

УДК 792.2(477.83–25)"195/197"

**Тетяна Добровольська**  
(Львів)

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

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

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

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

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

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

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

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

Одна з найбільш відомих сторінок стосується заньківчан у 1960-1970-х роках. Саме цей яскравий період Національного театру імені Марії Заньковецької<sup>1</sup> характеризується такими постатями, як Богдан Ступка, Федор Стригун, Богдан Козак, Лариса Кадирова, Наталія Лотоцька, Віталій Розстальний та іншими видатними людьми, яких нащадки, ймовірно, назвуть корифеями українського театру. Окрім цих особистостей, у пам'яті багатьох ще живуть вистави, які стали справжніми подіями, а не просто вдалим роботами – упродовж двох десятиліть Україна стежила за кожною новою думкою заньківчан, визнавала їхнє новаторство. Цей етап видається важливим ще й тому, що в цей час у театрі працював Сергій Данченко (1965–1978 рр.).

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

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

Після того, як Театр імені Марії Заньковецької перевели на постійну роботу до Львова, його керманічем упродовж 1948–1963 років<sup>2</sup> був Борис Тягно, який віддав цьому колективі останні шістнадцять років життя. Він закінчив Державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка (1921–1923 рр.), його зарахували одразу на третій курс, де акторську майстерність і режисуру викладав Лесь Курбас. Згодом вони разом працювали в театрі «Березіль» аж до 1929 року. Отож, протягом восьми років – із 1921 по 1929 – Б. Тягно безпосередньо навчався у Майстра і по праву міг називатися його учнем [16].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Нині – Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької.

<sup>2</sup> Тут і надалі роки керівництва театром різними режисерами подано відповідно до обліку бухгалтерських розрахунків архіву.

1. *Белецкая Л.* Украинский современный драматический театр / Лидия Белецкая. – Киев : Вища школа, 1984. – 224 с.
2. *Гарбузюк М.* Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): (Співпраця режисера і композитора) [Електронний ресурс] / Майя Гарбузюк // Український шекспірівський портал. – Режим доступу : [www.shakespeare.zp.ua](http://www.shakespeare.zp.ua).
3. *Гарбузюк М.* Сценічне прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у львівських театрах (1796–1997 рр.) : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / Майя Володимирівна Гарбузюк ; Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.
4. *Герасимчук Д.* Річард проти Річарда / Д. Герасимчук // Ленінська молодь. – 1974.
5. *Голобородько Ю.* Сестри Річинські / Ю. Голобородько // Наддніпрянська правда. – 1971. – 17 липня.
6. *Данченко С., Розстальний В.* Щедрість пошуку : До відкриття нового сезону в театрах ім. М. Заньковецької та оперному ім. І. Франка / Сергій Данченко, Віталій Розстальний, Богдан Ступка // Ленінська молодь. – 1976. – 18 вересня.
7. *Данченко С.* Спроба поговорити про недоговорене [інтерв'ю Віталія Жежери з Сергієм Данченком] / Сергій Данченко // Український театр. – 1996. – № 3. – С. 16.
8. *Дехтярьова З.* Прапороносці нового світу / Зінаїда Дехтярьова // Радянська Україна. – 1976. – 22 січня.
9. *Драк А.* Чи не про нас теперішніх усе це? / Аркадій Драк // Український театр. – 1992. – № 6. – С. 22–23.
10. *Забозлаєва Т.* Портреты режиссеров / Татьяна Забозлаева. – Ленинград : Искусство, 1986. – 160 с.
11. *Завадка Б.* Борис Романицький / Богдан Завадка. – Київ : Мистецтво, 1978. – 144 с.
12. *Канарська Г.* Заньківчанам 90 років / Г. Канарська ; науково-пошук. роб. і ред. М. Оверчук. – Львів : Макрос, 2007. – 132 с.: іл.
13. *Кирчів Р.* Нове прочитання твору: «Украдене щастя» Івана Франка на сцені театру імені Марії Заньковецької / Р. Кирчів. – 1976.
14. *Киселев Й.* Когда на сцене роман / Йосиф Киселев // Известия. – 1975. – 4 ноября.
15. *Козак Б.* Акторська школа заньківчан / Богдан Козак // Просценіум. – 2002. – № 3 (4). – С. 89–93.
16. *Козак Б.* Борис Тягно – мужня людина і великий митець / Богдан Козак // Просценіум. – 2004. – № 3 (10). – С. 28–31.
17. *Козак Б.* Штрихи до творчого портрета Сергія Данченка / Богдан Козак // Просценіум. – 2007. – № 1 (17). – С. 14–20.
18. *Коломієць Р.* Франківці / Ростислав Коломієць. – Київ : Поліграфкнига, 1995. – 304 с.
19. *Костинская Г.* Сердцу зрителя / Г. Костинская // Вечерний Донецк. – 1979. – 25 июня.
20. *Кулик О.* Львівський театр імені М. К. Заньковецької / ред. Ю. Косенко. – Київ : Мистецтво, 1989. – 162 с.
21. Лист Марії Заньковецької від 17 травня 1928 року.
22. *Мельниченко В.* Театральний тандем / Володимир Мельниченко. – Львів : Академічний експрес, 2000. – 192 с.
23. *Поліщук О.* Людське в людині / О. Поліщук // Радянська Україна. – 1969. – № 166. – 17 липня.
24. *Ріпко О.* Магія режисерського погляду / Олена Ріпко // Просценіум. – 2002. – № 3 (4). – С. 25–26.
25. *Соломонов М.* Блакить ранкового неба: «Блакитна троянда» Лесі Українки у театрі ім. М. К. Заньковецької / Михайло Соломонов // Культура і життя. – 1969. – 10 липня.
26. *Спиридонова А., Глазов Г.* Прапороносці / А. Спиридонова, Г. Глазов // Культура і життя. – 1975. – 1 травня.
27. *Стригун Ф.* Інтерв'ю автора роботи від 10 квітня 2009 року.

28. *Тарновський М.* Мовою серця: гастролі театру імені Марії Заньковецької / Микола Тарновський // *Вінницька правда*. – 1972. – 28 липня.
29. *Чабаненко І. Б. В.* Романицький / Іван Чабаненко // *Театр*. – 1940. – № 4. – С. 19–21.
30. *Янас Л.* Театральному храму – науковий фундамент / Любов Янас // *Український театр*. – 1995. – № 4. – С. 31.

## SUMMARY

The article is dedicated to the activity of Mariya Zankovetska Lviv Theater in 1950s–1970s. Attention is paid to the processes of the formation of artistic tasks and creative program of the collective at the new stage connected with social changes and the appearance of artists new generation at the Theater: B. Stupka, B. Kozak, F. Stryhun, L. Kadyrova, N. Lototska, V. Rozstalnyi. The search in producing that has determined the tendency of the further Theatre development is considered in the article. From 1950s till the end of 1970s a brilliant group of stage-directors, such as B. Tiahno, B. Romanytskyi, M. Hiliarovskyi, V. Hrypych, S. Smiyan, O. Ripko, S. Danchenko etc. has been working alternately in the Theatre.

In 1945 the First Studio at the Theater has been initiated by B. Romanytskyi and in 1959 the Second Studio has been opened by B. Tiahno. The graduates from these studios have formed a creative core of the collective for the next decades and till nowadays.

Creative rise of Mariya Zankovetska Lviv Theater, occurred at the end of the 1960s – 1970s, has been partly prepared by B. Tiahno yet and inspired with the ideas of the Sixtiers. The repertoire search of the Theater is characterized in the article. The contribution of each stage-director, their artistic originality, i.e. differences in the creative style of each producer, their stage performances are analyzed in chronological order. These are such works as *Blow the Wind* by J. Rainis staged by V. Ivchenko, B. Tiahno – *Faust and Death* by O. Levada; M. Hiliarovskyi – *Blue Rose* by L. Ukrainka; O. Ripko – *The Richynski Sisters* by I. Vilde, *Mariya Zankovetska* by I. Riabokliach. At the same period the creative club *Dialogue* as a peculiar laboratory of the collective creative thoughts has appeared on the basis of Mariya Zankovetska Theatre.

The brightest period of Mariya Zankovetska Lviv Theater activity is associated with S.V. Danchenko, who has worked at the Theatre from 1965 till 1978 as a principal stage-director. The performances *In the Way* by V. Rozov, *Standard-Bearers* by O. Honchar, *Maklena Grasa* by M. Kulish, *Richard III* by W. Shakespeare, *The Stone Owner* by L. Ukrainka and *The Stolen Happiness* by I. Franko have been created for these years. Here S. Danchenko has acted as innovator making his own original scenic versions of the famous works. The Third Theatre Studio has been working at him.

O. Ripko has left not less noticeable trace, and although he has not been the principal stage-director, but he has been working for 26 years in the Theater. Between the first performance *The Boat is Swinging* by Ya. Halan (1955) and the last one *Masquerade* by M. Lermontov (1982) there have been over 50 stagings, five principal directors have changed. He produced Ukrainian classical and modern dramaturgy and foreign classics. O. Ripko has been distinguished by the combination of lyrism and desire for realism in his productions. There are the performances in the creative contribution of O. Ripko that belong to the most significant ones for Mariya Zankovetska Theatre. These are *Mariya Zankovetska* (1972) and *The Richynski Sisters* (1968) by I. Vilde. O. Ripko, like B. Romanytskyi and S. Danchenko, played the role in education of actors generations. This period is notable for the development and renewal of artistic traditions. Type of the actor of Mariya Zankovetska Theatre has been finally formed as the Sixtier with awareness of educational goals, devotion to the Theatre and knowledge of its live traditions and history, intellectualism, psychologism, variety of plays genres, national character.

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