. 72).

Лінгвіст М. Плеський дуже небагато писав про технології вистав. Згадуючи про застосування режисером «фільму та світлових ефектів» (Там само, с. 74), автор лише частково реконструював трансформацію сценографії у «Гоп-ля, ми живемо!».

Тримаючись аналізу драматургії в основі вистав, автор вдався до методу аналогій – порівняв Е. Піскатора з В. Меєрхольдом, щоб пояснити українському читачеві, як перший осучаснив шиллерівських «Розбійників» політичними аллюзіями і сучасними костюмами.

Переважно ж увага германіста була прикута до конфлікту «найвидатнішого» режисера робітничого театру з капіталістичним соціумом. Охарактеризувавши суспільно-політичні обставини, в яких Е. Піскатор створив робітничий театр у Німеччині, М. Плеський співчутливо постаивився до його фінансової кризи та шляхів її подолання. Крізь всю статтю струмить маніпулятивна думка про те, що фінансист Л. Клопфер, який спочатку допоміг театрові Е. Піскатора подолати труднощі дефіциту

бюджету, швидко став душителем митця. «Між Клопфером і Піскатором почалися суперечки, що дійшли до великої сварки. Так, наприклад, хоч за складеною угодою, Піскатор був за єдиного художнього керівника театру, Клопфер сам наказав зняти червоний прапор у фільмі, що йшов в кінце вій сцені п'єси "Берлінський купець". Він викинув також плякати з червоним шрифтом на тій підставі, що їхній театр зовсім не червоний театр» (Там само, с. 75). Особливо гідним уваги читачів М. Плеський вважав той факт, що у виставі «Буря над Готляндом» режисер «закінчив п'єсу появою на сцені радянської зірки» (Там само, с.74).

До цього ж типу академічних дослідницьких публікацій віднесемо і концептуальне театрознавче дослідження мистецького лідера харківської опери Ніколая Фореггера «Про табарена, шарлатана і шарлатанів» (Фореггер, 1929, Радянський театр, 4-5, с. 58-66). Так само рубрикована на параграфи стаття присвячена вузькій історичній театрознавчій галузі – форматам побутування, репертуару, амплуа фарсу в Італії та Франції від XIII до XIX століть. Ця стаття вписується в один з ключових наративів прикладного театрознавства 1910-1920-х років – реконструкції форм старовинного театру задля використання їх сучасними режисерами-стилізаторами та авангардистами.

Стаття Я. Мамонтова «Драматургія в театральному аспекті» є прикметною полемікою драматурга і теоретика театру з німецькими та українськими театрознавцями, зокрема, М. Геррманном, А. Кестнером, П. Руліним (Мамонтов, 1930, Радянський театр, 3-5, с. 20).

Решта публікацій про театр закордоном мали у «Радянському театрі» принагідний інформаційний привід та концептуально пропагандистський характер – так, у

першому числі журналу було вміщено інформацію «Радянських артистів запрошують за кордон» (Радянських артистів запрошують..., 1929, Радянський театр, 1, с. 58). А в першому номері наступного року – постановку антирадянської спрямованості в США («“Червона іржа” в постановці контрреволюційного трактування (допис із Нью-Йорку)», 1930, Радянський театр, 1-2, с. 79-81). В останньому привертає увагу порушення українською редакцією авторського права, оскільки розлогий матеріал подано без зазначення його автора. До типу пропагандистських публікацій можна віднести і матеріал «Міжнародне робітниче театральне об'єднання (МРТО)» (Предславич, 1931, Радянський театр, 1-2, с. 52-60).

У кількох поспіль номерах 1931 року кореспонденти висвітлювали перебіг Міжнародного конкурсу на проєкт театру масового музичного дійства у Харкові.

Таким чином, аналіз матеріалів з журналу «Радянський театр» виявив потрійність стандартів редакційної політики: частина матеріалів мала характер об'єктивного дослідження історичного розвитку театру у Німеччині та Франції, інша частина – з урахуванням ідеологічних настанов партії розглядала сучасний німецький театр; а третина матеріалів мала запекло пропагандистський характер.

На відміну від вже проаналізованих видань, журнал-місячник «Нова генерація», який виходив у Харкові з 1927 по початок 1932 років, не спеціалізувався на театральному мистецтві. Редактором цього медіа був поет Михайль Семенко. Програма журналу відповідала художнім ідеям українських панфутуристів. На сторінках тридцяти шести номерів «Нової генерації» кількісно домінували теми сучасних літератури, архітектури, образотворчого мистецтва. Однак, регулярно були представлені й

матеріали про театр та кіно. У силу того, що футуризм, за визначенням Г. Веселовської, є «інтернаціональним художньо-пропагандистським напрямом» (Веселовська, 2022, с. 10), а батьківщиною його була Італія, аналіз критичних рефлексій зарубіжного театру в журналі «Нова генерація» є вкрай важливим.

Як було встановлено нами у попередній публікації⁴⁷, близько 9 % текстів журналу були присвячені або містили в собі певну прив'язку до театру. Виходячи з інтернаціональних інтенцій членів редколегії видання, у перші роки тема зарубіжного театру домінувала тут над висвітленням театру українського (що є унікальним серед радянських мистецьких медіа). Про найбільше серед українських видань з театральним сегментом прагнення інтегруватися у зарубіжну мистецьку спільноту свідчить той факт, що вже з другого номеру журнал «Нова генерація» почав виходити з двомовною обкладинкою. Від 12 числа журналу поруч зі змістом номеру українською виник і переклад французькою мовою. У номері 3 за 1927 рік редакція пропонувала передплачувати журнал закордонним читачам (анонсувалася англomовна версія «Нової генерації» з ціною підписки 4 дол. 55 центів на рік або 45 центів на місяць).

На обкладинці журналу М. Семенко маніфестував, що в ньому беруть участь: Париж: Євген Деслав, Enrico Prampolini (Прамполіні Е.); Берлін: Johannes Becher, Rudolf Leonhard, prof. Moholy-Nagy, Herwarth Walden; Прага: Антін Павлюк; Львів: П. Ковжун та інші. Щоправда, переважно ці наміри не отримали підтвердження на практиці. Як зазначав дослідник футуризму О. Ільницький: «Насправді, участь іноземних

⁴⁷ Щукіна, 2025.

представників була маргінальна. Мало хто з них надавав оригінальні матеріали для “Нової генерації” <...>. Про більшість інших можна сказати: якщо вони і з’являлися, то в перекладах із іноземного джерела» (Ільницький, 2003, с. 149-150).

Редакція передплачувала європейські театральні видання (паризька театральна газета *Comedie*, польський мистецький журнал *Praesence*), черпаючи з них тренди та перекладаючи видані за кордоном матеріали.

Неодноразово передруковувала редакція у перекладі українською статті з берлінської *Die litterarische Welt*. Зокрема, статті Е. Лудвіга про театр Е. Піскатора.

«Нова генерація» висвітлювала питання теорії та технологій театру, а також театральної освіти в Італії (3), Німеччині (3), Іспанії, Литві (1).

Однією з характерних рис цього видання була скандальність. Так, вже у першому номері вийшла редакційна стаття про ідеолога футуризму в Італії Томазо Марінетті. У ній його прямо називали фашистом та адептом мілітаризму і наголошували на зв’язку Т. Марінетті з диктатором Б. Муссоліні (Марінетті – фашист і футурист, 1927, *Нова генерація*, № 1, с. 66–68). Аналогічну інформацію отримували українські читачі і з передруку статті Е. Лудвіга «Театр Генриха Прамполіні» (Лудвіг, 1928, *Нова генерація*, 1, с. 67). Скандальним був і маніфест «Нової генерації» на обкладинці журналу: «Ми проти: національної обмежености, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства (неуцтва), еkleктизму». Маніфест, який, знову-таки, акцентував на зарубіжному векторі журналу.

На рівні з політичним театром Е. Піскатора та футуристичними ідеями італійських драматургів,

теоретиків та сценографів, «Нова генерація» з першого свого числа просувала досвід «Баугауза» Оскара Шлеммера. Вкльйки фотоілюстрацій унаочнювали маріонеток з Мистецько-промислової школи в Галлі, антропоморфні мініатюрні скульптури, що допомагали зафіксувати фази руху у школі Рудольфа фон Лабана з Вюрцбургу, театральну майстерню професора Вальтера Векуса з Академії мистецтв у Дюссельдорфі.

У цілому, у «Новій Генерації» був нетиповий серед театральних та літературно-мистецьких журналів жанровий спектр матеріалів про театр: фотоілюстрація, огляд театального плакату, проблемна стаття з питань технологій сценографії, драматургії, акторської гри, огляд архітектурного проєкту театру, уривок з п'єси (зокрема, епілог до п'єси «Хоробрий салдат Швейк» Гашека «Шлях Йосипа Швейка до Бога» Макса Брода). Характерною для критичного письма про зарубіжний театр є у «Новій генерації» повна відсутність жанру рецензії на виставу, а також рубрики хроніки театральних подій.

Серед матеріалів у жанрі проблемної статті відзначимо декілька.

У тексті «Театр ліворуч» Б. Сушицький теоретизує щодо необхідності сполучити «революційну ідеологію на театрі» з «відповідною ж революційною фактурою». Однією з умов такої принципово нової «фактури» театру автор вважав «відсутність актора як центрального творця вистави...» (Сушицький, 1929, Нова генерація, 1, с. 42-47). В якості підтвердження своїх міркувань Б. Сушицький покликається на «понадмаріонетку» Е.-Г. Крейга та на сучасного італійського режисера Енріке Прамполіні, які перші проголосили, що творець вистави режисер» (Там само, с. 43). Наполягаючи, що «театр мусить повернутися від індивідуалізму актора до колективної суті, але

озброєний сучасною технікою» (Там само, с. 46), автор пропонує наступну формулу поєднання елементів у мистецтві дії, яким він і вважає театр: конструкція + речі + актор + музика + звук + світло.

Колишній учень Леся Курбаса кінематографіст Лазар Френкель надрукував першу у «Новій генерації» велику теоретичну статтю про театральний жанр – «Реконструкція фарсу». Виявивши обізнаність на фарсовій літературі та драматургії старої Європи (від Дж. Бокаччо і М. Сервантеса до К. Гоцці та Вольтера), режисер-практик зупинився на теоретичних аспектах жанру фарсу, принагідно віддавши належне такій рисі фарсів як гедонізм та еротизм. Разом з тим, мета дослідження Л. Френкеля – прогноз і розвідка того, як можна використати досвід європейського фарсу в сучасному «непманському» театрі сатири. «Цікаво проаналізувати соціальну корні фарсу і віднайти в методі фарсової гри потрібні кольори для наших художньо-театральних видовиськ» (Френкель, 1928, Нова генерація, 8-9, с. 173-176).

У статті Анатолія Петрицького «Оформлення сцени сучасного театру» маніфестовано основні тези сценографа українського авангарду. Автор наголосив на важливості соціального завдання театрального маляра: «Якщо типова ознака мистецтва середньовіччя була монументальна статика, якщо стиль дев'ятнадцятого століття, доби розвитку капіталізму, полягав в ілюзорності та красивості, то виразом мистецтва нашого часу є конструкція і механізація» (Петрицький, 1930, Нова генерація, 1, с. 41). Анатоль Петрицький вів відлік цієї нової доби сценографії від рішення вистави «Великодушний рогоносець» Вс. Меєрхольда і Л. Попової 1922 року і, що важливо для нашого дослідження, прямо закликав застосовувати досвід Оскара Шлеммера у Баугаузі, а саме три правила:

абстракції, техніки і винахідництва. Головний художник Столичної Державної опери пропонував відмовитися від трьохвимірної побудови станків декорації, наполягав на тому, що театральний костюм має бути не красивим, а функціональним та резюмував: «Сучасне сценічне оформлення є машина» (Там само, с. 41).

Отже, на прикладах трьох проаналізованих публікацій можна побачити різницю поміж описовим, рекламним або пропагандистським способами висвітлення теми зарубіжного театру на сторінках інших видань та практичною логікою авторів і редакції «Нової генерації». Для яких театрознавча розвідка або футуристичний маніфест – інструменти застосування ефективного досвіду зарубіжного театру до практики театру українського.

ЧЕРВОНИЙ ПОГЛЯД НА СХІД

Першим до комплексного дослідження театру Туреччини – одного зі стратегічних партнерів УСРР в 1920-і рр. – звернувся на сторінках професіонального театрального медіа «Барикади театру» (визначення Олександра Клековкіна)⁴⁸ знаний український актор Северин Паньківський. Саме в цей період митець перейшов на науково-дослідну роботу в Академію Наук України. Україномовне видання «Барикади театру» було органом Мистецького об'єднання «Березіль», з концепцією Леся Курбаса та за редагування Олексія Лазоришака. Журнал

⁴⁸ «Тут і далі професіональна, а не професійна періодика вживається за аналогією із загальноприйнятим професіональний театр – театр, у якому працюють професіонали – за Б. Антоненком-Давидовичем, Р. Пилипчуком та ін.» (Клековкін, 2025, с. 46).

виходив у Києві протягом 1923-1924 років (лише п'ять чисел).

За лексикою текст С. Паньківського тяжіє до есеїстики, проте за узагальненням матеріалу і самою постановкою питання – започаткування в українських медіа дискурсу про турецький театр – стаття є науковою.

«Турецький театр в сповиточку» (Паньківський, 1923, 2-3, с. 6), – констатував автор розгорнутого історичного нарису. Говорячи про всі ментальні та релігійні перешкоди розвитку світського, професійного театру, дослідник вітав першу конституцію 1908 року, яка «призвела до поліпшення свідомого ставлення до театру» (Там само, с. 7).

Северин Паньківський виокремлював два історично сформовані типи вистав: «Карагез і Орта-Оюну», характеризуючи другий як такий, в якому «наближаємося до справжнього театру» («персонажі мають індивідуальні жест і міміку») (Там само, с. 6).

Характеризуючи опорний для турецького театру тип – Карагьоз – «головна особа турецького театру тінів, клоун» (Там само, с. 6), український дослідник намагається зробити його доступнішим через принцип аналогії з добре знаними в українському дискурсі про театр персонажами: Петрушка, Гансвурст, Полішинель турецький» (Там само, с. 6). Так само через аналогію з європейським класичним театром (бідність декорацій театру В. Шекспіра) характеризує С. Паньківський декорації Театру «Карагьоз».

У своєму нарисі автор розглядає сюжети обох традиційних типів вистав у Туреччині та архетипи їх персонажів. У контексті сучасного українського театру С. Паньківський звертає увагу на актуальність та успіх інтермедій Отра-Оюну, які не мають зв'язку з основними п'єсами. Доволі метафоричною, не офіційною лексикою

говорить дослідник про ментальну своєрідність гумору театру «Карагьоз»: «Правда що дотеп цей буває дуже екзотичний і крепкий для нашого витонченого вуха, і такий черноземний карагез може шокірувати нашого джентельмена, виплеканого борошенцем Nestle» (Там само, с. 6).

Характеризуючи сучасні форми театру, автор проголошує, що «Драматична література в Туреччині почалася тільки літ 50 назад» (Там само, с. 7). Серед перелічених ним драматургів С. Паньківський виділяє Намік Кемалю і його твір «Батьківщина», який збурило патріотичні почуття і став знаковим в контексті соціально-політичного життя. Автор нарису зауважує на впливі запозичень французького репертуару і характеризує вимушено змішаний національний склад турецьких труп: чоловічі ролі грають турки, а жіночі ролі гречанки і вірменки.

Коротку нотатку про затвердження статуту світського мистецтва Президентом Туреччини подала у 1926 році і редакція додатку «Культура і побут» (Мистецтво у Туреччині, 1926, с. 6).

У журналі «Нове мистецтво» відшукалася пряма вказівка на те, що 1927 року поміж Туреччиною та УСРР існувала домовленість про взаємне висвітлення їх культурної своєрідності у пресі та наукових публікаціях. У нотатці йшлося про те, що «Головний інспектор Освіти Туреччини листом до члена бюро історичної секції УАН т. Ф. Савченка повідомив, що він уже надрукував і підготував до друку кілька статтів про Україну, її історію та літературу. І прохає українців на його адресу (Міністерство Освіти) статті з галузі українознавства та взаємин з Туреччиною (якоюсь західньо-європейською мовою). Статті будуть

надруковані в турецьких журналах» (Культурний зв'язок України з Туреччиною, 1927, Нове мистецтво, 12-13, с. 16).

Та головним українським журналом, у якому систематично висвітлювалися питання сценічного мистецтва Сходу, було видання Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства «Східний світ», яке почало виходити друком у Державному видавництві України в 1927 році. Редакційну колегію утворили професори-сходознавці Л. Величко, О. Гладстерн, А. Кримський, П. Ріттер та ін. Зміст журналу в 1930 році редколегія розшифрувала на його обкладинці наступним чином: «Політика, економіка, право, історія, етнографія, мовознавство, археологія, література, мистецтво і бібліографія Сходу» (Зміст, 1930, Червоний схід, 1-2, с. 2).

Оскільки «Східний світ» був науковим періодичним виданням, то лексики його матеріалів майже не торкнулася така, сформульована О. Кравчуком, риса висвітлення зарубіжного життя у суспільно-політичних виданнях: «В оцінці подій неодмінними є наявність ідеологічного складника, застосування відповідної радянської термінології» (Кравчук, 2024, с. 26). Інтонація наративу авторів журналу «Східний світ» переважно академічна.

Таким був розгорнутий огляд В. Дубровським актуальних археологічних знахідок «Розкопи античного міста Пергаму у 1927 році» (Туреччина). Автор статті детально зупинився на інформації про особливості устрою глядних місць і сцени (аж до кількості сходинок – а саме 80) та прокоментував стан збереження пергамського театру в архітектурному ансамблі стародавнього міста. В. Дубровський розмірковував про високу ймовірність перебудови театру доби Пергамського царства у добу

романську (Дубровський, 1928, Східний світ, 3-4, с. 282-283).

Наприкінці 1928 – початку 1929 років делегація з трьох науковців та одного представника літературної спільноти УСРР побувала у довготривалому відрядженні у Туреччині. Під час нього відбулося поглиблене вивчення представниками України культури Туреччини, в тому числі, її театру. Стаття автора, який сховався за криптонімом Мих. Г-в, «Подорож делегації членів ВУНАС до Туреччини» (Г-в Мих, 1929, Східний світ, 1-2, с. 375-387), за жанром є розгорнутою хроникою (з елементами аналітики). Хроніка оповідає про всі події перебування з 2 листопада 1928 по 7 січня 1929 років делегації у складі професорів О. Гладстерна, А. Сухова і «фахівця по мистецтву турецьких народів» (Там само, с. 376) В. Зуммера, а також поета П. Тичини у Туреччині (маршрут Стамбул-Ангора-Конія-Смірна-Бруса-Стамбул). Зі статті стає зрозумілим, що візит української делегації відбувся як продовження дипломатичних стосунків Туреччини та УСРР, адже, передусім, делегати нанесли візит в.о. валі Махедін-бею, який незадовго перед тим, у 1927 році, відвідав Харків. «Делегація в цілому використала своє перебування в культурному центрі Туреччини для того, щоб ознайомитися з особливостями його життя, його культурними напрямками, його мистецтвом, в тому числі й театром» (Там само, с. 376). Мета відрядження радянських діячів науки і мистецтв до Туреччини полягала в тому, щоб: «...встановити постійні зв'язки між українськими та турецькими науковими установами та організаціями», а також забезпечити «обмін науковими виданнями», «участь турецьких вчених в українських наукових виданнях і навпаки», «дозвіл

українським вченим працювати в турецьких держархівах» (Там само, с. 377).

Крім теми турецького театру у журналі «Східний світ» фрагментарно висвітлювалося грецьке мистецтво. Жанр публікації К. Костана – наукова передмова до коментованих уривків драматичного твору – «З літературної творчості маріупільських греків («Грецька національна п'єса» Леона Хонагбея) (Костан, 1928, Східний світ, 3-4, с. 229-248). Характеризуючи особливі умови усного поширення поетичної та драматургічної творчості грецьких авторів, К. Костан дав розлогий історико-біографічний нарис творчості народного поета і драматурга. Пишучи про літературні та театральні впливи на Л. Хонагбея, автор не оминув підкреслити факт замилювання грецького митця «праматір'ю українського театру»: «Так помічається вплив “Наталки Полтавки”. Цю п'єсу, як Л. Х. сам вказує, він раз бачив на сцені і від плачу не міг очей відкрити» (Костан, 1928, с. 233).

Дещо вирізнялася на тлі інших публікацій стаття «Перський театр», у якій риторика автора повсякчасно балансувала поміж кропітким історичним аналізом різноманітних форм театру в Персії та їх оцінкою з марксистсько-класової позиції. Слід зазначити, що ця історична розвідка була надрукована як продовження українського наукового дискурсу про перський театр, який незадовго до того започаткувала праця А. Кримського «Перський театр, звідки він узявсь і як розвивавсь». Стаття Г. Назар'яна-Іранцева була написана в жанрі розгорнутого за обсягом інформаційно-аналітичного нарису. Текст розпочинається вступом із констатацією автора, що досі дослідники писали лише про «таазіє» – початкову форму перської містерії, якій притаманні «бутафорські баталії, сентиментальні жести і переможний

фанатизм» (Назар'ян-Іранцев, 1928, Східний світ, 5, с. 230). Основна частина статті – аналіз саме цього виду перського театру. Характеризуючи «таазіє» як архаїчну форму, нині вже далеку від запитів народу, автор, однак, робить низку корисних зауваг щодо драматургії, умов виконання перської містерії, соціального складу акторів та глядачів. Зокрема, на прикладі Державного театру містерій в Тегерані, він писав «про емоційний вплив на глядача – сльозами, просьбою, проповідями, а ніколи і міцною лайкою...» (Там само, с. 230), а також зафіксував ознаки регламентовано ритуалізованого сприйняття вистав глядачами.

Друга половина статті Г. Назар'яна-Іранцева присвячена перській народній комедії, котру автор характеризує як «масовий театр, що рябіє політичними шаржами і дотепними памфлетами» (Там само, с. 232), при цьому не сторонній і ліричному гумору. Серед формальних рис цього типу вистави автор виокремлює «відсутність декорації та суфлера» (Там само, с. 232). Типологію перського театру дослідник доповнив мистецтвом ашугів – співаків, мандрівних оповідачів та мутрубів – танцюристів.

За оцінкою автора статті, найкращий з драматичних колективів Персії в Тегерані (заснований 1926 року і розташований в Гранд-Отелі) у репертуарі спирався на сучасну драматургію, що поділяється на три напрямки: національно-історичну, сатиричну та революційну. Серед іншонаціональних впливів Г. Назар'ян-Іранцев підкреслював чинни вірменської сцени, зокрема, драматургії Г. Сундукяна.

Матеріали в рубриці «Хроніка» також давали українському читачеві уявлення про новини театру на Сході або його аналітику. Зокрема, як подію для Палестини розцінювала редакція «Східного світу»

відкриття Нового Єврейського національного театру (показом вистави «Юдита» Ф. Гебеля в перекладі Я. Горовиця та постановці режисера Даніеля: «Спектакль був дуже вдалий. Старосирійські хори та широке використання пантоміми, властивої Сходові, додали йому своєрідного східнього характеру» (Хроніка, 1928, Східний світ, 5, с. 261). У наступному числі видання висвітлюючи діяльність Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства, редакція подавала інформацію про виголошення проф. Б. Варнеке доповіді «Про шляхи вивчення східного театру» у присутності «консулів чужоземних вистав, що перебувають в Одесі» (Хроніка, 1928, Східний світ, 6, с. 271).

Неодноразово звертався «Східний світ» до теми театру в Японії. У хроніці повідомляли, що «вийшов перший переклад повної збірки творів Шекспіра японською мовою. Переклад зроблено за редакцією Др. Юза Цубуке» (Хроніка, 1928, Східний світ, 6, с. 272). Там само було вміщено інформацію і про першу «япанську оперу» (Там само, с. 272). У рубриці «Бібліографія» автор під криптонімом Ф.П. подав ґрунтовну рецензію на брошуру Р. Дмитренка «Народное творчество Японии...». Автор дає певну інформацію про побутування тамтешнього театру: «найулюбленіша театральна п'єса та, що її виставляють на протязі 10-12 годин» (Ф.П., 1928, Східний світ, 6, с. 284), «гейші виконують одну музичну п'єсу або танок на “кото” годину і більше» (Там само, с. 284). Рецензент полемізує з Р. Дмитренком, зазначаючи, що той вніс плутанину своєю класифікацією театру «но» «як драми, музичної пантоміми та музичної драми» (Там само, с. 285), нагадуючи про те, що авторитетний дослідник японського театру К. Флоренц визначає цей вид традиційного театру як драму ліричну.

Комплексним аналізом публікацій, які вийшли в СРСР з теми театру Сходу, характерне джерелознавче дослідження «Підсумки вивчення східного театру в СРСР після 1917 року», єдиного серед автури «Східного світу» театрознавця – професора Б. Варнеке. Цей порівняно невеликий аналітичний текст автор починає з констатації факту, що про східний театр в СРСР лише спорадичні уявлення. Пишучи історіографію театру Сходу, Б. Варнеке не виокремлює серед джерел Російської імперії та СРСР матеріали українських авторів, переважно характеризуючи внесок до розробки цієї теми російських вчених. З доакадемічних театрознавчих джерел автор посилається на нотатки російських мандрівників XVII століття, фото, вміщені в пресі кінця 1800-х років, рецензії на поодинокі гастролі труп. Борис Варнеке констатував, що причиною зміни ставлення до системного вивчення театру Сходу стали: «...загальне пожвавлення сходознавчих інтересів в зв'язку з політикою СРСР до народів і країн Сходу, і бажання використати театр Сходу, щоб його яскравими фарбами оживити померклу нашу сцену, що все більше ухилялася в бік явної детеатралізації свого майстерства. Зокрема, гастролі япанського театру влітку 1928 року, спонукали нашу пресу <...> не тільки говорити про окремих майстрів східного театру, але переважно про його загальне художнє значіння. Це в свою чергу цілком відповідало тій течії наукового сходознавства, яке в галузі мистецтва не стільки протиставляє Схід і Захід, скільки, навпаки підкреслює спільність художнього розвитку...» (Варнеке, 1929, Східний світ, 3, с. 204). У галузі методології дослідник погоджується з твердженням Ернста Віндіша (1882 р.), що індійська драма виросла з грецької. Аналізуючи таку тенденцію, як розмиття специфіки східного театру впливом європейського мистецтва, Б. Варнеке виявив

схильність до аналізу відмінних сценічних технологій і наголошував: «Слід суворо відрізнити його місцеві риси від тих, що східний театр запозичив і тепер запозичає від свого європейського товарища (Там само, с. 204).

Автор вів відлік запозичень прийомів східного театру європейськими режисерами від кінця ХІХ століття, пояснював критичне сприйняття репертуару гастролерів зі Сходу московською пресою канонічністю репертуару, але при цьому високо оцінював і частково аналізував довершену гру сучасних митців з Китаю (Мей-Лан-Фан) та Японії (Ішемур Іземо). Борис Варнеке вбачав перспективними у взаєминах радянського театру зі східним два напрямки: «...притягнути найсприятливіших майстрів східної сцени до наших театральних студій, де вони знайомилися б з майстерством Меєрхольда, Станіславського, Таїрова й Леся Курбаса» і «просунути до східної сцени нову драму» (Там само, с. 208).

Відтак у 1930 році видання Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства було тенденційно перейменовано на «Червоний схід». На цьому етапі науковий журнал подавав вже лише стисло інформацію про театри середньоазійських народів СРСР: Таджикистану, Туркменістану, Азербайджана. Але й цей напрямок наукових досліджень видався владі несвоєчасним, тому 1931 року журнал було закрито.

Питань театру Сходу торкалися й інші видання. Зокрема, 1927 року у журналі «Нове мистецтво» вийшла стаття Б. Сіманцева «Китайський театр». Борис Сіманцев часто був автором матеріалів у харківських медіа про театр. Завдяки ґрунтовному дослідженню харківської театральної школи Г. Ботунової, можна з високою вірогідністю припустити, що він сам мав акторську освіту.

Принаймні, таке прізвище зустрічається серед списків вихованців театрального технікуму у 1923 році: «Слід підкреслити, що спочатку технікум був зорієнтований на підготовку акторів виключно для російського театру, але з часом з'являється і українське відділення. Ми пов'язуємо це з влиттям до технікуму частини студентів колишньої Української Державної театральної студії, яка була закрита восени 1922 р. Про це свідчать окремі прізвища колишніх студійців – А. Крамаренко, А. Шутенко, Лівобічний (староста українського відділу). Крім них, на українському відділі навчалися студенти: Мазепа, Логвиненківна, Обрізко, Сіманцев, Тимченко, Назаренко, Крамаренківна, Заховай та ін., всього 16 осіб» (Ботунова, 2017, с. 44-45).

Жанр статті Б. Сіманцева про китайський театр – розгорнутий нарис-огляд. Розпочав її автор із твердження, що «з китайським театром ми майже не знайомі» (Сіманцев, 1927, Нове мистецтво, 4, с. 15). Інформацію ж про нього він черпав із закордонних газет.

У фокусі уваги критика: технологічні особливості та відмінності китайського театру від європейського (відсутність завіси, оздоблення заднику шовковими драконами, лампове освітлення у «відкритому прийомі»); відсутність суфлера; функціональні особливості роботи помічника режисера, який заступає водночас художника театру, бутафора і реквізитора: «коли <...> цей чарівник китайської сцени за допомогою двох бамбукових стовпів робить готель у горах, а почеплений на стільці ганчірці наказує стати ліжком під балдахіном, то лише один актор примушує глядача повірити, що бамбукові стовпи готель, а ганчірка на стільці – балдахін» (Там само, с. 13). Також український рецензент виокремлює «велике мистецтво міміки й жесту» та динамічність вистав, у яких актори

жонглюють, фехтують, роблять акробатичні номери: «Рух 20 і більше людей, що як вихор літають по сцені, гармонійний і не губить взятого ритму» (Там само, с. 13). Репертуар китайського театру – історичні п'єси віком до 1000 років, сатира, оригінальні арлекінади та сучасні фарси. Щоб пояснити його специфіку читачу, який ніколи не бачив китайського театру, Б. Сіманцев вдається до аналогії з комедією дель арте. Парадоксальним є висновок автора, що китайському театру є що взяти з європейського.

У цьому ж виданні того ж 1927 року у розділі «Хроніка» було вміщено інформацію: «8 лютого в літературній секції Наукової Асоціації Сходознавства Гнат Хоткевич зачитав переклад видатної індійської драми Калідаса “Сакунтала”. Переклад справив на присутніх дуже гарне враження» (Хроніка «Сакунтала» -- Калідаса, 1927, Нове мистецтво, с. 16). Ця інформація була однією з нечисельних згадок про театральну культуру Індії в українських виданнях.

На початку 1930-х рр. в Україні було закрито більшість медіа про театр або з виразною театральною компонентою: «Нове мистецтво», «Нова генерація», «Радянський театр», «Сільський театр», «Радянське мистецтво», «Кому куди?», «Культробітник», «Журнал мистецтв», «Забой», «Мистецтво масам». Фактично дуже звузилася інформаційна платформа, на якій можна було висвітлювати театр за кордоном. Зовнішня політика СРСР також не сприяла розвитку цієї теми на сторінках медіа. Припинено було і практику передруків (у перекладі) текстів про театр з зарубіжних видань. Адже, як писав один з авторів тематичного видання про пресу: «За капіталістичного ладу друковане слово є знаряддя в руках панівної буржуазної кляси, знаряддя, що допомагає буржуазії обдурювати трудящі маси, отруювати їхню

свідомість трутизною буржуазної брехні, відвертаючи увагу трудящих од питань клясової боротьби. В буржуазному суспільстві церква, поліц'я, школа та преса щільно, нерозривно поєднані, служать капіталістичній експлуатації трудящих» (Агуф, 1932, с. 17). У 1930-х припинилися гастролі радянських театрів за кордон і візити світових театрів до СРСР. Країна рад поступово відгороджувалася від західного світу залізною завісою.

Підсумовуючи аналіз публікацій про зарубіжний театр в українських медіа, слід зазначити, що окреслена на межі 1930-х тенденція робітничої критики, колективних рецензій, робкорії геть не торкнулася цього сегменту театральної публіцистики. Адже радянські пролетарі не мали контакту з зарубіжним театром, через мовний бар'єр не могли висвітлювати його покази навіть під час гастролей окремих колективів в УСРР. Ймовірно, що крім інших згаданих причин, поступове зникнення з критичного дискурсу про театр матеріалів щодо зарубіжного сценічного мистецтва, пов'язане і з курсом радянської преси на пролетарізацію авторів медіа.

Про те, як небезпечно було в УСРР займатися темою зарубіжжя, свідчать подальші долі редакторів медіа Л. Курбаса, М. Семенка, М. Христового, В. Хмурого. Михайла Плеського 1937 року було розстріляно внаслідок обвинувачення саме як «німецького шпигуна», а Бориса Варнеке – у 1944 за звинуваченням у зраді батьківщини. Про долю репресованого В. Морського у цій статті ми вже згадували.

ВИСНОВКИ

У проаналізованому хронологічному відрізку 1917–1934 років українські медіа мали кілька пріоритетних напрямків висвітлення зарубіжного театру. Ці напрямки були обумовлені збігом у поглядах українських та німецьких митців на гегемонію робітничого авангардного театру, італійським походженням футуризму і навіть чинниками індивідуальних вподобань провідних українських діячів. Отже, сталою майже впродовж всього досліджуваного періоду (за винятком 1919–1922 і 1931–1934 рр.) стала відображена на сторінках медіа про театр тенденція германофільства. Крім того, українські журналісти та науковці саме в цей період на сторінках театральних та інших періодичних видань відкривають для себе театр Сходу, чому особливо сприяла видавнича діяльність органу Всеукраїнської асоціації сходознавців «Східний світ».

Проаналізувавши матеріали про зарубіжний театр, дійшли висновку, що вони відповідали різним завданням. Видання часів Української народної республіки «Театральні вісті» послідовно проводило політику іншування російської культури як культури загарбницької, ворожої українській нації, імперії. Характерне для його авторів звернення до досвіду сучасних європейських митців театру мало стратегічний характер. Серед театральних діячів на редакційну політику журналу «Шлях» найбільший вплив мав актор, теоретик і дослідник театру, драматург Микола Вороний. Тому це видання реалізувало свій вектор «зовнішньої політики» у перекладах сучасних європейських п'єс. За цим напрямком свою місію редакція вбачала у постачанні актуального європейського репертуару новим українських

театрам, що свідомо уходять від репертуару часів імперської цензури. Комерційному виданню часів гетьманату «Фигаро» його редакція прагнула створити імідж світського тижневика з обов'язковою колонкою хроніки з життя закордонних «зірок». У «Новій генерації» про театральні школи та режисуру Німеччини писали з позиції українських панфутуристів, які прагнули дієво застосовувати досвід європейських футуристів на практиці. Фахово-пропагандистський журнал «Радянський театр» у розгорнутих матеріалах, зокрема, про німецьку сцену, привертав увагу до неможливості вільного існування митця у буржуазному світі. Професіональний журнал «Барикади театру», як і науковий журнал «Східний світ», подавали інформацію та аналітику про формати традиційного та актуального театрів на Сході (Туреччина, Персія, Китай, Японія) найменш заідеологізовано, з увагою до технологічних особливостей його побутування.

Таким чином, розглянуті приклади редакційної політики упродовж 1917–1934 років, ми отримали кілька моделей інтеграції театральних видань України у глобальний театральний дискурс.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Агуф, М. (1932). *Преса УСРР до XV роковин жовтня*. Харків : Партвидав: Пролетар.
- Барикади театру*. (1923-1924). Київ. (1-5).
- Білецький, О. (1929). Передмова. В Дмитрова Л. *Підручна книга з історії всесвітнього театру*. Харків : ДВУ. 5-8.
- Біліченко, Л. (2025). Заснування консульств іноземних держав в УРСР у 20-х рр. XX ст. *Молодий вчений*, (1 (132)), 65-69. Retrieved from <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/6346>
- Біліченко, Л. (2023). Китайсько-радянські відносини у 20–30-х рр. XX ст. (за матеріалами української преси). *Молодий вчений*, (10 (122)), 14-18. Retrieved from <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-10-122-4>
- Ботунова, Г. (2017). Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи до Національного університету. В *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія* (Т. 2). Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі. 11-150.
- Відомість про рух робіт, що перебувають у поліграфічному виробництві (1923, 23 трав.). *ЦДАВО України*. Ф. 177, оп. 1, од. зб. 304. 231-232.
- Веселовська, Г. (2022). Футуристський театр у художньо-політичному просторі України. *Художня культура. Актуальні проблеми*. (18 (1)). 10-16. Retrieved from <https://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/260375>
- Владимирова, Н. (2015). Його називали професором. У *Макс Райнгардт: Я лише театроман / Max Reinhardt. Ich bin nichts als ein Theatrmann. Briefe, Reden, Aufsdtze, Interviews, Gesprdche, Auszъge aus Regieбъchern, herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin. 1989. Переклад з німецької*. ЛНУ ім. І. Франка. 5-12.
- Всіх державних театрів НКО. (1928, 15 жовт.). *ЦДАВО України*. Ф. 166, оп. 6, од. зб. 10783. 268.
- Довгич, В., Жулинський, М. (2013). Книгодрукування та засоби масової інформації. *Історія української культури: у п'яти томах. Т. 5. Українська культура XX – початку XXI століть. Кн. 4. Проблеми функціонування, збереження і розвитку культури в Україні*. Київ : Наукова думка. 403–406.
- Ільницький, О. (2003). *Український футуризм (1914-1930)*. Львів : Літопис.

- Кац, Л. (1926, 1 серпня). Театральне життя Відня. *Культура і побут*. 5.
- Клековкін, О. (2025). Генеза професійної театральної періодики. *Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми»*, (21(2)), 46–53. Retrieved from [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(2\).2025.345206](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(2).2025.345206)
- Клековкін, О. (2024). *Петро Рулін. Методологічний конспект*. Київ : Арт-Економі.
- Коваленко, Ю. (2015). Погляд із небуття: постать театрального критика В.С. Морського у документах справи репресованого. *Харківський архівіст 2013-2014 рр.* 100-109.
- Козак, Б. (2010). Лесь Степанович Курбас... (Лесь Курбас. Театральні закони...).
- У Б.М. Козак. *Театральні відлуння : збірник праць*. (сс. 179-185). Львів : Ліга-Прес.
- Кравчук, О. (2024). Перші роки Турецької Республіки у висвітленні центральних газет радянської України 1920-х – початку 1930-х рр. *Сходознавство*, (93), 3-26. Retrieved from <https://doi.org/10.15407/skhodoznavstvo2024.93.003>
- Кримський, А. (1925). Перський театр, звідки він узявся і як розвивавсь. В *«Історії Персії та її письменства»*. 3 т. Укр. акад. наук, історично-філологічний відділ. Київ : Друк. Укр. акад. наук. 6.
- Культурний зв'язок України з Туреччиною. (1927). *Нове мистецтво*, (12-13).
- Мистецтво у Туреччині. (1926). *Культура і побут*, (27). 6.
- Нова генерація*. (1927-1931). Харків. (1-36).
- Нове мистецтво*. (1925-1928). Харків. (1-77).
- Про відкриття поточного рахунку Московського Народного банку (Париж). (1928, 9 січ). ЦДАВО України. Ф. 177. Оп. 1. Спр. 1414. С. 3.
- Протокол допиту обвинувачуваного Морського В.С. (1950, 4 трав.). В Справа № 6823 по обвинуваченню Морського В.С. в пр. пр. ст. 54-10, Ч. 1. УК УРСР. 1950-1957. Державний архів Харківської області. с. 40-47.
- Радянський театр. (1929-1932). Харків. (1-16).
- Річний звіт видавництва ЛіМ Державного видавництва України (1934, 1 січ.).
- ЦДАВО України. Ф. 177, оп. 1, спр. 2052. Рукопис листа до редакції «Нове мистецтво» від Леопольда Каца [б.д., 1926?].
- Лист до В. Хмурого. Архів журналу «Нове мистецтво». *Музей театрального театрального, музичного та кіномистецтва України*. Ф. рукописів. 8479.

- Рукопис. (1927, 3 квіт.). Лист Є. Деславу (Є. Слабченко) до редактора журналу «Нове мистецтво» В. Хмурого. Париж. Архів журналу «Нове мистецтво». *Музей театрального, музичного і кіномистецтва України*. Ф. рукописів. 8428 С.
- Рукопис. (1927, 5 квіт.). Лист Є. Крука до редакції журналу «Нове мистецтво» (Хмурому) від 5 квіт. 1927. Нью-Йорк. Ж. «Нове мистецтво». *Музей театрального, музичного і кіномистецтва України*. Ф. рукописів. 8424 С.
- Рукопис листа Є. Крука до редакції журналу «Нове мистецтво» (1927, 12 квіт.). Ж. «Нове мистецтво». *Музей театрального, музичного і кіномистецтва України*. Ф. рукописів. 8496 С.
- Рукопис. (1926, 8 жовт.). Лист тов. Хмурому від О. Немеровської. Ж. «Нове мистецтво». *Музей театрального, музичного і кіномистецтва України*. Ф. рукописів. 1214 С.
- Рукописи, що готуються до друку, б.д. (1923?), ЦДАВО України. Ф. 177, оп. 1, од. зб. 304. 85-99.
- Рулін, П. (1932). Передне слово. В Е. Піскатор. *Політичний театр*. Харків, Київ. 1-5.
- Східний світ*. (1927-1930). Харків. (1-15); *Червоний схід* (1930-1931). Харків. (16-17).
- Театральні вісти*. (1917). Київ. (1-11).
- Фавлер, М. (2025). *Бомонд на краю імперії. Держава і сцена в радянській Україні*. Київ : Родовід.
- Фигаро*. (1918). Одеса. (1-23).
- Хроніка. «Сакунтала» — Калідаса, 1927, *Нове мистецтво*, (7), 16.
- Шлях*. (1917-1919), Москва-Київ. (1-20).
- Щукіна, Ю. (2025). Дискурс про театр на сторінках журналу «Нова Генерація» (1927–1930). *Сучасне мистецтво*. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. (21). 365-382.

FOREIGN THEATRE ON THE PAGES OF THE UKRAINIAN THEATRE MEDIA OF 1917–1934

In the historiography of theatre, bibliographic indices by Serhii Balukhatyi (1933) and Vitalii Vyshnevskyi (1940), partially a reference article by Vitalii Dovhych, monographs and articles by Oleksandr Klekovkin (2010) and Yuliana Poliakova (2011), were devoted to issues of theatre media from 1917 to 1934. However, none of these authors examined the coverage of foreign theatre in Ukrainian media. At the same time, an analysis of publications on foreign theatre in Ukrainian media in the post-revolutionary decades allows us to identify the influence of the USSR's international relations on media editorial policy, the subjective tastes of Ukrainian artists, and to identify points of intersection between Soviet and European figures in their choice of theatre methodology.

This study aims to determine the priorities of Ukrainian media editors in covering foreign theatre life, to analyse the genre and thematic features of publications, and to identify how different types of publications shape functional differences in coverage of foreign theatre.

Within the analysed chronological period of 1917–1934, Ukrainian media had several priority areas for covering foreign theatre. The brief establishment of Ukrainian statehood in 1917 revealed anti-Russian intentions among artists in publications in the magazine "Shliakh (The Path)" and the bulletin "Teatralni visti (Theatre News)". The events of 1918 were reflected in the chronicles of foreign theatre, reflecting the trend of Austrian-German hegemony in the pages of "Fygaro". In the first half of the 1920s, the

appearance of several materials in Soviet Ukrainian media, such as "Barykady teatru (Barricades of the Theatre)", "Nove mystetstvo (New Art)", and "Nova generatsiia (New Generation)", became possible only after the establishment of diplomatic relations with Turkey, Italy, Germany, and China. Moreover, these trends were shaped by the convergence of views between Ukrainian, primarily Les Kurbas, and German, primarily Erwin Piscator, artists on the hegemony of the avant-garde theatre aimed at the working class, and even by the individual preferences of leading Ukrainian figures. Twice, in 1917–1918 and from 1923 to 1928, a tendency toward the dominance of the discourse on German theatre in the foreign arts segment of Ukrainian theatre media was observed. Furthermore, it was during this period that Ukrainian journalists and scholars discovered Eastern theatre in the pages of theatre and other periodicals, a process particularly facilitated by the publishing activities of the editorial staff of the journal "Skhidnyi svit (Le Monde Oriental)", the organ of the All-Ukrainian Association of Orientalists.

According to archival materials revealed and introduced into scholarly circulation during this study, the most common routes by which materials from foreign correspondents of France, Austria, Germany, the United States, etc. reached editors of the Ukrainian media were established. We also demonstrated how payments to foreign authors were processed: in 1928, the Currency Board of the People's Commissariat of Finance of the Ukrainian SSR opened a current account at the Moscow Narodny Bank (Paris, France) to convert royalties for authors of fiction, scientific, and journalistic literature into foreign currency. Archival documents showed that publications aimed at the working class from Europe and the United States were expected to

collaborate with journalists from Ukrainian media outlets to ensure two-way coverage of proletarian art.

In the early 1930s, several media outlets in Ukraine covering theatre or with a significant theatrical component were closed: "Nove mystetstvo (New Art)", "Nova generatsiia (New Generation)", "Radianskyi teatr (Soviet Theatre)", "Silskyi teatr (Rural Theatre)", "Radianske mystetstvo (Soviet Art)", "Komu kuda? (Who goes where?)", "Kultrabotnik (Cultural Worker)", "Zhurnal mystetstv (Magazine of Arts)", and "Mystetstvo masam (Art for the Masses)". In effect, the information platform for covering theatre abroad was greatly reduced. Soviet foreign policy also discouraged the coverage of this topic in the mass media. Soviet theatre tours abroad ceased. The Soviet Union gradually closed itself off from the Western world behind the Iron Curtain.

Having analysed materials on foreign theatre, we reached the conclusion that they served different purposes. "Teatralni visti", a publication from the Ukrainian People's Republic, consistently pursued a policy of othering Russian culture as an expansionist one, an empire hostile to the Ukrainian nation. A characteristic appeal of its authors to the experience of contemporary European theatre artists was strategic. Among theatre figures, the most influential figure on the editorial policy of "Shliakh" magazine was actor, theorist, theatre researcher, and playwright Mykola Voronyi. Therefore, the publication realised its "foreign policy" vector by translating contemporary European plays. In this regard, the editors saw their mission as providing current European repertoire to new Ukrainian theatres, consciously moving away from the repertoire of the imperial censorship era. For "Fygaro", a commercial publication from the times of Hetmanate, its editors sought to cultivate the image of a

society weekly with a mandatory column chronicling the lives of foreign stars. In "Nova generatsiia", German theatre schools and directing were discussed from the perspective of Ukrainian panfuturists, who sought to apply the experience of European futurists in practice effectively. The professional propaganda journal "Radianskyi teatr" in its extensive articles, particularly on the German stage, drew attention to the impossibility of an artist's free existence in the bourgeois world. The professional journal "Barykady teatru", like the scholarly journal "Le Monde Oriental", provided information and analysis of the formats of traditional and modern theatres in the East (Turkey, Persia, China, Japan), with a less ideological focus, fixating on the technological features of their existence.

Thus, the examined examples of editorial policy during the period 1917–1934 allow us to obtain a model of an unfinished project of a somewhat limited, but integrated, Ukrainian theatrical publications into the global media discourse on theatre.

РОЗДІЛ 3.
КЛАСИЧНА ДРАМАТУРГІЯ НА СЦЕНІ

Сьогодні одним із нагальних завдань театрознавства є повернення «із забуття» імен талановитих українських митців, незаслужено, насильницьки вилучених із театрального процесу тоталітарною радянською системою, і забезпечення в такий спосіб більш повного й головне – об'єктивного його висвітлення.

Галина Ботунова,
Ганна Бабіївна: життя і творчість в умовах тоталітарного режиму, 2023, с. 216

**«ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ».
ВИШНЕВІ УСМІШКИ. ОПЕРА С. ГУЛАКА-
АРТЕМОВСЬКОГО НА КОНУ ДЕРЖАВНОЇ
УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ (1931)
У КОНТЕКСТІ ЇЇ РІЗНОЖАНРОВИХ ВТІЛЕНЬ
XX-XXIст.**

**«В'ЯЗНІ РАЮ» ЧИ «ЖЕРТВИ КОЛОНІАЛЬНОГО
МІФУ»?**

Про оперу Семена Гулака-Артемівського та її інтерпретації на театральному кону й у кінематографії написано дуже багато. До вистави «Запорожець за Дунаєм» на сцені Державної української музичної комедії ще за радянських часів звертався Лесь Танюк у вперше виданій ним російською мовою монографії «Мар'ян Крушельницький» (1973), яку пізніше в розширеному варіанті було видано ним українською (Танюк, 2007). У цій монографії згадка про постановку М. Крушельницького мала епізодичний характер. У праці «Барви української оперети» (Станішевський, 1970) тоді ще кандидат мистецтвознавства Ю. Станішевський розглядав авангардну постановку за усталеною «методологією» аналізу творів згідно з їхньою відповідністю доктрині соцреалізму.

Тож, перш ніж розглянути версію 1930 року, яка вийшла з-під пера видатного українського письменника-гумориста Остапа Вишні, необхідно згадати передісторію її виникнення в контексті сучасних досліджень українського театру.

Театрознавиця Леся Овчієва в рецензії на упорядковану і видану Сергієм Гальченком збірку творів О. Вишні «Театр – це велике знаряддя» (2020) пише з цього приводу: «Сьогодні стан дослідження розвитку української театральної культури не викликає особливо оптимістичного захоплення, тим більше у освоєнні конкретних матеріалів, безпідставно викреслених радянськими ідеологами «ворожих» класиків, що всупереч соціалістичним умовам проявляли небажані роздуми та сумніви.

Якраз нинішнє покоління людей виявляє зацікавленість до призабутих досягнень мистецької спадщини українського народу, часто мріючи хоча б наблизитись до розуміння здобутків трагічних втрат. Нелегким був життєво-творчий шлях письменника-гумориста Остапа Вишні (Павла Михайловича Губенка). Серед діячів культури, які плідно піднімають, здавалося б, з непрохідних, замулених джерел національні скарби, вирізняється літературознавець Сергій Гальченко, в орбіті досліджень якого життєві та творчі здобутки П. Тичини, В. Сосюри, О. Вишні та «інших чесних і самовідданих творців, які своєю діяльністю збагачували український літературно-мистецький процес» (Овчієва, 2020, с. 213).

Леся Овчієва нагадує, що у письменницькому надбанні О. Вишні є розвідки з історії створення і діяльності окремих театральних колективів, рецензії на вистави, статті та фейлетони. Ця частина творчого здобутку письменника підтверджує широчінь творчих можливостей автора, який не просто був пристрасним театралом, а й вболівав за долю театральних митців та, на загал, усієї української культури.

Йдеться й про те, що в новому виданні С. Гальченко запропонував читачам кілька театральних розділів,

зокрема «Забута драматургія». Він вперше підготував публікацію трьох інсценізацій, зроблених О. Вишнею на відомі сюжети: «музичний гротеск» «Вій» за М. Гоголем, музичну комедію «Запорожець за Дунаєм» за С. Гулаком-Артемовським, оперету «Мікадо» за А. Салліваном, осучаснену злободенними текстами (усі були написані до арешту О. Вишні у 1933 р.).

Ці драматургічні твори, окрім «Запорожця за Дунаєм», не мають такої сатиричної чи політичної гостроти, як переробка твору С. Гулака-Артемовського. Звичайно, можна посміхнутися, коли у «Мікадо», з його екзотичним японським сюжетом, читаєш про розподіл Японії на «правобережну» та «лівобережну», при чому правобережна голосує за «японізацію», в лівобережна – ні. Сатиричний зміст «Мікадо» Остапа Вишні відчутний, проте його «япгоспні» базари, тогочасні політичні кампанії та внутрішні дискусії були пом'якшені казковим контекстом й не мали викривальної спрямованості. Бо тоді ще не відчувався масштаб соціальної катастрофи, яку принесла до постреволюційної України радянська влада, не так чітко проглядалися паралелі з імперською експансією сусідніх народів. У будь-якому разі навіть думати про це було б самогубством.

Що ж стосується оригінальної версії «Запорожця за Дунаєм», то після чергової постановки твору в Національній опері України (2003 року), музикознавиця Юлія Бентя надрукувала статтю «В'язні раю», де наголошувала, що С. Гулакові-Артемовському (який, до речі, народився в один рік з Р. Вагнером та Дж. Верді) майже півтора століття дорікають у спотворенні історії. Звичайно, не у зв'язку з улесливим ототожненням України з раєм. По суті, сюжет «Запорожця за Дунаєм» дійсно має небагато точок перетину з реальністю. Але, справді, чи не

наївно вимагати «історизму» від С. Гулака-Артемівського, актора, баритона, соліста італійських театрів, а згодом і петербурзької імператорської сцени.

Карася Семен Степанович, безперечно, ліпив виключно для себе. З власної біографії та сімейних легенд. «Серед предків автора “Запорожця за Дунаєм”, як коментує далі Ю. Бентя, був козак, якого за розпусну вдачу стали називати «гулякою Артемівським». Дядько композитора, професор Харківського університету (на ім'я Петро – прим. О.Ч.) і відомий того часу письменник, принаймні наполягав саме на цьому походженні їхнього подвійного прізвища» (Бентя, 2003).

Семен Гулак-Артемівський, який у мистецькому розумінні перебував під впливом стилістики італійської опери, написав музику саме в цьому жанровому ключі. Можливо, саме цим і забезпечив їй неймовірне творче довголіття. Але «Запорожець за Дунаєм» дійсно перша в історії українська опера, незважаючи на те, що прем'єра відбулась у столиці імператорської Росії ще в 1863 році. А її герої, особливо Одарка та Карась, завдяки сталій виконавській традиції, сприймаються як фольклорні, суто народні персонажі. Навіть зі сварками та пляшкою горілки у широких штанях Івана Карася. Музика ж настільки приваблива, що виводить твір С. Гулака-Артемівського ледь не на перше місце у демократичних жанрових категоріях. Вона дуже впізнавана і тому багато разів слугувала для різних осучаснених переробок, іноді суто асоціативних, а інколи й принципово інших за трактуванням. Це було тоді, коли за умов радянської ідеології оперні твори, народжені з фольклорних джерел, вважалися «народним примітивом» та штучно перероблялись у категорію «великої опери». Їх показували у тодішній столиці СРСР як певне досягнення української

культури. А потім репресували та навіть катували митців істинного фольклорного напрямку як «буржуазних націоналістів». І це стосується не тільки великих жанрів, а й кобзарства, достеменного народного хореографічного мистецтва тощо.

Кандидат філософських наук Ольга Брюховецька у принциповій, доволі гострій статті 2007 року «“Запорожець за Дунаєм” і колоніальний міф» схильна перенести відповідальність за цю колонізацію на тягар спадку, який несе на собі Україна здавна, а також на несприятливі, наджорсткі умови, в яких формувалася українська модерна нація. І робить слушний висновок, що цю колоніальну субстанцію можна називати по-різному: «малоросійщиною, шароварщиною – суть її від цього не зміниться, бо не шаровари винні, а провінційна бездарність, фальш і мертвотність, які культивувались у колонії [...]. Але ж тепер начебто немає колоніальної цензури. Чому ж ця шароварщина продовжує перти з нашого і без того анемічного культурного тіла?» (Брюховецька, 2008, с. 13).

Відповідь на ці риторичні питання у зв'язку з першою українською оперою, на мій погляд, є тільки одна: нічого кращого у втіленні українського народного характеру від часів С. Гулака-Артемівського не було створено. Тому принаймні дивно здається репліка-запитання режисерки Оксани Тараненко, яка здійснила постановку «Запорожця за Дунаєм» у Львівській національній опері 2023 року: чи можемо ми обійтися без «Запорожця»? «Можемо», – відповідає мисткиня. – Але тоді треба більше писати нового. В знак пошани і поваги до Гулака та його покоління, ми «Запорожця» зробили. Але якщо чесно, то ми можемо обійтися без нього. Тоді треба обходитися і без «Ночі перед Різдвом», тому що не може Оксана хотіти такі

черевички, як в убивці цілого народу. Тому, щоб не відмовлятися від 200 років нашої історії, ми дозволяємо собі інший погляд на це: десь з любов'ю, а десь виправляємо. І ми з постановниками, моїми музичними співавторами Дмитром та Олександром Саратськими зробили наскрізну драматургію, тому що музично все має розвиватися. Завдання було максимально прибрати лубок, наскільки це було можливо, тим не менше з повагою до Гулака та його мелодики. Вийшло десь під Шуберта, десь під Моцарта, десь і під мюзикл, а десь з полегшенням під кіношні саундтреки, щоб сучасний глядач сприймав це» (Островський, 2023).

Отже, львівські постановники активно втручаються не тільки у сценарну, а й у музичну драматургію, «мюзиклизуючи» (і таке подібне) доробок С. Гулака-Артемівського. Для порівняння, у Національній опері України за часів художнього керівництва видатного майстра Мирослава Скорика (1938-2020) далі нового інструментування не пішли. І композиторське втручання було тут вельми делікатним.

Цілком позитивні приклади таких обробок передусім стосуються створення хореографічних версій «Запорожця за Дунаєм», а не просто включення танців в оперну виставу. У цих експериментальних досвідах була й спроба переосмислення знайомих сюжетних перипетій. Так, у 1980 році видатний український диригент Веніамін Тольба (1909–1984) створив балет «Запорожець за Дунаєм» на 3 дії за власним лібрето, використавши партитуру опери С. Гулака-Артемівського.

Його дія відбувається на початку XVIII ст. в Туреччині. У I частині передбачено епізод конспіративної сходки – заколоту проти турків (схоже описаний на картині Іллі Рєпіна). Запорожці пишуть Султанові листа з вимогою

відпустити їх на батьківщину, а в протилежному випадку погрожують повстанням. Від цього залежать деякі зміни у характерах персонажів. Наприклад, Карась був на цій сходці, але, не довіряючи балакучій Одарці, удає, що був на вечірці. А тому й перебуває напідпитку.

Крім того, у стосунки Андрія та Оксани втручається третя особа – молодик Потап, теж закоханий у дівчину. Інтрига підсилюється тим, що Оксана Султану теж до вподоби, і він наказує приєднати її до свого гарему, чим викликає ревності першої дружини гарему та гнів українців. За допомогою служниці гарему Оксану щастить визволити, але Потап, допомагаючи закоханим втекти, водночас повідомляє про це турків. Занепокоєний можливістю бунту, Султан вирішує не тільки пробачити молоду пару, а й відпустити запорожців, за їхнім бажанням, на батьківщину. Балет закінчується веселим святом на честь повернення українців додому» (Тольба, 1973). Аналіз лібрето робиться у цьому розділі вперше. Лібрето балету В. Тольби ніколи не було надруковано. Копію повного тексту лібрето я отримав від сина диригента, Володимира Веніаміновича Тольби (1938–2018).

Створення повноцінної балетної вистави залишилося нездійсненим проєктом, проте деякі номери були написані та мали певний успіх (приміром, Дует Одарки та Карася у постановці Віктора Литвинова отримав нагороду на Всеукраїнському конкурсі хореографів). Остаточним творчим результатом допоки стала партитура Веніаміна Тольби під назвою «Симфонія пам'яті С. Гулака-Артемівського», у якій чимало гумору та несподіваних оркестрових барв.

Схожий задум виник також у популярного та плідного на балетну музику українського композитора Юрія Шевченка (1956 - 2022). Його балет «Запорожець за

Дунаєм» в остаточний список спадщини композитора увійшов у ролі сюїти, яка часто і з успіхом виконувалась ще за життя митця.

Що ж до суто театральних версій опери, то вони виникали як реакція на заштампованість багатьох сценічних рішень, невибагливі нашарування зусиль деяких постановників та виконавців. Як приклад, можна навести роботу «Театральної компанія Бенюк-Хостікоєв», де автором п'єси «Задунаєць за порогом» виступив Петро Мага, а постановку здійснив і грав роль Султана популярний актор Анатолій Хостікоєв. Сам він так пояснював творчий задум: «Ми нафантазували, що Султан має українське коріння, звідси знання української мови та українських пісень. Нагадаю, Роксолана була дружиною знаменитого Султана Сулеймана. У них були спільні діти. А тому якась частина української крові у цій родині залишилась... Отже, у виставі Султан Махмуд II, який є історичною особистістю, є нащадком Роксолани. Принаймні так могло статися... Козаків, які жили на території Задунайської Січі називали задунайцями. Вони були вигнанцями, бо знаходилися за порогом своєї рідної хати» (Поліщук, 2016).

Перенесення наголосу трактування на постать Султана зумовило як позитивні риси, так і певні драматургічні невідповідності. Були у тій постановці і певні пародійні елементи, що не завжди суміщалися з «реалістичною» постаттю Султана, який насправді міг стратити, а міг й помилувати.

Є сенс співвіднести з цією постановкою й художній фільм 2007 року «Запорожець за Дунаєм», де роль Карася теж виконував Б. Бенюк, а режисером був Микола Засєєв-Руденко. Ольга Брюховецька аргументовано і критично поставилася до цієї екранізації, бо, на її думку, режисер

«знижує дію, перетворюючи її на фарс, можливо з розрахунку, що найпримітивніші алкогольні жарти апелюватимуть до глядача. Це особливо проявляється в його трактуванні центрального чоловічого образу.

Карась в опері С. Гулака-Артемівського – амбівалентний персонаж, який коливається між карнавальною зниженістю і благородністю. Він наче простий п'яниця, але, водночас, не такий простий, – у ньому є натяки, хоча майже й непомітні, на те, що він лише прикидається простаком, зберігаючи іронічну дистанцію. А в гротескному виконанні Богдана Бенюка Карась позбавляється решток благородного шарму і перетворюється на пришелепуватого дурника, з яким щось постійно трапляється: що саме – він у своїй хмільній каламуті не зовсім і не завжди розуміє. Саме так, вочевидь, – як фрагментована галюцинація – має поставати для малороса його власна історія, щодо якої він тільки й може, що витріщатися і чухати потилицю...

Це гротескне перегравання, до того ж, контрастує зі схематичною умовністю решти персонажів [...]. Складається враження, що хтось з них переплутав знімальний майданчик. І це не випадково, адже крім повної нездатності до осмислення матеріалу, автори фільму продемонстрували те ж саме і в мистецькому плані» (Брюховецька, 2008, с. 14).

Далі науковиця пише, що у радянському кіно фільм-опера був «просвітницьким» жанром, який ніс в широкі маси високе мистецтво, а кіно розглядалося як спосіб якнайкраще передати виставу і повністю підпорядковувалося театральним умовностям. Таким чином виник своєрідний гібрид: не зовсім кіно й не зовсім вистава, а – як ретушована фотографія – щось невизначено середнє, застигло-бутафорське.

Незважаючи на те, що «Запорожець за Дунаєм» М. Засєєва-Руденка знято на натурі (а може, якраз і завдяки цьому), застигло-бутафорське у ньому відчувається навіть сильніше, ніж у фільмі 1953 року, знятому в театральних декораціях. Бутафорія на тлі природи має безнадійно фальшивий вигляд. І навіть якщо цього намагаються не помічати автори, камера все бачить і все безжально передає» (Брюховецька, с. 15).

Цю бутафорськість і фальш О. Брюховецька бачить особливо помітною у п'ятнадцятихвилинному пролозі до фільму, повністю придуманому його авторами. Пролог виконаний у формі куплетів (вірші О. Вратарьова, музика Ігоря Поклада) та ділиться на дві частини – передісторія постановки вистави, якою, власне, і є фільм і сон Карася, в якому з'являються цариця Катерина та її фаворит Потьомкін. Починається пролог у кабінеті директора оперного театру, де обговорюється пропозиція поставити «Запорожця за Дунаєм». Усі навколо критикують ідею, особливо Критик, вимагаючи авангардних рішень замість зловживання шаблонними «вусами Карася». І легко погодитись із О. Брюховецькою, що єдиним справжнім «злом» тут є сама ідеологічна конструкція, яка ще доповнюється другою частиною прологу, себто авторськими коментарями до дії опери С. Гулака-Артемівського, або, точніше, до її історичного контексту.

Хоча цей епізод є сном Карася, авторські коментарі вкладено в уста Катерини і Потьомкіна. Ці герої вже позбавлені будь-якої гротескності, а те, що вони співають, є домінантною інтерпретацією подій на тлі козацької громади з п'яною, неартикульованою мовою. Потьомкін радить Катерині повернути з миром православних і звитяжних козаків, які подались до Задунайської Січі, а цариця скаржиться на свою велику втому від державних

турбот і бажання все вирішувати за допомогою батога та пряника. А далі (замість вирішення проблем підлеглих) вирішує зайнятися коханням.

Дослідниця обґрунтовано вважає, що вже саме рішення авторів надати слово Катерині з Потьомкіним, є досить промовистим. При цьому їхній діалог, як пише О. Брюховецька, «навіть чи можна розглядати навіть наближеним до того, що могла б казати Катерина як реальний історичний персонаж. Особливо дивно чути з її уст слово “Україна” – як відомо, для Російської імперії існувала лише Малоросія; а тим більше дивно чути схвальні слова про козаків за їхню любов до України – козаки в тогочасному імперському дискурсі розглядалися як розбійники, асоціальні елементи, а не патріоти.

Отже, йдеться не про реальну історичну Катерину, а про авторську конструкцію. Питання, кому ж насправді належать ці слова, хто стоїть за цим дискурсом, не є суто риторичним, оскільки саме ці слова і здійснюють ідеологічну “пристібку”, даючи контекст і бачення, в якому автори пропонують нам розглядати події, що відбуваються в фільмі. Тобто пропонують розглядати козаків як неслухняних дітей імперії, що – і про це фільм – нарешті усвідомлюють свою помилку і повертаються в її лоно. А Катерину – не як втілення зажерливої імперської влади, а всього-на-всього як втомлену жінку, для якої “зіркою завжди була любов”» (Брюховецька, 2008, с. 15).

У звуковому (чорно-білому, а далі – кольоровому) кінематографі було кілька прикладів втілення «Запорожця за Дунаєм», причому один з них відкривав своєрідний «батл» між мистецтвом емігрантського середовища українців США та Канади з одного боку і сталінської пропаганди – з іншого.

Сталося це наприкінці 1930-х років, після виходу в американський прокат фільму Василя Авраменка «Запорожець за Дунаєм». У 1938 році В. Авраменко кинув клич по збору грошей серед канадійських емігрантів на користь цього мистецького проекту (в англомовному варіанті «Козаки у вигнанні»).

Раніше ним була зафільмована опера «Наталка-Полтавка», яка теж витримала творчі перегони з відповідною радянською кінопродукцією. Як наголошував В. Авраменко, якого перед тим розкритикували за якість кіносценарію до «Наталки-Полтавки», сценарій «Запорожця за Дунаєм» «буде переглянутий українськими фаховими силами, а сам фільм представлено у новій, розвинутій формі» (Авраменко, 1947, с. 78). Фільм мало бути дубльовано двома мовами – українською та у перекладі англійською.

Насправді нова робота В. Авраменка була значно кращою від попередньої екранізації. І насамперед це визначила англомовна преса США та Канади: «Головні артисти, включно зі старим кобзарем, що оспівує славу й долю України, показують прекрасні голоси. Виступи хору й танкові сцени дуже добрі. Фотографія (тобто операторська робота – прим. О.Ч.) і репродукція звуку чисті. Українці так прекрасно і природно виконують народну музику і швидкі танки, що напевно повинні були з дитячих років вправлятися, щоб створити такий небуденний фільм.

Якщо вас коли-небудь зворушували народні пісні в творах Дворжака, Римського-Корсакова або Ліста, то українські мелодії стануть для вас джерелом свіжої насолоди». «Співи у фільмі чудові, а танки Василя Яцини (соліст у гопаку – прим. О.Ч.) викликали сальви оплесків з боку столичної публіки. Михайло Швець блискуче

виконав свою повну гумору ролю Івана Карася, а подальші лаври припадають на Марію Сокіл, Миколу Карлаша, Олексу Черкаського та Олену Орленко (відповідно Одарка, Андрій, Султан та Оксана) за їх знаменитий спів та гру. Глядачі прем'єри закохались у цей фільм» (Новак, 1979, с. 24).

Позитивна реакція англомовної преси була обумовлена й тим, що «італізована» українська мелодика була більш до вподоби американським та канадським глядачам, оскільки нагадувала усталені зразки великої опери, виконаної на професійному рівні.

Цікаво зіставити однойменні кіноопери, створені відомим радянським митцем Іваном Кавалерідзе (скульптор, кінорежисер та драматург), які вийшли на екран майже водночас з «Наталкою-Полтавкою» та «Запорожцем» В. Авраменка. Зрозуміло, що фільм І. Кавалерідзе у професійній кінематографічній царині значно вирізнявся у кращий бік від першого досвіду В. Авраменка-кінорежисера. Не міг використати останній такої чудової акторської плеяди, яка знімалася у радянському фільмі: Марія Литвиненко-Вольгемут, Іван Паторжинський, Степан Шкурат (який, до речі, виконував провідну роль у наступній кінороботі І. Кавалерідзе «Запорожець за Дунаєм» у парі з Анастасією Левицькою (Одарка). Цей «Запорожець», поставлений у 1937 році, дещо випередив аналогічну кіноверсію опери С. Гулака-Артемівського, зроблену В. Авраменком (1938). Тогочасні критики визнавали «Запорожця» І. Кавалерідзе «безперечним взірцем вдалої екранної інтерпретації оперного твору» (Косаківська, 2003, с. 8).

Змагальний характер паралельного показу кіноопер, випущених в радянській Україні і США, їх ідеологічне протистояння знаходить підтвердження у нотатках

М. Новака, одного з найбільш активних членів Авраменкової фільмової корпорації: «Нам треба бути гордими, що показали нашим незрячим людям, що українська еміграція здібна також таку справу здвинути. Ми проломили грубі верстви льодів і заставили навіть червону Москву змагатися з нами, бо коли б не наша «Наталка Полтавка», то не було б і сталінської» (Новак, 1979, с. 30). Отже, «кінодуель» В. Авраменка та І. Кавалерідзе була не стільки творчим змаганням двох митців, результатом ідейного протиставлення двох осередків єдиної культури, штучно розведеної по обидва боки світового океану.

Підсумки цього заочного змагання зробила сама історія. Кожна зі стрічок стала своєрідним документом епохи.

Проте ставлення до національної культури «братерських» республік у СРСР було підпорядковане законам радянської ідеології. Показ національної самобутності залишався зовнішнім, «костюмним», а будь-яке заглиблення у фольклор вважалося проявом «буржуазного націоналізму». У другій половині 1930-х років цькування і навіть знищення представників так званої «фольклорної» хвилі українського мистецтва досягли апогею.

Постраждали кобзарі, знані літератори, творчі колективи, які відтворювали достеменно хореографічне мистецтво народу (наприклад, «Жінхоранс»). Замість «народного примітиву», діячі мистецтв продовжували впроваджувати у професійну творчість бадьорі дивертисменти з обов'язковим ідеологічно витриманим змістом та квітчастими фіналами в дусі імперських часів. У цих умовах створити нову інтерпретацію національної

класики поза вимогами соціалістичного реалізму було неможливо.

Це стосувалось навіть варіантів гопака в опері «Запорожець за Дунаєм». «Парадна» версія була здійснена М. Болотовим та П. Вірським на сцені Київського театру опери та балету для гастролей у Москві 1936 року з урахуванням досвіду попередників. У передмові до постановки М. Болотов та П. Вірський дякували В. Верховинцеві за велику допомогу, називаючи його «етнографом української пісні й танку». Але це був дуже сумнівний комплімент: «Народний примітив лежить в основі танкової фактури, – наголошували постановники «Гопака», – однак цей примітив переломлений крізь театральну призму і тому сценічно підкреслений. Займатися точним етнографічним відновленням народного примітиву в театральній дії було б неправильно» (Болотов, Вірський, 1936, с. 41).

Таким чином, напередодні гастролей у столиці СРСР балетмейстери присягали на вірність новому мистецтву радянської епохи й проголошували засади естетики, яка буде покладена у фундамент новостворених ансамблів народного танцю у Москві (Ігор Мойсеев) та Києві (Павло Вірський) 1937 року.

Можна наводити ще багато прикладів театральних, музичних та кінематографічних варіантів інтерпретації «Запорожця за Дунаєм». Але серед них нема жодного, який би не просто намагався у тексті вирівняти необхідний ідейний дисбаланс (потрібний для української самосвідомості у будь які часи), а вносив пародійне забарвлення (знов таки не допоміжне, а жанрово драматургічне, визначальне). Це спромігся зробити саме Остап Вишня, неповторний майстер театального фейлетону, чудовий знавець театру. Ось кілька зразків

такої його унікальної творчості (як на мене, невинувато призабутої). «Театральні усмішки» – це специфічний симбіоз фейлетону та гуморески з дотепним особистісним стилем, притаманним саме О. Вишні.

У «дуже музичних рецензіях на Харківську оперу» читаємо, зокрема: «Опера це є така штука, де всі люди дуже веселі: вони або грають, або співають, або танцюють. До революції опери звалися просто операми, а тепер, за особливі заслуги перед революцією, зветься академічними. Складається всіляка опера з оркестри, артистів, хору, балету і з квітків.

Найголовніше – квітки, бо без них опери не почуєш.

Оркестра складається з диригента й безконечного числа скрипок, сурм, віолончелів, гобоїв і одного великого барабана.

Артисти складаються з сопранів, меццо, тенорів, баритонів і басів.

Балет – із примабалерини, а хор – із восьмидесяти чоловік тероризованого режисером населення...

Тепер щодо виконавців.

Людмилу (в опері «Руслан і Людмила» – прим. О.Ч.) співала артистка Лебедева тоненько й приємно. Одно тільки вийшло не зовсім як слід: переплутала батьків. В арії «Грустно мне, родитель...» все зверталася до диригента. Той усе паличкою: Не я батько! Он батько! Світозар батько! Я диригент! А вона руки заломлює та до нього: «Грустно мне, родитель...» (Вишня Остап).

Або дифирамб Остапа Вишні (і все ж фельетонний!) художнику Анатолію Петрицькому: «Петрицький! Його не можна не знати. І всі, хто хоч на остілечки цікавиться мистецьким життям, той знає, хто такий Петрицький. Він

або чув про нього, або читав, або бачив його костюми, декорації й малюнки.

Ще в 1917–1919 роках буйно якимось засяяв, загравав своїми яскравими фарбами А. Г. Петрицький на фоні мистецького життя на Україні: «Молодий театр», «Шевченківський театр», «Українська опера», «Балет Мордкіна» і т. д., і т. ін. Ще й досі по мистецьких журналах час од часу з'являються репродукції з творів Петрицького як зразок найоригінальнішого й тонкого майстерства.

Прекрасний майстер, тонкий знавець українського історичного матеріалу, Петрицький надзвичайно оригінально й своєрідно відбиває той матеріал у своїй художній уяві, даючи шедеври образотворчого мистецтва.

У нас тут, на Україні, якимось ніхто не мислить серйозної постановки будь якої української п'єси без Петрицького» (Вишня Остап).

П'єсу «Запорожець за Дунаєм» О. Вишня присвятив саме йому, Анатолію Петрицькому, беззаперечному та дуже впливовому лідеру українського мистецького авангарду 1920-х років. І цим вже визначив той стильовий напрям, який задумав наслідувати у реалізації цього проєкту. Невідомо лише, чому А. Петрицький присвяту прийняв, а від роботи над виставою відмовився.

Можливо, й тому, що з 1925 року інтенсивно працював головним художником Української державної столичної опери. З тих пір і до 1929 року диригенти і режисери в театрі змінювалися дуже часто, підбір репертуару також був випадковим, в постановках переважали консервативні тенденції. На цьому тлі творчість А. Петрицького виділялася експериментальним духом і яскравими художніми знахідками. Вони мали мало спільного з традиційним рішенням оперних і балетних

вистав, а значить, викликали неоднозначну реакцію серед творчих працівників театру і «пролетарських» критиків. Однак серед політичних керівників тодішньої столиці України А. Петрицький був незаперечним авторитетом.

Отже, коли в 1929 році театр опери та балету залишився практично без головного режисера і головного балетмейстера, випадкова зустріч М. Фореггера і А. Петрицького стала вирішальною в тому, хто повинен був зайняти обидві ці посади. Соратники зійшлися в одному: і опера, і балет у збереженому вигляді вимагали оновлення. Але результати були неоднозначними.

Неможливість втілити свої творчі принципи в життя в той час привела в столицю України багатьох хореографів і режисерів з Ленінграда і Москви. Серед балетмейстерів – Левка Крамаревського, Касіяна Голейзовського, який здійснив експериментальні роботи у балеті Одеси та Харкова – творчу свободу він теж знайшов завдяки А. Петрицькому. Отже українське мистецтво до пори до часу охоче приймало режисерів новаторського типу – тих, хто не зміг утриматись у Росії.

У 1929 році, слідом за журналом «Новий ЛЕФ» В. Маяковського, об'єднання художників лівого формування столиці України почало видавати аналогічний журнал у Харкові. Воно отримало назву «Нова генерація» і з невеликим запізненням у часі повторило шлях авангардного театру, літератури та живопису, але вже на українській землі. І тут боролися дві суперечливі тенденції: відродження національної самосвідомості й підпорядкування української культури загальним завданням політики СРСР.

Перша в республіці Державна українська музична комедія, заснована у 1929 р., повторювала творчий шлях Держопери, теж реорганізованої чотирма роками раніше з російської опери. У ДУМК панували вихованці

режисерського штабу Л. Курбаса, диригенти та композитори, виховані у класах Харківського муздрам-інституту, та навіть декотрі солісти Харківської опери, хористи й музиканти оркестру. Основна ж проблема полягала в репертуарі, бо він аж ніяк не відповідав критеріям нового суспільного ладу.

У 1930 році Н. Фореггер випустив у ДУМК прем'єру. Це була «Дружна гірка» М. Дворикова та В. Дешєвова (автори тексту П. Максимов, М. Львов). Микола Фореггер вкотре оголосив перегляд виражальних засобів всіх доступних йому жанрів, аби зорієнтуватися в новому творчому середовищі. На жаль, зробити це ставало все складніше. Перший в Україні театр музичної комедії переживав складні часи перших досвідів. Сучасні герої, юні комсомольці та комсомолки на його сцені мали вигляд більш природний. Але закони жанру невблаганні – це були все ті ж маски, тільки адаптовані під опереткові ампула: – герой, простака, субретка і т.п.

В опереті «Дружня гірка» один з героїв, Гришко, після вимушеного купання в річці, радив другові: «Льошо, взуй штани. Інакше підхопиш в шиї застуду». Той відповідав: «Дякую. А ти міцніше зав'яжи краватку. Ногам тепліше буде». Це зразок гумору. Що стосується змісту, то в опереті він зводився до аскетичного кохання кількох пар, яке закінчувалося комсомольським весіллям.

«Дружня гірка» в реальності була назвою молодіжної комуни, розташованої в мальовничому місці відпочинку. Вона не була новинкою на театральній сцені, бо популярні у той час театри трудової молоді вже намагалися поставити її як протипагу оперетам Імре Кальмана. Але І. Кальман в опереті залишався таким же недосяжним, як Дж. Верді в опері, а спроби вивести на сцену сучасних героїв закінчувалися зазвичай невдало.

ОТАМАН НА ІМ'Я ДНІПРЕЛЬСТАН

Створюючи нову п'єсу «Запорожець за Дунаєм», Остап Вишня щедро розсипав пародійні елементи та іронічні коментарі. Усе це визначало характер режисерського рішення запрошеного на постановку з театру «Березіль» Мар'яна Крушельницького та взаємозалежної роботи з художницею Міррою Панадіаді.

У цієї мисткині, яку доти мало хто знав, виявився, і темперамент, і яскраве кольорове бачення сцени (що видно при колоризації чорно-білих світлин), і образотворча умовність, змішана з гротеском. Услід за М. Крушельницьким, М. Панадіаді відмовилась від побутового реалізму, історичної достовірності та специфічних східних рис, використовуючи умовні конструкції замість інтер'єрів. Аналізуючи сценографічні виміри «Запорожця за Дунаєм», я спираюся на десяток фото, що фіксують мізансцени вистави, з колекції Музею театального, музичного і кіномистецтва України («Запорожець за Дунаєм», 1931, 62014-62023). Раніше з цього комплекту фото вистав було опубліковано лише одну світлину – у монографії «Барви української оперети» Ю. Станішевського (Станішевський, 1970, с. 17). У комплекті фото з вистави у колекції Музею театального, музичного і кіномистецтва України її підписано: I дія, фінал – «карасі та одарки» (Фонд Ф. № 62015).

Сформований М. Панадіаді простір виглядав як театральна машина, а не місце дії. Тобто сценографія була побудована за принципом механізму: сходи, платформи, підвішені декоративні елементи, геометризовані площини (переважно вертикального й діагонального спрямування). Як данина «вишневим усмішкам» виглядають куточки оформлення сцени, де актори співають на тлі непомірно

великих бутафорських вишень (хай пам'ятають глядачі, хто усе це вигадав)!

Елементи сценографії та зовнішній вид багатьох статичних мізансцен у низці постановочних світлин, вочевидь, відображають епізоди у фотозйомочній статистиці. Однак саме з цих характерних поз можна зробити висновок, що режисер М. Крушельницький послідовно користувався гротеском як головним засобом характеристики персонажів: перебільшеними гримами та жестами, навмисно «неприродною» пластикою тіла, що контрастують зі словом (співом) та дією. Саме тому герої (навіть, загалом, правдоподібний червоноармієць) виглядають не як реалістичні люди, а як соціальні маски, типи, носії ідеї. Безумовно, це результат відповідної співпраці режисера-ідеолога зі сценографинею.

На жаль, сліди М. Панадіаді ведуть до Баку і це, мабуть, врятувало її від репресій у роки переслідування «формалістів». А доля її батька, Дмитра Георгійовича, добре відомої в Харкові людини, склалася трагічно. Він був розстріляний в 1937 р. у Харкові як буцімто грецький шпигун (реабілітований 1958 року).

У виставі М. Крушельницького – М. Панадіаді вже на початку дії оживає Місяць в небі, до якого в арії звертається Оксана, і в дуеті радить їй краще завести у хаті радіо аби бути в курсі останніх новин. Івана Карася супроводжує приручена Мавпа, яка жваво реагує на будь які сценічні обставини. На прохання Карася, саме вона ховає його від докорів Одарки. Карась уважно слідкує за реакцією та репліками Мавпи: чи не вважає вона, що Іван вже не справжній запорожець, а тільки виконавець цієї ролі в емігрантському театрі. Коли анонсується Мавпячий балет, О. Вишня коментує, що цього забажав режисер, а воля М. Крушельницького обов'язкова до виконання,

«хоча б це був навіть слонячий балет») (Вишня О. Театр це велике знаряддя, 2020, с. 59).

У версії Остапа Вишні Карась не дуже орієнтується в політичному устрої тодішньої радянської країни і тому часто потрапляє в халепу. Наприклад уважає, що Дніпрельстан – це новий більшовицький отаман. Не набагато краще автор характеризує й Одарку, яка незадоволена чоловіком та мріє потрапити до гарему, аби «помуркотіти у Султана на руках». Не знаючи, яку заміну своїй мрії отримати, вона «згідна навіть на євнуха», бо не уявляє, кого ще можна «улестити» аби потрапити до гарему. Проте насправді, коли Одарку випадково переслідує посланець Султана, прийнявши за Оксану, жінка дає йому такого ляпаса, який бідолаха потім згадує із жахом. За що в мароканськи-емігрантському середовищі Одарка нібито отримує прізвисько української Жанни д'Арк. А їхні з Карасем дуети-сварки несподівано набувають соціального підтексту: «Ти скажи мені, Іване, нащо ти емігрував?». У Карася є відповідь на цей закид:

Жить не хочеш більш зо мною? Та іди на всі вітри...

До султана, до харему... Під усі хоч три чорти!

Та й у мене усі нерви розмоталися украй...

Править думав я народом, а тепер ходи та грай...

(Вишня О. Театр це велике знаряддя, 2020, с. 59).

Султан в тексті О. Вишні схарактеризований як гульвіса, який ладен постійно поповнювати свій гарем молодими жіночками (особливо йому до вподоби українки). Скільки б їх вже не було, а йому все не вистачає. Тому міністр висловлює Султанові специфічне побажання: «Нехай не висихають гормони твої». Оточений карикатурними шпиками (проте явно «не з цієї опери»), Султан віддає безглузді розпорядження на кшталт таких:

– Як накажете: допитать та повісить?

– Ні, спочатку повісить, потім допитать! (Вишня О. Театр це велике знаряддя, 2020, с. 60).

Згадується приблизно такого ж ґатунку гумор з комсомольської оперети «Дружня гірка».

Основний стимул заохочення підлеглих за послуги Султану – це посада міністра, на що ловиться й Карась. Йому приносять відповідний одяг – фрак, що в результаті пародійно співвідноситься із козацькими шароварами.

Особливо нищівною проти емігрантського середовища виявляється авторська позиція Остапа Вишні у другій картині II дії опери «На кордоні», коли втікачі Оксана та Андрій на викраденому човні прямують до радянського кордону. Вартовий червоноармієць (як уособлення держави) докоряє їм, що народ «будує Дніпрельстан, Магнетострой, піднімає сільське господарство». А ви, мовляв, там співаєте. І розвертає розчарованих втікачів назад.

«Червоноармієць: Співаки які найшлися! Ми й самі заспіваємо, коли нам треба!

(Повернули Андрій і Оксана човна та пливуть назад).

Андрій: (люто б'є веслом і люто співає) Ластівко моя прекрасна...

Оксана: (люто до Андрія) О мій друже, мій коханий!

Андрій: (люто до Оксани) Янгол ночі над землею...

Оксана: (люто до Андрія) Жду тебе, моє серденько...

(Перепливли. Вилізли на берег, повернулись одне до одного спиною і люто, з болем, як і у фіналі: “Смерть одна розлучить нас...”)» (Вишня О. Театр це велике знаряддя, 2020, с. 68).

Третя картина п'єси, найбільша за інші, сповнена не просто коміко-іронічних, а ядучих сатиричних фарб.

Вочевидь це вже памфлет. Дія відбувається у європейській кав'ярні в Марокко, де має відбутися конференція політичних діячів щодо інтервенції Радянського Союзу. На ній присутні персонажі з вигаданими, а насправді спотвореними іменами, які можна впізнати у пародійній інтерпретації: Піль Цуцкін (вірогідно колишній польський прем'єр Юзеф Пілсудський), Пан-Каре (Раймон Пуанкаре, тодішній прем'єр-міністр Франції), папа Тигр ІХ (обіграється ім'я одного з римських пап Лева) та багато інших, наприклад колишні міністри УНР зі зневажливими іменами Андрійко та Сашко (згадаймо, що сам Остап Вишня деякий час служив писарем в медичній частині Міністерстві шляхів УНР).

Ці персонажі, згідно «меню», замовляють різні регіони України собі на десерт. Неймовірно виглядають в наш час, понад сто років потому, тексти письменника, де політичні опоненти СРСР висувають гасла: «Скинем ми Москви ярмо», «їм Донбас віднесемо», «Правий берег віддамо, Лівий берег продамо». І за такі преференції, як право отримати державний пост, персонажі ладні віддати те, що «в надрах й те, що зверху – залізниці, цукроварні, заводи...» (Вишня О. Театр це велике знаряддя, 2020, с. 70).

Йде торгівля за Бессарабію, Одесу з портом та його робітниками, суперечка щодо Західної України... Асистент «папи Тигра» отець Зося скидає мантию та виявляється... гризеткою, яка виконує звабливий танець. Тобто у «торгівлі територіями», що відбувається у марокканській кав'ярні, використовуються будь-які засоби впливу та шантажу.

Далі за програмою відбувається показ нібито «культурного досягнення» емігрантського середовища – тобто опери «Запорожець за Дунаєм». При цьому ніхто з

відповідальних осіб не може згадати принаймні прізвище автора, тож він оголошується як Артем Гулаковський. Серед усього цього безладу починається дія опери яка (і це в атеїстичній країні) закінчується молитвою, яку дійсно написав С. Гулак-Артемівський. Але і це ще був не фінал вистави. Після виконання молитви з неба спускається маленький, плюгавенький (так за ремаркою в п'єсі) Бог, який заявляє, що його самого теж «ліквідували як клас». Тож і Бога вже немає.

«Таким чином, – робить висновок філолог Мар'яна Шаповал, – Остап Вишня застосовує у п'єсі пародіювання не лише як прийом, а як конструктивний принцип. Міжтекстові зв'язки виникають між двома планами тексту, дозволяючи говорити про очевидний приклад системно-текстової референції. Системна інтертекстуальність проявляється на всіх рівнях пародійної драми, служить завданню протиставити текстові плани, що досягається завдяки найрізноманітнішим засобам та прийомам пародіювання, які засновані на художній гіперболі» (Шаповал, 2012, с. 28).

Мар'яна Шаповал коментує текст Остапа Вишні, який насправді тонко відчував смаки і розумів настрої тогочасної публіки, чию увагу він майстерно умів утримувати. Водночас драматург не сподівався на те, що глядацьку залу щоразу заповнюватимуть освічені театralи, яким буде добре знайомою оригінальна опера С. Гулака-Артемівського.

Тому, знаючи, що глядач повинен якось отримати або актуалізувати інформацію про претекст, гуморист вибудовує композицію п'єси таким чином, що перший і другий плани пародійного твору артикулюються одночасно. Дослідниця розмірковувала про обігравання двох кодів в текстах арій персонажів: «Основні вокальні

номери (романс Оксани “Місяцю ясний”, пісні Карася “Ой щось дуже загулявся”, “Тепер я турок – не козак”, ліричний дует Оксани та Андрія, пісня Одарки “Ой казала мені мати та й приказувала”, дует Одарки і Карася “На туркенях оженюся!”, фірман “Всім я вам велю мовчати”) відтворюються за претекстом і служать тлом для створення комедійного контрасту планів. Ймовірно, для роботи письменник використовував лібрето С. Гулака-Артемівського, опубліковане в харківському видавництві “Рух” 1928 р., що містить передмову-розвідку та додаткові сцени, написані В. Овчинниковим» (Шаповал, 2012, с. 29).

Письменник дописав п'єсу у грудні 1930 року, а напередодні в Харкові було за допомогою вибухівки зруйновано Миколаївський собор, один з колишніх символів міста, на той час столиці України. Серед майбутніх театральних подій теж були вибухові руйнації. І перша з них – знищення «Березолю», його перейменування на честь Тараса Шевченка та призначення керівником Мар'ян Крушельницького. Імена Тараса Шевченка та Мар'яна Крушельницького, зрозуміло, не були чужорідними у цьому театральному середовищі, але за їх допомогою та відкриттям нового Російського драматичного театру планувалось вивірити пам'ять про Леся Курбаса та його творчу діяльність. На щастя, цього не відбулось.

Дослідниця українського театру музичної комедії Юлія Щукіна (Коваленко) пише з цього приводу, що «Крушельницький дивився на цю версію “Запорожця” крізь призму суто офенбахівської стилістики оперети – як на пародію. Проте у даному випадку це було висміювання набридлих штампів, які панували у музично-драматичних жанрах. Засобом боротьби з рутиною в опереті постановник

обрав дієвість та іронічність по відношенню до сюжету» (Коваленко, 2006, с. 170).

Пафосність оперних та опереткових штампів висміювалась режисером, починаючи буквально з відкриття завіси. Од першого виходу Оксани її характер було визначено через жанр романсу, котрий героїня співала з усіма принадами найрозповсюдженіших штампів його виконання. Фальшивий пафос звучання романсу дотепно знижався одразу ж після того, як на сцені її передражнявав актор, котрий грав Місяць.

Знаменитий дует Одарки і Карася був поставлений у буфонному дусі: коли починала співати Одарка (актриса В. Новинська), її рухи та прийоми мімічної виражальності тиражували водночас аж вісім «одарок», що з'являлися на сцені поруч. Симетрично до лінії Одарки виписував М. Крушельницький і мізансценічний малюнок ролі Карася. Слідом за виконавцем його ролі М. Донцом, вісім акторів, уподібнених зовнішньо до його персонажа, пантомімічно «акомпанували» у найбільш відомому епізоді твору сцені сварки Карася з Одаркою.

За інформацією, вміщеною у статті Ю. Щукіної, «у виставі використовувався екран, який було призначено для показу гротесково-гіперболізованих тіней персонажів з метою досягнення комічного ефекту. До речі, екран як засіб кадрирування та наочного укрупнення думки та емоції, використовував також Лесь Курбас у одній з кращих своїх вистав “Джیمмі Хігтінс”. А у третій картині сатирико-памфлетні образи політ-огляду у О. Вишні та М. Крушельницького майже збігалися з винайденими у середині 1920-х років Вс. Мейєрхольдом у виставі “Дайош Європу”» (Коваленко, 2006, с. 172).

У числі постановників та виконавців були ще кілька непересічних особистостей. Перш за всіх, виконавець

партії Івана Карася, видатний український співак Михайло Донець (1883–1941), визнаний за кілька років «націоналістом» і без усіляких розслідувань розстріляний катами з НКВС. Необхідні музичні номери дописував композитор Михайло Тіц, а диригував виставою майбутній класик української музики ХХ століття Дмитро Клебанов. Балетмейстером вистави та одним з виконавців був запрошений хореограф Іван Бойко. Він виступав у парі з дружиною Мариною Ніжинською, сестрою по батьку видатного соліста балету Вацлава Ніжинського та балетмейстерки Броніслави Ніжинської, першого київського педагога Сергія Лифаря.

Письменник Олексій Полторацький, майбутній головний редактор журналу «Перець» і дуже впливовий партійний діяч в літературних колах, ще до прем'єри «Запорожця за Дунаєм» у 1930 році надрукував у №№ 2–4 авангардного часопису «Нова генерація» схожу на наклеп статтю «Що таке Остап Вишня». У ній він мав за мету не розкрити псевдонім Павла Губенка, а розкритикувати його творчість з політичних позицій. І це згодом, у 1933 році, відіграло відповідну роль у засудженні письменника та його ув'язненні.

Як коментують біографи Остапа Вишні, у його в житті була ленінська в'язниця (за причетність до УНР) та сталінський концтабір (виходить, за те ж саме, але вже після критики УНР в «Запорожці за Дунаєм»). Врятував Остапа Вишню від розстрілу щасливий випадок, теж пов'язаний з політикою. Радянській владі треба було довести, що московити не закатували його як прихильника УПА. А навпаки – захотіли отримати у його особі соратника проти «буржуазних націоналістів». Таким чином вже вкотре хитнувся маятник політичних маніпуляцій, за допомогою яких Остап Вишня вважався то

«своїм серед чужих», то «чужинцем серед своїх». Але ніколи з його обличчя та зі сторінок книг не зникали при цьому «Вишневі усмішки».

ВИСНОВКИ

Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського має багато сценічних, кінематографічних та музичних версій, з яких у роботі переважно зроблено наголос на аналізі творів пострадянського періоду. Їхні ідейні протиріччя відповідно сформульовані двома сучасними мистецтвознавицями. Перша, Юлія Бентя, вважає, що докори щодо спотворення історії С. Гулаку-Артемівському безпідставні, хоча сюжет «Запорожця за Дунаєм» справді має мало точок контакту з реальністю. Інша, Ольга Брюховецька, пов'язує цю оперу з колоніальним міфом і схильна перенести відповідальність за цю колонізацію на тягар спадку, в якому формувалася українська модерна спільнота.

Обидві фахівчині мають рацію, проте популярність опери С. Гулака-Артемівського та її приналежність до шедеврів національної музичної спадщини ці нехудожні протиріччя згладжують, а у деяких інтерпретаціях зовсім знімають. Про це свідчить, приміром, «емігрантська» (В. Авраменко) та «радянська» (І. Кавалерідзе) версії опери «Запорожець за Дунаєм» в кінематографі, які брали участь у показовому «кінобатлі» 1930-х років. Обидві стрічки оцінювались глядачами не як ідейні супротивники, а як переконливі мистецькі зразки. Тільки зараз ми можемо судити про них з позиції спадкоємців української ідентичності.

Спроби драматургічного втручання у сценарну основу опери також мали місце. Здебільшого це стосувалось прописування патріотичної лінії лібрето, яку оперна лірика С. Гулака-Артемівського природним чином не сприймала, а також образу Султана («Задунаєць за порогом» Б. Бенюка та А. Хостікоєва) або включення у дію «третього зайвого», тобто залицяльника Оксани, який був, за сумісництвом, зрадником серед сумлінних патріотів України.

Що ж до однойменної п'єси, створеної Остапом Вишнею для першого українського театру музичної комедії в Харкові (1931), то в ній письменник-гуморист став заручником нової ідеології, яка вимагала від нього спрямувати свій таланти на оспівування радянської держави та стати веселим пропагандистом політичних маніпуляцій. «Користь» від такої роботи була тимчасовою і не допомогла О. Вишні уникнути потрапляння під репресивну машину сталінізму. При цьому він ненавмисно став одним з лідерів театального авангарду в столиці України у той час, коли будь-які модерні експерименти вимушено припинялися і навіть каралися. Його участь у створенні нової версії «Запорожця за Дунаєм», завдяки активному співробітництву з М. Крушельницьким, відкривала нові обрії використання пародії та сатири у сучасному театрі та драматургії, але не мала відповідної перспективи за умов ідеологічного тиску. На загал, це стосувалось і подальшої діяльності Л. Курбаса, його режисерської лабораторії та очолюваного ним театру «Березіль».

Постановка та сценографія вистави «Запорожець за Дунаєм» у Харківському театрі музкомедії (1931) сьогодні класифікується як мистецький авангард, естетичний виклик (що було типовим стилем театральних вистав того

часу в Харкові, але вперше (і, мабуть, востаннє) спостерігалось у новоствореному театрі «легкого» жанру.

Очевидною була відмова від реалістичного відтворення місця дії, перетворення мізансцен на гротескні та сатиричні замальовки. «Запорожець за Дунаєм» вперше отримав цілковито новий і далекий від початкового задуму сенс завдяки прийому «театр в театрі» і агресивно-умовного характеру сценічної дії. Її активно формувала сценографія, підкреслюючи нову соціальну ієрархію та абсурдність персон навколишнього політичного світу. Це була вже не лагідна та гумористична «усмішка» гумориста, а майже циркове шоу, парад масок, що відображав справжнє обурення новим суспільним ладом, алегорично закамурфльоване в «обгортку» театрального шоу. І ці нові сенси відповідали сатиричному пафосу твору Остапа Вишні та режисерській концепції курбасівця Мар'яна Крушельницького. Їх справжнього наміру не могли не помітити ті, хто вирішував долю українського мистецтва в 1933 році.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Авраменко, В. (1947). *Українські національні танки, музика і стрій*. Вінніпег : Б. в.
- Бентя, Ю. (2003, 3-9 чер.). В'язні раю. *Столичні новини*.
- Болотов, М., Вірський, П. (1936). *Танки в «Запорожцеві за Дунаєм»*. «Запорожець за Дунаєм»: гастролі в Москві 11–21 березня, 1936 р. Київ : Мистецтво. 39–43.
- Брюховецька, О. (2008). «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф. *Кіно-Театр*. (3). 13-15.
- Вишня О. *Театр – це велике знаряддя* (2020). Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України ; упоряд. текстів та передм. С. Гальченка. Київ : Саміт-книга.
- Вишня, Остап. *Усмішки театральні*. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3033&page=4>
- «Запорожець за Дунаєм» (1931). Фонд Фото. Архів Державної Української музичної комедії. 62014 - 62023. Музей театрального, музичного і кіномистецтва України.
- Коваленко, Ю. (2006). Вплив режисури та педагогічних принципів Доміана Козачківського, Володимира Скляренка та Мар'яна Крушельницького на становлення театру музичної комедії в Україні. *Мистецтво та освіта сьогодення. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. (18). 167–177.
- Косаківська, Л. (2003). Василь Авраменко – Іван Кавалерідзе: «кінодуель» через океан. *Кіно-Театр*. (4). 8-10.
- Новак, М. (1979). *На сторожі України*. Лос-Анджелес.
- Овчієва, Л. (2021). Остап Вишня. Театр – це велике знаряддя. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. (27-28). 213-215.
- Островський, О. (2023, 14 чер.). Прем'єра «Запорожця за Дунаєм» у Львівській опері. Розмова з режисеркою Оксаною Тараненко. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/11476>
- Поліщук, Т. (2016, 19 лют.). Як Султан українською говорив. *День*.
- Танюк, Лесь. (2007). *Мар'ян Крушельницький*. Київ : Либідь.
- Тольба, В. (1973). «Запорожець за Дунаєм». Лібрето до балету. Копія машинопису. Архів автора.
- Станішевський, Ю. *Барви української оперети*. Київ : Музична Україна. 1970.
- Шаповал, М. (2012). «Запорожець за Дунаєм» Остапа Вишні: пародіювання як конструктивний принцип драмопису. *Вісник Київ. нац. універ-ту імені Т. Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. (23). 25–29.

**"A ZAPOROZHIAN BEYOND THE DANUBE."
VYSHNIA'S MERRIMENT. S. HULAK-ARTEMOVSKY'S
OPERA AS STAGED BY THE STATE UKRAINIAN
MUSICAL COMEDY (1931) IN THE CONTEXT
OF ITS DIVERSE GENRE INCARNATIONS ACROSS
THE 20th–21st CENTURIES**

For the first time, this article presents a comprehensive analysis of Ostap Vyshnia's play *Zaporozhets Beyond the Danube* and the documentation surrounding its production on the stage of the first Ukrainian State Musical Comedy Theatre, set to music by Semen Hulak-Artemovsky (1931).

Much has been written about Semen Hulak-Artemovsky's opera and its interpretations on the theatrical stage and in cinema. During the Soviet period, Yurii Stanishevskiy (1970) and Les Taniuk (1973) addressed the production of *Zaporozhets Beyond the Danube* staged at the State Ukrainian Musical Comedy Theatre. From the perspective of contemporary theatre studies, however, this production remains almost unexplored.

Semen Hulak-Artemovsky composed the first Ukrainian opera under the influence of Italian music, which may explain its extraordinary artistic longevity. Nevertheless, *Zaporozhets Beyond the Danube* is indeed the first Ukrainian opera in history, despite the fact that its premiere took place in the capital of Imperial Russia in 1863. Its characters—especially Odarka and Karas—owing to a stable performance tradition, are perceived as folkloric, purely folk figures.

The music itself is so appealing that it elevates Hulak-Artemovsky's work to a leading position among democratic

genre forms. It is highly recognizable and has therefore repeatedly served as material for various modernized adaptations – some- times associative, sometimes fundamentally different in interpretation. This occurred during a period when, under Soviet ideological conditions, operatic works derived from folklore were regarded as “folk primitivism” and artificially reworked into the category of “grand opera.” Such works were showcased in the then capital of the USSR as achievements of Ukrainian culture, while the creators of authentic folkloric traditions were subsequently repressed and even tortured as “bourgeois nationalists.” This applied not only to large genres, but also to kobzar art, authentic folk choreography, and other forms of traditional culture.

Ostap Vyshnia’s play *Zaporozhets Beyond the Danube* was published in 1932 but became a rarity following the playwright’s arrest. Only in 2020, through the efforts of researcher Serhii Halchenko, was the work published for the first time in independent Ukraine, in a section aptly titled “Forgotten Dramaturgy.”

From the perspective of postcolonial studies, this article contextualizes approaches to staging Hulak-Artemovsky’s comic opera in ballet and drama theatres, as well as in cinema, throughout the twentieth and twenty-first centuries.

The first State Ukrainian Musical Comedy Theatre in the republic, founded in 1929, followed a creative trajectory similar to that of the State Opera, which had been reorganized four years earlier from a Russian opera company. The Musical Comedy Theatre was dominated by graduates of Les Kurbas’s directing circle, conductors and composers trained at the Kharkiv Music and Drama Institute, as well as several soloists, choristers, and orchestra musicians from the Kharkiv Opera. The primary challenge, however, lay in the

repertoire, which did not meet the ideological criteria of the new social order.

In creating the new play *Zaporozhets Beyond the Danube*, Ostap Vyshnia generously employed parody and ironic commentary. These elements shaped the directorial concept of Marian Krushelnytsky, invited from the Berezil Theatre, as well as his collaborative work with set designer Mirra Panadiadi.

This artist, previously little known, revealed both a strong temperament and a vivid sense of color (evident in the colorization of black-and-white photographs), as well as a visual style combining theatrical conventionality with grotesque elements. Following Krushelnytskyi's lead, Panadiadi rejected everyday realism, historical accuracy, and specific "Eastern" features, instead employing abstract constructions in place of interiors. The analysis of the scenographic dimensions of *Zaporozhets Beyond the Danube* is based on approximately ten photographs documenting the production's *mise-en-scène* from the collection of the Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine. Previously, only one photograph from this series had been published (in Yurii Stanishevskyi's monograph *The Colors of Ukrainian Operetta*, 1970, p. 17). The scenography was constructed according to a mechanistic principle: staircases, platforms, suspended decorative elements, and geometrized planes, primarily oriented vertically and diagonally.

Among the directors and performers were several outstanding figures. The role of Ivan Karas was performed by the prominent Ukrainian singer Mykhailo Donets, who was later declared a "nationalist" and executed without trial by the NKVD. Additional musical numbers were composed by Mykhailo Tits, while the conductor was Dmytro Klebanov, a future classic of twentieth-century Ukrainian music. The

ballet master and one of the performers was choreographer Ivan Boiko, who danced alongside his wife, Maryna Nizhynska—half-sister of the renowned ballet soloist Vaslav Nijinsky and choreographer Bronislava Nijinska, as well as the first Kyiv teacher of Serhii Lifar.

In Ostap Vyshnia's version, Karas is poorly oriented in the political structure of the contemporary Soviet state and therefore frequently finds himself in trouble. For instance, he believes that "DniproHES" is a new Bolshevik ataman. Odarka is portrayed a little more favorably: dissatisfied with her husband, she dreams of joining a harem in order to "purr in the Sultan's arms." The Sultan in Vyshnia's text is depicted as a libertine eager to constantly replenish his harem with young women—particularly Ukrainians.

The third act of the play, the most extensive, is saturated not merely with comic irony but with biting satire, bordering on pamphlet. The action takes place in a European café in Morocco, where a conference of political figures is to be held concerning intervention against the Soviet Union. According to the "menu," these characters order various regions of Ukraine as dessert. More than a century later, Vyshnia's texts still resonate uncannily, as political opponents of the USSR proclaim slogans such as: "We will throw off Moscow's yoke," "We will give them Donbas," "We will give away the Right Bank and sell the Left Bank."

Researcher Yu. Shchukina notes that the production employed a screen for projecting grotesquely hyperbolized shadows of the characters to enhance the comic effect. The use of cinematic techniques was a trend of the time; in the USSR, such methods were employed by Les Kurbas and Vsevolod Meyerhold.

Ostap Vyshnia completed his play in December 1930, amid open persecution of literary opponents. Shortly

beforehand, the St. Nicholas Cathedral—one of the former symbols of Kharkiv, then the capital of Ukraine—had been destroyed by explosives. Explosive destructions also loomed in the theatrical sphere, the first being the liquidation of the Berezil Theatre, its renaming after Taras Shevchenko, and the appointment of Mariian Krushelnytskyi as its director.

The parodic and satirical contexts of the literary work are revealed. In this regard, the article highlights the problematic aspects of the musical and stage interpretation of the opera, as well as the reasons behind the general curtailment of competition among diverse styles and avant-garde processes in Ukrainian theatre in the early 1930s.

...навіть побіжний огляд сценічного втілення творів Л. Українки в означений період свідчить про те, що український театр наприкінці ХІХ – першого десятиліття ХХ ст. був просто не готовий до втілення цієї драматургії, відповідного театру тоді ще просто не було! ...І тільки з появою національних театрів проєвропейського напрямку – Молодого театру під керівництвом Л. Курбаса й Державного драматичного театру під керівництвом Ол. Загарова – стало можливим перше наближення до осмислення драматургії видатної письменниці.

Галина Ботунова.

**Сценічні прочитання драматургії Лесі Українки
у першу чверть ХХ ст.
2021, с. 17**

СЦЕНІЧНІ ПРОЧИТАННЯ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ НА ЗАНЬКІВЧАНСЬКОМУ КОНУ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

ВСТУП

Передовсім хотіла висловити свою вдячність завідувачці кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського кандидатці мистецтвознавства, доцентці Юлії Щукіній за запрошення до участі у колективній монографії на пошану відомої театрознавиці, заслуженого працівника культури України, доцентки Галини Яківни Ботунової. Участь у пропонованій монографії – велика честь і водночас можливість висловити глибоку повагу, вдячність мудрій педагогині, прекрасній дослідниці й гарній Людині.

Варто зауважити, що тема пропонованого дослідження «Сценічні прочитання драматургії Лесі Українки на заньківчанському кону радянського періоду» для колективної монографії на честь ювілярки є не випадковою. Так склалося, що, співпрацюючи з Платформою інтермедіальних досліджень, я вперше робила спробу публічно презентувати свою розвідку «Між двох вогнів: сценічні прочитання драматургії Лесі Українки в медійному дискурсі (на матеріалі львівських

постав⁴⁹ театру імені Марії Заньковецької». Ця публічна подія відбулася 19 травня 2023 року у Львові в онлайн-форматі.

Презентуючи своє дослідження, я переважно акцентувала увагу слухачів на дискусіях в медіа довкола згадуваних постанов і чинниках, які зумовили виникнення цих дискусій. У часі лекції я також розмірковувала про те, як культурне середовище Львова «прочитує» постанови за драматургією Лесі Українки тепер і чи справді львівська публіка готова до такої авторки сьогодні? Опісля презентації дослідження відбулося дуже жваве обговорення, спікерки дискусії висловили дуже цікаві ідеї та міркування, якими я радо послуговуюся в дослідженнях до сьогодні.

Однією із ключових спікерок на цій публічній події в колі відомих літературознавиць, культурологинь, історикинь та музейниць Львова, Києва, Луцька, Бердянська, Ромен та Мюнхена була харківська театрознавиця Галина Яківна Ботунова. Її коментарі, доповнення та уточнення щодо постанов драматургії Лесі Українки на українській сцені загалом, а не лише Львова чи Харкова, були надзвичайно глибокими, виказали не лише колосальну ерудицію спікерки, а й великі професійні знання, абсолютну включеність у матеріал. Тож участь Галини Яківни Ботунової у публічних подіях на Платформі інтермедіальних досліджень була вагомим внеском у розвиток нових дослідницьких стратегій та методологій у

⁴⁹ Тут і далі в тексті редактор залишає особливості правопису авторки, оскільки від початку ХХІ століття професори та студенти кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка свідомо послуговуються регіональною історично своєрідною термінологією театру (що вже набуло чисельних апробацій у захищених дисертаціях та виданих монографіях і збірках наукових праць).

національних театрознавчих студіях. І ці події якраз стосувалися сценічних прочитань драматургії Лесі Українки.

Окрім того, Галина Яківна Ботунова опублікувала важливу наукову працю «Сценічні прочитання драматургії Лесі Українки у першу чверть ХХ ст.» (Ботунова, 2021). У згадуваному дослідженні театрознавиця умовно поділила сценічні прочитання творів Лесі Українки на два тематичні вектори: ті вистави, які побачили світло рампи ще при житті драматургині, та сценічні прочитання, які здійснили режисери Лесь Курбас, Борис Крживецький та Олександр Загаров після смерті Лесі Українки. Хронологічно дослідження Галини Ботунової завершується першими поставами за драматургією Лесі Українки на сцені Театру імені Івана Франка харківського періоду у першій чверті ХХ століття.

У своїй праці дослідниця спиралася передовсім на праці сучасників та учасників згадуваних постав, а також праці сучасних театрознавиць в контексті режисерського доробку усіх перерахованих митців. Так чи так, дослідження Галини Ботунової «Сценічні прочитання драматургії Лесі Українки у першу чверть ХХ ст.» стало наріжним каменем у сучасному українському театрознавстві, яке посутньо накреслило подальший вектор фундаментальних профільних студій над сценічними прочитаннями драматургії Лесі Українки. Адже, попри всю вагомість драматургії Лесі Українки для модернізації українського театру, в історії українського театру не існувало спеціальних студій, які б ґрунтовно започаткували цей дослідницький сюжет. Варто зауважити, що до публікації наукової праці Галини Ботунової українські дослідники переважно послуговувалися книжкою Б. Зюкова «На сцене и на экране – Леся

Українка», опублікованою ще 1987 року російською мовою. Звичайно, в історії українського театрознавства були спроби закрити цю дослідницьку лаку, зокрема у фундаментальній науковій праці «Український театр ХХ сторіччя: антологія вистав» маємо фаховий аналіз чотирьох постанов «Камінний господар» у театрах Києва і Львова 1914–1988 рр., який здійснила доктор мистецтвознавства Марина Гринишина (Український театр ХХ сторіччя : антологія вистав, 2011, с. 81–106). Але ця розвідка навіч оприявила те, як бракує спеціалізованої наукової праці, де комплексно було б розглянуто постанови за драматургією Лесі Українки. Невдовзі така праця з'явилася з-під пера театрознавиці Галини Яківни Ботунової.

Відтак, наукова стаття Галини Ботунової започаткувала дослідницький сюжет у сучасній театральній культурі доби Незалежності: історія сценічних прочитань драматургії Лесі Українки, яка, сподіваємося, невдовзі буде опублікована як окрема книжка. Важливим є, що власним досвідом, професійними знаннями, вона шляхетно підтримувала розвиток студій з вивчення сценічних прочитань драматургії Лесі Українки у доробку молодших колег.

СЦЕНІЧНІ ПРОЧИТАННЯ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ НА ЗАНЬКІВЧАНСЬКОМУ КОНУ МАНДРІВНОГО ПЕРІОДУ (ТВОРЧИЙ СПАДОК ОЛЕКСАНДРА КОРОЛЬЧУКА ПОЧ. 1920-х рр.)

Сценічні прочитання драматургії Лесі Українки на заньківчанському кону тісно пов'язані з іменем актора, режисера, одного з фундаторів театру – Олександра Івановича Корольчука.

Передовсім зауважимо, що світ творчості Лесі Українки був дуже близький для Олександра Корольчука, адже він народився на Берестейщині, поблизу Брест-Литовська (нині територія Білорусі – О. П.), географічно ця місцевість недалеко Ковеля та Колодяжного Цей факт вперше встановив театрознавець Юрій Бобошко, який спілкувався з родиною Олександра Корольчука: дружиною Єлизветою Пашкевич-Корольчук та племінницею Юлією Корольчук (Бобошко, 1971).

Крім того, згодом, вже будучи актором театру Миколи Садовського у Києві, О. Корольчук брав участь у першому сценічному прочитанні драми Лесі Українки «Камінний господар», яку поставили Григорій Маковський та Марія Старицька, що засвідчує рецензія на виставу Г. Александровського (Александровський, 1914, с.19). У цій виставі Олександр Корольчук виконував невеличку роль Пабло де Альвареса (Оповістки театру Миколи Садовського (1907–1917), П №14898 оповістки). Так усталилося з радянських часів, що, оскільки роль Олександра Корольчука у постановці «Камінний господар» епізодична, відтак жодної інформації про неї у спогадах чи рецензіях ми не знаходимо. Оскільки О. Корольчук мав виразно український світогляд, співчутливо ставився до УНР, зокрема, В. Василько у своїх публікаціях про театр

1910-1920-х років, про нього не згадував. Водночас з тим в його допоміжних матеріалах до монографії «Микола Садовський і його театр» О. Корольчук нерідко згадується в оповістках (Василько, Інв. № 3817). Загалом, творчий доробок Олександра Корольчука як національного свідомого митця з активною громадянською позицією дуже не вписувався в радянську версію історії українського театру, згадувати його ім'я не забороняли, але водночас не схвалювали, тож його постать поступово «затерлася» в історії, а разом з тим і цілі явища, події та сценічні прочитання, які були визначальними для подальшого розвитку українського театру того часу. Водночас у додатках до своєї монографії, де В. Василько сформулював творчі характеристики багатьох митців театру М. Садовського, він дуже влучно оприявнив особливості акторської манери О. Корольчука (Василько, 1963, с. 181–190).

Припускаємо, що підготовчий репетиційний процес і участь у цій виставі, прищепили Олександрові Корольчукові смак до естетики постав за драматургією Лесі Українки. Важливо зауважити, що естетика неоромантизму, характерна для драматичного доробку письменниці, була близька світоглядові Олександра Івановича Корольчука як акторові та режисерові. Зазначимо, що Олександр Корольчук, вихованець Миколи Садовського, був лідером так званого «переходового покоління» (уперше визначення генерацій митців в українському театрі ХХ століття дав Ю. Бобошко) (Бобошко, 1990, с. 21–51). Тобто, тих українських митців, які у своїй театральній професійній практиці «переходили» від засад театру корифеїв до модерного національного театру. Тож, він міг дуже швидко збагнути значення та потенціал драматургії Лесі Українки для

модернізації української сцени. Сценічні прочитання за драматургією Лесі Українки в цьому процесі зіграли одну із ключових ролей, але це вже тема іншого дослідження.

Окрім того, на сторінках першого українського журналу «Сяйво», головним редактором якого, як відомо, був Олександр Корольчук, систематично друкувалися матеріали, що стосувалися постав за драматургією Лесі Українки. Після прем'єри постанови «Камінного господаря» на сторінках журналу «Сяйво» було надруковано низку матеріалів – як рецензій, так і дописів інформаційного характеру⁵⁰. Адже головний редактор О. Корольчук дбав про те, щоб така вагома подія в історії національної культури була максимально повно зафіксована на сторінках першого україномовного мистецтвознавчого журналу.

Тож, отримуючи новий досвід, знання вже не лише актора, а й режисера та керманича трупи, Олександр Корольчук у своєму творчому доробкові знову і знову повертався до драматургії Лесі Українки. Так, очоливши Український драматичний театр Роменської «Просвіти», він здійснив низку постанов так званої «малої» драматургії Лесі Українки на сцені цього колективу, зокрема, «У пущі», «В катакомбах», «В дому роботи, в країні неволі»⁵¹. На жаль, в Ромнах не було фахової театральної критики, тож у тогочасній місцевій пресі не зафіксовано,

⁵⁰ Детальніше про участь О. Корольчука у цьому виданні див. у статті Палій, О. (2021, 30 бер.) Журнал «Сяйво» у мистецькому контексті своєї доби. Сайт Центру ім. Митрополита Андрея Шептицького Українського католицького університету. Львів. <https://center.ucu.edu.ua/biblioteka-novyny/zhurnal-syajvo-v-mystetskomu-konteksti-svoyeyi-doby>

⁵¹ Див. статтю Палій, О. (2013). Василь Яременко і український театр у Ромнах. Просценіум. 38-40. с. 49-61.

якою ж була режисерська інтерпретація Олександром Корольчуком творів Лесі Українки.

Репертуар цього театру нам вдалося відновити передовсім за допомогою комплекту афіш та програмок Українського драматичного театру в Ромнах, що тепер зберігається у відділі фондів Роменського краєзнавчого музею – структурного підрозділу Державного історико-культурного заповідника «Посулля», інформаційних дописів та анонсів у місцевій пресі, а також спогадів Василя Яременка, Ганни Затиркевич-Карпинської та Івана Кавалерідзе⁵².

Окрім того, паралельно з Олександром Загаровим, якому належить честь сценічного першопрочитання «Лісової пісні», своє режисерське прочитання цієї ж драми-феєрії здійснив Іван Кавалерідзе, який певний час працював із Олександром Корольчуком в Українському драматичному театрі Роменської «Просвіти».

Художником-постановником «Лісової пісні» у режисурі Івана Кавалерідзе і згадуваних постав за творами «малої драматургії» Лесі Українки в режисурі Олександра Корольчука у Ромнах був Євдоким Минюра. Про особливо дбайливе ставлення роменських театральних діячів до драматургії Лесі Українки, з мого погляду, свідчить така маленька промовиста деталь: афіша постанови «Лісова пісня» дуже вирізнялася з-поміж інших. Так, афішу роменської вистави «Лісова пісня» художник Євдоким Минюра оформив додатковими елементами декору, зокрема, іонічний архітектурний ордер подав як українську театральну ремарку до світової спадщини давньогрецького театру, тим самим підкреслюючи важливість цієї постанови та й усієї творчої спадщини Лесі

⁵² Там само.

Українки, що було встановлено і оприлюднено мною у публікації в журналі «Просценіум» (Палій, 2013, с. 49–61).

Так чи так, невдовзі після завершення своєї праці у Ромнах Олександр Корольчук став актором, режисером та «головою Ради театру імені Марії Заньковецької» (Горний, 2002, с. 251). Закономірно, що драматургія Лесі Українки стала одним із ключових компонентів репертуару заньківчанського колективу навіть у мандрівних умовах⁵³.

Більшість тих міст і містечок, де доводилося виступати заньківчанам, не мали професійної театральної критики чи журналістики, тож професійної рецензії цих виступів є обмаль. Здебільшого нам вдалося знайти у місцевій пресі декілька емоційних відгуків тогочасних глядачів. Передовсім ішлося про другу редакцію постанови «У пуці» в режисерській інтерпретації Олександра Корольчука. Цінну згадку про перелік вистав театру в Кременчуці, про прагнення глядачів їх бачити лишив автор, що сховався під криптонімом «Маляр»: «Уявіть собі... Працюєш і мрієш: в суботу йде “У пуці”, в неділю “Натусь” і т.д. Спочинеш у театрі <...> Труппа принесла промінь культури в маси і підбадьорювала тих, хто почав тонуть у рутині. На виступах цієї труппи вчилися наші аматори і молодь» (Маляр, 1924, с. 7). Навіть після від'їзду Театру ім. М. Заньковецької з Крюкова, його мешканці щовечора, групами до півсотні осіб, ходили на вистави до Кременчука. Причому театр імені Марії Заньковецької йшов назустріч своїм глядачам, передовсім тим, які не могли собі дозволити відвідувати театр, запровадивши для

⁵³ Див. статтю Палій, О. (2013). Український драматичний театр у Ромнах. Науковий вісник КНУКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого. 13. с. 31-41.

них спеціальну знижку 25 %, що була безпрецедентним кроком серед театральних колективів того часу (Маляр, 1924, с. 7). Водночас такий жест з боку заньківчан значно сприяв популяризації, зокрема, й драматургії Лесі Українки серед «нетеатральної» публіки.

З особливим захопленням згадуваний дописувач «Маляр» відгукувався про такі спектаклі театру імені Марії Заньковецької, як історична драма «Розбійник Кармалюк» Л. Старицької-Черняхівської та драматична поема «У пущі» Лесі Українки (Маляр, 1924, с. 7). Режисером-постановником обох вказаних вистав був Олександр Корольчук. Найбільше враження на автора згадуваної публікації справила драма «У пущі» Лесі Українки: «Хто бачив виставу, переказував іншим, а ті, хто бачив, щиро хотіли бачить її знов» (Маляр, 1924, с. 7). Зауважимо, що сьогодні у персональному рукописному фонді Олександра Корольчука з фондової збірки Музею театального, музичного і кіномистецтва України у Києві зберігається рукописний документ із розподілом ролей постанови «У пущі» Лесі Українки, яку втілював Олександр Корольчук на сцені театру імені Марії Заньковецької у 1922 році. Цей документ, з нашого погляду, дозволяє чітко простежити, як розвивалася режисерська майстерність Олександра Корольчука у систематичній роботі саме з драматургією Лесі Українки (Корольчук, 1924, Інв. №1646, Арк. 1).

Справді, на важливості сценічних прочитань драматургії Лесі Українки наголошувала у своїх працях ціла низка дослідників. При цьому, аналізуючи постанови театру імені Марії Заньковецької, науковці зазвичай «оминали» постать Олександра Корольчука через його виразну націоналістичну спрямованість у професійній діяльності. Відтак, в цій шерезі дослідників варто

виокремити цінні праці Юрія Бобошка (Бобошко, 1971, с. 21–23), Олени Цибаньової (Цибаньова, 1971, с. 16–17), Олега Бабишкіна (Бабишкін, 1963), Валерія Гайдабури (Гайдабура, 1985, Єлизавета Хуторна, с. 10–28). Згадувані вчені висловили оригінальні ідеї, подекуди ними було представлено важливий історичний фактаж, проте, з огляду на радянську цензуру, дослідники не подавали багато з тих імен, фактів, постав, які пізніше дуже ґрунтовно та у хронологічній послідовності змогла представити у згадуваній праці Галина Ботунова.

Щодо інших постав за драматургією Лесі Українки в режисурі Олександра Корольчука на сцені театру імені Марії Заньковецької, то, окрім спогадів Василя Яременка, оповісток та анонсів, фото в костюмах окремих виконавців та окремих сцен з постав, ми не маємо інформації. Адже тут варто нагадати, що для цього існують об'єктивні причини: 1924 року, невдовзі після наказу на удержавлення театру, заньківчани втратили своє стаціонарне приміщення у Катеринославі, а разом з ним і своє театральне майно та архів перших років існування.

Згодом, вже під час Другої світової війни, від'їжджаючи в евакуацію з Запоріжжя до Тобольська у Сибіру, заньківчани замурували в стіні будівлі свого театру свій архів. Будівля театру під час масового бомбардування була зруйнована, а разом із нею згорів і архів театру. Тож інформації, оригінальних джерел про дольвівський період історії театру імені Марії Заньковецької (*тобто до листопада 1944 р. – О. П.*) у порівнянні з іншими театральними колективами, є дуже мало. Відтак, репертуарну афішу, зокрема постанови за творами драматургії Лесі Українки на заньківчанському кону, максимально складно реконструювати.

З нашого погляду, промовистою деталлю, яка свідчить про вагомість постав за творами драматургії, є перша офіційна емблема театру. Свого часу, опрацьовуючи фондову збірку Національного архіву-музею літератури і мистецтв України, я знайшла роздруковані плитки з емблемами (*припускаємо, що їх клеїли до афіш чи програмок – О. П.*) та положення про конкурс на офіційну емблему театру імені Марії Заньковецької в особовій справі режисера та художника Івана Криги (Крига, 1924, Одн. збр. 104). Відтак я припустила, що автором першої емблеми театру імені Марії Заньковецької і є цей митець. Додатковим свідченням на користь цього твердження для мене були також ті біографічні обставини, що Іван Крига, Григорій Лаврик, а перед тим Роман Санарський були скеровані спілкою театральних діячів (*на тоді Робмис – О. П.*) для проходження професійного стажування під керівництвом Олександра Корольчука до театру імені Марії Заньковецької в Катеринослав. Адже театр імені Марії Заньковецької, попри матеріальну скруту, у середині 1920-х рр. почав дуже інтенсивно розвиватися. Тож потреба в поповненні труп молодими режисерами та художниками була актуальною. Однак невдовзі після удержавлення, під час гастролей у Запоріжжі, передчасно помер Олександр Корольчук (3 березня 1925 року).

Досвід Олександра Корольчука як керівника, організатора театральної справи давав можливість думати на кілька кроків уперед у різних аспектах діяльності колективу. Тож, з початком процесу удержавлення театру імені Марії Заньковецької перед колективом постала гостра необхідність виробити свою власну впізнавану візуальну візитівку для публіки. Було оголошено конкурс на офіційний логотип. Очевидно, що конкурс пройшов успішно, бо невдовзі на афішах та програмках заньківчан

з'явилася їхня перша офіційна емблема. Перший заньківчанський логотип мав вигляд людського силуету, який стоїть під вербою, кінчики якої є водночас і зоряним небом. Все було виконано в чорно-білих тонах, так, принаймні, виглядало на збережених фотографіях афіш та програмок театру імені Марії Заньковецької мандрівного періоду. І це заньківчанське лого абсолютно чітко візуально асоціювалося із «Лісовою піснею» Лесі Українки.

Після смерті Олександра Корольчука, коли театр імені Марії Заньковецької очолював Олександр Загаров, у ньому працювали Іван Крига та Григорій Лаврик, які здійснили декілька самостійних постанов. Хоча Іван Крига був також і художником-постановником за сумісництвом. Однак їхня праця в театрі була нетривала, з відходом від керівництва О. Загарова керманічем трупи став Борис Романицький. Водночас стрімкіше розгорталися процеси сталінізації суспільства, тож ці митці перейшли на працю до інших театральних колективів. З початком сталінських репресій 1930-х рр. Іван Крига та Григорій Лаврик були репресовані, а емблемою театру тим часом став шестикутник, обрамлений кулісами, – як символ нової сталінської епохи.

Ці моменти з біографії Івана Криги, з мого погляду, ще раз додатково засвідчували, що він і є автором першого заньківчанського лого, виконаного за мотивами творчості Лесі Українки. Тому його доробок як репресованого митця був вилучений з ужитку і стертий з історії колективу.

Проте остаточні крапки над “і” були розставлені під час експонування мандрівної виставки, присвяченої ювілею художника, графіка, кераміста, письменника, перекладача і педагога Михайла Івановича Жука під назвою «Михайло Жук – вісник Відродження» (кураторка

Олена Кашуба-Вольвач). Ця виставка була представлена впродовж літа – осені 2023 року в Києві, Львові та Одесі з нагоди 140-річчя непересічного художника на матеріалі національного Художнього музею в Києві, Одеського літературного музею та приватних збірок Києва, Одеси та Чернігова за підтримки Українського культурного фонду.

Тут варто зробити крок вбік і зауважити кілька тез передісторії. Адже Михайла Жука та Олександра Корольчука пов'язувала тісна дружба ще на початку їх професійного становлення. Так, після завершення навчання в Краківській академії мистецтв, Михайло Жук доєднався до редакційної роботи над журналом «Сяйво», де головним редактором, як уже згадувалося вище, був Олександр Корольчук.

Припускаємо, що саме за посередництвом Михайла Жука драматургія польського символізму увійшла до репертуару Київського театру Миколи Садовського. Передовсім ідеться про постанову за драмою краківського письменника та театрального діяча Люціана Ріделя «Зачароване коло». У своїй статті, нещодавно поданій до друку в крайнє число журналу «Просценіум», ми детальніше розглядали вплив польського, зокрема краківського, символізму на репертуар театру Миколи Садовського. В цій публікації ми вперше представили рисунки київських та краківських акторів в ролях до вистави «Зачароване коло», опубліковані на сторінках ілюстрованого додатку до газети «Київська мисль». Ці малюнки хронологічно одні з перших прикладів театральної візуальної реклами в українській періодиці, їх виконав згадуваний Михайло Жук.

З початком роботи в театрі імені Марії Заньковецької тісні дружні взаємини між Олександром Корольчуком та Михайлом Жуком не прилися, а навпаки стали більш

системними і різносторонніми. Як приклад цього твердження у фондовій збірці Музею театрального, музичного і кіномистецтва України в Києві зберігається листування Михайла Жука та Олександра Корольчука. Я доклала чимало дослідницьких зусиль у публікаціях та різноманітних проєктах, присвячених історії театру імені Марії Заньковецької, щоб повернути до історії культури творчий тандем Олександр Корольчук – Михайло Жук, який був штучно «затертий» радянською владою. А тим часом для обох митців драматургія Лесі Українки була одним із наріжних національних світоглядних орієнтирів, що, власне, втілювалося у першому логотипі театру імені Марії Заньковецької.

Тож в липні 2023 року в Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові, в часі експонування виставки «Михайло Жук – вісник Відродження», я та всі бажаючі мали нагоду побачити оригінал цього першого логотипу театру імені Марії Заньковецької: виявилось саме зображення лого – молочного кольору, з легким відтінком какао на зелено-смарагдовому тлі, а не чорного або коричневого кольору, як на фото програмок чи афіш театру того часу. Цей оригінал логотипу зберігається у приватній збірці київській колекції. Власники колекції люб'язно погодились надати заньківчанський логотип та інші твори Михайла Жука для виставкового експонування. Вважаю, що перший логотип театру імені Марії Заньковецької, за мотивами творчості Лесі Українки – хронологічно крайній приклад творчої співпраці Олександра Корольчука та Михайла Жука, втілений вже після смерті заньківчанського керманіча. Відтак ювілейна виставка творчого доробку Михайла Жука дозволила уточнити, що автором першого логотипу заньківчан є Михайло Жук, а не Іван Крига, як я припускала раніше.

Підсумовуючи, зазначимо, що драматургія Лесі Українки у творчій спадщині Олександра Корольчука посідає вагоме місце. У зв'язку з передчасною смертю, багато задумів Олександра Корольчука щодо постанов драматургії Лесі Українки на заньківчанському кону так і залишилися нездійсненими. Зокрема, митець мріяв поставити «Камінного господаря», але цю мрію через півстоліття здійснив 1971 року інший знаний режисер – Сергій Данченко, вже у Львові.

**«ЛЮДИ ЗА ТЕМНИХ ЧАСІВ».⁵⁴ «ЛІСОВА ПІСНЯ»
В ДОБУ ПІЗЬНОГО СТАЛІНІЗМУ
(СЦЕНІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ВІКТОРА ІВЧЕНКА)**

Як ми вже зазначали, завдяки творчій спадщині Олександра Корольчука постанови за драматургією Лесі Українки ще на початковому етапі стали однією із творчих візитівок театру імені Марії Заньковецької та одним із пріоритетних векторів репертуарної афіші. Проте, коли у квітні 1925 року до влади прийшов Й. Сталін, драматургія Лесі Українки як вектор національної європейської драматургії поступово зникає із заньківчанського доробку – натомість з'являється цілий корпус драматургії соціалістичного реалізму. Але це вже тема іншого дослідження.

Прикметно, що в розпал сталінських репресій, театрального сезону 1937/1938 рр., молодий режисер-

⁵⁴ Ця містка формула належить соціальній мислительці Ханні Арендт, зазначаючи, за В. Скуратівським, людей, «котрі самовіддано захищали гідність людини, світлий простір культури, мислення та спілкування, чинячи тим самим опір «темним часам» тоталітаризмів усіх їхніх кольорів (Арендт, 2008, с. 2).

початківць, учень Івана Чабаненка, Віктор Івченко презентував запорізький публіці одну з перших постанов «Лісову пісню» Лесі Українки. У головних ролях Мавки та Лукаша були також випускники Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого Надія Доценко та Володимир Данченко.

Згадувану постанову заньківчани зіграли декілька разів і в евакуації у Сибіру під час Другої світової війни. Проте вистава вийшла невдала, адже режисер та група виконавців трактували твір Лесі Українки виключно в побутово-етнографічному ключі. Варто зазначити, що режисер Віктор Івченко у своїй запорізькій постанові «Лісової пісні» був водночас і актором-виконавцем ролі Перелесника (Крижанівський, Новіков, 1976, с. 10). Вистава «Лісова пісня» яскраво показує, як розвивався у професійному аспекті Валерій Івченко-режисер. Він відштовхувався від твору Лесі Українки «Лісова пісня» як етнографічно-побутового, і, припускаємо, це цілком відповідало очікуванням радянської влади. Зрештою, й саму письменницю та її драматургію класифікували в цей час виключно як доробок «класика радянської драматургії» (Дмитрук, 1952, с. 4; Лесик, 1952, с. 4).

Водночас доробок Лесі Українки був одним із тих точних барометрів, за допомогою якого театральні митці замірювали зміни у суспільній свідомості. Так, однією із перших за драматургією Лесі Українки на заньківчанській сцені у Львові була постава «Лісова пісня» у режисерській інтерпретації Віктора Івченка (друга редакція здійсненої ним раніше вистави). Можемо стверджувати, що заньківчани в цьому випадку застосували свій попередній, дольвівський, досвід роботи над драматургією Лесі Українки. Коли театр зростав художньо, а також відбувалися певні зміни у суспільстві, в історії самого

колективу, він знову повертався до нового прочитання твору.

Критик, літературознавець Віктор Дмитрук зауважив у рецензії на заньківчанську поставу «Лісової пісні» у Львові: «“Лісова пісня” Лесі Українки відзначається винятковою художньою силою, яку розвивала ще далі у творі Леся Українка. <...> Театр ім. Заньковецької вперше показав “Лісову пісню” у 1937 році, і цей спектакль залишався в репертуарі театру кілька років (до 1941 року – О. П.). Але стара постановка вже не задовільняла ні глядачів, ні колектив театру, який значно зріс у художньому відношенні. Повернувшись знову до цього твору, колектив здійснив нову його постановку. Режисер заслужений артист УРСР Віктор Івченко, художник Федір Нірод, композитор заслужений артист УРСР Олександр Радченко та весь колектив артистів-виконавців творчо попрацювали над спектаклем, щоб розкрити велику поетичність “Лісової пісні”. Режисер по-новому прочитав твір, зосередивши увагу на розкритті соціального конфлікту у драмі. При цьому не порушуючи поетичної тканини твору. Режисер відійшов від надмірного спрощеного етнографізму, що мало місце у попередній постановці цього твору. Режисер трактує фантастичні образи у спектаклі як певні життєві явища. Такий підхід визначив характер і напрям роботи художника. В цьому своєрідність – і нова якість цього спектаклю. Видатний твір української класичної драматургії зазвучав з новою силою» (Дмитрук, 1952, с. 4).

Також рецензент відзначав акторське виконання Володимира Данченка-Лукаша та Надії Доценко-Мавки як результат вдумливої творчої роботи над образами. Так, Данченко-Лукаш був дуже ощадливий у зовнішніх засобах акторської виразності при створенні образу головного

героя. На думку автора рецензії, такий підхід себе виправдовував, адже показував багатство мистецьких барв, яким володів артист у цьому образі (Дмитрук, 1952, с. 4).

Також В. Дмитрук акцентував увагу на тому, що особливе враження справляв Лукаш-Данченко у третій дії, коли актор з дуже глибоким тактом зміг передати всю глибину душевної драми Лукаша. А от образ Мавки, який створила Надія Доценко, критик аналізував більш докладно, відзначаючи, що «артистка вміло передає цілісний, тонкий як мереживо, але водночас трагічний образ Мавки. Виконання Мавки відзначається великою сценічною культурою. Артистка ніде не схибала в бік штучного трагізму чи сентиментальності. Багато праці поклала Надія Доценко у створення цього образу. Кожна деталь продумана і наче вирізьблена» (Дмитрук, 1952, с. 4).

Так само схвально рецензент відзначив акторську гру дядька Лева-Д. Дударєва, Килини-В. Полінської, сина Килини-Л. Каганової. Водночас серед недоліків автор матеріалу відзначає, що монолог Перелесника П. Голоти «Линьмо, линьмо в гори» до глядачів в залі практично не доходить, відтак «акторові варто ще попрацювати зі словом» (Дмитрук, 1952, с. 4). Також критик висловив слушне зауваження, що літературна першооснова вистави написана в переваж віршованим текстом, тож виконавцям варто дбати, щоб рими у виставі не зникали (Дмитрук, 1952, с. 4).

При цьому Віктор Дмитрук зауважив ще кілька прийомів Б. Івченка-режисера львівської редакції «Лісової пісні»: «Кілька слів про фінал спектаклю. Загальновідомо, що Леся Українка закінчила твір картиною в якій після того як зникає образ Мавки, Лукаш залишається сам. Він сидить із щасливим усміхом на устах, і сніг вкриває його.

Зберігши авторську кінцівку, режисер додає власну сцену, яка відсутня у літературному творі. До Лукаша повертається син Килини, він грає на сопілці і веде його на вершину до світла. Що має значити цей фінал? Образ Лукаша в цьому фіналі позбавлений конкретики і набув символічного значення. Але ця символіка не зрозуміла для глядачів. А тим часом режисер обмежився лише цією символічною картиною у фінальній розв'язці спектаклю, нічого не пояснивши і не підготувавши публіку» (Дмитрук, 1952, с. 4).

Також рецензент відзначив, що у цій редакції постанови «Лісова пісня» композитор використав мелодії, які записала сама Леся Українка. З погляду В. Дмитрука, найбільше музичне враження справляли сопілкарські номери у виставі. Окрім того, автор статті відзначав те, що заньківчани дуже зросли як колектив, втіливши у Львові другу редакцію вистави «Лісова пісня» (Дмитрук, 1952, с. 4).

Прикметно, що ця постава, яка побачила світло рампи 7 грудня 1951 року, була передвісником вагомого унікального явища, яке згодом назвуть «театральне шістдесятництво». Це явище було характерне лише для Львова. Водночас варто зауважити, що «Лісова пісня» була однією з ланок формування цього суспільно-культурного, явища, яке знаменувало поворот від доби пізнього сталінізму до «хрущовської відлиги».

Справді, у рецензії іншого львівського літературознавця В. Лесика «Творча удача. «Лісова пісня» Лесі Українки в театрі імені Заньковецької», надрукованої на сторінках львівської російськомовної газети «Львовская правда», більшу частину великоформатного матеріалу займає радянська риторика доби сталінізму. Звичайно, подано з цих же позицій і історію сценічних прочитань

драматургії Лесі Українки. У статті наголошується, що уся спадщина «радянського класика» сформувалася під впливом російського письменника Максима Горького. Для нас важливий погляд цього рецензента, адже поміж подібними текстовими пасажами він зауважує, що відбулася стрімка перебудова заньківчанського колективу, помітним є зростання виконавської сценічної культури, збагачення репертуарної афіші, яке позначене, зокрема, вдалою поставою «Лісової пісні» (Лесик, 1952, с. 4). Як зауважував В. Лесик, успіх заньківчан у втіленні постанови «Лісова пісня» якраз і полягає у тому, що вони зуміли передати усе багатство літературного твору (Лесик, 1952, с. 4). Окрім як у Львові, заньківчани презентували виставу «Лісова пісня» на літніх гастролях у Мінську впродовж червня – липня 1953 року. Як зазначили білоруські критики, заньківчанська вистава користувалася великою популярністю серед глядачів.

Думаю, що принагідно варто зосередити увагу читачів на «побічному сюжеті»: Лесею Українку з Мінськом пов'язували окремі вагомі сторінки її біографії. Свою першу драматичну поему «Одержима» Леся Українка написала-таки в Мінську, доглядаючи хворого Сергія Мержинського. Зрештою, можливо, колись буде опублікована з фаховим коментарем та примітками справа білорусько-польської родини Мержинських, яка нині зберігається в Державному національному історичному архіві у Мінську. Адже серед іншого в цій справі наявні переклади французьких рецензій авторства Сергія Мержинського на виконання Сарою Бернар ролей у шекспірівському репертуарі. Ці переклади С. Мержинський здійснив свого часу для Лесі Українки. Тому Мінськ – один з важливих топосів для дослідників сценічних прочитань драматургії Лесі Українки.

Тож, повертаючись до мінських гастролей заньківчан влітку 1952 року, варто окремо виділити дві рецензії авторства Олексія Бястужева та Ганни Атрошчанка. Хронологічно першою була опублікована рецензія Г. Атрошчанка «Поетична вистава «Лісова пісня» Лесі Українки у театрі ім. М. Заньковецької» на сторінках мінського часопису «Література і мистецтво». Авторка висловлює щире захоплення від побаченого спектаклю, який дуже надихає. Критикиня наголошує, що велика притягальна сила привабливості цієї вистави – це справжня поезія, якою буквально просякнута уся вистава. Більше того, зазначимо, що на прикладі цієї постанови дуже виразно проявлявся тоталітарний дискурс в тогочасних друкованих медіях. Так, наприклад, усі рецензенти як у Львові, так і в Києві не називали «Лісову пісню» Лесі Українки за авторським визначенням жанру «драма-феєрія». Навіть навпаки згадуваний вище львівський літературознавець В. Лесик зауважував, що «Леся Українка, визначивши такий жанр свого твору, припустилася прикрої помилки. Видатний твір “Лісова пісня” – не що інше, як соціальна драма, яка показує “звіряче хижацтво буржуазного націоналізму та ідіотизми сільського життя”» (Лесик, 1952, с. 4). То лише одна з маленьких прикметних деталей. У матеріалах згадуваних білоруських критиків знаходимо точне визначення жанру, до мінімуму зведено радянську риторичку і перші спроби застосувати нові дослідницькі стратегії в аналізі цієї постанови, що підкреслює цінність таких знахідок, а також необхідність їх введення в науковий обіг. Зрештою, такий стан справ із гастрольною періодикою заньківчанського репертуару в радянський період був характерний не лише для «Лісової пісні», а ще цілої низки вистав за творами українських та зарубіжних класиків.

Так, Ганна Атрошчанка наголошує, що «Леся Українка, створюючи цю п'єсу, опиралася на багатство усної творчості свого народу. Реальне життя і фантастика злилися в один фантастичний образ. Ці якості перейшли з літературного твору у спектакль театру імені Марії Заньковецької, який поставив режисер, заслужений артист УРСР Віктор Івченко, ці якості режисури вдало підкреслив художник Федір Нірод та особливо композитор Олександр Радченко. <...> Віру у свободу, щастя людей нікому не загасити – бо така природа людини. І ця думка найбільше підкреслена у постановці! (...) Як добре, що театр імені Марії Заньковецької ставить перед собою надскладні творчі завдання. Успіх “Лісової пісні” – свідчення мистецького росту творчого колективу» (Атрошчанка, 1953, с. 4).

Інший згадуваний критик О. Бястужев також вважав, що органічне поєднання фантастично-казкового і реального життя українського села є однією з головних особливостей драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки (Бястужев, 1953, с. 4).

Варто зазначити, що, окрім Мінська, заньківчани презентували свою виставу «Лісова пісня» для київської публіки також. Як результат, на перших шпальтах було опубліковано рецензію київського письменника та критика Євгена Кротевича. Прикметно, що Євген Кротевич добре володів пером, тож в минулому був першим завідувачем літературною частиною театру. Відтак він тісно співпрацював із Олександром Корольчуком та Михайлом Жуком над просуванням драматургії Лесі Українки на заньківчанську сцену. До того ж на сцені театру імені Марії Заньковецької мандрівного періоду було втілено аж дві п'єси Євгена Кротевича: «Сентиментальний чорт» та «Пророк Равуло». Перед тим, як театр осів у Запоріжжі, Євген Кротевич передав свої завітські обов'язки акторові

та театральному критику Андрію Нетребі (*відомий в мистецькому середовищі як Олекса Писаревський – О.П.*).

Тож рецензії Євгена Кротевича на львівські постанови заньківчан – цікава рецепція людини, яка бачить та аналізує, як росте колектив, до створення якого певний час був причетний сам автор. Прикметно, що, крім Шекспірівських заньківчанських постанов, Євген Кротевич відгукнувся в пресі саме на постанову «Лісова пісня» Лесі Українки (Кротевич, 1952, с. 2). Сам критик зауважив, що заньківчани з великою любов'ю здійснили сценічне прочитання цього твору. Євген Кротевич розкритикував нововведення режисера Віктора Івченка у фінальній сцені вистави «Лісова пісня»: «З одним тільки не можна погодитися у виставі – з її фінальною кінцівкою! Адже вона суперечить драмі. Лукаш зрадив, за словами Долі: “стоптав самоцвіти”! Тепер Лукаш без долі, і повинен за зраду загинути! У творі так і сталося – хуртовина “сніг шапкою наліг на голову Лукашеві, запорошив усю постать, і падає, падає без кінця...”. У цьому творі показано зрадника високих прагнень. Для чого постановникові забажалося вести його в якесь рожеве царство? Така кінцівка викривляє зміст твору» (Кротевич, 1952, с. 2). Також Є. Кротевич підкреслював, що найбільше філософську глибину «Лісової пісні» розкрила завдяки своєму талантові Надія Доценко у ролі Мавки. Адже актриса створила дуже ніжний, привабливий образ, в якому, здавалося б, втілено усі задуми Лесі Українки (Кротевич, 1952, с. 2).

При цьому, варто віддати належне проникливості Євгена Кротевича як критика: він зауважив, що Н. Доценко-Мавка не досягла б такого успіху, якби в неї не було такого вдалого тандему як В. Полінська-Килина.

Протиставлення цих образів залишає глибоке враження серед глядачів (Кротевич, 1952, с. 2).

Тож, підсумовуючи характеристику постанови «Лісова пісня» в режисерському прочитанні Віктора Івченка, зауважимо, що ця постава справді мала велике значення в історії втілення як цієї драми-феєрії, так і драматургії Лесі Українки загалом. Глядачів як у Львові, так і поза його межами ця вистава приваблювала передовсім вдалим акторським ансамблем, цікавими нестандартними режисерськими знахідками. Тому велика частина доробку режисера Віктора Івченка йшла в репертуарі понад 30–35 років з незмінним успіхом в глядачів.

Відтак через півтори роки після сценічного прочитання драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки на заньківчанському кону Віктор Івченко переїхав до Києва в якості режисера «Київської кіностудії художніх фільмів», де невдовзі створив ігровий художній фільм «Лісова пісня» з Раїсою Недашківською в головній ролі, але це вже тема іншого дослідження.

**У ПОШУКАХ ВІЧНОГО ІДЕАЛУ
В ДОБУ «ХРУЩОВСЬКОЇ ВІДЛИГИ»:
ПОСТАВА ДРАМИ «БЛАКИТНА ТРОЯНДА»
У РЕЖИСЕРСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ
МИХАЙЛА ГІЛЯРОВСЬКОГО (1969 р.).**

Драматичний твір «Блакитна троянда» має чи не найменшу сценічну історію на сценах українських театрів серед написаних Лесею Українкою. Проте постава театру ім. М. Заньковецької увійшла в історію національного сценічного мистецтва унікальним синтезом сценографії, що відштовхувалася від культурної цитати з усіма іншими компонентами драматичної дії. Методи роботи над сценічним прочитанням драми «Блакитна троянда» досі є актуальними і такими, що варті уваги професійного середовища. Йдеться про найвдаліше сценічне прочитання драми «Блакитна троянда», яке було втілене на сцені театру імені Марії Заньковецької 3 січня 1969 р. режисером Михайлом Гіляровським. Щодо співвідношення літературної першооснови та сценічного втілення, особливостей сценічної адаптації, з мого погляду, цей матеріал найґрунтовніше проаналізували знані львівські літературознавці, які спеціалізувалися на вивченні творчості Лесі Українки – Леоніла Міщенко та Федір Неборячок. Саме участь цих фахівців була одним із важливих компонентів успіху постанови. Відтак театр імені Марії Заньковецької увів літературні консультації перед репетиційним процесом у свою систематичну практику. Наприклад, ці літературознавці консультували Сергія Данченка перед репетиційним процесом «Камінного господаря». Адже Леоніла Міщенко та Федір Неборячок безпосередньо брали участь у сучасній (*тобто тогочасній* – О. П.) сценічній адаптації твору до

постановки на професійній сцені. Так, згадувані літературознавці у своїй публікації «Зустріч через 70 років» нагадали висловлювання самої авторки в листі до матері, «що “Троянда” за порадою Горація, мусить чекати нових часів у театрі. Однак це тривалий процес, за час якого “Троянда” може зав’янути або засохнути» (Міщенко, Неборячок, 1969, с. 4).

Згодом експерти відзначали, що тільки сміливий театральний колектив, який не боїться пошуків та експериментів, здатний взяти в репертуар таку незвичайно складну драму з незвичним конфліктом. Позаяк творчий пошук – то одна з характерних рис заньківчанського колективу. Ось як Неоніла Міщенко та Федір Неборячок коментували в пресі роботу із матеріалом, який здійснила постановочна трупа: «Режисер Михайло Гіляровський уважно, з любов’ю прочитав текст п’єси Лесі Українки. При цьому, він зробив деякі скорочення. Адже сценічний варіант п’єси має лише дві дії замість п’яти, як в оригінальному літературному творі. Однак головні сюжетні колізії, психологічна напруга, поетичність та мудрість твору повністю збережені» (Міщенко, Неборячок, 1969, с. 4). Водночас літературознавці висловили здивування жанровим визначенням заньківчанської постанови – символістська драма. На думку вчених: «“Блакитна троянда”, як і будь-який інший художній твір, має певну символіку. При цьому, ця символіка не є визначальною для задуму самої п’єси. Та й у режисерській інтерпретації нема виразного стремління до символістської постановки, відтак трактувати «Блакитну троянду» як символістську драму нема підстав» (Міщенко, Неборячок, 1969, с. 4).

Крім того, автори допису висловили своє захоплення виконавською майстерністю Ганни Плахотнюк у ролі Люби Гощинської. Адже такий складний матеріал, який має в

собі автобіографічні елементи з життєпису самої Лесі Українки, вимагав від актриси неабиякої підготовки. Заньківчанські глядачі вже звикли до певної виконавської манери артистки, а в ролі Люби Гощинської Ганна Плахотнюк розкрила нові грані свого таланту (Міщенко, Неборячок, 1969, с. 4). Окремо літературознавці виділяють сценографічне оформлення художника Валентина Борисовця. Режисер та художник повністю відійшли від тих візуальних елементів, які сама письменниця прописала в ремарках. Є лише костюми учасників постанови та деякі деталі інтер'єру, необхідні для дії, що відповідають прописаній у п'єсі добі, а в цілому сценографічне рішення було максимально умовним: «Рухома сцена, підсвітка заставок – все має свою цілісність, не порушує композиції задуму, а навпаки вдало доповнює режисерський задум» (Міщенко, Неборячок, 1969, с. 4).

Щодо сценографічного рішення у постанові «Блакитна троянда», то більш на цей аспект детальніше звернула увагу херсонська журналістка Софія Перлова у статті «Шляхом невторованим. Гастролі Львівського театру імені Марії Заньковецької» для газети «Південна правда». Журналістка зауважила, що театр імені Марії Заньковецької давно і міцно пов'язаний із драматургією Лесі Українки. Природно, що родовід заньківчанських постанов за драматургією Лесі Українки вона вела від першої редакції «Лісової пісні» Віктора Івченка у Запоріжжі в 1937 р. (Перлова, 1970, с. 3).

А ось щодо сценографічного складника львівської постанови «Блакитна троянда» у режисерському прочитанні Михайла Гіляровського херсонська критикиня почала дуже ґрунтовний аналіз: «На афіші спектаклю зламана стеблина блакитної троянди – квітки, що символізує

сильне поетичне та водночас трагічне кохання героїв п'єси. Спектакль починається незвичайно: зі сцени дивляться на нас персонажі картини італійських художників. А потім наче у серпанку з'являється полотно Ботічеллі "Народження Венери" і, немов зливаючись з ним, під звуки музики виникає човен у мерехтливому місячному світлі. У човні стоїть дівчина у блакитному легкому вбранні, а на веслах юнак, герої спектаклю – Любов та Орест. Слідом за цим розгонеться перед нами історія їхньої трагічної любові» (Перлова, 1970, с. 3).

Журналістка схвально відгукнулася і на акторську обсаду, представлену у виставі, крім Любові Гоцинської, роль якої виконувала Ганна Плахотнюк, Орестом, якого зіграв Федір Стригун, виділивши Богдана Анткова в ролі лікаря Якова Григоровича, Лесю Кривицьку, яка виконувала роль тітки Олімпіади. Крім того, С. Перлова окремо відзначила, що Наталя Міносян та Богдан Кох в ролях Сані та Мілевського відповідно були дуже вдалим тандемом і придумали багато вдалих зовнішніх пристосувань. Також рецензентка наголосила, що висока виконавська культура заньківчан не залишила байдужими херсонських глядачів, бо вони напружено-уважно дивилися увесь спектакль (Перлова, 1970, с. 3). Варто зазначити, що Софія Перлова окремим абзацом жирним шрифтом у своїй публікації виділила пасаж, який стосувався режисерської концепції постанови: «Задум постановника спектаклю заслуженого діяча мистецтв УРСР режисера Михайла Гіляровського тяжіє до живописно-образотворчої форми, а фантазія відштовхується від конкретних життєвих мотивів. Ось тут на стику фантазії та конкретики реального життя виникло його режисерське рішення» (Перлова, 1970, с. 3). Справді, жанрове визначення спектаклю та форма подачі

викликали динамічну дискусію-обговорення серед професійного середовища літературознавців, журналістів та театральних критиків. Відтак за дуже нетривалу сценічну історію заньківчанська «Блакитна троянда» отримала цілу низку вагомих оглядів та рецензій у пресі.

Однією із таких вагомих публікацій, де проаналізовано перше втілення драми Лесі Українки «Блакитна троянда» на заньківчанському кону, була рецензія львівської критикині Тетяни Степанчикової під назвою «Друга доля забутої п'єси». (Степанчикова, 1969, с. 3). Знана львівська театрознавиця одразу включилася в обговорення постанови, зокрема жанрового визначення та режисерської концепції, але її думки відрізнялися від літературознавчих висновків: «Це був ризикований експеримент. Сьогодні, коли пройшло вже стільки вистав, можемо сказати, що цей експеримент виявився вдалим. Вистава живе, йде при повному залі і виявляється дуже суголосною сучасникові. Театр почав з того, що змінив жанр, назвавши спектакль “символічною драмою”. Такий прийом небажаний, хоча в даному випадку виправданий. П'єса дістала нове сценічне прочитання» (Степанчикова, 1969, с. 3). Також у згадуваній рецензії Тетяна Степанчикова докладно проаналізувала візуальне рішення вистави, прокоментувавши обґрунтованість використання ренесансного малярства: «Художник Валентин Борисовець не випадково звертається до картини Ботічеллі “Народження Венери”. Адже на початку 20 століття цей шедевр Ренесансу здобув неабияку популярність. Його не тільки сприймають як ідеал краси, чистоти і поезії. А й намагаються наслідувати – одні в зачісках, інші – у своєму внутрішньому змісті. Тож не дивно, що крізь проекцію цієї картини на сцені театру імені Марії Заньковецької пробивається постать дівчини в легкому голубому

вбранні – чи не вона сама стане символом “блакитної троянди”?!» (Степанчикова, 1969, с. 3).

Як дізнаємося з публікації івано-франківської журналістки Ольги Райковської, заньківчанська вистава не залишила байдужими франківських містян: «В Івано-Франківську вистави Львівського українського драматичного театру імені Марії Заньковецької завжди неабияка подія. Гастролі заньківчан завжди викликають найщиріший інтерес – зал для глядачів заповнюється до останнього крісла. Їх тепло приймають – останнього разу давали завісу чи не десять разів, не вщухали оплески. <...>. Театр показав івано-франківцям свою виставу «Блакитна троянда» Лесі Українки – славетної поетеси, драматурга-класика, автора шедеврів, що збагатили скарбницю світової драматургії» (Райковська, 1970, с. 4). Івано-франківська журналістка висловила жаль, що через технічні обмеження приміщення місцевого драматичного театру заньківчани не змогли презентувати франківцям усю красу цієї постанови (Райковська, 1970, с. 4).

А от київський критик О. Поліщук зауважив, що заньківчанська вистава «Блакитна троянда» закривала гастролі у Києві влітку 1969 року. Також рецензент зазначив, що ще рано підбивати підсумки з приводу спектаклю «Блакитна троянда», бо «вистава потребує ще творчої “доводки”, так званого “визрівання на глядачеві”, але вистава вже викликає жваве обговорення серед критиків та журналістів, чимало думок, суперечок, дискусій, отже можемо зрозуміти, що вистава ця – явище не пересічне в нашій культурі» (Поліщук, 1970, с. 3). Справді, київський рецензент О. Поліщук зосередився на аналізі режисерської концепції Михайла Гіляровського, презентованій у постанові «Блакитна троянда» і його думки також мали дещо інші акценти, ніж у згадуваних вже

критиків та журналістів. Так, О. Поліщук наголошує, що «для Гіляровського засадничим в його режисерській інтерпретації є не трагічна безвихідь, в якій діють герої. Він прагне усіма можливими засобами художньо-сценічної виразності показати глядачам красу мрії героїв. Для режисера це є можливість активно впливати на світогляд глядачів, торкатися їх душ. І це йому вповні вдається» (Поліщук, 1970, с. 3).

Як простежуємо за тогочасною пресою, вистава викликала неабияку дискусію. Адже інший київський критик М. Соломонов на сторінках газети «Культура і життя» зауважив, що заньківчани аж надто приділяють увагу формі своїх вистав. При цьому він зазначив, що, відкинувши детальне представлення побуту того часу, актори-виконавці зосередилися на глибокому представленні теми твору, режисерському задумові та їм це цілком вдалося. Також М. Соломонов зауважив, що вистава тримає увагу глядачів, користується великою популярністю саме завдяки ефекту «переклички епох» (Соломонов, 1969, с. 4).

Так чи інакше, вистава «Блакитна троянда» досі є одним із найкращих сценічних прочитань цього твору Лесі Українки. Адже пошуки краси були властиві людству в усі часи, і кожен з глядачів справді знаходив те, що близьке особисто йому, але то вже тема іншого дослідження.

«НА ВАРТІ ЛЮДСЬКОЇ ДУШІ»: “КАМІННИЙ ГОСПОДАР” ЛЕСІ УКРАЇНКИ У РЕЖИСЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА (1971 р.)

Перш ніж приступити до аналізу легендарної постанови в режисурі Сергія Данченка, варто зазначити, що я вже раніше аналізувала медійний дискурс цієї постанови (Палій, 2022). При цьому побіжно зауважила у вступній частині, що ми обходимо дослідницькою увагою організаційний аспект, який став формальною підставою для появи цієї вистави у репертуарній афіші театру імені Марії Заньковецької. Адже 100-річний ювілей Лесі Українки відзначали і в діаспорі, і в Україні. В Україні на святкування цього ювілею наклала відбиток радянська цензура, тож було багато офіціозу і водночас різних обмежень, відтак виникло припущення, що вивчати ґрунтовніше концепцію цього святкування не варто. Однак уже крайні дослідження преси доводять, що такі припущення були передчасні.

Так, в Комітеті із відзначення 100-річного ювілею Лесі Українки в Києві були задіяні ексголова Спілки письменників України та діючий головний редактор Української радянської енциклопедії Микола Бажан, тогочасний керівник Інституту літератури ім. Тараса Шевченка Євген Шабліовський, кандидат мистецтвознавства Юрій Бобошко та ін. Згодом короткий своєрідний підсумок роботи в театральному аспекті театрознавець підбив у своїй публікації «Мовою серця». Ю. Бобошко зауважив, що 100-річчя від дня народження Лесі Українки пройшло з особливою увагою до так званих «несценічних» постанов і серед втіленого назвав професійними удачами постанови «Касандра» у Київському театрі імені Івана Франка та Запорізькому театрі імені Володимира Магара,

«У пущі» в Дніпровському театрі імені Тараса Шевченка, «Оргію» в Херсонському театрі імені Миколи Куліша, «Лісову пісню» у Волинському театрі імені Тараса Шевченка і, звичайно, «Камінний господар» в Львівському театрі імені Марії Заньковецької (Бобошко, 1972, с. 4). Так само у розлогій статті «Живий вогонь її пісень. Проблеми вивчення спадщини Лесі Українки» літературознавець Євген Шабліовський зауважив, що основною проблематикою її творів є спрямованість у майбутнє (Шабліовський, 1970, с. 2).

Окрім постанови «Камінний господар», заньківчани презентували львівським глядачам спеціальну святкову програму з нагоди дня народження Лесі Українки, яку докладно описав тогочасний завліт заньківчанин Богдан Завадка у своїй замітці «Її слово кличе» (Завадка, 1971, с. 3). Презентована програма була максимально насиченою, інформувала про останні тренди в дослідженнях творчого спадку та біографістиці і була максимально далека від радянської формалістики доби першого секретаря ЦК КПУ В. Щербицького.

Як уже зазначалося, 100 річний ювілей від дня народження Лесі Українки зусиллями святкового оргкомітету під керівництвом Євгена Шабліовського та Миколи Бажана вдалося перетворити на загальнонаціональне свято, попри владну цензуру та насаджування радянського ідеологічного конструкту. Адже широка інформаційна кампанія в тогочасних пресі, радіо та телебаченні мали засвідчити перед українським суспільством, що Леся Українка виключно – «поетеса досвідних вогнів» чи «донька Прометея», її знають вивчають лише під цими кліше. Більше того, оргкомітет напрацював та опублікував стратегічний план із популяризації творчої спадщини Лесі Українки у світі.

У цьому плані ювілейного відзначення такої вагомої дати було навіть визначено у персоналіях хто саме мав би теоретично прицільно займатися тим чи іншим напрямком і в якій країні! Зокрема, оргкомітет святкування приділяв велике значення скульптурі (темі того, як Леся Українка мала б виглядати в монументальному мистецтві), а також перекладам, і, звичайно, театрові. Очевидно, це є один із ключових факторів, чому під час цього ювілейного святкування було презентовано публіці цілу низку постанов за творами Лесі Українки, які увійшли в історію національної сцени, а не стали черговим ілюстративним кліше радянської пропаганди на сцені. Але це тема подальшого окремого дослідження.

Однією з таких ключових постанов стала вистава, яку здійснив Сергій Данченко на сцені театру імені Марії Заньковецької 1971 р. за драмою Лесі Українки «Камінний господар». Сергій Данченко зумів знайти ключі, якими вдало відімкнув двері у світ цієї драми Лесі Українки. Передовсім першим таким ключем був мистецький родовід самого заньківчанського колективу. Адже станом на 1971 рік в трупі театру працювали актори, які були причетні до сценічних першопрочитань низки творів Лесі Українки на заньківчанській сцені, зокрема, Василь Яременко, Олекса Писаревський, Борис Романицький, Наталя Половко, Леся Кривицька. Зрештою, як відомо, батько режисера, актор-заньківчанин Володимир Данченко свого часу активно брав участь в аматорських театральних гуртках, де в репертуарі була велика частка творів Лесі Українки. Пізніше, вже будучи відомим заньківчанським актором Володимир Данченко втілював образ Лукаша на сцені театру імені Марії Заньковецької. Тобто, можемо припустити, що у «світоглядній прошивці» Сергія Данченка-режисера театр Лесі Українки був закладений ще до того, як він став

професійним театральним режисером. Важливо, що Сергій Данченко умів дуже вдало послуговуватися багажем свого мистецького родоводу.

Та й сам Сергій Данченко як режисер вирізнявся своїм талантом вдало розподіляти ролі – як наслідок виникали блискучі, подекуди, несподівані, акторські обсади. Ця обставина була власне тим другим авторським ключем С. Данченка-режисера. Крім вдалого ансамблю виконавців вагомий внесок в успіх постанови зробив Мирон Кипріян і його сценографічне рішення до Данченкового «Камінного господаря». Це третій фактор успіху спектаклю «Камінний господар» на сцені Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької.

Успіх постанови «Камінний господар» серед глядачів був, справді, колосальний. На цю постанову є чимала кількість різноманітних відгуків у пресі. Для аналізу рецепції критиків ми послуговуватимемося масивом преси, який формував тогочасні медійні тренди в аналізі цієї постанови. Йдеться передовсім про літературознавців, експертів творчості Лесі Українки, які системно співпрацювали із заньківчанами над втілення різних постанов за її драматургією, Леоніли Міщенко та Федора Неборячка. А також нам видалися особливо цінними рецепція поета Богдана Стельмаха, режисерки та критикині Антоніни Мацкевич та акторки-заньківчанки Лідії Білозерової. Ймовірно, остання під час гастролей театру Вінниці подала до місцевої газети невелику рецензію на «Камінного господаря» (з акцентом на виконання ролей Б. Ступкою та Л. Кадировою). Ці гастролі стали для самої Л. Білозерової знаменними, оскільки під час них вона отримала від керівника

Вінницького театру ім. М. Садовського Ф. Верещагіна запрошення перейти до його театру.

Так, більшість критиків найбільше уваги зосереджували на особливостях ансамблю «Камінного господаря»: режисер призначив на роль Дон Жуана одразу двох провідних артистів театру Богдана Ступку та Федора Стригуна. Відповідно решта задіяних виконавців в постановці «Камінний господар» була такою: Донна Анна – Лариса Кадирова; Долорес – Любов Каганова; Командор – Олександр Гринько; Сганарель – Володимир Глухий. Музику до спектаклю написав молодий композитор Богдан Янівський.

Звичайно, як ми вже зазначали вище, найбільше у тогочасній пресі приділяли увагу акторській майстерності Богдана Ступки та Федора Стригуна у ролі Дон Жуана. Один із перших авторів, хто опублікував свої міркування про виставу, був поет Богдан Стельмах. Його публікація називалася «Подарунки для Донни Анни». Цей матеріал був опублікований на сторінках львівського часопису «Ленінська молодь», яку 1990 року перейменували на «Молода Галичина» (Стельмах, 1971, с. 3). Варто зазначити, що Богдан Стельмах близько товаришував із занківчанами, зокрема, як із Федором Стригуном, так і з Богданом Ступкою. І ця обставина знаходила своє відображення у його текстах на цю поставу.

У тексті своєї статті Богдан Стельмах проникливо зауважив, що більшість українських театральних діячів зазнавали невдачі у цій та інших поставах за драматургією Лесі Українки через невміння «прочитати» доробок письменниці. Однак, цього разу занківчанський колектив на чолі з Сергієм Данченком здобув переконливу перемогу, бо зуміли знайти точні ключі до цього твору (Стельмах, 1971, с. 3). А вже в іншій своїй статті, яка має назву «Усе

належить тобі» Богдан Стельмах розповідає цікавинки для читачів і глядачів. Що ж відбувалося за лаштунками підготовчого процесу відомої вистави?! Зокрема, автор наводить спеціальний коментар одного із виконавців головних ролей – Богдана Ступки: «Над образом Дон Жуана я працював паралельно з Федором Стригуном. Було дуже цікаво. Я був на кожній репетиції Стригуна. А він приходив на мої. Це було дуже корисно нам обом. І для вистави загалом» (Стельмах, 1972, с. 3). А завершує свою статтю Богдан Стельмах емоційним, але дуже концептуальним глядацьким висновком: «кілька разів бачив Дон Жуана-Стригуна, і кілька разів бачив Дон Жуана-Ступку: які ж вони різні ці два іспанці!» (Стельмах, 1972, с. 3).

Літературознавиця Леоніла Міщенко у статті «Камінний господар» більше зосередилася на аналізі трактування драми «Камінний господар» в інтерпретації Лесі Українки у контексті європейського мандрівного сюжету про Дон Жуана. Ось які акценти вона розставила: «Ідея вірності благородним ідеалам була провідною у творчості Лесі Українки. І відречення від переконань неминуче веде до загибелі усього позитивного в людській особистості. А образ Дон Жуана, який триста років непокоїв митців планети, під пером Лесі Українки заграв своїми неповторними барвами. Оригінальність трактування образу Дон Жуана в першій інтепретації жінки-митця в тому, що в епіцентрі зіткнулися проблеми не стільки моральні, скільки філософські та політичні. “Лицар волі” зрадив себе, свої ідеали, помінявши їх на плащ Командора. Вчорашній поборник незалежності, сьогодні сам жадає влади, і тому каменяє душею. Камінне опанувало його» (Міщенко, 1972, с. 3).

А от щодо самої заньківчанської вистави, то аналіз літературознавиці був доволі лаконічний. Вона побіжно схвально відгукнулася на виконання Федора Стригуна-Дон Жуана, Любові Каганової-Долорес та Олександра Гринька-Командора. Окремим абзацом авторка статті виділила у тексті статті схвальні коментарі щодо виконання Ларисою Кадировою ролі Донни Анни. Однак, аналітичної оцінки літературного матеріалу, його адаптованості до сцени, а відтак і аналізу сценічних особливостей, які ставив матеріал перед виконавцями у цій статті Л. Міщенко ми не знаходимо. Так само відсутня будь яка згадка про виконавське трактування образу Дон Жуана, яке здійснив Богдан Ступка.

При чому, львівський літературознавець Федір Неборячок у своїй статті «Присуд зреченню. “Камінний господар” у постановці заньківчан» на сторінках полтавської преси дав більш розгорнуту оцінку саме виконавській майстерності і аналізував образи обох Дон Жуанів (Неборячок, 1975, с. 4).

Так, критик зазначив, що: «зберігаючи сутність авторського задуму, обидва актори виділяють своє, глибоко індивідуалізоване трактування цього образу. Якщо Дон Жуану Федора Стригуна притаманна ніжність, пристрасть, поривчастість, і пластичність, то головною рисою Дон Жуана Богдана Ступки є раціо. І Ступка підкреслює у свого Дон Жуана перевагу раціо на емоціями» (Неборячок, 1975, с. 4).

Як можемо простежити з наведених публікацій Леоніли Міщенко та Федора Неборячка, а також матеріалів Богдана Стельмаха – усі вони літературоцентричні, і оперті, передовсім, на літературознавчу методологію аналізу та подачу в тогочасній пресі. Відтак, особливої ваги набирають в цьому контексті дві публікації про поставу

«Камінний господар» практикинсь сцени Лідії Білозерової та Антоніни Мацкевич.

Як акторка, авторка вінницької рецензії Лідія Білозерова найбільшу увагу приділила аналізу виконавської майстерності Богдана Ступки: «Богдан Ступка-Дон Жуан – то актор, який грає і розумом, і серцем. Його розум виявився в тому, що він не пішов легким шляхом, виліпивши Дон Жуана на взірець очікуваного. Ступка створив образ Дон Жуана, про який можемо сказати “той самий”» (Білозерова, 1972, с. 3).

У публікації колега по цеху активно використовувала медійну впізнаваність Богдана Ступки для глядачів Вінниці. Та й не тільки Вінниці. Адже в цей час на екрани вийшов фільм «Білий птах з чорною ознакою», який миттю зробив артиста відомим. Тож Л. Білозерова скористалася цим аспектом біографії митця, порівнюючи у своїй статті «Без легких стежок» театральну роль Дон Жуана з кіно роллю Ореста Дзвоняра. Так, журналістка підкреслювала, що Богданові Ступці як артистові притаманна особливість – вміння вивести на поверхню якісь такі особливі риси та рисочки своїх героїв, які запам'ятовуються глядачеві як на сцені, так і на екрані. Тож, в якості показового прикладу своєї тези Л. Білозерова згадувала епізод з вистави, де Донна Анна-Лариса Кадирова та Дон Жуан-Богдан Ступка звільняють один одного від кам'яних пут (Білозерова, 1972, с. 3).

Так само важливою з точки зору професійної рецепції була стаття театральної діячки Антоніни Мацкевич під назвою «Не розплескавши ні краплини», написана для львівської російськомовної газети «Львівська правда». У цій публікації Антоніна Мацкевич слушно зауважила, що саме ця постава заявила про Сергія Данченка як про режисера з великим потенціалом та показала його

практично невичерпні можливості (Мацкевич, 1971, с. 4). А ще ця рецензія прикметна тим, що публікація одна з перших у повоєнній львівській пресі, де фахово аналізується звукова та світлова партитура постанови (застосування принципу світлових плям) і те, яке емоційне навантаження вони виконують у спектаклі (Мацкевич, 1971, с. 4). А от щодо акторської майстерності, то авторка публікації лаконічно узагальнювала доробок обох артистів: «Роль Дон Жуана виконують Федір Стригун та Богдан Ступка. Дві різні акторські індивідуальності, але вони не порушують режисерську концепцію. Навпаки, до деталей вписуються в композицію спектаклю. Обоє акторів прекрасно володіють акторською технікою, яскравим темпераментом, і водночас є неповторними індивідуальностями» (Мацкевич, 1971, с. 4).

Варто зауважити, що працюючи над дослідженнями про історію сценічних прочитань драматургії Лесі Українки ми більше зосереджували на історико-порівняльних аспектах цієї теми. Така логіка аналізу, а відтак і викладу матеріалу була для нас максимально ефективною і переконливою. Адже у своїй праці ми, передовсім, опиралися на тогочасну періодику, попередньо здійснивши фронтальний аналіз преси гастрольних маршрутів заньківчан.

Відтак в процесі завершення цього розділу, спілкуючись редакторкою-упорядницею колективної монографії, театрознавицею Юлією Щукіною, виник важливий дослідницький інсайт, який вартує зафіксувати для розгортання подальших наукових студій. Так, аналізуючи параграф, присвячений постанові «Камінний господар» у режисерській інтерпретації Сергія Данченка, виник ефект дзеркала: коли у фокусі віддзеркалення не тільки ми аналізуємо концепти безпосередньо самої

вистави, а й нас мимоволі захоплює зворотній, інший бік дзеркала: а хто ж ті постаті, які фіксують рецепцію на «Камінного господаря» у друкованих медіа того часу? Авторками найпроникливіших текстів про виставу «Камінний господар» виявилися, передовсім, жінки, з різних суміжних ділянок мистецтв: акторка Лідія Білозерова, режисерка Антоніна Мацкевич та літературознавиця Леоніла Міщенко. Ця оприявлена обставина дозволить в майбутньому розгорнути повнокровні студії над сценічними прочитаннями Лесі Українки в площині гендерних та феміністичних студій. Тим паче, що й сам польовий матеріал таку зміну оптики дослідження цілком дозволяє.

Отож, заньківчанська постава «Камінний господар» у режисерській інтерпретації Сергія Данченка увійшла в історію національної сцени як одна з вершин сценічного прочитання драматургії Лесі Українки. Адже світ театру Лесі Українки широко відчиняється лише тому, хто вміє/ прагне/ шукає точних ключів до цього театру «високої драми».

У ФОКУСІ ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ: СЦЕНІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В РЕЖИСУРІ АЛЛИ БАБЕНКО 1984 р.

Прикметно, що останньою постановою заньківчан за творами драматургії Лесі Українки радянської доби була «Лісова пісня» в режисерській інтерпретації Алли Бабенко, яка побачила світло театральної рампи 1984 р.

У своїй рецензії на цю постанову знана львівська критикиня Світлана Рябокобиленко (відома також під псевдонімом – Світлана Веселка – О. П.) зауважила, що кожен з глядачів має свою виставу «Лісова пісня», такою є властивість класиків драматургії. Авторка статті занотувала цікавий факт, з яким зіштовхнулася режисерка Алла Бабенко під час репетицій цієї постанови: на тоді в трупі ще були учасники постанов «Лісова пісня» обох редакцій (!) режисера Віктора Івченка (Рябокобыленко, 1984, с. 4). Усі ці артисти знали твір напам'ять і головне – пам'ятали обидві редакції постанови «Лісова пісня» В. Івченка – усі мізансцени, епізоди тощо. Світлана Рябокобиленко, яка на той час була завліткою театру імені Марії Заньковецької, у публікації акцентувала увагу читачів на тому, наскільки міцними є традиції сценічних прочитань драматургії Лесі Українки на заньківчанській сцені. І це справді так. Окрім того, рецензентка схвально відгукнулася на творчий тандем Мавка-Лариса Кадирова та Лукаш-Григорій Шумейко (Рябокобыленко, 1984, с. 4).

Так само з емоційним захопленням написала свою статтю про виставу «Лісова пісня» Лесі Українки в режисурі Алли Бабенко волинська журналістка А. Філатенко: «Своєрідність спектаклю не тільки в оригінальному мисленні режисерки-постановниці Алли Бабенко, а й у поєднанні образно-емоційного, художнього

та музичного оформлень. <...> «Лісова пісня» заньківчан – це хвилююча зустріч із Лесею Українкою. Ця зустріч дозволяє багато нового зрозуміти і відчутти у світі, який нас оточує» (Філатенко, 1985, с. 3).

Хронологічно крайньою публікацією, присвяченою поетичному театрові на сцені театру імені Марії Заньковецької, була дискусійна стаття журналістки та редакторки, доцентки Львівського поліграфічного інституту імені Івана Федорова (*сьогодні – це навчальний заклад в складі Національного університету «Львівська політехніка» – О. П.*) професорки Богдани Присяжної «Відвертість і далі в дефіциті. Чи повернуться заньківчани до поетичного театру Лесі Українки?». Публікація містила зауваження щодо репертуарної політики заньківчан, передовсім адресована була до заньківчанських лідерів Богдана Козака та Федора Стригуна. Адже кожен з них, поодинці та разом зазначили у львівській пресі, що думають над поверненням в репертуарну афішу «Гайдамаків» за Т. Шевченком або «Сестер Річинських» І. Вільде у нових редакціях, проте чомусь оминаючи драматургію «нашого національного Шекспіра» (Присяжна, 1990, с. 4). Авторка статті дорікала Ф. Стригуну, що хоча й з'явилася низка нових вдалих постанов, але постанов за драматургією Лесі Українки на сцені заньківчан досі нема. А тим часом Ф. Стригун на завершення сезону кілька разів поспіль анонсував на львівській сцені здійснити постанову «Оргія». Однак ця анонсована вистава не з'явилася в репертуарі заньківчанського колективу (Присяжна, 1990, с. 4). Налагодити конструктивний діалог між керівництвом театру та медійниками не вдавалося ще з часів відновлення Незалежності України, відтак ця обставина передовсім позначилася на рівні професійної рецепції заньківчанських

постав та популярності серед глядачів. І що важливо: ця криза в комунікації з медійниками намітилася ще на початку 90-х, хоча не була такою гострою, але вперше публічно була заявлена саме у зв'язку із сценічним прочитанням/непрочитанням драматургії Лесі Українки на заньківчанській сцені (Присяжна, 1990, с. 4).

Забігаючи наперед, варто зазначити, що вистава «Оргія» справді згодом з'явилася на заньківчанській сцені в режисерському прочитанні Федора Стригуна, але то вже тема зовсім іншого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- Александровський, Г. (1914). Камінний господар. *Сяйво*, (1).
- Арендт, Г. (2008). *Люди за темних часів*. Київ: Дух і Літера.
- Атрошчанка, А. (1953, 20 червня). Поетичний спектакль (Лісова пісня Лесі Українки у театрі імені Заньковецької). Переклад українською мовою публікації в газеті *Література і мистецтво* (с. 4). Архів автора.
- Бабишкін, О. (1963). *Драматургія Лесі Українки*. Київ: Мистецтво.
- Білозерова, Л. (1972, 14 липня). Без легких стежок. *Вінницька правда*.
- Бобошко, Ю. (1971). Я буду вічно жити... *Український театр*, (4), 21–23.
- Бобошко, Ю. (1972, 17 липня). Мовою серця. *Радянська Україна*.
- Бобошко, Ю. (1984). Біля витоків. *Український театр*, (6), 17–20.
- Бобошко, Ю. (1990). Українська режисура 20-х років: Творчі напрямки та естетична полеміка. У *Режисура українського театру. Традиції і сучасність* (с. 21–51). Київ: Наукова думка.
- Ботунова, Г. (2021). Сценічні прочитання драматургії Лесі Українки у першу чверть ХХ ст. У *Шляхи рівняйте духови Його. Леся Українка: погляд зі сходу* (с. 5–19). Харків.
- Бястужев, А. (1953, 24 червня). Лісова пісня (Вистава Львівського театру ім. М. Заньковецької). Переклад українською мовою публікації в газеті *Звезда* (с. 4). Архів автора.

- Василько, В. (1962). *Микола Садовський і його театр*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури.
- Василько, В. (б. д.). Матеріали до книги Київський театр Миколи Садовського. Музей театрального, музичного і кіномистецтва України, інв. № 3817.
- Гайдабура, В. (1985). *Єлизавета Хуторна*. Київ: Мистецтво.
- Горний, М. (2002). *Українська інтелігенція Холмищини і Підляшшя: Біографічний довідник*. Львів: Літературна агенція Піраміда.
- Дмитрук, В. (1952, 16 лютого). Лісова пісня. Прем'єра в театрі ім. М. Заньковецької. *Вільна Україна*.
- Завадка, Б. (1971, 17 лютого). Її слово кличе. *За Вільну Україну*.
- Корольчук, О. (1923). Розподіл ролів п'єси У пущі Л. Українки [Театр ім. Заньковецької]. Музей театрального, музичного і кіномистецтва України, відділ рукописів, фонд Олександра Корольчука, інв. № 1646, арк. 1.
- Крига, І. (б. д.). Оголошення про конкурс на емблему театру М.К. Заньковецької. Національний архів-музей літератури і мистецтв України Софія Київська, ф. 23, оп. 1, спр. 4, од. зб. 104.
- Крижанівський, Б., & Новіков, Ю. (1976). *Віктор Івченко*. Київ: Мистецтво.
- Кротевич, Є. (1952, 2 липня). Лісова пісня. Спектакль Львівського театру ім. М. Заньковецької. *Вечірній Київ*.
- Лесик, В. (1952, 13 лютого). Творча удача (Лісова пісня Лесі Українки в театрі імені Заньковецької). Переклад українською мовою публікації в газеті *Львовская правда* (с. 4). Архів автора.
- Маляр. (1924, 21 березня). Труппа М. Заньковецької (Допис із Кременчука). *Література. Наука. Мистецтво*.
- Мацкевич, А. (1971, 22 березня). Не розплескавши жодної краплини. Переклад українською мовою публікації в газеті *Львовская правда* (с. 4). Архів автора.
- Міщенко, Л. (1972, 16 лютого). Камінний господар. *Ленінська молодь*.
- Міщенко, Л., Неборячок, Ф. (1969, 11 листопада). Зустріч через 70 років. Переклад українською мовою публікації в газеті *Львовская правда* (с. 4). Архів автора.
- Неборячок, Ф. (1975, 19 червня). Присуд зреченню (Камінний господар у постановці заньківчан). *Комсомолец Полтавщини*.

- Оповідки театру Миколи Садовського (1907–1917). (б. д.). Музей театрального, музичного і кіномистецтва України, п. № 14898.
- Палій, О. (2013). Василь Яременко і український драматичний театр в Ромнах. *Просценіум*, (38–40), 49–61.
- Палій, О. (2013). Український драматичний театр у Ромнах (1917–1922 рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*, (13), 49–66.
- Палій, О. (2017). Діяльність Театру імені Марії Заньковецької під керівництвом Олександра Корольчука: За матеріалами мандрівної хроніки (1923–1924 рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*, (20), 31–41.
- Палій, О. (2021, 30 березня). Журнал Сяйво в мистецькому контексті своєї доби.
- Сайт Центру ім. Митрополита Андрея Шептицького Українського католицького університету. Retrieved from <https://center.ucu.edu.ua/bibliotekanovyny/zhurnal-syajvo-v-mystetskomu-konteksti-svoyeyi-doby>
- Палій, О. (2022). Світло театральної рампи: Камінний господар Лесі Українки в рецепції українських медій 2-ої пол. ХХ ст. *Театраріум*. Retrieved from https://teatrarium.com/kaminnuyi_gospodar_lesya_ukrainka_media
- Перлова, С. (1970, 26 липня). Шляхом невторованим. Гастролі Львівського театру імені Марії Заньковецької. *Південна Правда*.
- Поліщук, О. (1970, 17 липня). Людське в людині. Блакитна троянда Лесі Українки в театрі імені М. Заньковецької. *Радянська Україна*.
- Присяжна, Б. (1990, 17 жовтня). Відвертість і далі в дефіциті. Чи повернуться заньківчани до поетичного театру Лесі Українки? *Ленінська молодь*.
- Райковська, О. (1970, 25 грудня). Блакитна троянда. *Прикарпатська Правда*.
- Рябокобиленко, С. (1984, 4 травня). До них звертатися душа моя буде. Переклад українською мовою публікації в газеті *Львовская правда* (с. 4).
- Соломонов, М. (1969, 10 липня). Блакить ранкового неба. Блакитна троянда Лесі Українки у Львівському театрі імені М. К. Заньковецької. *Культура і життя*.
- Стельмах, Б. (1971, 20 лютого). Подарунки для донни Анни. *Ленінська молодь*.

- Стельмах, Б. (1972, 6 березня). Усе належить тобі (Профіль митця). *Ленінська молодь*.
- Степанчикова, Т. (1969, 9 грудня). Друга доля забутої п'єси. *Вільна Україна*.
- Український театр ХХ сторіччя: Антологія вистав. (2012). Київ: ІПСМ НАМ України; Фенікс.
- Філатенко, А. (1985, 20 липня). Дивоцвіт таланту. Лісова пісня у постановці Львівського драматичного театру імені М. Заньковецької. *Радянська Волинь*.
- Цибаньова, О. (1971). Перші кроки. Сценічна доля драматургії Лесі Українки до Великого Жовтня. *Український театр*, (2), 16–17.
- Шабліовський, Є. (1970, 8 грудня). Живий вогонь її пісень. Проблеми вивчення спадщини Лесі Українки. *Літературна Україна*, 1–2.

**STAGE READINGS OF LESYA UKRAINKA'S
DRAMA ON THE ZANKIVCHAN STAGE
OF THE SOVIET PERIOD**

The article examines in chronological order all stage readings of Lesya Ukrainka's drama on the stage of the Maria Zankovetska Theater during the Soviet period: from the stage first readings of Lesya Ukrainka's "small" drama Ukrainian women performed by actor and director Oleksandr Korolchuk to the staging of "Forest Song" performed by director Alla Babenko just on the eve of the proclamation of Independence of Ukraine.

Based on materials from the contemporary press contained in the collections of the Volodymyr Vernadsky National Library (Kyiv) documentary sources storedBased on materials from the contemporary press contained in the collections of the Volodymyr Vernadsky National Library (Kyiv), the Vasyl Stefanyk Lviv National Scientific Library (Lviv), and the National Library of Belarus (Minsk), documentary sources stored Works in Lviv - as a significant component in the repertoire policy of the collective throughout a long period of history.

We analyzed the specifics of the reconstruction of stage readings of Lesya Ukrainka's drama on the stage of the Maria Zankovetska Theater under the direction of Oleksandr Korolchuk In particular, an important role was played by Oleksandr Korolchuk's production of the drama "In the Forest", which the director performed in 2 editions on the stages of different companies: the Ukrainian Drama Theater of Romenska "Prosvita" and the Maria Zankovetska Theater.We analyzed in detail the preserved visual artifacts

in the collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine (Kyiv), primarily photos and documents from the personal manuscript fund of Oleksandr Korolchuk.

We also analyzed the productions of Oleksandr Korolchuk and Ivan Kavaleridze on the stage of the already mentioned Ukrainian Drama Theater of Romenskaya "Prosvita", which also belong to a significant page of stage readings of Lesya Ukrainka's drama on the stage of the Ukrainian professional theater. Also, based on the fund of posters and programs of the Romensky Museum of Local Lore (now a structural unit of the State Historical and Cultural Reserve "Posullya"), we separately analyzed the significant contribution to the visual understanding of the legacy of Lesya Ukrainka's drama through the scenography and development of posters by the Romensky artist Yevdokym Mynyura. In the proposed scientific study, we have highlighted the importance in this context of the collaboration of the creative tandem of theater artists Oleksandr Korolchuk and Mykhailo Zhuk. After all, it was in this collaboration that the idea of creating the first logo of the Maria Zankovetska Theater based on the work of Lesya Ukrainka was born and realized (unfortunately, after Oleksandr Korolchuk's passing).

Also, in the proposed publication, we have analyzed in detail, step by step, how exactly we established the authorship of the first artist who created this first logo of the famous theater. After all, in her first scientific research, the author assumed that the author of the first Zankivchansky logo based on the works of Lesya Ukrainka is the artist and theater director Ivan Kryga, who was repressed by the Soviet authorities at one time. Especially since in the personal file (The Central Archive-Museum of Literature and Arts of

Ukraine (Kyiv) kept the regulations for the Maria Zankovetska Theater Competition. However, the traveling exhibition that took place in Odessa, Lviv and Kyiv, dedicated to the 140th anniversary of Mykhailo Zhuk, entitled “Mykhailo Zhuk — Herald of the Renaissance” (curated by Professor Olena Kashuba-Volvach), presented the original of this logo: milky in color with a hint of caramel on an emerald background.

The owners of the collection kindly agreed to provide this logo for display at Mykhailo Zhuk's exhibition. In fact, it was through the exhibition that we were able to establish the final authorship of this logo. Thus, we were additionally convinced of the importance of the stage readings of the writer's drama on the Zankovetska stage.

We analyzed the history of stage readings of the drama-fairy “Forest Song” in two editions, which were made by director Viktor Ivchenko in Zaporizhzhia and Lviv. We focused on how the productions based on the drama of Lesya Ukrainka were interpreted on the stage of the Maria Zankovetska Theater during the Stalinist era. After all, as we can see from the critics' reception, the writer became a classic of socialist realism. So, the first version of the drama-fairy “Forest Song” directed by Viktor Ivchenko was in a domestic-ethnographic style. However, already in Lviv, the director departed from this interpretation and staged the same work in an optimistic, romanticized tone, while actively experimenting with the form of presentation and theatrical style.

The Lviv production garnered a number of critical reviews, not only from Lviv critics and journalists, but there were also interesting responses to this production in Kyiv during the theater's tour, as well as in Minsk, where the production became one of the creative hallmarks of the Maria

Zankovetska Theater. So, after such attention from critics and journalists, theater director Viktor Ivchenko moved on to another field – cinema.

And later he developed his theatrical achievements in productions based on Lesya Ukrainka's dramaturgy as important film material for the creation of a feature film of the same name with the participation of later famous Ukrainian film actresses Raisa Nedashkivska and Ada Rogovtseva. In addition, as part of the celebration of Lesya Ukrainka's centennial anniversary, the play "The Stone Master" was presented on the Zankivcha stage in the director's reading by Serhiy Danchenko.

The focus of attention was the media reception of this performance in the press of that time. Also, the subject of our attention was the analysis of the performance "Forest Song", which was performed by director Alla Babenko.

Based on press reviews and the memories of the participants, the concept of the performance was characterized. Based on press materials, the subject of discussion regarding the Lesya Ukrainka Theater and the communication of critics and journalists with the Maria Zankovetska Theater, which arose at the turn of the Soviet period and the emergence of Independent Ukraine, was briefly outlined.

Театри працюють системно, мають свого глядача і користуються великим попитом. По суті, вони виконують не тільки навчальну функцію, але й культурологічну, просвітницьку місію. Їх діяльність отримала високу оцінку харківської преси і мистецької громадськості міста. Глядача приваблює різноманітний репертуар студентських вистав, у якому гармонійно співіснують класичні твори і сучасна драматургія. А радше – їх несподівані рішення, вишуканість форми, відкриття нових облич і нових імен.

Галина Ботунова

Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи
до Національного університету.

2017

**ТРАГЕДІЯ «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА» В. ШЕКСПІРА
НА СЦЕНАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ,
АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ
ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

*Місце дії його драм – наша земна куля, ...
вічність – ось той час, протягом якого
відбувається дія його п'єс, ... і відповідним до
них обох є герой його драм, який сяє у центрі,
становлячи єдність інтересу... Цей герой –
людство, герой, що ненастанно воскресає,
ненастанно любить, ненастанно ненавидить,
та все ж любить більше, ніж ненавидить...*

Генріх Гейне

**В ОСМИСЛЕННІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ:
ВІД ТРАДИЦІЙНИХ ДО НОВИХ КОНЦЕПЦІЙ**

Науковці справедливо зауважують, що «жоден автор у світовій літературі не виконується і не читається так часто, як В. Шекспір, і немає іншого автора, про якого було б так багато написано за останні чотириста років. Література про Шекспіра досягла світового масштабу, який практично неможливо оцінити. І все ж книги про Шекспіра продовжують писати, не відчуваючи при цьому, що подібне починання може виявитися зайвим» (Metscher, 2016).

Дійсно, протягом останніх десятиліть літературознавці розглянули зв'язки між претекстами та текстом п'єси В. Шекспіра. Так, Дж. Луптон зазначає, що «історія

Ромео та Джульєтти завжди була міжнародною. Перші згадки про “Монтеккі і Капуллетті” зустрічаються в “Чистилиці” Данте, де історія закоханих, якщо не сама історія ворожнечі, переноситься в живу історію пізньосередньовічної Верони. Історія закоханих була перенесена в італійську прозу Мазуччо Салернітано (1476), Луїджі да Порто (1524) і Маттео Банделло (1554), перекладена французькою мовою П’єром Боастуо в 1559 році, а потім перекладена англійською Артуром Бруком (1562) й Вільямом Пейнтером (1567). В. Шекспір, ймовірно, написавши п’єсу в другій половині 1596 року, насамперед спирався на поему Брука, перевидану в 1582 і 1587 роках, але знав і про прозову новелу Пейнтера» (Lupton, 2016, p. 3).

На думку Г. Блума, «іронічна, але водночас доброзичлива версія релігії кохання Чосера є найважливішим контекстом для “Ромео і Джульєтти”» (Bloom, 1998, p. 87).

Достатньо цікавий погляд на претекст до «Ромео і Джульєтти» пропонує С. Ле Коаду: «При написанні “Ромео і Джульєтти” Шекспір спирався, зокрема, на поему Овідія “Пірам і Фісба” з його “Метаморфоз”, яка є основним міфом для ряду текстів, зосереджених на трагічному коханні, що виникає в самому серці спільнот, охоплених соціальними конфліктами та конфліктами, що виникають між поколіннями. Але переписування овідієвого тексту під пером Шекспіра вже є оновленням його поетичної та символічної сили, яка відповідає, зокрема, драматичним потребам» (Coadou, 2006). І далі в статті дослідниця робить висновок, що Ромео і Джульєтта «належать до роду міфічних героїв, давніх і сучасних, оскільки вони не лише відіграють певну роль у своєму драматичному сюжеті (що означало б, що вони асоціюються лише з англійським

Відродженням), але і є символами, над якими ми міркуємо, які нас бентежать, тому що вони здатні задовольнити наші тривоги та відповідати на деякі з наших питань» (Coadou, 2006). Сама ж п'єса отримує статус літературного міфу, як зазначає та сама С. Ле Коаду, «оскільки цей твір сам по собі є подвійним позначенням любові та трагедії в одній зі своїх найбільш досконалих форм, вічною мізансценою фундаментальних принципів людської природи» (Coadou, 2006).

Також науковці окреслили широке коло тематики трагедії В. Шекспіра. Вони називають не тільки такі вже давно позначені теми кохання, пристрасті, ненависті, долі, смерті, насилля, сімейних та суспільних очікувань, але й теми «помилки та випадковості, які впливають з безлічі джерел і, таким чином, передають непередбачені обставини людського життя» (Lupton, 2016, р. 5), а також тему «наслідків людських вчинків у сфері випадковості» (Lupton, 2016, р. 12).

Гейл Керн Пастер взагалі вважає, що в основу п'єси закладена тема боротьби «між старими формами ідентичності та новими модусами бажання, між владою та свободою, між батьківською волею та романтичним індивідуалізмом» (Paster, 1996).

На сучасному етапі досліджень більшість науковців схиляються до думки, що п'єса В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» є романтичною, а не класичною трагедією (Lupton, 2016, р. 12), в якій звучить «найбільш переконливе прославлення романтичного кохання у західній літературі» (Bloom, 1998, р. 90).

Літературознавці вже достатньо повно проаналізували й систему персонажів у шекспірівській трагедії.

Зазвичай, дослідники передусім підкреслюють значущість таких персонажів п'єси, як Ромео, Джульєтта, Меркуціо та Годувальниця.

Разом з тим Г. Блум зазначає, що «легше побачити яскравість Меркуціо та Годувальниці, аніж сприйняти та зберегти еротичну велич Джульєтти та героїчні зусилля Ромео наблизитися до її піднесеного стану закоханості» (Bloom, 1998, р. 100). Також дослідник вважає, що «Ромео, хоч і сильно змінюється під її (Джульєтти. – О.К.) впливом, залишається схильним до гніву і розпачу і несе таку ж відповідальність за катастрофу, як Меркуціо і Тібальт» (Bloom, 1998, р. 100).

Джулія Луптон висловлює думку, що «Джульєтта більш самобутня і самоусвідомлена» у порівнянні з Ромео. «Ромео здається безрозсуднішим і не надто розумним, ніж Джульєтта, а його відданість має більш компромісний відтінок» (Lupton, 2016, р. 7, 10).

Вільям Хазлітт ще у ХІХ столітті звернув увагу на те, що «Ромео – це закоханий Гамлет. В одному так само надлишок пристрасті та почуття, як в іншому – думки та почуття. Обидва відсутні і занурені в себе, обидва живуть у світі уяви. Гамлет відсторонений від усього; Ромео відсторонений від усього, крім свого кохання, і загублений у ньому. Його «тендітні думки розважаються невиразними здогадами» і створені з натяків на надію, «лестоців сну». Він сам лише у своїй Джульєтті; вона – його єдина реальність, справжній дім та ідол його серця. Вся решта світу для нього – скороминущий сон» (Hazlitt).

Достатньо цікавий погляд на героя запропонував Г. Пастер: у Ромео погляд на Джульєтту як у петрарківського закоханого, що ідеалізує жінку: «У своїй меланхолії, прагненні до усамітнення та мові, повній парадоксів, Ромео ототожнює себе зі стилем відчуження та

навернення, який культура Відродження назвала на честь італійського поета XIV століття Франческо Петрарки, найвідомішого своїми сонетами до Лаури» (Paster, 1996). І далі науковець так розкриває свою концепцію: «Уявляючи свою кохану досконалою і бездоганно цнотливою, петрарківський закоханий протистоїть нерозбірливому еротичному тяжінню Грегорі чи Самсона. <...> Тому не випадково Шекспір використовує мову та егоцентричну поведінку петрарківського закоханого, щоб драматизувати любовний досвід Ромео. Для Ромео, як і для Петрарки, кохання – це формування індивідуальної ідентичності, що суперечить іншим видам ідентичності» (Paster, 1996).

У той же час деякі дослідники вважають, що у «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіру «вдається пародіювати великого італійського героя Петрарки..., перетворюючи Ромео на карикатуру покинутого закоханого, що нудиться» (Lupton, 2016, p. 184).

На думку Р. Вайса, Ромео порівняно з Джульєттою, «майже нуль, принаймні в тому, що стосується сім'ї та минулого життя. Ми нічого не знаємо про нього, крім його захоплення Розаліною. Він риторично підноситься при першому погляді на Джульєтту, так само вражений, натхненний і піднесений, як Данте був охоплений Беатріче. З його життя, крім Джульєтти, ми бачимо лише його взаємодію з Бенволіо, Меркуціо та ченцем. Справа в тому, що, незважаючи на подвійну назву п'єси, її основна увага зосереджена на Джульєтти» (Weis, 2012, p. 7).

Що стосується Годувальниці та Меркуціо, то С. Веллс, наприклад, зауважує, що в п'єсі існують «паралелі в функціях між Меркуціо і Годувальницею»: «Він – товариш і контраст Ромео, вона – Джульєтти, він свідомо висміює романтизм Ромео з зарозумілим, непристойним цинізмом,

вона не менш земна, але менш усвідомлює сексуальний підтекст того, що вона каже, кожен з них мимоволі підводить свого супутника в його найбільшій нужді, він – через свою випадкову смерть, яка перетворює п'єсу з романтичної комедії на трагедію, вона – через обмеженість свого розуміння глибини любові Джульєтти, що залишає Джульєтту зустрічати свою долю наодинці» (Wells, 1996).

На думку С. Снайдер, Меркуціо – «найкращий з гравців, нескінченно винахідливий та повний швидких ходів та контрходів. Мова для нього – постійна вправа у багатьох можливостях: каламбури всюди, ролі беруться з забаганки, а його королева Меб приносить мрії як закоханим, таким як Ромео, так і придворним, адвокатам, священникам, солдатам, служницям. Ці події не мають жодного відношення до справи, що розглядається, а саме до передчуття біди у Ромео, але Меркуціо не пов'язаний цими подіями. Вони служать йому лише зручною відправною точкою для його польотів розуму. Коли вся ця життєва сила, яка досі ігнорувала всі нагальні справи, раптово обривається мечем Тібальта, це має стати шоком для глядача, незнайомого з п'єсою. У раптовій, жорстокій смерті Меркуціо у Шекспіра точно збігається народження трагедії із символічною смертю комедії. Альтернативна точка зору, елемент свободи та гри вмирає разом із Меркуціо. Там, де колись було багато шляхів, тепер залишається лише один» (Snyder, 2019, p. 62).

Розглядаючи образ Годувальниці, С. Снайдер пише, що «вона хоче, щоб Джульєтта вийшла заміж – за будь кого. Її занепокоєння питаннями постільної білизни та розмноження нагадує нам про стародавнє коріння комедії в обрядах родючості, і вона так само нерозбірлива, як і сама життєва сила. ... Її алегорії та відступи аналогічні дотепним іграм Меркуціо» (Snyder, 2019, p. 64).

Террі Бурус вважає, що «Годувальниця, хоч і стоїть нижче матері Джульєтти у соціальному відношенні, важливіша для Джульєтти та для п'єси. Жоден інший персонаж-Годувальниця у Шекспіра не наближається за масштабом до її ролі» (Bourus, 2022, р. 172). І далі науковиця звертає увагу на те, що «...на відміну від слуг Пітера, Самсона, Грегорі та Абрахама, Годувальниця носить італійське ім'я Анжеліка. Коли Капулетті, її господар, звертається до неї “добра Анжеліка”, це ім'я має на увазі і янгола-охоронця, і кулінарну траву; обидва сенси підкреслюють її дбайливу, втішну роль у будинку Капулетті» (Bourus, 2022, р. 172). І далі літературознавиця робить висновок, що Годувальниця Джульєтти – це «повністю розвинений та емоційно складний персонаж, на відміну від будь-якого іншого представника цієї професії у п'єсах Шекспіра» (Bourus, 2022, р. 175).

Тібальт, як помічає С. Снайдер, «у своїй непохитності – потенційно трагічний персонаж... Тільки Тібальт сприймає ворожнечу справді серйозно. Це його внутрішній закон, рушійна сила його полум'яної натури. Його природна система відліку – героїчна система честі та смерті. <...> За іронією долі, його імперативи починають домінувати у світі п'єси лише тоді, коли він сам з нього відходить. Поки він живий, Тібальт – чужинець» (Snyder, 2019, р. 60-61).

У своїй монографії М. Ван Дорен зупиняється на образі Капулетті, батька Джульєтти. Як пише дослідник, це «перший портрет Шекспіра в довгій галереї метушливих, дратівливих, упертих, недоступних людей похилого віку» (Doren, 1939, р. 71).

Увагу науковців привертають і особливості стилістики та жанру шекспірівської п'єси. Так, Н. Брук вважає, що в трагедії «Ромео і Джульєтта» можна виявити «романтичну

тему, її незмінно ліричний тон та підкреслену формальність її структури та мови. Тут присутня не лише контрольована різноманітність тонів..., а й використання різних віршованих форм, включаючи навіть цілі сонети (для хору та для першої зустрічі самих Ромео та Джульєтти)» (Brooke, 1968, р. 80). І далі літературознавець пояснює свою думку: «Безсумнівно, тут задіяний досвід недраматичних сонетів, і, по суті, п'єсу частково можна розглядати як драматичне дослідження світу любовного сонета, у тому ж сенсі, в якому "Тіт Андронік" є драматичним дослідженням світу "Викрадення Лукреції". Майже у всіх інших сенсах очевидна її відмінність від "Тіта". Той був політичним, жорстоким, істеричним, фарсовим; ця ж – побутова, романтична, комічна (не фарсова), і тут немає жодного інтересу до божевілля. Контраст, по суті, настільки вражаючий, як з "Тітом", з одного боку, так і з "Річардом III", з іншого, що стає очевидним намір – дослідження трьох різних видів драматичного досвіду, лише поверхнево пов'язаних терміном "трагедія". Подібність можна побачити лише у техніці; я помітив у "Тіті" множення трагічних тем, глибоку усвідомлену організацію та контроль над висловлюванням, і в цьому відношенні є помітна схожість із "Ромео". Трагічні теми знову множаться, а діапазон віршів та прози стає ширшим і очевиднішим. Іншими словами, ми маємо тут ту саму експериментальну амбітність і плодючість винахідливості в зовсім іншому жанрі: трагедії роману чи трагедії кохання» (Brooke, 1968, р. 80-81).

Сьюзен Снайдер наголошує на тому, що серед п'єс В. Шекспіра тільки «Ромео і Джульєтта» та «Отелло» є «єдиними спробами Шекспіра проникнути в італійську трагедію кохання та інтриги... Ті самі риси, які

відрізняють цей піджанр від більш поширеної течії, що описує падіння могутності, наближають його до комедії: його джерела, як правило, оповідають про новели, а не про добре відомі історичні події, його герої обіймають нижче становище, його ситуації носять скоріше особистий, ніж суспільний характер, його головна рушійна сила – любов» (Snyder, 2019, р. 55). Разом з тим літературознавиця зазначає, що «рух “Ромео і Джульєтти” не схожий на рух будь-якої іншої трагедії В. Шекспіра. Він стає, а не є трагічним. В інших трагедіях є повороти подій, але тут поворот настільки повний, що є зміною жанру. Дія та персонажі започатковуються у знайомій комічній формі, а потім трансформуються або відкидаються, щоб скласти форму трагедії» (Snyder, 2019, р. 55). І далі науковця обґрунтовує свою точку зору: рух п'єси до смерті Меркуціо «комічний. Зі звичайними інтригами та посередниками закохані долають перешкоди та з'єднуються у шлюбі. Їх особисті дії розгортаються у ширшому соціальному контексті, отже шлюб обіцяє як особисте задоволення, так і відновлення соціальної єдності» (Snyder, 2019, р. 59). Однак саме «у раптовій, жорстокій смерті Меркуціо Шекспір точно поєднує народження трагедії із символічною смертю комедії» (Snyder, 2019, р. 62).

Гарольд Блум відстоює свій погляд на особливості жанру п'єси: «Пристрасть, така абсолютна, як у Ромео і Джульєтти, не може ужитися з комедією. Одна лише сексуальність пасує комедії, але тінь смерті робить еротизм супутником трагедії» (Bloom, 1998, р. 102-103).

Даючи рецензію на кілька робіт Е.Д. Наттолла, А. Урбанчик, визнає, що «в останні десятиліття багато текстів про Барда були рухомі тонко завуальованими і болісно вузькими ідеологіями: Шекспір був або не був расистом; Шекспір прославляв гомосексуалізм чи

засуджував його; Шекспір був чи не був феміністом; тексти Шекспіра є чи не є марксистськими алегоріями; Шекспір був радикально вільним або вузько репресивним постколоніальним драматургом; і так далі...» (Urbanczyk, 2014).

До п'єси «Ромео і Джульєтта» дослідники використовують також феміністський підхід, що дозволяє їм зробити висновок, «що сюжет трагедії частково заснований на чутливості Ромео до тиску з боку оточуючих, який, мабуть, змушує його вбити Тібальта і, таким чином, вибрати чоловічу відданість замість більш м'якої і всепрощаючої моделі поведінки, яку він перейняв від Джульєтти» (Bevington, 2025).

Квір-теорія теж відкрила нові можливості у прочитанні деяких образів шекспірівської п'єси. Передусім це стосується Меркуціо. Гарольд Блум вважає, що «безперервна непристойність Меркуціо – маска, що приховує, можливо, пригнічений гомоеротизм» (Bloom, 1998, р. 97). Про особливе ставлення Меркуціо до Ромео говорять й багато інших дослідників.

ЩО ВІДКРИВАЄ РЕЖИСЕРАМ УВАЖНЕ ПРОЧИТАННЯ РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТИ?»?

Оцінюючи спробу зіграти Ромео і Джульєтту, ніколи не слід забувати, що ролі майже неможливі, за винятком акторів безперечного генія...

Бернард Шоу

Аналізуючи п'єсу «Ромео і Джульєтта», дослідники достатньо часто замислюються над питанням, чи завжди режисери уважно читають текст шекспірівської трагедії.

По-перше, науковці доходять висновку, що «важливим для сучасних театральних інтерпретацій є складне літературне тло п'єси. Хоча часто полум'яний вірш багато в чому пояснює захоплення, яке викликає п'єса, в той самий час її усвідомлена літературність неодноразово зазнавала явної чи неявної критики як така, що шкодить її театральній ефективності» (Wells, 1996). На думку С. Веллса, «історія критичних та театральних реакцій на п'єсу демонструє той факт, що Шекспір працював у набагато літературнішій манері, ніж це було модно у театрі наступних століть, і що її літературність часто вважалася театральним недоліком» (Wells, 1996). І далі науковець уточнює: «Творче використання у п'єсі канонів ліричної поезії багато в чому пояснює її неминущу популярність як, мабуть, найбільшого з усіх виразів романтичного кохання. Її доповнює і певною мірою врівноважує інтелектуалізм, що особливо виявляється у складній грі слів» (Wells, 1996).

По-друге, дослідники звертають увагу на те, що в «Ромео і Джульєтті» «безліч прийомів паралелізму та повторення створюють майже архітектурне відчуття

структури» (Wells, 1996). Так, з погляду С. Веллса, «ця структура визначається появою принца Верони. У деяких постановках він промовляє Пролог, що цілком доречно, оскільки його три появи в рамках дії мають своєрідну хорову функцію. Вперше ми бачимо його самого по собі, коли він входить, щоб виявити свою владу в розпал бійки між послідовниками Монтеккі та Капулетті у першій сцені. Він вимовляє одну офіційну, хоч і пристрасну, промову, і його відхід знаменує собою поворот від публічної до приватної дії п'єси, оскільки Бенволіо, підсумувавши подію в рядках, які зазвичай скорочуються, описує симптоми любовної туги Ромео за Розаліною. Друга поява Принца стає кульмінацією другого жорстокого епізоду п'єси, що завершується вбивством Тібальта і Меркуціо, яке спонукає його знову продемонструвати свою владу, виганяючи Ромео, що є основним поворотним моментом дії; і він знову з'являється у фінальній сцені, щоб очолити розслідування смерті закоханих та визначити винних. Його заключні слова завершують п'єсу, повертаючи її до міфу» (Wells, 1996).

Науковець виокремлює ще кілька паралелей в структурі сцен: «метушливі приготування Капулетті до балу (1.5) перегукуються з приготуванням до весілля Джульєтти з Парісом (4.4); і кожен із трьох любовних дуетів п'єси – один увечері, на балу, другий вночі, в саду і на балконі, що виходить на нього, третій на світанку, коли закохані, вже одружившись, готуються до розлучення, – переривається окликом Годувальниці. Ці особливості структури п'єси створюють враження суворої формальності; їх можна вважати сильними драматургічними сторонами; і в будь-якому випадку режисеру важко уникнути їх, не переписавши п'єсу» (Wells, 1996).

Водночас С. Веллс зауважує, що «у ряді місць персонажі повторюють дію, вже розіграну раніше. У першій сцені Бенволіо присвячує десять рядків сатиричному опису втручання Тібальта у сутичку між слугами Монтеккі та Капулетті; пізніше, після бійки, в якій гинуть і Меркуціо, і Тібальт, Бенволіо знову повторює те, що сталося, цього разу в двадцяти трьох віршах; а в заключній сцені чернець, як відомо, після заяви «Скажу я стисло», переказує всю історію закоханих в одній із найдовших промов у п'єсі, яка і без того не позбавлена довгих монологів. Звичайно, ці промови є викликом, який повинні прийняти режисери, зацікавлені у поданні тексту в його цілісності; для акторів ... завдання полягає в пошуку психологічного підтексту, який допоможе їм вимовляти рядки не просто як резюме того, що було раніше, а як висловлювання, що виходять природно та спонтанно від персонажів, як вони їх замислили. Виконавці Бенволіо можуть представити його короткий виклад подій як реакцію благонаміреної, але спантеличеної людини, яка відчайдушно намагається осмислити подію; довга промова ченця була зіграна не в одній постановці не як судовий вердикт провини, а як перелякана реакція людини, що побоюється зради; реакція інших персонажів на сцені, коли він розкриває їм раніше невідомі таємниці шлюбу та зілля, не менш важлива, ніж його власний стан душі під час промови. Тим не менш, цей монолог зазнав неявної критики з боку режисерів, які прагнуть упорядкування дії» (Wells, 1996), тому багато постановників значно його скорочують.

Цікаво, що значно раніше про важливість збереження таких повторів в монологах персонажів під час театральних постановок писав Б. Еванс, коли аналізував оповідь Лоренцо: «...Промова ченця є невід'ємною

частиною загального переживання трагедії; випустити момент, коли деякі ключові учасники дізнаються, як їхні дії призвели до купи тіл у гробниці Капулетті – Ромео, Джульєтти, Тібальта, Паріса – означало б пропустити забагато» (Evans, 1979, p. 51).

Завершуючи розгляд структури п'єси, С. Веллс дає важливу рекомендацію для режисерів та глядачів: «Щоб втілити цей сценарій у всій його повноті, режисерам необхідно звільнитися від традиційних трагічних конотацій та розіграти кожен епізод по-своєму. І щоб глядачі сприймали Шекспіра на його власних умовах, вони повинні знайти у своїх відгуках місце не тільки для прямого, хоч і поетично піднесеного, висловлювання щирих почуттів, завдяки якому сцена на балконі вважається, мабуть, найкрасномовнішим із усіх зображень романтичного кохання, але й для навмисної штучності, якою Шекспір наділяє навіть мову закоханих у найпристрасніші моменти дії п'єси» (Wells, 1996).

По-третє, серед науковців існує розуміння того, що дійові особи в п'єсі не всі однаково випукло представлені. Так, Р. Вайс визнає, що хоча в тексті п'єси немає згадки про те, що Розаліна присутня на «розважальному заході Капулетті», є «явне очікування того, що Ромео зустрине її» там. Публіка готується до цього, навіть коли молоді люди збираються пробратися на бал: вони будуть у масках, але жінки дому Капулетті, включаючи Джульєтту та Розаліну, не будуть. Режисерам доведеться вирішити, чи слід ідентифікувати Розаліну, і якщо так, то як вона має виглядати поруч із Джульєттою» (Weis, 2012, p. 9).

Стенлі Веллс бере до уваги те, що завдяки «стилістичному розмаїттю та багатству п'єса надає акторам ... широкий спектр можливостей» (Wells, 1996). Наприклад, «виконавці другорядних ролей, таких як

Самсон і Грегорі, Пітер і навіть Аптекарь, який говорить всього сім рядків, хоч і мальовничо описаний Ромео в репліках, ... можуть справити сильне враження за короткий проміжок часу» (Wells, 1996). Разом з тим, на думку дослідника, «деякі з найбільш важливих персонажів можуть здатися... позбавленими індивідуальності», тобто «їхні промови здаються важливішими по суті, ніж ті, хто їх вимовляє» (Wells, 1996). До таких персонажів науковець відносить Принца та Паріса: «Принц – авторитетна постать, яка з пристрасним обуренням заспокоює початкову бійку, виганяє Ромео за вбивство Тібальта і бере на себе командування у фінальній сцені; але ми нічого не знаємо про нього особисто, крім того, що він родич Меркуціо та Паріса і відчуває деяку відповідальність за їхню смерть. <...> Паріс – відносно слабо охарактеризована роль, яку важко втілити» (Wells, 1996). Також С. Веллс вважає, що «в інших ролях складність полягає головним чином у тому, щоб показати, що репліки п'єси не просто завчені актором, а спонтанно виникають із образу персонажа. У брата Лоренцо є деякі спільні риси з Принцем – відносна безособовість його численних повчальних, узагальнюючих висловлювань, але в нього довша роль, він відіграє ключову роль у дії п'єси і набагато більше особисто пов'язаний з деякими персонажами. Хоча ця роль не є очевидним подарунком для актора, вона дає можливість зобразити під священницьким вбранням теплу, співчутливу і навіть уразливу людину...» (Wells, 1996).

Зосереджується дослідник і на ролі Меркуціо, бо вона «швидше захоплює складна, ніж сповнена непримиренних протиріч», і, безумовно, «ставить перед актором складні завдання у поводженні з віршем» (Wells, 1996). Крім того, як визнає науковець, «останнім часом вона ускладнилася психологічними інтерпретаціями

підтексту, які передбачають, що очевидна гомосоціальність молодих людей межує з гомосексуальністю або навіть зливається з нею» (Wells, 1996).

Не забуває С. Веллс розглянути і роль Годувальниці: «Можливо, найповніше розкритий образ у п'єсі – це Годувальниця, один із небагатьох (хоч і несвідомих) дарів Шекспіра актрисам, які більше не можуть грати молодих жінок» (Wells, 1996). Але науковець попереджає, що «головна небезпека тут ... – сентиментальність» (Wells, 1996).

По-четверте, зупиняються дослідники і на осмисленні прочитання окремих сцен п'єси.

Так, Р. Вайс зауважує, що «оскільки Капулетті, здається, принаймні за п'ятдесят, режисер міг захотіти б взяти Джульєтту на роль дочки літніх батьків; це також узгоджувалося б з їхнім очевидним горем через те, що в них тільки одна дитина, і, отже, з їхньою особливою турботою про неї. Вік Годувальниці також проблематичний. <...> Майже беззубий вигляд Годувальниці може вказувати на жінку похилого віку, як і її хрипке почуття гумору, хоча вона навряд чи схожа на ... стару зводню. У той же час діалог тут також припускає, що вона могла бути набагато молодшою, оскільки її покійна дочка Сьюзен була ровесницею Джульєтти, а Годувальниця годувала її грудьми. Ми, ймовірно, повинні уявляти собі Годувальницю і матір Джульєтти досить близькими за віком, і в цьому випадку 3 сцена 1 акту стає символом основної напруги між молодими та старими у п'єсі, підкреслюючи масштаб ізоляції Джульєтти» (Weis, 2012, p. 5).

Дж. Луптон, аналізуючи «незвичайний діалог» між Годувальницею, Джульєттою та леді Капулетті (1.3), доходить висновку, що «це драматургічне та екзистенційне

дослідження обмежень, що накладаються класовими та гендерними нормами на всіх трьох жінок. Сцена розкриває близькість Годувальниці та Джульєтти на тлі дистанції між Джульєттою та її матір'ю. Джульєтта може сидіти на колінах Годувальниці або притискатися до її грудей – це пози, що часто зустрічаються в постановках. Тим часом Леді Капулетті прагне близькості, відсилаючи Годувальницю, але втрачає впевненість і кличе її назад. У ході подальшої розмови леді Капулетті може виражати відчуження, нетерпіння або жаль, переміщуючись або на авансцену (і таким чином домагаючись ідентифікації з глядачем), або вглиб сцени (подвоюючи дистанцію). ...«Ромео і Джульєтта» ділить материнську функцію між балакучою, надмірно поблажливою Годувальницею і стриманою і незадоволеною матір'ю. Повний емоційний діапазон сцени, що відображає надзвичайну щедрість п'єси в цілому, залежить від мінливої організації та постійного зіставлення інтимних зон – від тепла тіл, що стикаються, до відчутної прохолоди від людей, що рухаються по сцені» (Lupton, 2016, p. 7).

Також дослідниця зупиняється на тому моменті 3 сцени 5 акту, коли на цвинтарі біля каплиці Ромео вбиває Паріса. Дж. Луптон признає, що цей «вчинок, який іноді вирізують із постановок через його явну безглуздість, Шекспір включив ..., щоб показати продовжені наслідки дуелі в третьому акті» (Lupton, 2016, p. 11).

У статті, що надрукована у виданні «Ромео і Джульєтта: Критичний читач» під редакцією Дж. Луптон, Ієн Манро наголошує, що «драматургічні рішення щодо фіналу п'єси також мають враховувати питання співвідношення любовного сюжету та цивільного сюжету... Структура фіналу п'єси підкреслює це співвідношення, оскільки дія швидко переноситься з огорожі гробниці до

публічної міської обстановки, що нагадує початок дії, і зовнішній світ тепер залучається для спостереження за видовищем» (Lupton, 2016, р. 56).

По-п'яте, дослідники з'ясували, наскільки зручно ставити шекспірівську п'єсу в театрі, передусім орієнтуючись на сцену «Глобуса».

Так, Дж. Луптон пише, що «п'єса блискуче використовує просторові можливості театру, включаючи галерею, внутрішню сцену та залаштунки, а також центр та краї планшета у послідовності динамічних дій, які зіставляють ансамблеву роботу вуличних бійок, ігор у хованки та групових танців з інтимними побутовими розмовами та еротичними дуетами» (Lupton, 2016, р. 4).

МОЖЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ АДАПТАЦІЙ «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТИ»

Розглядаючи текст «Ромео і Джульєтти», дослідники дійшли висновку, що, «на відміну від багатьох інших п'єс Шекспіра, тут немає подвійного сюжету та дуже мало маскування. Мова п'єси загалом приваблива і доступна, змінюючись моментами глибокої ліричної краси та винахідливості, уривками натуралістичної ясності, жартами та бійками. Блискучі краси п'єси ширяють над безперервними брижами повсякденних нещасть: подружні розчарування та материнська стриманість леді Капулетті, сімейні втрати Годувальниці, зрада Меркуціо Ромео, владне, але вразливе батьківство Капулетті. Ці ж риси ... роблять “Ромео і Джульєтту” досить постановочною: дія п'єси швидко розгортається в напруженому міському просторі, без романного “подвійного часу”, як у “Отелло”, або великих змін обстановки, як у любовних романах»

(Lupton, 2016, p. 4-5). Тому «Ромео і Джульєтта» – це «найадаптованіша з робіт Шекспіра, як з точки зору кількості, так і різноманітності цих адаптацій» (Lupton, 2016, p. 53).

У той же час Т. Метшер у рецензії на монографію Дженні Фаррелла «Трагедії Шекспіра. Вступ» застерігає, що «не треба вважати, що твори Шекспіра – це доволіно оновлюванні ... тексти..., які змінюють свій зміст відповідно до чудасій і шаленств режисерів, що піддаються моді ринку та владі ідеологій. Де б і коли б це не відбувалося, їхня справжність зберігається. У них, безумовно, є глибока основа, психосоціальний історичний конфлікт, з якого вони вибудовуються, причому ця основа у Шекспіра може бути дуже складною та багатогранною» (Metscher, 2016). І далі дослідник пояснює свою думку так: «Завдання інтерпретації – як в театрі, так і в критиці – полягає у тому, щоб вловити основну тематичну констеляцію, що висловлена у конфлікті. Тут, крім суто суб'єктивного судження, існують об'єктивні критерії обґрунтованості чи помилковості інтерпретації, успішності чи невдалості постановки. Це розуміння не заперечує багатошаровості творів Шекспіра та можливості їх інтерпретації по-різному, але завжди лише у певних, широких рамках. Дивлячись на сучасні трактування Шекспіра у критиці та театрі, важко заперечувати високий ступінь заплутаності та дезорієнтації. Нині існує мало, якщо взагалі існує, аналітичних робіт чи постановок, здатних чи таких, що воліють зрозуміти п'єси Шекспіра, не в останню чергу трагедії, в їх сутнісній основі. Лише зрідка йдеться про ключовий конфлікт, а там, де він є, його навряд чи можна перевершити за тривіальністю» (Metscher, 2016).

І таку ситуацію Т. Метшер пов'язує з тим, що «у Німеччині ми вигадали невдалий вислів «режисерський театр». Він означає драматургічну концепцію, яка принципово заперечує стійкий і чітко визначений стрижневий конфлікт і ставить до центру театральної події режисерські ідеї. Драми Шекспіра, таким чином, стають “сценічними текстами”, позбавленими об'єктивного та успадкованого сенсу. Що має на увазі “Гамлет”, повністю залежить від режисера. Розуміння того, що ця п'єса торкається питань життя та смерті, проблеми, які аж ніяк не довірливі, ще не проникло в ці кола. Якщо конфлікти взагалі існують, всі вони виходять виключно з голови (чи психіки) режисерів і можуть бути оцінені психіатрією. Результатом стає естетична випадковість, що опускає театр до рівня культурної індустрії, позбавляючи твори їх старого і нового – як історичного, так і сучасного – сенсу» (Metscher, 2016).

Висновок, який робить літературознавець, невтішний: «Звичайно, є винятки, і ми повинні бути вдячні їм за це, але загальне становище, на жаль, є правилом, що підтверджується винятком» (Metscher, 2016).

Песимізмом перейнята і думка Б. Ходжон: «Виконання “Ромео і Джульєтти” на сцені неминуче свідчить про втрату: тоді як у традиційних постановках глядачі оплакують втрачену юність і любов Ромео та Джульєтти, в нетрадиційних адаптаціях рецензенти та критики оплакують втрату традиційного тексту» (Andrews, 1993, p. 243).

Ієн Манро, аналізуючи історію постановок «Ромео і Джульєтти», справедливо зауважує, що «існує нерозривний зв'язок між постановкою любовного сюжету, цивільним сюжетом у фінальній сцені та театральним виконанням п'єси загалом» (Lupton, 2016, p. 57).

Зрозуміло, що глядача, перш за все, цікавить історія кохання Ромео та Джульєтти, а не те, чи зможуть примиритися ворогуючі сім'ї. Погоджуючись з цим положенням, науковець більш глибоко занурюється у проблему: «Це незаперечно з погляду прочитання п'єси Шекспіра, але менш очевидно в контексті театральних та кінематографічних постановок, де підвищений акцент на цивільному сюжеті та суспільному світі п'єси часто йде паралельно з питаннями про ставлення спектаклю до реального світу, в якому він розігрується» (Lupton, 2016, р. 57). На думку І. Манро, «це особливо актуально щодо сучасних адаптацій та переносів п'єси, які характерним чином переосмислюють громадянський сюжет у іконоборчих ключах, зберігаючи при цьому іконічний характер любовного сюжету» (Lupton, 2016, р. 57).

Також важливим, вважає дослідник, є розуміння того, що «сприйняття п'єси як сучасного коментаря є частиною ширшої тенденції у постановках Шекспіра за останні п'ятдесят років, у яких вибираються явні декорації, що дозволяють п'єсі звертатися до нових соціальних та політичних формацій» (Lupton, 2016, р. 67).

В наступному підрозділі проаналізуємо два типи адаптацій шекспірівської трагедії, які запропонували зарубіжні та українські режисери у ХХІ столітті.

ТИПОЛОГІЯ ПОСТАНОВОК ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ

Перший тип об'єднує вистави, які вибудовуються на перетині різних видів видовищних мистецтв – театру, цирку, танцю та ін.

У 2002 році ісландська компанія Vesturport (режисер Гіслі Ерн Гардарссон) поставила циркову версію вистави «Ромео і Джульєтта», в якій активно використовувалися трапеції, циркові обручі, акробатика, елементи фаєр-шоу, клоунада. У 2003 році англійська публіка могла подивитися цю виставу в театрі The Young Vic, а у 2004 – у Playhouse Theatre.

Зауважимо, що рецензії на цю виставу досить суперечливі. Так, Філіп Фішер зазначає, що «ісландська версія “Ромео і Джульєтти” із цирковими номерами звучить інтригуюче. Але десь шляхом поєднання Шекспіра, ексцентричної, дитячої комедії та акробатики не складається в єдине ціле» (Fisher, 2003). І далі рецензент зауважує: «Комедія, в якій фігурувала гігантська бородата Годувальниця в (і без) трусів, домінувала у виставі до антракту і дуже сподобалася численним підліткам у залі. Такою мірою, що сюжет губився. Після цього акробатичні номери розважали публіку, і Шекспір почав давати відсіч, причому дві зірки, Гіслі Ерн Гардарссон у ролі дуже акробатичного Ромео та Ніна Догг Філіппусдоттир у ролі Джульєтти, отримали можливість вимовити кілька любовних промов. Навіть тоді їм часто доводилося вдаватися до слабкої комедії, коли була потрібна серйозність. Кульмінацією серед багатьох інших сцен на вузькому сценічному майданчику і над ним стала трагічна фінальна сцена, в якій шість акторів загинули, повиснувши над сценою» (Fisher, 2003).

Іншу точку зору висловив Майкл Біллінгтон: «Так багато постановок цієї п'єси залишаються приземленими, що приємно бачити, як молода ісландська трупа “Вестурпорт”, що гастролує, вибирає повітряний шлях. Це не перша постановка, де закохані зображені на трапеціях: ця честь належала постановці Карен Бейєр у Дюссельдорфі 1994 року. Але ця версія розвиває цю ідею далі, роблячи практично всіх Монтеккі та Капулетті природними літунами. Жартівливий тон задається від початку, коли на сцену виходить хорист Пітер в цирковому костюмі і вимовляє напівзрозумілий пролог» (Billington, 2003).

Рецензент також констатує вміння акторів «порівняти зображення зі словом. Вони стрибають, скачуть і перекидаються червоною доріжкою, виражаючи протистояння між ворогуючими сім'ями. Ромео висить донизу головою на люстрі, поки Джульєтта пристрасно цілує його. Самотність героїні виражена тим, що вона сидить верхи на цирковому обручі, що ширяє. А атмосферу смерті в гробниці Капулетті захоплююче передано фігурами, підвішеними до шовкових колон. Гіслі Орн Гардарссон, який одночасно грає Ромео та виступає в ролі режисера, безумовно, постає перед нами як акробатичний артист та винахідливий аніматор. <...> Суть п'єси передається, не в останню чергу, завдяки чудовій грі Ніни Догг Філіппусдоттір у ролі Джульєтти. Вона грає її як трохи дратівливу дівчину, яка відкидає настанови Годувальниці. У сильно скороченому тексті їй залишається лише висловити трагізм свого розлучення з Ромео, повісившись на самоті на обручі. І хоча переважаючий тон – це безтурботна веселість, їй вдається передати трагічну, кульмінаційну самотність Джульєтти» (Billington, 2003).

Водночас Майкл Біллінгтон звертає увагу і на недоліки постановки: «Єдине, що мене бентежить, це те, що він (режисер вистави Гіслі Ерн Гардарссон. – О.К.) надмірно передає куті меду з комедією. Годувальницю, без жодної видимої причини, грає волохатий чоловік із накладними грудьми. Отець Лоренцо курить косяк разом з іронічним, культовим Христом. І жоден жарт на фалічну тему не обходиться без оргії хапань за промежину» (Billington, 2003).

Відзначимо, що Годувальниця (Олафур Даррі Олафссон) справді виглядає комічно: актор з бантиками-бігудями на голові, з маскою, що омолоджує, на обличчі, густою бородою і великим черевцем легко пересувається по сцені і танцює, коли це потрібно, разом із Джульеттою.

Традицію звернення режисерів до можливостей циркового мистецтва під час постановки шекспірівської п'єси продовжив улітку 2025 року австрійський актор та режисер Грегор Блеб у рамках фестивалю у селі Тельфс.

Грегор Блеб представив глядачам виставу «Ромео і Джульєтта», як вважає Сюзанна Гуршлер, у «найкращих циркових традиціях» за допомогою сільського театрального колективу, в якому беруть участь і професійні актори, і актори-аматори.

Рецензентка зазначає, що «Блеб ґрунтовно переробив матеріал, доопрацювавши сцени та діалоги, і переніс всю дію в “Тельфс поблизу Верони” та в циркову обстановку», завдяки тому, що на сцені театру було споруджено сталеву циркову конструкцію (сценографія та світлове оформлення Флоріана Хірша). Тож Діяру Агіту (Ромео) та Дезірі Якобіч (Джульєтта) довелося «продемонструвати не лише акторський, а й акробатичний талант» (Gurschler, 2025).

Далі Сюзанна Гуршлер пише, що «ще до початку вистави серед глядачів з'явилися різні ексцентричні

персонажі, що позували для яскравих селфі в яскравих вбраннях і з яскравим макіяжем. Імпресаріо Блеб, у червоному трико і синьому робочому халаті, виголосив дотепну вступну промову перед грандіозним видовищем» (Gurschler, 2025).

Центральна тема вистави – Любов – була зазначена великими літерами на заднику сцени. Постановка супроводжувалась «живою музикою завдяки ансамблю під керуванням Фрахо Келе», причому музичні номери були різних жанрів – «від оптимістичних до романтичних».

Аналізуючи спектакль, Сюзанна Гуршлер звертає увагу на те, що «після досить ексцентричного початку “Ромео і Джульєтта” перейшла у збалансований ритм між дією та поезією. У ньому було все: від сценічних боїв в азіатському стилі до захоплюючих акробатичних номерів та поетично умиротворених сцен» (Gurschler, 2025).

Відмічає у своїй рецензії Сюзанна Гуршлер і акторську гру: «Розпусний і схильний до спокус Меркуціо (Ліза Хёртнагль) контрастує із все більш задумливим Ромео (Діяр Агіт). Зухвала та бунтівна Джульєтта (Дезіре Якобіч) бореться з владолобною матір'ю (Зара Кофлер) і сперечається з Годувальницею (Марлен Маркт), яка схильна до алкоголю. Закоханим допомагає чернець Лоренцо (Ліліом Левальд), який експериментує з різноманітними психотропними речовинами. Граф Паріс (Даніель Клаузнер) поважно ходить по арені, тоді як Тібальт (Густав Блеб) завдає ударів, а Бенволіо (Аарон Релль) постійно оступається» (Gurschler, 2025). Привертають увагу рецензентки танці та акробатичні номери, що «чудово поставлені Густаво Олівейрою та Сонею Швайгер» та «розкішні костюми» (Gurschler, 2025) акторів.

Важливим є зауваження Сюзанни Гуршлер стосовно особливостей жанру вистави, в якому «відчуваються відлуння комедії дель арте, водевілю та японської манги. Меркуціо та брат Лоренцо постійно нагадують Леголаса та Гендальфа з фільмів «Володар перстнів» – або схожих персонажів із «Гаррі Поттера». Ромео і Тібальт часто викликають у пам'яті японське аніме» (Gurschler, 2025).

Додамо, що Ромео та Джульєтта одягнені в костюми повітряних гімнастів, причому традиційно Джульєтта – у червоний з білою облямівкою, а Ромео – у синій з муару, перуки акторів створені у колір їхніх костюмів. На Лоренцо – білий клоунський костюм і біла перука з довгим рідким волоссям.

Заразом треба звернути увагу на те, що і сценографія виставі (так, слово Любов на заднику сцени оточено символами американського прапора, а костюми акторів, крім Ромео і Джульєтти, виключно клоунярські), і акторські роботи, в яких проявляється традиційний грубий німецький гумор, скоріш, підштовхують глядача до розуміння того, що це не стільки театральна-циркова вистава, скільки пародія на неї. До цього треба додати й ексцентричних персонажів, які з задоволенням робили селфі, і робочий костюм Густава Блеба, в якому він виступив на початку вистави. Зазначен дозволяє стверджувати, що режисер, імовірно, поставив собі за мету створити кітчеву виставу, в якій, звернувшись до відомих театральних штамів, висміяв претензії масової культури до високого мистецтва.

У 2012 році режисер паризького Національного театру Шайо Давид Бобе поставив виставу «Ромео і Джульєтта», в якій не тільки об'єднав театр та елементи цирку (еквілібристику), але ще й ввів у спектакль танці

(насамперед хіп-хоп) та елементи такого бразильського єдиноборства, як капоейра.

Ерік Демей в рецензії на виставу зазначив, що постановка «Ромео і Джульєтти» була зроблена «на основі нового перекладу, написаного спеціально для спектаклю Антуаном та Паскалем Колленами. Ця постановка, що частково виконується на сцені, поєднує знаменитий ліризм Шекспіра з грубим, поетичним і гумористичним стилем, винахідливо змішуючи вульгарний реєстр – який не бентежив елизаветинське бароко – з усією сучасною креативністю вуличного сленгу. Гумор, зміна тону та риторичні варіації приємно розставляють акценти у п'єсі, яка завдяки сценічним рішенням фокусується на ключових моментах знаменитої історії, незважаючи на те, що розгортається приблизно протягом двох з половиною годин» (Demeu, 2012).

Суттєвим, з погляду рецензента, є те, що режисер об'єднав на сцені «акторів, співаків, акробатів і танцюристів – і завдяки акторському складу, що поєднав різні національності та акценти, перетворив Верону Капулетті та Монтеккі на космополітичне місто» (Demeu, 2012). На це працюють і «грандіозні декорації, оброблені міддю ..., що зображують вулиці, церкви та інтер'єри будинків, ... і велика кількість музики, яка більше тяжіє до попурі зі світової музики, ніж до справжнього вираження музичної творчості» (Demeu, 2012).

По-іншому цю виставу сприйняла Аннабель Бодрі: «Перебуваючи десь між елизаветинською драмою та східною казкою, ця постановка явно пронизана літньою спекою та світлом Верони, спекою, яка розпалює пристрасті Капулетті та Монтеккі. І знову Бобі вражає нас винахідливістю свого сценографічного оформлення. Протягом усієї вистави актори переміщують мідні куби,

переносячи нас з вулиці на балкон, з палацу Капулетті до сімейної усипальниці тощо. Взаємодія рухів між кубами у поєднанні з численними іграми світла створює моменти чистої візуальної поезії, особливо весільна сцена Ромео та Джульєтти у батька Лоренцо (акт II, сцена 6). Вкотре Давид Бобе демонструє своє майстерне володіння простором» (Beaudry, 2013).

Разом з тим, театрознавиці імпонують і перегуки вистави з сучасністю: «У яскравому світлі Верони Капулетті і Монтеккі виглядають скоріше як дві ворожі міські банди, ніж дві знатні італійські сім'ї. На підтвердження цього бійка в 1 акті 1 сцені – не що інше, як ретельно зрежисований бунт, подібний до тих, що показують у новинах. Більше того, ця паралель між постановкою Бобе і реальністю показує нам, що він безпосередньо надихається навколишнім світом, що має ту особливість, що знаходить відгук у кожного, особливо у численних школярів, які прийшли в театр на виставу» (Beaudry, 2013)

На думку Аннабель Бодрі, виставу можна вважати міждисциплінарною, тому що «на сцені поєднуються різні жанри: бешкетний, схожий на бегемота Меркуціо (П'єр Боло), чия швидка манера мови нагадує словесні суперечки (особливо у II акті, 4 сцені); акробатичний Тібальт (П'єр Картонне), що постійно балансує на межі емоцій, від ненависті до надмірної люті; берберська співачка леді Капулетті (Хала Омран), яка виконує хор (між I та II актами); і піаніст й саксофоніст брат Лоренцо (Ален д'Еєр), що акомпанує леді Капулетті під час хору. Ці рішення створюють сенс у рамках міждисциплінарного та популярного бачення театру» (Beaudry, 2013).

Міждисциплінарність вистави дослідниця бачить і у тому, що у «Ромео і Джульєтти» Давид Бобе використовує

кінематографічні посилання, які є технічними: «Ми бачимо переходи, наприклад, у нічній сцені між Ромео і Джульєттою, де білі завіси поступово приховують переплетені тіла двох молодих закоханих, або звукові монтажні склеювання, як у кінці бійки, де принц жестом руки припиняє насильство та музику. Ці згасання або звукові монтажні склеювання дозволяють естетично успішно переходити від однієї сцени до іншої. Уважний глядач помітить ці елементи; непоінформований глядач їх пропустить, і це ніяк не зіпсує виставу» (Beaudry, 2013).

Звертає увагу Аннабель Бодрі і на композицію вистави: «Бобе будує свою драматургію з допомогою зворотного відліку: п'єса тепер поділяється не на сцени, а на дні – п'ять днів, природно, відповідають п'яти актам. Цей поділ створює прискорювальний ефект у драмі. Таким чином, ми знаємо, що п'ятий день відповідає смерті Ромео та Джульєтти. Цей поділ, досягнутий за допомогою відеопроєкції, нагадує нам про неминучий перебіг долі, який знищить молодих закоханих Верони. Бобе пропонує нам динамічне та ефектне оформлення сцени, ритмічну та дотепну драматургію, підкріплену перекладом тексту Шекспіра, оновленим для більш глибокого сприйняття аудиторією XXI століття» (Beaudry, 2013).

Важливими для розуміння вистави є роздуми Сольвейг Дешамп стосовно співпраці режисера з перекладачами. З одного боку, ця робота «дуже нагадує процес спільного написання п'єси, де переклад є остаточною формою їх обговорень», а з іншого – переклад, що адаптований до постановки Бобе, «дуже фізичний ..., у якому тіло актора так само важливе, як і текст» (Deschamps, 2012).

Побачила рецензентка і символізм останньої сцени вистави Давида Бобе: «П'єса чудово закінчується

сходженням Ромео, Джульєтти, Паріса, Тібальта та Меркуціо на вівтар смерті. Цей фінальний образ потребує критичного аналізу. На вівтарі знаходяться не Ромео чи Паріс, а символи. Символи молодих життів, обірваних, принесених у жертву містом. Цей уривок відсутній у п'єсі Шекспіра; це інтерпретація трагедії режисером. Цей фінальний образ запрошує глядача критично глянути на п'єсу і, як наслідок, на світ, у якому ми живемо» (Deschamps, 2012).

Однак не всі рецензії схвально оцінюють роботу Давида Бобе. Так, Стефан Капрон визнає, що «хоча атмосфера вистави приємна, гра акторів, особливо молодих – Мехді Дехбі (Ромео) та Сари Ллоркі (Джульєтта), – не така переконлива. Цей недолік дещо компенсується відкриттям Веронік Стас у ролі Годувальниці. Ця бельгійська акторка просто блискуча! Також приємно бачити Альєна д'Еєра (брат Лоренцо)... Але задоволення від перегляду остаточно згасає до останньої години вистави, яка помітно затягується. Вистава перетворюється на класичну мішанину. Зникли ті елементи, які надавали гостроти початку. Втрачено колишню гостроту, незважаючи на прекрасне зображення нерухомих тіл Ромео, Джульєтти, Паріса і Меркуціо, осяяних вишуканим світлом. У будь-якому випадку, Девіду Бобе вдається порозумітися з юною аудиторією, яка повністю зачарована цією версією твору Шекспіра, яка знаходить відгук у їх душі» (Capron, 2012).

У той самий час рецензент незадоволений не зовсім зрозумілим «нагромадженням ефектів і образів» у виставі. Так, «лють і розпач Паріса з приводу смерті Джульєтти, коли він починає вити від горя арабською мовою. Ідея гарна, але вона зовсім недоречна. Можливо, нам слід було б зрозуміти, коли пані Капулетті співає свою пісню

(арабською) – дуже гарний голос, але що з того? У результаті ми залишаємося із цим проблизком кохання між двома підлітками. Що б стало з їхньою любов'ю, якби смерть не забрала їх? Все це справляє враження аматорської, трішки демагогічної, злегка популістської спроби, яка могла б нас підкорити» (Caron, 2012).

Постановка Тіни Брюггеманн «Ромео і Джульєтта» у 2020 році є спільною роботою театру міста Аален, балетного класу музичної школи Аалена та будинку танцю Кераміка.

Дагмар Ольтерсдорф відразу зазначає, що це міждисциплінарна постановка, в якій «в історію кохання вплетений танцівник Браян Фішер у ролі витонченого та захопленого Паріса. Райна Хебель виконує партію Леді Капулетті з непохитною грацією, вона одягнена у вражаюче яскраве жабо (художник по костюмах Аннет Вольф). Олена Вірт приголомшує експресивним танцем у ролі вольового Тібальта. Патрік Гутенсон у ролі Меркуціо не поступається їй у своїй безтурботній сміливості» (Oltersdorf, 2021).

Важливі для вистави і масові сцени. Так, «група танцюристів у темних сукнях штурмує сцену. Банда вступила в жартівливу, гарячкову битву з іншою групою. Ця група одягнена в цукеркові кольори і рухається скоріше елегантно, ніж дико. Але не менш агресивно. Вулиця зустрічається з куртуазністю. Капулетті зустрічаються з Монтекті. Кераміка зустрічається із балетним класом. Модернізм зустрічається із класикою. Невербальна мова тіла зустрічається із поезією» (Oltersdorf, 2021). Причому, з одного боку, як вважає рецензент, «танцюристи демонструють потужну гру», а з іншого – таке домінування «над драмою невербальної та візуальної складових протягом більшої частини вистави»

іноді відбувається «на шкоду поетичній дузі напруги» (Oltersdorf, 2021).

Дагмар Ольтерсдорф у рецензії детально аналізує гру акторів у виставі: «Джулія Сільвестр грає свою Джульєтту з освіжаюче сучасним відтінком, представляючи її молодю жінкою, яка часом з дитячою наївністю пручається дорослому життю, а потім, з явним викликом, повстає проти громадських очікувань. У душі вона Монтекі. Мануель Флах переконливий у ролі Ромео, спочатку він вагається, але, охоплений любов'ю, зрештою діє рішуче. Поруч із ним Філіп Дюршмід грає Бенволіо, який, гоїдаючись на дитячих гоїдалках під стелею, постійно підхоплює нитку розповіді. Арвід Клауз у ролі білого, як крейда, принца, який перекидає виноградні шпажки, і хитрого ченця майже не говорить, але ці появи особливо запам'ятовуються. Те саме можна сказати і про Діану Вульф. У ролі Лорентії, няні та сестри Джульєтти, вона грає з зосередженою інтенсивністю на тлі яскравих та диких подій» (Oltersdorf, 2021).

Цікаве музичне оформлення вистави: «Мона Вайнгарт грає на акордеоні у супроводі професора ударних інструментів Бернда Брунка, виконуючи все – від класики до поп-музики» (Oltersdorf, 2021).

Важко сказати, чи знав Ростислав Держипільський про експерименти режисерів, які у своїх виставах синтезували можливості театру, цирку та танцю, але у своїй постановці директор та художній керівник Івано-Франківського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Івана Франка пішов іншим шляхом – в його спектаклі актори займаються важкими фізичними вправами. На майданчику, що розташований на сцені та обтягнутий сіткою рабицею, розкладені велика шина, молоти, штанга, гантелі, підвішений боксерський

мішок для відпрацювання ударів руками та ногами, стоять велотренажер та лава для жимової вправи зі штангою в положенні лежачи. Все це необхідно для підготовки спортсменів, що виступають у змішаних єдиноборствах, якими є Ромео, Меркуціо та Тібальт.

Треба взяти до уваги, що актор Олег Панас у сценах Ромео зі своїм батьком, який заміняє у виставі Бенволіо, та в діалогах з Іваном Бліндаром-Меркуціо займається складними фізичними вправами, але це не позначається на його диханні та вимові реплік.

Приголомшливими в постановці є і бої Меркуціо з Тібальтом та Ромео з Тібальтом, вирішені як боксерські бої.

Другий тип вистав, який посідає важливе місце серед сучасних постановок «Ромео і Джульєтти», – це мюзикли, які були створені в десяти – двадцяті роки ХХІ століття.

Мюзикл Конрада Аскланда «Ромео і Джульєтта» вперше був показаний у січні 2015 року в Історичному театрі Лінкольна в Маунт-Верноні, штат Вашингтон. Режисер – Джо Боуен, постановка – META Performing Arts. Це масштабна постановка, в якій беруть участь наживо понад 10 музикантів та понад 30 акторів. Композитор говорить, що «завдання, яке поставили перед творцями мюзиклу, полягало в тому, щоб використовувати як музичний супровід лише оригінальний текст Шекспіра. Жодного спрощення слів. Ніякого сленгу та оновлених текстів. І жодних сучасних хіпстерських декорацій. Ми створили декорації та костюми відповідно до епохи Шекспіра – кінця ХVІ століття. Це був дуже складний та надзвичайно корисний проект» (Q&A: Romeo and Juliet rendition questions, 2016).

Звернімо увагу на те, як Конрад Аскланд працював над створенням свого мюзиклу: «Вся музика була написана

безпосередньо на основі тексту Шекспіра. Ніколи не складалася пісня, яка спочатку була б написана, а потім “підігнана” під слова Барда. Це було одним із перших правил: вся музика повинна була бути написана безпосередньо і тільки для того, щоб служити чудовому тексту Шекспіра. <...> Більшість музики залишалася незмінною протягом усього процесу репетицій з невеликими змінами для вибору тональності, що найбільш підходить для актора. Музичний супровід був написаний під час репетицій, коли ми визначали, скільки часу потрібно для зміни декорацій чи сценічних рухів. Музика для бойових сцен була написана після того, як була розроблена хореографія бойових сцен» (Askland’s *Romeo and Juliet the musical*, 2021).

Музика до мюзиклу Конрада Аскланда «Ромео і Джульєтта» вирізняється своїм композиційним підходом, що поєднує класику та сучасність. Сам композитор говорить про те, що він «створив спектакль, поєднавши північноамериканський бродвейський стиль та легку оперу: таким чином, сама музика була адаптована для публіки музичного театру, тоді як текст і постановка відповідали добі, в якій вони були написані» (Q&A: *Romeo and Juliet rendition questions*, 2016).

Зазначимо, що синтез неокласики та сучасних дисгармонійних мелодій, в яких музичні звуки, що видобуваються з духових дерев’яних та мідних інструментів і скрегочуть, на нашу думку, не зовсім добре поєднується у мюзиклі Конрада Аскланда, як і те, що оперні аріозо межують в його «Ромео і Джульєтті» з легкими розважальними мелодіями. Такий дисонанс різних стилів починається вже в увертюрі, коли на зміну ліричній та тривожній темам приходить весела мелодія, яка ляже в основу аріозо Меркуціо про королеву Меб, під

час якого актор не тільки активно рухається по сцені, але й майстерно вибиває чечітку.

Як і в мюзиклі Жерара Пресгюрвіка, так і в мюзиклі Конрада Аскланда важливу роль грає персонаж Смерть, але на відміну від французького твору, в американському – Янгол Смерті не мовчить, а співає: з'явившись на самому початку дії, актор в чорно-білому одязі проспівує слова хору з прологу, а потім протягом вистави коментує ті чи ті події. Саме він в останні хвилини постановки з'являється біля тіл молодих закоханих і, проспівавши останню репліку принца Ескала, покладає на них білу троянду.

Мюзикл «Ромео та Джульєтта – Кохання – це все» був створений композиторами та авторами текстів пісень Петером Плате та Ульфом Лео Зоммером, а також музикантом Джошуа Ланге. Прем'єра мюзиклу відбулася у березні 2023 року в Театрі Вестенс у Берліні.

Переглянувши виставу, рецензенти одразу зауважили, що «кохання, секс та смерть» – головні теми цього мюзиклу (Sarah, 2023), а «сюжет досить точно відповідає оригіналу, приправлений чудово поставленими танцювальними та бойовими сценами, на чолі з неймовірно талановитою та зворушливою Ясміною Хемпель у головній жіночій ролі» (Review Romeo & Julia, 2023).

У той самий час відразу був виявлений суттєвий недолік. Так, Домінік Лапп підкреслив, що «хоч би як сучасно ні звучали музика та тексти, коли на сцені вимовляються діалоги, тексти Шекспіра читаються в оригінальному перекладі Августа Вільгельма Шлегеля. Саме тут і криється слабкість: сучасні тексти пісень та запилені оригінальні рядки просто не поєднуються. Шекспір звучить часом смішно, часом гірко злісно, але насамперед дуже пафосно – саме тому навіть театри зараз часто використовують нові адаптації його текстів. Той

факт, що мюзикл «Ромео і Джульєтта» повертається до оригінального тексту, руйнує сучасну концепцію твору – і, мабуть, саме цього й домагалися. Однак це робить діалоги дещо схожими на пародію та вимагає від глядачів додаткової концентрації. Легкий, автентичний текст пісні раптово змінюється театральньо-неприродним розмовним фрагментом» (Larr, 2023).

Пише рецензент і про слабкий сценарій: «І без того затягнута оригінальна історія в мюзиклі здається нецілісною, являючи собою ковдру з сет-листів поп-концертів, що перемежаються стомлюючими діалогами, що не утворюють цілісного твору. Однак була зібрана сильна команда в особі Крістофа Древіця (режисер) та Джонатана Хуора (хореограф), яким вдалося отримати найкращий результат зі слабкого сценарію. Зокрема, динамічна та виразна хореографія Хуора привносить у постановку темп і блиск. Древіць об'єднав 17 акторів у згуртований колектив, але його персонажі залишаються міцно вкоріненими у текст, що не дозволяє їм розкритися глибше» (Larr, 2023).

На думку Домініка Лаппа, «найбільш яскраво у цій постановці виділяється її візуальне оформлення. Ендрю Д. Едвардс не тільки розробив чудові костюми, що ідеально відповідають епосі, але й створив надзвичайно функціональну, цілісну сценографію. Для “Ромео і Джульєтти” вона є напівкруглою балюстрадною конструкцією з красиво прикрашеними дверима внизу і завісою з ниток. У поєднанні з настільки ж винахідливим і захоплюючим світловим оформленням Тіма Дейлінга це створює чудові сцени, особливо при використанні сцени, що обертається. Родзинкою є безліч лампочок, підвішених на різній висоті, які, подібно до рою світлячків над сценою,

створюють чарівну атмосферу, рухаючись вгору і вниз, блимаючи і змінюючи колір» (Larr, 2023).

Інші рецензенти уточнили особливості костюмів вистави: «Ця вистава – справжнє візуальне досягнення, з чудово продуманою концепцією костюмів, що поєднує в собі моду італійського Відродження із сучасною вуличною модою та військовим взуттям» (Review Romeo & Julia, 2023).

Домінік Лапп у своїй рецензії детально аналізує і роботу акторів на сцені: «Ще однією перевагою вистави є висококласний акторський склад, очолюваний Ясміною Хемпель у ролі Джульєтти та Полом Читковичем у ролі Ромео. Обидва привносять чудову свіжість і безтурботність у свої образи закоханих підлітків. Читкович переконливо комічний, спочатку оплакуючи своє втрачене кохання – Розалінду, а потім, наче мавпа, звисаючи з балкона Джульєтти. Але він також майстерно зображує закоханого та борця. Хемпель, з іншого боку, грає не просто закохану дівчину, а сильну та емансиповану жінку, яка повстає проти планів свого батька (блискуче злого: Пилип Новицький) щодо шлюбу... Ліза-Марі Самнер зачаровує в ролі суворої леді Капулетті, Ентоні Кертіс Кірбі проникливо співає про брата Лоренцо, Едвін Парзефалл створює достовірний образ кузена Ромео, Бенволіо, а Семюел Франко захоплює у ролі кузена Джульєтти, Тібальта. Але одна з найсильніших ролей належить Ніко Венту у ролі Меркуціо, безнадійно закоханого у Ромео. Гра Вента переконлива, і він виконує свої пісні із запалом. Єдина, хто затьмарює всіх, – це Штеффі Ірмен, яка в ролі Годувальниці є не просто прихованою зіркою, а безперечною зіркою вистави» (Larr, 2023).

Більшість рецензентів звертає увагу на образ, який традиційно вводиться в мюзикли про Ромео і Джульєтту. Це Янгол Смерті – персонаж, який постійно присутній на галереї над сценою, «ніби ширяє над тим, що відбувається.

Ефірний, чистий спів контратенора Нільса Вандерера також ідеально підходить для цієї ролі, надаючи барокового відтінку, досить незвичайного для мюзиклу» (Lapp, 2023).

Домінік Лапп не забуває описати і особливості заключної сцени вистави, коли «після смерті головних героїв усі виконавці скидають свої костюми XVI століття і одразу ж з'являються на сцені у повсякденному одязі XXI століття. Цей жест посилюється емоційною фінальною піснею «Війна закінчена» – і ми вкотре переконуємось у тому, наскільки позачасова ця історія» (Lapp, 2023).

Рецензентка Сарах уточнює, що у ролі Янгола Смерті Нільс Вандерер «смикає за нитки (дійсно, ближче до кінця другої дії є сцена, в якій персонаж виступає в ролі ляльководи: Янгол Смерті знаходиться на галереї і в своїх руках тримає стрічки, що простягнуті вниз до акторів, які опоясують їх талії. – О. К.) і разом із панотцем Лоренцо, якого грає Ентоні Кертіс Кірбі, веде глядачів через сюжет» (Sarah, 2023).

З погляду Сарах, «Кірбі грає свою власну інтерпретацію побожного християнського брата. У цій п'єсі Церква явно інтерпретується як віра у природу, людство, добро та власну силу. Люди роблять помилки – навіть ті, хто займає таке важливе становище, як панотець Лоренцо. Ця інтерпретація дуже сучасна і втілена Кірбі з любов'ю та часткою гумору» (Sarah, 2023).

Крістофер Філіпескі прискіпливо придивляється до музичних номерів німецького мюзиклу, яких усього 25: «Тут представлено дике поєднання німецької поп-музики 2023 (Es lebe der Tod), трохи шлягера (Halt dich an die Reichen), потужні, масштабні балади (Das Schцnste), несподівана електронна інтерлюдія (Der Wolf) і ... оперний вокал. <...> Тут є потужні хорові номери, такі як енергійна

«Wir sind Verona»..., а також зворушливі дуети між провідними акторами Ясміною Хемпель у ролі Джульєтти та Полом Читковичем у ролі Ромео, у фортепіанно-струнній композиції «Dann fall ich», які вони виконують скоріше як німецькі поп-співаки, ніж як типові виконавці мюзиклів...» (Filipecki, 2023).

Додамо, що деякі композиції, які були включені в мюзикл, вже звучали раніше у виконанні музичного дуету «Розенштольц» (вокалісти Петер Плате та Анна Р.), перш за все, це пісня «Любов – це все», але були значно осучаснені для вистави.

Наступне зауваження, на наш погляд, є актуальним не тільки для німецького мюзиклу, але і для багатьох вистав у різних театрах світу. Так, Карін Копер у рецензії зауважує, що «слабке місце вистави – це діалоги. Майже всім виконавцям не вистачає мовної майстерності та чіткої артикуляції; коротше кажучи, дикція залишає бажати кращого» (Coper, 2023).

У жовтні 2021 року на сцені Вінницького академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського відбулася прем'єра мюзиклу «Ромео і Джульєтта» режисера-постановника Тараса Мазура. Музику до вистави написав В'ячеслав Назаров.

Постановка привертає увагу своєю динамічністю, чітким переходом від масових сцен, де домінує жвавий темп і швидкі рухи танцюристів-спортсменів під час виконання хіп-хопу або танцюристів, що беруть участь у стилізованому під старовинний танець, що виконується у швидкому темпі, а також присутні складні акробатичні номери та брейк-данс (хореографи – Діана Калакай та Гліб Зельгін), до ліричних, які пов'язані з головними героями.

Чудовий запальний танцювальний номер виконує у виставі Годувальниця (Олена Шамрай) перед зустріччю з

Ромео, яка вправно користується стилізованою булавою у руках проти розбишак, що хочуть її скривдити. Цей номер плавно переходить у її дует з Меркуціо.

Оригінальним у виставі є і поєдинок між Меркуціо (Михайло Крисов) та Тібальтом (Гліб Зельгін): актори виявляють свою майстерність не у бою на шпагах, а на танцювальному майданчику, виконуючи чечітку.

Режисер у виставі використовує елементи фізичного театру, прийом розбивки рухів акторів на кадри для досягнення ефекту сповільненої зйомки, а також акторів, як ляльок, що ожили (почет Тібальта з чотирьох дівчат) чи вже стали непридатними, зіпсувалися (той же Тібальт під час бою з Ромео під оглушливий гуркіт перкусії).

Серед вокальних номерів привертають увагу блюз про королеву Меб, який співають Меркуціо (Михайло Крисов) та Бенволіо (Роман Хегай-Семенов), а також пісні, що виконують на початку вистави Ромео (Володимир Білосор), Паріс (Артур Константинов) та Джульєтта (Марія Левченко). Разом з тим у виставі багато дуетів, а завершує постановку хор усіх акторів на сцені.

Таким чином, аналіз показав, що науковці (літературознавці та мистецтвознавці) та режисери-практики продовжують у ХХІ столітті активно звертатися до п'єси «Ромео і Джульєтта» в пошуках нових ідей та сенсів, які б могли дати відповіді на екзистенціальні виклики сучасності, а також, долучаючи молоде покоління до театру, розкрити для них велич та красу шекспірівського твору.

Необхідно також звернути увагу на те, що розглянуті у статті вистави українських режисерів самобутні і не являють собою переспіви західноєвропейських чи американських постановок. У той же час і Ростислав Держипільський, і Тарас Мазур активно експериментують з можливостями сучасного театрального мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Andrews, John F. (Ed.). (1993). *Romeo and Juliet: critical essays*. New York London : Garland Pub.
- Askland's Romeo and Juliet the musical – When Shakespeare meets musical theatre.
(2021). *Conrad Askland*. Retrieved from <https://conradaskland.com/blog/asklands-romeo-and-juliet-the-musical-when-shakespeare-meets-musical-theatre/>
- Beaudry, Annabelle. (2013). «De plus en plus de jour: de plus en plus de tñnibres sur nous» (acte III, 5): un Romño et Juliette lumineux et plastique», *Shakespeare en devenir [En ligne], L'Oeil du Spectateur, N°5 – Saison 2012-2013*, Adaptations scñniques de pñces de Shakespeare, mis a jour le: 13/06/2013,
Retrieved from <https://shakespeare.edel.univpoitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=642>.
- Bevington, David, Spencer, Terence John Bew. (2025). William Shakespeare. Feminist criticism and gender studies. *Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare/Feminist-criticism-and-gender-studies>
- Billington, Michael. (2003). Romeo and Juliet. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2003/oct/02/theatre>
- Bloom, Harold. (1998). Shakespeare: the invention of the human. *Internet Archive*. Retrieved from https://archive.org/details/isbn_9780965686822
- Bourus, Terri. (2022). Speak'st thou from thy heart?: Performing the Mother-Nurse and Clown-Servant in Romeo and Juliet. *SKENI: Journal of theatre and Drama Studies*, 8 (2), 169-195.
- Brooke, Nicholas. (1968). Shakespeare's Early Tragedies by. *Methuen & Co. Ltd.* Retrieved from <https://books.google.ba/books?id=Ow-ToQKsapEC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>
- Capron, Stñphane. (2012). Romño et Juliette version David Bobñe. *Sceneweb*. Retrieved from <https://sceneweb.fr/romeo-et-juliette-version-david-bobee/>
- Coadou, Sterenn Le. (2006). Romeo and Juliet: la (re)naissance d'un mythe littñraire.

- OpenEditionBooks*. Retrieved from <https://books.openedition.org/pur/37961> Coper, Karin. (2023). Es muss Liebe sein. *magazin Klassik.com*. Retrieved from <https://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=7936>
- Demey, Eric. (2012). Romeo et Juliette. *Journal La Terrasse*. Retrieved from <https://www.journal-laterrasse.fr/romeo-et-juliette-chailot-shakespeare-david-bobee/>
- Deschamps, Solveig. (2012). Critique. Roméo et Juliette de Shakespeare par David Bobee a Chaillot. *Un Fauteuil Pour l'Orchestre*. Retrieved from <https://unfauteuilpourolchestre.com/critique-romeo-et-juliette-de-shakespeare-par-david-bobee-a-chailot/>
- Doren, Mark Van. (1939). Shakespeare. *Internet Archive*. Retrieved from <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.186054/mode/2up>
- Evans, Bertrand. (1979). *Shakespeare's Tragic Practice*. Oxford: University Press.
- Filipecki, Christopher. (2023). Various Artists – Romeo & Julia: Liebe Ist Alles – Das Musical. *minutenmusik*. Retrieved from <https://minutenmusik.de/rezension/various-artists-romeo-julia-liebe-ist-alles-das-musical>
- Fisher, Philip. (2003). Romeo and Juliet (Young Vic and Vesturport production). *British Theatre Guide*. Retrieved from <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/RJice-rev>
- Gurschler, Susanne (2025). Romeo & Julia bei den Tiroler Volksschauspielen. *Inn bruck info*. Retrieved from <https://www.innsbruck.info/blog/de/events/romeo-julia-bei-den-tiroler-volksschauspielen/>
- Hazlitt, William. (n.d.). Characters of Shakespeare's Plays (Romeo and Juliet). *Gen us*. Retrieved from <https://genius.com/William-hazlitt-characters-of-shakespeares-plays-romeo-and-juliet-annotated>
- Lapp, Dominik. (2023). Mit Sturken und Schwudchen: „Romeo & Julia“ in Berlin. *Kulturfeder.de*. Retrieved from <https://www.kulturfeder.de/rezension/romeo-und-julia-berlin-1005845.html>
- Lupton, Julia Reinhard (Ed.). (2016). Romeo and Juliet: A Critical Reader. *Doc men.PUB*. Retrieved from <https://dokumen.pub/romeo-and-juliet-a-critical-reader-9781474216364-9781472589262-9781474269094-9781474216371.html>
- Metscher, Thomas. (2016). Review of Shakespeare's Tragedies. An Introduction.

- MLToday*. Retrieved from <https://mltoday.com/review-of-shakespeare-s-tragedies-an-introduction/>
- Oltersdorf, Dagmar. (2021). Shakespeares Romeo und Julia trifft auf Tanz und Musik. *SchwabischePost*. Retrieved from <https://www.schwaebische-post.de/ostalbkreis/shakespeares-romeo-und-julia-trifft-auf-tanz-und-musik-90275496.html>
- Paster, Gail Kern. (1996). A Modern Perspective: Romeo and Juliet. *Folger Shakespeare Library*. Retrieved from <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/romeo-and-juliet/romeo-and-juliet-a-modern-perspective/>
- Q&A: Romeo and Juliet rendition questions. (2016). *Conrad Askland*. Retrieved from <https://conradaskland.com/blog/qa-romeo-juliet-rendition-questions/#more-6702>
- Review Romeo & Julia: sharply cut, well crafted Berlin musical rocks Shakespeare. (2023). *DETSKUDUSE.DK*. Retrieved from <https://dets kuduse.dk/en/2023/04/27/romeo-amp-julia-sharply-cut-well-crafted-berlin-musical-rocks-shakespeare/>
- Sarah (2023). «Romeo & Julia» im Theater des Westens: Shakespeare trifft Broadway – und das mitten in Berlin! *Sarah Lippasson*. Retrieved from <https://sarahlippasson.com/2023/03/19/romeo-und-julia-liebe-ist-alles-das-musical-kritik/>
- Snyder, Susan. (2019). The comic matrix of Shakespeare's tragedies: Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, and King Lear. *Documen.PUB*. Retrieved from <https://dokumen.pub/the-comic-matrix-of-shakespeares-tragedies-romeo-and-juliet-hamlet-othello-and-king-lear-9780691196626.html>
- Urbanczyk, Aaron. (2014). Shakespeare and Mimesis [i] A new Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality by A.D. Nuttall [i] Shakespeare the Thinker by A.D. Nuttall. *Intercollegiate Studies Institute*. Retrieved from <https://isi.org/shakespeare-and-mimesis-ia-new-mimesis-shakespeare-and-the-representation-of-reality-i-by-a-d-nuttall-ishakespeare-the-thinker-i-by-a-d-nuttall/>
- Weis, Rene. (Ed.). (2012). *Romeo and Juliet*. Bloomsbury Arden Shakespeare. Wells, Stanley. (1996). The Challenges of Romeo and Juliet. *eNotes*. Retrieved from <https://www.enotes.com/topics/romeo-and-juliet/criticism/romeo-and-juliet-vol-87/criticism-overviews-and-general-studies/stanley-wells-essay-date-1996>

**THE TRAGEDY "ROMEO AND JULIET"
BY W. SHAKESPEARE ON THE STAGES OF WESTERN
EUROPEAN, AMERICAN AND UKRAINIAN THEATERS
OF THE FIRST QUARTER OF THE 21st CENTURY:
INTERPRETATIONAL ASPECT**

The article examines the directions that can be identified in the study of literary and art studies of the tragedy "Romeo and Juliet" by W. Shakespeare in recent decades, and also reveals two fundamentally new types of adaptations of Shakespeare's tragedy, which were proposed by foreign and Ukrainian directors in the 21st century. It should be noted that literary scholars not only supplement the list of problems raised by the playwright in his work (J. Lupton, G. Paster), but also delve into identifying pretexts for the text of "Romeo and Juliet" (H. Bloom, S. Le Coadou, J. Lupton). Researchers continue to clarify the characters of the main characters of the play – Romeo, Juliet, the Nurse and Mercutio (H. Bloom, T. Bourus, R. Weis, J. Lupton, G. Paster, S. Snyder, S. Wells, etc.). Scholars are also interested in the stylistic and genre features of "Romeo and Juliet" (H. Bloom, N. Brooke, S. Snyder). Recently, literary scholars have also begun to apply new approaches to Shakespeare's play, such as the feminist approach (D. Bevington) and queer theory (H. Bloom).

Recently, art and literary critics have begun to ponder the rather complex issue of the careful reading of the play's text by modern directors.

First of all, they emphasize the literary nature of the tragedy, which combines lyrical poetry with intellectualism,

which is "especially evident in the complex play of words" (S. Wells). Scholars also argue that "the many techniques of parallelism and repetition create an almost architectural sense of structure" that directors should see when reading "Romeo and Juliet" (S. Wells).

An equally difficult task for directors is that not all characters are presented equally prominently in the play. Thus, Sampson, Gregory, Peter, and the Apothecary attract the attention of the audience, despite the fact that they have a small number of lines in the play, while the Prince and Paris, although important characters, are deprived of a bright individuality by the playwright (S. Wells). At the same time, the researchers analyzed which roles in Shakespeare's play are difficult for actors to perform – these are the roles of Friar Lawrence, Mercutio, and the Nurse (S. Wells).

According to researchers, there are several problematic scenes in "Romeo and Juliet" that require special attention from directors. First of all, this is the scene in which Juliet, Lady Capulet, and the Nurse meet together (1.3), where "the restrictions imposed by class and gender norms on all three women" are clearly visible (J. Lupton). The cemetery scene (3.5) is also difficult, which is often cut from the play, but it is necessary because it shows "the continuation of the consequences of the duel in the third act" between Tybalt and Romeo (Lupton). The finale is also difficult to read, because "there is an inextricable connection between the staging of the love plot, the civil plot in the final scene, and the theatrical performance of the play as a whole" (J. Lupton).

Scholars conclude that "Romeo and Juliet", thanks to its well-constructed plot, is "the most adapted of Shakespeare's works, both in terms of the number and variety of these adaptations" (J. Lupton). However, scholars caution that interpretations of the play's text should not reflect "the

eccentricities and follies of directors who succumb to the fashions of the market and the power of ideologies" (T. Metscher).

Scientists also pay attention to the fact that the director, while working on a play, inevitably faces the question of which plot in "Romeo and Juliet" to focus on – the love plot or the civil plot, because recently in theatrical productions that "characteristically reinterpret the civil plot in iconoclastic terms, the ... iconic nature of the love plot has been preserved" (J. Lupton).

In the 21st century, directors have opened up two new approaches to reading the tragedy of "Romeo and Juliet" on the stage of theaters.

The first type combines performances that are built on the intersection of different types of performing arts – theater, circus, dance, etc.

The Icelandic company Vesturport (directed by Gisli Orn Gardarsson) staged a circus version of the play "Romeo and Juliet" (2002), which actively used trapezes, circus hoops, acrobatics, elements of a fire show, and clowning. On the one hand, the director offered the audience an original approach to solving the scenography of the play, but, on the other hand, by replacing the tragedy with a comedy that appealed to the young audience, he made it entertaining, that is, one that did not reveal the true meaning of the play.

In the play "Romeo and Juliet" (2025) by the Austrian director Gregor Bloeb, as part of the Telfs festival, the possibilities of circus art are also played up, but with the addition of elements of vaudeville, commedia dell'arte, and anime.

The production of "Romeo and Juliet" (2012) by David Bobee at the National Theatre of Chaillot combines theatre, circus elements (equilibrium), capoeira and dance. At the

same time, David Bobee moves away from entertainment and tries to emphasize the play's connection with modernity.

Tina Bruggemann's production of "Romeo and Juliet" (2020) is a collaboration between the Aalen City Theatre, the ballet class of the Aalen Music School and the Keramik Dance House, but the extensive use of dance in the performance leads to it beginning to dominate "the drama non-verbally and visually for most of the performance" sometimes "to the detriment of the poetic arc of tension" (Oltersdorf).

The actors playing Romeo and Mercutio in the play "Romeo & Juliet" (2021) by Rostyslav Derzhipilsky (director, artistic director of the Ivano-Frankivsk Academic Regional Music and Drama Theatre named after Ivan Franko) engage in complex physical exercises on stage during dialogues, and later demonstrate their skills in the most unruly fights with Tybalt.

A second type of production that has become prominent among modern productions of "Romeo and Juliet" are musicals.

Conrad Askland's musical "Romeo and Juliet" (2015) at the Historic Lincoln Theatre in Mount Vernon, Washington, was notable for its music, which combined North American Broadway style with light opera, and was written entirely to "Shakespeare's original text. No simplifications. No slang or updated lyrics" (Q&A). The set and costumes for the play were also appropriate to Shakespeare's era.

The main themes of the musical by Peter Plate, Ulf Leo Sommer and Joshua Lange "Romeo and Juliet – Love is Everything" (2023) at the Westens Theater in Berlin (directed by Christoph Drewitz) are "love, sex and death" (Sarah). The magnificent set design, original costumes, dance numbers and fight scenes, as well as extremely melodic hits and ballads that also require opera training from the actors

– all this attracts the attention of the audience. In both the musicals by Askland and by Plate, Sommer and Lange, the role of the Angel of Death, which first appeared in the musical by G. Presgurvik, is already becoming traditional, but if in the French production the Angel of Death does not sing or speak, then in the American and German musicals he sings, and in "Romeo and Juliet – Love is Everything" this role is performed by a countertenor.

The musical "Romeo and Juliet" (2021) at the Vinnytsia Academic Music and Drama Theater named after M. Sadovsky (director – Taras Mazur, composer – Vyacheslav Nazarov) attracts attention with its dynamism. The performance has a clear transition from mass scenes, dominated by a lively pace and fast movements of athletes-dancers during the performance of hip-hop or dancers participating in a dance performed at a fast pace and stylized as ancient, as well as complex acrobatic numbers and break dance (choreographers – Diana Kalakai and Gleb Zelgin), to calm and lyrical ones, which are associated with the main characters and their dates. In addition, the original features of the play are the duel between Mercutio and Tybalt in the form of a tap dance (who can beat the rhythm with their feet better and longer) and the incendiary dance number of the Nurse.

At the same time, the director uses elements of physical theater in the play, the technique of breaking down the actors' movements into frames to achieve the effect of slow motion, as well as actors as dolls that have come to life (the tribute to Tybalt from four girls) or have already become unusable, spoiled (the same Tybalt during the fight with Romeo to the deafening roar of percussion).

Thus, the analysis showed that in the 21st century, scholars (literary and art historians) and practicing directors continue to actively turn to the play "Romeo and Juliet" in

search of new ideas and meanings that could provide answers to the existential challenges of modernity, as well as, by involving the younger generation in the theater, reveal to them the greatness and beauty of Shakespeare's work.

It is also necessary to pay attention to the fact that the performances of Ukrainian directors considered in the article are original and are not retellings of Western European or American productions. At the same time, both Rostyslav Derzhypilsky and Taras Mazur are actively experimenting with the possibilities of modern theatrical art.

Інформація про авторів

Каленіченко Ольга, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського;

Kalenichenko Olga, Doctor of Philology, Professor of Theatre Studies Department of Kharkiv 'Ivan P. Kotliarevskiy' National University of Arts

Клековкін Олександр, професор, доктор мистецтвознавства, завідувач відділу новітніх методів дослідження Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України;

Klekovkin Olexander, DSc (Theatre Studies), Professor, Head of the Department of modern research methods, Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine, Professor of the Department of Theatre Studies 'Ivan K. Karpenko-Kary' Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Honored Artist of Ukraine, academician of the National Ukrainian Academy of Arts (Ukraine)

Палій Оксана, театрознавець, асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка

Paliy Oksana, teatrologist, Assistant of Theatre Studies and Acting Department 'Ivan Franko' Lviv National University

Полякова Юліана, театрознавець, завідувач сектору з основних видів діяльності Центральної наукової бібліотеки

Харківського національного університету імені
В. Н. Каразіна

Polyakova Yuliana, theatrologist, Curator, Main
Activities Sector of the Central Scientific Library of the
V.N. Karazin Kharkiv National University

Чепалов Олександр, доктор мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач
кафедри хореографічного мистецтва Київського
Національного університету культури і мистецтв

Chepalov Oleksandr, Doctor of Arts Studies, Professor,
Head of the Department of Choreographic Art, Kyiv National
University of Culture and Arts (Ukraine)

Щукіна Юлія, кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства ХНУМ імені
І.П. Котляревського.

Shchukina Yuliia, PhD (Theatre Studies), docent, Head
of Theatre Studies Department of Kharkiv
'Ivan P. Kotliarevskyi' National University of Art

Іменний покажчик

- Авраменко В., 200, 201, 202, 217
Агієнко О., 126
Агіт Д., 303
Агуф М., 119, 177
Александров В., 107
Аліг'єрі Д., 281, 284
Алчевська Х., 92
Андреєв Л., 154
Анна Р., 318
Антків Б., 255
Антонович Д., 17, 39, 42, 47, 48, 61, 62, 64, 65
Антуан А., 126
Апсія А., 58
Арендт Х., 7
Арістотель, 123
Аскланд К., 312, 313
Атрошчанка Г., 248
Бабенко А., 269
Бабишкін О., 237
Бажан М., 259
Байргаммер Е, 135
Балабан Б., 45
Балієв М., 149
Балухатий С., 119
Бальме К., 62
Банделло М., 281
Барба Е., 61, 63
Бахріх (?), 130
Беер Р., 153
Бейер К., 302
Беневенте Х., 150
Бентя Ю., 191, 217
Бенюк Б., 196, 218
Бернар С., 131, 247
Бесехес А., 143
Бехер Й., 139, 161
Біга (?), 139
Білецький Л., 18
Білецький О., 14, 19, 30, 36, 43, 137
Білик А., 119
Біліченко Л., 136
Біллінгтон М., 302, 303
Білозерова Л., 262, 266, 268
Білозор В., 319
Блеб Г., 303, 304
Блімнер Р., 122, 124
Бліндар І., 312
Блум Г., 281, 283, 288, 289
Блуменфельд С., 135
Боастуо П., 281
Бобе Д., 305, 307, 308
Бобошко Ю., 50, 237, 259
Бодрі А., 306, 308
Бойко Б., 81, 98
Бойко І., 216
Бокаччо Дж., 164
Боло П., 307
Болотов М., 203
Бомарше П.-О., 129
Борисовець В., 254, 256
Ботічеллі С., 255, 256
Ботунова Г., 6, 9, 10, 53, 80, 118, 175, 188, 226, 227, 229, 237, 279
Боуен Дж., 312
Боценгард А., 130
Бредель В., 139
Бріє Є., 131
Брод М., 163

Брук А., 281
Брук Н., 286
Брук П., 61, 64
Брунк Б., 311
Брюггеманн Т., 310
Брюховецька О., 193, 196, 198, 217
Бульба П., 34
Бунді Ж., 130
Бургардт О., 139
Бурус Т., 286
Бучма А., 123
Бястужев О., 248, 249
Вагнер Р., 191
Вайльд О., 122, 124, 126
Вайнгарт М., 311
Вайс Р., 284, 293, 295
Вакарчук І., 17
Валден Г., 161
Ван Дорен М., 286
Вандерер Н., 317
Варнеке Б., 19, 28, 42, 43, 46, 172, 173, 177
Василько В., 49, 157
Васильченко С., 82
Векус В., 163
Величко Л., 168
Веллс С., 284, 290, 291, 292, 293, 294
Вент Н., 316
Верді Дж., 191, 207
Верещагін Ф., 263
Вержанський П., 134
Верховинець В., 125, 203
Веселка С., 269
Веселовська Г., 161
Винниченко В., 121
Вишневський В., 119
Вишня Остап, 52, 140, 189, 191, 203, 204, 208, 209, 212, 213, 216
Віктор І., 143
Вільде І., 270
Вільнер В., 52
Віндіш Е., 173
Вірський П., 203
Вірт О., 310
Вітфогель К., 139
Владимирова Н., 132
Возняк М., 65
Волицька І., 17
Волошин І., 15, 47, 48, 51
Вольський Б., 156
Вольтер, 164
Вольф А., 310
Вольф В., 138
Вольф Ф., 158
Вольфенштейн А., 158
Вороний М., 18, 30, 39, 125, 127, 133, 178
Вратарьов О., 198
Врона І., 34
Вульф Д., 311
Гаєвський В., 45
Гайдабура В., 19, 237
Гайдамака Д., 82
Гальченко С., 190
Гарбузюк М., 55
Гардарссон Г., 301, 303
Гарден М., 151
Гашек Я., 163
Г-в Мих., 169
Гвоздев А., 38, 61, 62
Геббель Ф., 172
Гейне Г., 280
Геррманн М., 19, 38, 61, 65, 159
Гете Й., 157
Гіляровський М., 252, 253, 254,

- Гірняк Й., 139
 Гладстерн О., 168, 169
 Глібов Л., 21, 85, 103, 107
 Глоба, 91
 Глухий В., 263
 Гоголь М., 104, 154, 191
 Голейзовський К., 206
 Голота В., 54
 Голота П., 245
 Горовиць Я., 172
 Горський Є., 129
 Горький М., 247
 Гоцці К., 164
 Гребінка Є., 21, 104
 Гринишина М., 81, 86, 119
 Гринько О., 263, 265
 Грінченко Б., 80, 81, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 93, 95, 97, 98, 100, 102, 105, 106, 107, 109
 Грош Г., 147
 Грудина Д., 30
 Гулак-Артемівський С., 33, 189, 191, 193, 195, 197, 198, 201, 213, 217
 Гуршлер С., 303, 305
 Гутенсон П., 310
 Гушалевич І., 104
 Гротовський Є., 61, 64
 д'Еєр А., 307, 309
 Да Порто Л., 281
 Даніель, 172
 Данченко В., 243, 244, 261
 Данченко С., 64, 242, 252, 259, 261, 263, 266, 267
 Дацків М., 139
 Дворжак А., 200
 Двориков М., 207
 Дейлінг Т., 315
 Дельсарт Ф., 59
 Демей Е., 306
 Держишільський Р., 311, 319
 Деслав (Слабченко) Є., 141, 144, 145, 149, 161
 Дехбі М., 309
 Дешамп С., 308
 Дешевов В., 207
 Джеймс В., 59
 Дісенте Х., 150
 Дмитренко Р., 172
 Дмитрова Л., 30, 43, 61, 137
 Дмитрук В., 244, 245, 246
 Довбищенко В., 51
 Довгич В., 119, 125
 Довженко О., 49
 Донець М., 215
 Достоевський Ф., 142
 Доценко Н., 243, 244, 250
 Драгоманов М., 80
 Древіць К., 315
 Дубовик Л., 46
 Дубровський В., 168
 Дударєв Д., 245
 Дюршмід Ф., 311
 Еванс Б., 292
 Едвардс Е., 315
 Євреїнов Н., 21
 Єфремов С., 39
 Жук М., 127, 239, 241, 249
 Жулинський М., 119
 Заболотна В., 17, 28
 Завадка Б., 260
 Загаров О., 45, 143, 226, 229, 234, 239
 Заньковецька М., 86, 91
 Зарудний М., 49
 Засєєв-Руденко М., 196, 198
 Затиркевич-Карпинська Г., 234
 Заховай (?), 175

Зегер (?), 29
Зельгін Г., 318
Зеров М., 80, 137
Зленко Г., 54
Зоммер У. Л., 314
Зонненталь А., 130
Зонненталь Г., 130
Зуммер В., 169
Зюков Б., 229
Йосипенко М., 16, 49, 51
Івченко В., 243, 245, 249, 250,
251, 254, 269
Ігнатов С., 14
Ігнатович Г., 37, 45, 48
Іземоп І., 174
Ізопольський Е., 34
Ільницький О., 161
Іоахім М., 135
Ірмен Ш., 316
Кавалерідзе І., 201, 217, 234
Каганова Л., 245, 263, 265
Кадирова Л., 263, 265, 266, 269
Кайзер Г., 138
Кайнц Й., 122
Калакай Д., 318
Каленіченко О., 7
Калідаса, 176
Кальман І., 207
Капрон С., 309
Карді-Міловіч (?), 130
Карлаш М., 201
Карпенко-Карий І., 33, 36, 49,
83
Картонне П., 307
Кастільоні К., 155
Кац Л. (Буда Петро), 144, 150,
152, 154, 156
Кашуба-Вольвач О., 240
Квітка-Основ'яненко Г., 21, 93
Келе Ф., 304
Кемаль Н., 167
Кестлер А., 139
Кестнер А., 159
Кипріян М., 262
Кирилюк Є., 88
Кисіль О., 17, 27, 38, 39, 47, 54
Кірбі Е. К., 316, 317
Клауз А., 311
Клаузнер Д., 304
Клебанов Д., 216
Клековкін О., 119, 165
Клековкін Р., 7
Клопфер Л., 158
Кнебель М., 60
Кобилянська О., 125
Ковжун П., 161
Козак Б., 10, 16, 19, 55, 56, 58,
59, 60, 62, 63, 65, 66, 270
Козачковський Д., 61
Колесніченко Т., 83
Коллен П., 306
Коломийченко Х., 125
Константинов А., 319
Копер К., 318
Копержинський К., 19, 33, 40
Корнієнко Н., 18, 52
Корнійчук О., 49
Корольчук О., 231, 233, 235,
236, 238, 241, 249
Коссак М., 123
Костан К., 170
Костюк Ю., 50, 54
Котляревський І., 33, 93
Кофлер З., 304
Кох Б., 255
Кошевський К., 45
Кравчук О., 168
Крамаревський Л., 206

Крамаренківна (?), 175
Крамаренко А., 175
Крашевський Ю., 104
Крейг Е. Г., 58, 163
Крживецький Б., 229
Кривицька Л., 255, 261
Крига І., 238, 239, 241
Кримський А., 86, 88, 125,
168, 170
Крисов М., 319
Кропивницький М., 39, 45, 46,
86, 88, 90, 91, 93, 100, 102,
104, 106
Кротевич Є., 249
Крук Є., 144, 146, 148
Крушельницький А., 82
Крушельницький М., 189, 208,
209, 214, 215, 218
Кузякіна Н., 50
Куліш П., 80
Купчинський О., 17
Курбас Лесь, 21, 22, 24, 37, 42,
44, 49, 52, 54, 57, 60, 63, 64,
66, 120, 121, 122, 124, 125,
139, 157, 164, 165, 174, 177,
207, 215, 218, 226, 229
Кутчер А., 61
Кухаренко Я., 105
Лабан Р., 163
Лаврик Г., 238, 239
Лазоришак О., 165
Ланге Дж., 314
Ланіат Л., 156
Лапп Д., 314, 316, 317
Ле Коаду С., 281
Левальд Л., 304
Левицька А., 201
Левченко М., 319
Легар Ф., 130
Леонард Р., 161
Лесик В., 246, 248
Лессінг Т., 122, 124
Лерберг Ш., 127
Лисенко М., 14, 21, 24
Литвиненко-Вольгемут М., 201
Литвинова В., 195
Лифар С., 216
Ліст Ф., 200
Ллорка С., 309
Логвиненківна (?), 175
Лопатинський Ф., 45
Лудвіг Е., 162
Лужницький Г., 54, 61, 64
Луначарський А., 143
Луптон Дж., 280, 283, 295, 297
Львов М., 207
Мага П., 196
Мазепа (?), 175
Мазур Т., 318, 319
Майхер І., 123
Майше Г., 158
Маковський Г., 231
Максимов П., 207
Мамонтов Я., 14, 30, 34, 35, 36,
38, 39, 41, 44, 47, 52, 125,
159
Манро І., 296, 299, 300
Марінетті Ф. Т., 131, 162
Маркт М., 304
Махедін-бей, 169
Мацкевич А., 262, 266, 268
Маяковський В., 206
Меєрхольд В., 42, 57, 59, 60,
63, 158, 164, 174
Мей-Лан-Фан, 174
Мексін І., 130
Меллер В., 139
Мендес К., 126
Мержинський С., 247

Метшер Т., 298, 299
Микитенко І., 52
Минюра Є., 234
Мирний П., 99, 105, 107
Міносян Н., 255
Мірбо О., 127
Міщенко Л., 252, 262, 264, 268
Міщенко Н., 253
Мойсеєв І., 203
Моїссі А., 131, 133, 150
Мольєр Ж.-Б., 104, 127
Морський В., 55, 140, 177
Мохол-Надь Л., 161
Моцарт В.А., 194
Музиченко О., 138
Муров (Лівшиць) А., 129
Муссоліні Б., 155, 162
Мюзам Е., 139
Назар'ян-Іранцев Г., 170
Назаренко (?), 175
Назаров В., 318
Наттолла Е.Д., 288
Неборячок Ф., 252, 262, 265
Недашківська Р., 251
Немировська О., 145, 150, 151,
153
Нечуй-Левицький І., 105, 107
Ніжинська Б., 216
Ніжинська М., 216
Ніжинський В., 216
Ніковський А., 18
Нірод Ф., 243, 249
Ніссен К., 61
Новак М., 138, 202
Новинська В., 215
Новицький П., 316
Обрізко (?), 175
Овідій П., 281
Овчинников В., 214
Овчієва Л., 190
Ожешко Е., 104
Олафссон О. Д., 303
Олесь О., 125
Олівейра Г., 304
Ольтерсдорф Д., 310, 311
Омран Х., 307
Орленко О., 201
Остерва Ю., 63
Островський О., 93
Офервегель (?), 131
Паві П., 62
Павленко Г., 49
Павло І, 143
Павлюк А., 161
Паке А., 156
Палій О., 7
Панадіаді Д., 209
Панадіаді М., 208
Панас О., 312
Панасюк В., 19
Пансо В., 60
Паньківський С., 165, 166
Парзефалл Е., 316
Партола Я., 55
Пастер Г. К., 282, 283
Паторжинський І., 201
Пачовський В., 56
Пейнтер В., 281
Перетц В., 14, 19, 54
Перлова С., 254
Петлюра С., 48
Петрарка Ф., 284
Петренко-Левченко О., 156
Петрицький А., 139, 164, 205,
206
Пилипчук Р., 6, 17, 19, 20, 34,
36, 51, 52, 53, 55, 56, 62, 66
Писаревський О. (Нетреба

Андрій), 250, 261
Пілсудський Ю., 155, 212
Піранделло Л., 149
Піскатор Е., 43, 137, 156, 158,
162
Піскун І., 15
Плате П., 314, 318
Плахотнюк Г., 253, 255
Плеський М., 143, 157, 158,
177
Плетньов А., 55
Погребняк І., 81, 87
Погрібний А., 81, 92
Поклад І., 198
Полінська В., 245, 250
Поліщук В., 81, 108
Поліщук О., 257
Половко Н., 261
Полоцький О., 146
Полторацький О., 216
Поляков А., 53
Полякова Ю., 6, 55, 119
Попова Л., 164
Поппер (?), 130
Прамполіні Е., 162, 163
Предславич Л., 45, 160
Пресгюрвік Ж., 314
Присяжна Б., 270
Пуанкаре Р., 212
Рабічев Н., 156
Радлов С., 143
Радченко О., 244, 249
Райковська О., 257
Раймонд (Співак) М., 129
Райнгардт М., 42, 60, 122, 132,
133, 153, 155
Распутін Г., 143
Рассел Б., 65
Ратмірова О., 91
Ревуцький В., 54, 61
Ревуцький Д., 61
Релль А., 304
Рене М., 132
Резанов В., 19, 28
Рєпін І., 194
Рильський М., 16, 127
Римський-Корсаков М., 200
Рідель Л., 240
Ріпко О., 64
Ріттер П., 168
Річард (?), 131
Романицький Б., 239, 261
Ромен Ж., 155
Рулін П., 14, 15, 17, 19, 20, 27,
32, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 41,
43, 44, 45, 47, 49, 52, 54, 64,
65, 137, 159
Русабров Є., 54, 55
Рутківська Л., 34
Рябокобиленко С., 269
Савченко Ф., 167
Садовський М., 89, 231, 240
Саксаганський П., 45
Салернітано М., 281
Салліван А., 191
Самійленко В., 127
Самнер Л.-М., 316
Самозванець Дмитрій, 143
Санарський Р., 238
Саратський О., 194
Сарах (?), 317
Сахновський-Панкєєв В., 51
Севрюк О., 146
Семенко М., 160, 177
Сервантес М., 164
Сільвестр Дж., 311
Сіманцев Б., 174
Скляренко В., 45

Скорик М., 194
Скоропадський П., 127, 129
Сладкопєвцев В., 45
Смолич Ю., 29, 32
Снайдер С., 285, 287
Собіянський В., 119
Собко В., 49
Сокіл М., 201
Соломонов М., 258
Сольський Л., 122
Сосюра В., 190
Софронова Л., 61, 62
Стадник О., 123
Стайн Дж., 61, 62, 63
Сталін Й., 242
Сталь А., 141
Станіславський К., 60, 63, 174
Станішевський Ю., 19, 52, 189, 208
Старицька М., 231
Старицька-Черняхівська Л., 48, 236
Старицький М., 33, 86, 89, 93, 95, 99, 103, 104, 106, 107
Стас В., 309
Стельмах Б., 262, 263, 265
Степанчикова Т., 256
Стешенко І., 14
Стравінський І., 143
Стригун Ф., 255, 263, 265, 267, 270
Стріндберг А., 126
Ступка Б., 263, 265, 266
Сундукян Г., 171
Сухино-Хоменко В., 157
Сухов А., 169
Сушицький Б., 163
Таїров О., 174
Танюк Лесь, 16, 48, 189
Тараненко О., 193
Терещенко М., 125
Тесленко А., 82
Тимченко (?), 175
Тичина П., 169, 190
Тіц М., 216
Тобілевич І., 83, 86, 93, 95
Тогобочний, 99
Толлер Е., 156
Тольба В.В., 195
Тольба В.С., 194
Томас Б., 130
Троцький Л., 142
Тургенєв І., 131, 154
Туркельтауб І., 14, 29, 30, 37, 55
Тягно Б., 64
Українка Леся, 5, 7, 80, 226, 227, 229, 231, 233, 235, 236, 239, 241, 243, 245, 246, 247, 249, 251, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 267, 268, 270
Уманський М., 140
Урбанчик А., 288
Ф.П., 172
Фавлер М., 139
Фан (?), 130
Фаррелл Дж., 298
Фіалко В., 53
Філатенко А., 269
Філіпескі К., 317
Філіппусдоттир Н. Д., 301
Фішер Б., 310
Фішер Е., 156
Фішер Ф., 301
Флах М., 311
Флоренц К., 172
Фольварочний В., 49
Форд Г., 148
Фореггер Н., 159, 206, 207

Франко І., 34, 49, 54, 80, 86
Франко С., 316
Француз К., 104
Френкель Л., 164
Фукс Г., 58, 123
Хазлітт В., 283
Харченко В., 16
Хвильовий М., 80
Хебель Р., 310
Хегай-Семенов Р., 319
Хемпель Я., 314, 316, 318
Хёртнагль Л., 304
Хірш Ф., 303
Хмурий В., 141, 142, 144, 146,
147, 177
Ходжон Б., 299
Хонагбей Л., 170
Хостікоєв А., 196, 218
Хоткевич Г., 54, 55, 82, 125,
176
Христовий М., 140, 142, 177
Хуор Дж., 315
Цибаньова О., 30, 106, 237
Цубуке Юз, 172
Чабаненко І., 243
Чаговець Вс., 54
Чайковський П., 143
Чарнецький С., 54, 61, 65
Чепалов О., 7
Черкасенко С., 121
Черкаський О., 201
Черкашин Р., 54
Черкашина-Губаренко М., 54
Черняєв М., 54
Читкович П., 316, 318
Чосер Д., 281
Шабельська О., 104, 107
Шабліовський Є., 259
Шамрай О., 318
Шаповал М., 213
Шатилов, 51
Швайгер С., 304
Швець М., 200
Шевченко Т., 214
Шевченко Й., 29
Шевченко Т., 99, 104, 270
Шевченко Ю., 195
Шекспір В., 5, 126, 166, 270,
280, 281, 282, 284, 285, 286,
287, 288, 290, 293, 295, 296,
298, 299, 300, 301, 303, 306,
308, 309, 312, 314, 319
Шиллер Ф., 106, 158
Шкурат С., 201
Шкурупій Гео, 41
Шлапак Д., 49
Шлегель А. В., 314
Шлеммер О., 163, 164
Шніцлер А., 127
Шоу Б., 290
Шуберт Ф., 194
Шумейко Г., 269
Шумянський В., 126
Шутенко А., 175
Щербицький В., 260
Щукіна Ю., 6, 55, 214, 215,
227, 267
Юнг Ф., 151
Юра Г., 139
Якобіч Д., 303
Янівський Б., 263
Яновська Л., 82
Яременко В., 234, 237, 261
Яцина В., 200

Підп. до друку 27.03.2026.
Формат 60×84/16. Друк цифровий. Гарнітура таймс.
Умов. друк. арк. 21,4. Умов. вид. арк. 14,05. Наклад 300 прим.

ХНУМ імені І.П. Котляревського
61000, м. Харків, майдан Конституції, 11, +38 057 731 1095