

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

### ЛЬВІВСЬКИЙ ТЕАТР ІМЕНІ МАРІЇ ЗАЊКОВЕЦЬКОЇ У ПРОЦЕСІ СУСПІЛЬНИХ ТА КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ КІНЦЯ 1980-Х–1990-Х РОКІВ

ТЕТЯНА БАТИЦЬКА

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М.Т. Рильського, Національна Академія Наук України Львів, Київ – Україна  
tabul@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4429-2554

### LWOWSKI TEATR IM. MARIII ZAŃKOWECKIEJ W PROCESIE PRZEMIAN SPOŁECZNO-KULTUROWYCH LAT 80. I 90. XX WIEKU

TETIANA BATYCKA

Instytut Historii Sztuki, Folkloru i Etnologii im. M.T. Ryłskiego,  
Narodowa Akademia Nauk Ukrainy, Lwów, Kijów – Ukraina

**STRESZCZENIE.** Artykuł analizuje wpływ przemian społeczno-kulturowych końca lat 80. i 90. XX wieku na twórczość jednego z największych i najstarszych historycznie zespołów teatralnych w Ukrainie – Narodowego Teatru Dramatycznego im. Marii Zańkowieckiej. Cel pracy uwarunkowany jest potrzebą analizy strategii repertuarowej teatru i pracy jego czołowych reżyserów w kontekście historycznym. Zwrócono uwagę na działalność głównego dyrektora teatru w latach 1987–2019 Fedora Stryhuna, który decydował o procesach twórczych w zespole, a także reżyserów Ałły Babenko i Władysława Sikorskiego. Oceniono również działalność społeczną teatru. W wyniku przeprowadzonych badań wyodrębniono dydaktyczny komponent pracy zespołu i scharakteryzowano go jako dominującą w tamtym czasie. Znalazło to odzwierciedlenie w wypełnianiu „luk” w umysłach widzów, ich wyobrażeniach o własnym kraju, dziedzictwie kulturowym i historycznym. Podkreślono integralność Teatru Zańkowieckiej w latach 1980–2010 oraz wpływ analizowanego społecznie programu twórczego lat 90. na kolejne lata jego twórczości.

Słowa kluczowe: Teatr im. Marii Zańkowieckiej, historia teatru, reżyseria, repertuar, kontekst społeczny, kultura Ukrainy

## THE MARIA ZANKOVETSKA THEATER IN LVIV IN THE PROCESS OF SOCIAL AND CULTURAL TRANSFORMATIONS OF THE LATE 1980S–1990S.

TETIANA BATYTSKA

M. T. Rylskyy Institute of Art History, Folklore and Ethnology  
National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv, Kiev – Ukraine

**ABSTRACT.** The article investigates the influence of social and cultural transformations of the late 1980–1990s on the work of one of the largest and historically oldest theater groups in Ukraine – the Maria Zankovetska National Theater. The purpose of the work is to analyze the features of the repertoire strategy of the theater and the work of its leading directors in the historical context. Attention is focused on the activities of the main director of the theater from 1987–2019, Fedir Stryhun, who determined the creative processes in the team, as well as the directors Alla Babenko and Vladyslav Sikorskyi, and other manifestations of public activity of theater artists. As a result of the research, the educational component of the team's work is highlighted and described as dominant at this time. It was seen in filling gaps in the minds of viewers, their ideas about their own country, cultural and historical heritage. The integrity of the period of the Zankovetska Theater 1980–2010 is emphasized and the impact of the socially significant creative program of the 1990s on the following years of his work.

**Keywords:** Maria Zankovetska Theater, history of theater, directing, repertoire, social context, culture of Ukraine

Реформатор українського театру Лесь Курбас, характеризуючи роль театру, висловився з приводу його актуалізації як закладу, який може корегувати чи програмувати певні стани: „Театр завжди був і є більш чи менш рупором і більш чи менш трибуною, а крім того, театр – організатор емоцій, настрійщик глядача по камертону довільної висоти: бадьорості, активності, ентузіазму, устремління в майбутнє, рішучості, – чи театр пасеїзму, смутку, пригнобленості, пасивного споглядання” [Курбас 1988: 232]. Історичний період, який окреслюємо кінцем 1980-х–1990 р., став для України, її культури, державності, цілої низки суспільних та політичних процесів визначальним на прийдешні десятиліття. Розпад СРСР, проголошення Незалежності, прийняття Конституції та низки інших засадничих нормативних актів зумовили значні зміни у свідомості українського народу, потребу будівництва молодою державою нової ідеологічної моделі. Лідери українського патріотичного руху, а згодом – нової національної держави, були активно задіяні в політичних процесах, місію відновлення історичної пам'яті – розкриття давності й унікальності власної культури – взяли на себе українськи митці різних галузей,

серед театральних колективів флагманом такої роботи став Національний театр ім. Марії Заньковецької.

Театр Заньковецької має унікальну історію, однією з головних дослідників якої є Г. Веселовська. Коріння історичного шляху сягає перетину традиції театру корифеїв та авангардних пошуків митців 1920-х років. Створений у 1917 році Центральною Радою УНР як стратегічний об'єкт розвитку української культури, Перший національний театр об'єднав кращі мистецькі потуги того часу. Одним із перших режисерів був корифей українського театру Панаас Саксаганський, а патронесою – перша народна артистка України Марія Заньковецька, свою знамениту постановку *Гайдамаків* здійснив тут Лесь Курбас, а талановита ініціативна молодь не давала театру зникнути й пізніше, у скрутні часи. Десятиліття нестабільного „мандрівного” періоду (1923–1931), домівка у промисловому Запоріжжі (1931–1941) [Веселовська 2016: 21–455], час війни – евакуація в Тобольську (1941–1944) [Лаврентій 2016: 457–514], складна адаптація „східняків” до культурних реалій Львова (від 1944 р.) – все це пережив Театр, щоб стати сьогодні центральним драматичним колективом Заходу України.

Політична складова була присутня у діяльності Театру ім. М. Заньковецької на всіх етапах його історії. У період 1960–1970-х театр відображав існуючу подвійність політичної дійсності – з одного боку, був суто радянською установою з відповідним репертуаром, з іншого – дисидентським осередком шістдесятників, де в кулуарах поширювався „самвидав”, велася партробота по виявленню „вільнодумців”. Серед митців, які працювали тут від часу заснування й в 1950–1980 р. було чимало представників українською інтелігенції, які, витримуючи всі правила доби, своєю творчістю плекали розвиток української культури в лоні радянської. Це і засновник театру, який походив з сім'ї священника, Б. Романицький, керівник театру в 1948–1963 рр., учень репресованого Курбаса Б. Тягно, молоде покоління 1960–1970-х р. Хоча театр Заньковецької завжди (за винятком часу перебування в Тобольську) грав вистави українською мовою, як зазначав Б. Козак, саме в 1960-ті р. митці, які з'явилися в театрі, плекали культуру української мови в середовищі театру та на сцені, підняли її на вищий рівень [Козак 2002: 89–93]. Їхні послідовники, які керували театром в 1990-х, сформувалися в цей час.

Творчим лідером Театру від 1980-х р. став Федір Стригун – видатна постать української культури. Народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, актор, у творчому доробку якого більше 130 ролей в театрі та кіно, художній керівник, довголітній головний режисер Театру Заньковецької (1987–2019), поставив більше 70 вистав, серед них – близько 25 звернень до творів української класики. Акторську освіту він здобув у Київському інституті ім. І. Карпенка-Карого (1957–1961). Після закінчення

працював актором у Запорізькому театрі ім. Щорса, у 1965-му переїхав до Львова.

Дослідниця творчості мистця Т. Осадчук писала:

Майстерність Ф. Стригуна у культурно-естетичному контексті „заньківчан” формувалася на ґрунті національної ідеї українського театру, закоріненій на проблемах не стільки сценічної форми чи акторської гри, скільки на змістовій та фольклорній парадигмі репертуару. Завдяки розповідям старших колег, які вже встигли пройти сталінські ГУЛАГи, а головню – завдячуючи національному фольклору і патріотично-пісенному репертуару, які не під силу було знищити навіть тоталітарному радянському режимові і в яких правдиво та душевно передавалася історія народу, у Ф. Стригуна сформувалася україноцентрична система творчого світогляду [Осадчук 2017: 71].

Від юного віку Ф. Стригуну було притаманне амплуа героя, він зіграв низку подібних ролей в українських класичних творах, створив добірку героїчних образів: Богдан Хмельницький, Олекса Довбуш, Данило Галицький, Гонта, Павло Полуботок, Іван Мазепа, Андрей Шептицький, ін. З обранням на посаду творчого керівника Театру ім. М. Заньковецької органік Стригуна в героїчному репертуарі знайшла відображення у його режисерській праці – головним чином, у доборі матеріалу для постановок. Оскільки театр значною мірою переконливо виступає виразником життя суспільства, творчість Стригуна набуває особливого значення. Активна, послідовна державотворча позиція Театру Заньковецької під його керівництвом визначала напрям творчої роботи – таким був запит часу – націєтворчих процесів кінця 1980-х та 1990-х рр.

У низці знакових вистав Ф. Стригуна 1990-х реалізувалася тенденція вираження суспільних та політичних настроїв. Вистави налаштовували глядача на осягнення власної культурної спадщини, рішучі кроки в розбудові власної держави. Тематика та проблематика постановок режисера працювала на формування націєтворчого концепту. В його орієнтованих на широку аудиторію виставах – „масштабних полотнах” – вона виконувала просвітницьку функцію репрезентації новітньої, україноцентричної версії української історії, розкривала раніше невідомі явища і грані її культури. За П. Паві, політичний театр „намагається сприяти тріумфу певних теоретичних постулатів, соціальних сподівань, філософських ідей. На першому місці не естетика, а політична боротьба, і до того ж настільки відверта, що театральна форма розчиняється в ідейних дискусіях” [Паві 2006: 508]. Театр Заньковецької зазначеного періоду мав риси політичного театру, проте не цілком відповідав його визначенню – поряд з ідеологічною роботою художня складова не була нівельована, для митців Театру у всі часи головним завданням було відповідати провідним тенденціям розвитку мистецтва. У зв’язку з цим час кінця 1980-х та 1990-х років був унікальним з точки зору поєднання прагнення

бути й сучасним театральним колективом, і виконувати потрібну молодій українській державі культурно-освітню функцію.

Домінуючими у творчій програмі керівника театру Ф. Стригуна стали просвітницькі ідеї, ними він керується у формуванні репертуару. Просвітництво в театрі Заньковецької передбачає всебічний розвиток і освіту глядацької аудиторії, знайомство її з історичними епохами, вітчизняними культурними явищами і іменами, мистецькими надбаннями. У низці вистав, які сприймалися як програмні, Театр утілював найбільш важливі, актуальні міркування, що стосувалися часу і суспільства (у музикознавстві твори програмного характеру мають інше значення, а саме, містять певну тематичну (сюжетну) приналежність, здебільшого в їхній основі закладене словесне першоджерело [Укр. муз. енциклопедія 2018: 436–438]). Програмні вистави стали найбільш репрезентативними в роботі театру в 1990–2000-і рр., відображали провідні конфлікти сучасності і були трагедійними в своїй суті. Це *Маруся Чурай* Ліни Костенко, *Народний Малахій* Миколи Куліша, *Ісус, син Бога живого* Впсія Босовича, сюди ж можуть бути долучені і твори, в основі яких лежать трагічні події – *Гайдамаки* за Тарасом Шевченком, трилогія *Мазепа* за Костем Буревієм, інші.

Однією з найбільш репрезентативних робіт для Театру ім. Марії Заньковецької як відповідь на суспільні та культурні трансформації кінця 1980–1990-х років є вистава *Маруся Чурай* – перша інсценізація історичного роману у віршах Л. Костенко, характерна поліфонією суспільно вагомих змістів. Твір „опальної” поетеси-шестидесятниці у 1989 р., напередодні проголошення Незалежності, вже не потребував нічиїх дозволів. Режисера Ф. Стригуна не цікавила чергова мелодраматична любовна історія, йшлося про представлення на кону розквіту козацького бароко – зразка „високої” культури українства на противагу „низовій”, або „народній”. Вистава була інтелектуальною драмою, що крізь призму звернення до славної минувшини українського народу часів Богдана Хмельницького виносила на розсуд глядача тему „митець – народ, митець – суспільство”.

Федір Стригун „іде” від матеріалу, який вимагав поєднання пісенних елементів з розмовною мовою, вплетення поетичних сегментів у часово-просторовий континуум вистави. Театрознавиця Г. Липова характеризувала цю постановку і творчість Стригуна зазначеного періоду так:

Велике мистецтво породжується великими ідеями. Так було у всі часи. Стригун не розмінюється на дрібниці. Його тема – Україна, її доля і народ. Його мета – духовне відродження нації. Виставам режисера притаманна яскрава театральна форма та ігрове начало, підпорядковане виразній інтелектуально-концептуальній доміні, що, однак, не перешкоджає їхній емоційності – ліричній, трагічній чи патетичній. У виставі *Маруся Чурай* ідеться не про ту пісенну Марусю, яка когось отруїла, а про суспільство, народ, державу – долю

людську і долю народну, як її бачить постановник на даному історичному зламі [Історія української культури 2011: 744].

Звернення до мистецьких надбань часів Хмельниччини збагачує уявлення глядача про духовну історію України. В цьому присутня вагома громадська та просвітницька мета у час народження нової української державності. Вистава *Маруся Чурай* має оригінальну форму, їй притаманні риси літературного театру – вона була поставлена не за драматичним твором, а за віршованою поезією у жанрі великої складної поетичної форми роману. Режисер, слідуючи за текстом Л. Костенко, створює масштабне полотно: Марусю судять за вбивство Гриця, на сцені зображено три дні її ув'язнення після вироку. Як і в поемі, застосовується прийом історичної ретроспективи – ілюстровано події минулого, що призвели до такого фіналу. Кульмінацією стає проголошення смертного вироку, розв'язкою – порятунок Марусі від страти гетьманським указом. У другій дії осмислюються ця і інші колізії української історії – облога Полтави.

Народна поетеса Маруся Чурай у виставі стала уособленням сили духу українських воїнів-козаків, у метафоричному сенсі – стражденною, проте незламною Україною. Крім Марусі, ідеалізуються усі представники козацтва. Вони уособлюють тип благородних патріотів своєї землі, і протиставлені корисливим обивателям – конформістам Бобренкам, Вишнякам. Такий світоглядний антагонізм – на одному рівні між Марусею й зрадливим у коханні Грицем, на вищому – між воїнами-захисниками та носіями меркантильних інтересів – творить образну структуру вистави, робить її конфлікт масштабним світоглядним протистоянням, яке виходить за межі української історії у загальнолюдську площину.

Художник М. Кипріян у костюмах до вистави демонстрував красу та ошатність українського строю. На важливості саме такої художньої інтерпретації наголошував театрознавець А. Драк, зазначаючи, що художник підкреслив „ні на що не схожий стиль матеріальної культури, який зумовив національну своєрідність України” [Драк 1989: 19]. Учасники судового засідання над Марусею були одягнені в розкішні барви, приміром, жінки у хутрових шапках, котрі вирізняють представниць благородних козацьких родів. Театральні строї одверто святкові. Будучи історично достеменними в силуеті, крої, вони водночас театральні-умовні: відкриті насичені кольори, чиста фактура створюють той самий образ „Золотої доби”, який має надихати глядачів. *Маруся Чурай* стала не лише однією з кращих режисерських робіт Стригуна – і в площині естетики, і суспільно-культурної місії, а й явищем театрального життя кінця 1980-х – поч.1990-х рр.

Керівник Театру ім. М. Заньковецької, вірний своїм просвітницьким завданням і прагненню відновити перервану історичну тяглість розвитку української культури, нерідко звертається до творів, які не були (або були



рідко) втілені на сцені. Крім *Марусі Чурай* це *Ісус, син Бога живого* В. Босовича, *Оргія* Лесі Українки, *Народний Малахій*, *Маклена Граса* М. Куліша та ін. У його роботі досить вагомо представлений історичний напрямок. Історизм, історична правда – це той вектор, який у Стригуна невіддільний від „великих трагедій”, оскільки відрізняється від них тільки документальним матеріалом, який звичайно поступається своїми художніми якостями перед творами *Маруся Чурай*, *Ісус, син Бога живого*. Це *Андрей* Василя Герасимчука, *Павло Полуботок* Костя Буревія, трилогія Богдана Лепкого *Мазепа*, які теж оповідають трагічні сюжети, але відрізняються масштабом конфліктів.

Чотири вистави Ф. Стригуна початку 1990-х років – *Павло Полуботок* К. Буревія, трилогія *Мазепа* Б. Лепкого (*Мотря* 1991 р., *Не вбивай* 1992 р., *Батурин* 1992 р.) – є подібними в естетичному та суспільному вимірах, яскраво презентують просвітницьку діяльність театру. Важливим для постановника було повернення імен авторів – Б. Лепкого, К. Буревія, постатей державних діячів у культурний й історичний контекст [Антків 1995: 4]. Б. Лепкий жив за „залізною завісою” в Європі, Кость Буревій був розстріляний у СРСР. Ім’я ж гетьмана Мазепи в радянський час трактувалося неоднозначно. Для російської державності він був зрадником, для української – повстанцем, який боровся за Україну і зазнав невдачі. Вищезгаданими виставами заньківчани вперше заговорили про гетьмана Мазепу як про національного героя, детально висвітлили зусилля щодо звільнення з Російської імперії під його керівництвом, а згодом занепад Гетьманщини. Трилогія *Мазепа* позначена високим рівнем акторського виконання.

Цінність усього циклу полягала в історичній реконструкції важливих для української державності етапів і подій, їхньому висвітленні з такої точки зору. Реалізм або в деяких моментах побутовізм як художній орієнтир, вочевидь, було обрано свідомо, заради надання більшої вагомості й „опредмеченої” натуральності тим явищам, про які досі було мало відомо. Детально, сцена за сценою театр подавав розвиток історичних подій, навіть голос гетьмана Мазепи у телеверсії вистави звучав супроводом дії, підкреслено патетично гралися цілі сцени. Сценографія М. Кипріяна підсилювала задум режисера презентувати глядачеві історичні реалії – масивні колони, сходи, елементи бутафорії створювали образ „Золотої доби” українства, зображували палацовий побут української верхівки, як і в низці інших вистав Ф. Стригуна та М. Кипріяна – спростовували сприйняття української культури як виключно „хатньої” та селянської. Водночас проблематика твору набувала актуальності в сучасних умовах. Режисер шукав причини поразки Мазепи і України загалом. Заньківчани отримали можливість говорити відверто те, що попередні десятиліття повинні були ховати „між рядків”. Таким чином, мистецький колектив відповідав на події, що відбувалися у державі у цей конкретний історичний час, початку 90-х років ХХ ст.

Присутня в репертуарі театру й ціла низка інших робіт, яка відображала суспільні та культурні процеси доби. У *Гайдамаках* за Т. Шевченком (1988) режисер повернув до життя театральну легенду – виставу Леся Курбаса, її естетику, проблематику та ім'я першого постановника, створивши власну версію твору. У *Народному Малахії* М. Куліша (1990) вперше після півстолітньої заборони відбулося повернення п'єси на сцену, яка з найбільшою відвертістю розкриває радянські реалії пореволюційної України. *Ісус, сина Бога живого* В. Босовича (1994) – унікальна у теологічному, онтологічному, суспільному аспектах містерія. З розпадом радянської атеїстичної держави на поч. 1990-х відбувалось „друге хрещення Русі”, й цією роботою театр також відповідав на потребу доби. *Гамлет* В. Шекспіра (1997) був спробою пошуку сенсу людського існування в тогочасній суспільно-етичній системі координат. Виставу *Андрей* В. Герасимчука (2000) було присвячено реальній історичній постаті митрополита Андрея Шептицького, його суспільно-культурній місії.

Засобом виховання і освіти глядацької аудиторії у сфері історії вітчизняної культури і мистецтва стали „народні” постановки режисера, які здебільшого були здійснені вже у XXI ст. та демонструють поширення програмної роботи театру 1990-х на майбутні роки, проте в дещо зміненій естетичній формі: *у неділю рано зілля копала* за О. Кобилянською (1998), *Доки сонце зійде, роса очі виїсть* М. Кропивницького (2001), *Сватання на Гончарівці* Г. Квітки-Основ'яненка (2009), *Невольник* (2011), *Назар Стодоля* Т.Шевченка, „Різдвяна ніч” за М. Гоголем (2015), ін. Вони позначені етнографізмом, оскільки зображено звичаї і побут українського минулого. Серед таких окрему групу становлять народні вистави зі співами і танцями, з комедійними мотивами.

„Злободенна драматургія”, сучасна актуальна українська драма на сцені Національного театру ім. Марії Заньковецької з'явилася як явище у 1990-ті р. за ініціативою Ф. Стригуна, який поставив три п'єси сучасної авторки Н. Ковалик – *Се ля ві* (1997), *Тріумфальна жінка* (2000), *Неаполь – місто попелюшок* (2002), та продовжилася у роботі його учня О. Огородника – автора і режисера вистав *Криза* (2009), *Останній гречкосій* (2011), *Блазні мимоволі* (2013), *Безодня* (2015), *Соло для мідних труб* (2019). Цей напрям, який також тісно пов'язаний з просвітницькими завданнями театру Заньковецької та зображав суспільні та культурні процеси того часу та їхній вплив на звичайних, пересічних українців, з якими асоціював себе глядач, свідчить про цілісність періоду 1990–2010-х рр. та однієї творчої програми, започаткованої в кінці 1980-х років. Мистецькі процеси у Театрі Заньковецької визначалися саме головним режисером-художнім керівником, його творчим баченням; підтримані творчістю інших митців театру, були розвинені в єдину довготривалу систему освітньої роботи з широкою глядацькою аудиторією Львова.

Якщо діяльність Ф. Стригуна на чолі Театру Заньковецької дає підстави говорити про розбудову моделі театру-університету, то це, очевидно, універ-



ситет українознавчий. Діалог між Театром і глядачем відбувався, головним чином, на рівні тем і проблем, які митці театру вважали за необхідне виокреmlювати та пропонувати „до роздумів” у кожній конкретній роботі. Культурне середовище Львова є неоднорідним, у його лоні зростають та творчо реалізуються митці різних естетичних уподобань, що прямо або опосередковано впливає на творче обличчя театру, збагачуючи його палітру. Так, у репертуарі театру 1990-х рр. з’явилися різні за естетикою, стилістикою, творчим почерком вистави, які вписувалися в започаткований Ф. Стригуном напрям просвітницької роботи, що характеризувався проявами політичних тенденцій, національного відродження, актуального змісту. Ці тенденції властиві режисерам Г. Шумейку, О. Огороднику, А. Бабенко, В. Сікорському, Т. Литвиненко та ін.

У цьому контексті знаковою є робота іншого режисера Театру Заньковецької А. Бабенко. Саме на перетині 1980–90-х рр. були створені дві вистави за творами Володимира Винниченка, які продовжували просвітницьку лінію Театру. Винниченко в радянський період був забороненим автором, хоча його п’єса *Чорна Пантера і Білий Ведмідь* у час появи в 1911 р. була затребуваною на багатьох сценах Європи. Знання творчості драматурга Театр Заньковецької повертав своєму глядачеві.

У царині естетики вистави А. Бабенко контрастували з постановками Ф. Стригуна, були інтелектуальними творами не для „широкої” публіки, камерними за своєю суттю роботами, у яких навіть на Великій сцені акцентована атмосфера „тихої” розмови з глядачем на важливі світоглядні теми. Такими були й вистави *Чорна Пантера...* та *Брехня* В. Винниченка. Перша представляє історію українського художника-емігранта в Парижі та його сім’ї, яку він приносить у жертву творчості. Поетичний символізм робить твір непересічним явищем модерної української літератури: вже у назві Винниченко закладає глибинний зміст, наділивши головних героїв найменнями сильних хижих звірів, контрастними прикметниками підкреслюючи апріорі неможливість примирення двох конфліктуючих стихій. Дослідник В. Дишкант, аналізуючи цю постановку, виокремив як її прикметну рису акцент на

стильових особливостях вистави – чіткість, вишуканість рухів, мізансцен, відсутність побутових деталей зумовлені позицією постановників, які розглядають п’єсу як релікт старої втраченої культури [модерну]. Спробою перекинути місток у ті часи, намаганням зрозуміти духовне життя української інтелігенції, яка жила колись в „єдиному культурному європейському домі”, здається вистава Бабенко [Дишкант 1991].

Схожою на стильовому рівні була *Брехня* (1991), яка також акцентувала на винятковості української культури. Саму п’єсу М. Вороний вважав яскравим прикладом європейського неореалізму [Вороний 1989]. Сценографія Л. Боярської відтворювала на кону побут інтелігентної сім’ї початку ХХ ст. –

відповідні меблі, вазонки, патефон; тло вибудовано за допомогою великих декоративних дерев'яних конструкцій, які створювали відчуття перебування в оранжереї. У такому „атмосферному” оформленні відбувалася за сюжетом сімейна драма, проте у трактуванні Бабенко вона перетворювалася в трагедію несумісної з буденністю непересічної особистості. У виставах А. Бабенко окреме місце відведено акторському виконанню. Як правило, вона працює з непересічними акторськими особистостями, що своєю органікою творили змістове тло, були ніби співавторами її постановок.

Ці, а також інші інтелектуальні вистави А. Бабенко розкривали глядачеві 1990-х українську культуру не як „селянську”, а як органічну частку європейської культури, що до встановлення радянської влади проходила загальні фази еволюції, з уважнішим акцентом на модернізмі. Серед інших робіт також спостерігаємо складні психологічні драми: *Гедда Габлер* Г. Ібсена (1993), *Сейлемські відьми* А. Міллера (1995), *Медея* Ж. Ануя (1995), *Мужчина* (1996), *Моральність пані Дульської* (1998) Г. Запольської та ін.

Ще один режисер Театру Заньковецької, митець наступної генерації В. Сікорський, яскраво заявив про себе у 1990-і рр. Він оперував більш сучасною театральною мовою, ніж його старші колеги Ф. Стригун та А. Бабенко. Незважаючи на ще не повністю сформовану методологію роботи на цьому етапі свого розвитку, він привніс у репертуар театру філософічність, лаконічну, а водночас складну художню мову, насичену прийомами театральності, що надавала „легкості” сприйняттю сценічного твору, привертала до театру молодшого глядача. Серед його постановок 1990-х *Василь Свистун, молодий козак, великий баламут* В. Герасимчука (1992), *Рисове зерно* А. Ніколаї (1993), *Ніч на полонині* О. Олеса (1995), *Кнок* Ж. Ромена (1996), *Тригрошова опера* Б. Брехта (1997) тощо. Робота Сікорського стала важливою з погляду осучаснення сцени національного рівня у площині режисерської методології, що також було потребою часу – розбудови української державності та культури 1990-х рр. Дослідниця творчості режисера С. Роса стверджувала:

Вадим Сікорський здійснює пошуки власного театру – сучасного, високого інтелектуального рівня. Втілює на сцені зразки якісної модерної драматургії, невідомої досі українському глядачеві. Експериментує у виборі виконавців, працюючи у своїх поставах як із досвідченими акторами, так із молодими [Роса 2005: 77].

Актор та режисер Г. Шумейко поставив 14 вистав, у кожній з яких присутні риси просвітництва. Воно проявлялося в ознайомленні глядачів із маловідомими на кону театру творами – *Вічний раб* (1993), *Вода життя* (2012) В. Шевчука, *Я – камінь з Божої праці* за О. Ольжичем (1994), *В обіймах золотої мли* за М. Рильським (1995), згодом, у ХХІ ст. – у висвітленні віхових подій та діяльності видатних митців української культури та державності. Естетика й стилістика вистав цього митця найбільш близька до робіт Ф. Стригуна.

Вагомою ідеологічною роботою театру Заньковецької 1990-х була організація „Заньківчанських вечорів” актором театру, читцем С. Максимчуком. Прологом до Вечорів став літературний захід українського поета Д. Павличка, який відбувся восени 1989 року. Починаючи з 1990 р. були запроваджені аналогічні вечори за участю провідних українських письменників, політичних та громадських діячів. Гостями Вечорів стали українські письменники: І. Драч, М. Жулинський, І. Дзюба, Л. Костенко, М. Вінграновський, Вал. Шевчук, П. Скунць, І. Калинець, Р. Лубківський, Б. Стельмах, Р. Іваничук, М. Косів, Б. Олійник; політичні та громадські діячі, вчені: Президенти України Л. Кравчук, Л. Кучма, Президент України в екзилі М. Плав'юк, В. Чорновіл, М. Горинь, Міністр оборони України К. Морозов, І. Юхновський, Ю. Тимошенко, Я. Кензьор, М. Сирота, І. Заєць, Б. Гаврилишин, В. Литвин, Т. Гунчак (США) та представники української діаспори у Великій Британії, Бразилії, Австралії, Канаді тощо. Мета вечорів – представлення особистостей української літератури, культури, політики [Офіційний сайт Театру 2013]. Вони стали частиною суспільно вагомої роботи театру, платформою для „живої” розмови між глядачем та представниками тогочасного українського патріотичного руху.

Під впливом вистав початку 1990-х, що викликали значне зацікавлення в публіки, ряд театрознавців дали свою оцінку художньому напрямку роботи Ф. Стригуна та керованому ним колективу, очевидно, відчувуючи потребу появи критичного перегляду компліментарних характеристик. Так, Р. Коломієць писав:

Гетьманський театр всередині заньківчанського викликав попервах захоплення, далі – докори, зараз – роздуми. Хибне поклоніння націоналізму як ідеалізованому минулому, метафізично порожня ідея протиставлення українського державного благородства російському державному лицемірству, веломовні напучення, які скривджена українська шляхта раз у раз дарує світові... На цьому ґрунті багато не набудуєш. У випадку із заньківчанами категоричне заперечення поступається місцем – ні, не беззастережному сприйняттю, але безумовному розумінню [Коломієць 1993: 3].

Подібну оцінку засвідчив також Т. Шевченко:

Ажіотаж навколо патріотичних вистав заньківчан поступово вщухав. Напевно, тому, що притягальна сила раніше заборонених тем з кожним днем спрацьовувала складніше. На перший план все впертіше знову виходили суто мистецькі вимоги. Театрові конче бракує цікавих режисерських спроб [Шевченко 1993: 20].

Незважаючи на критичні зауваження, у 1993-му театр ще не вичерпав тематику розбудови української держави, й надалі віддавав перевагу висвітленню злободенних тем, що переважно схвалювали критики. З огляду на це театрознавець В. Заболотна писала:

Одна з генеральних місій театру ім. Марії Заньковецької, якої вони постійно дотримуються, – просвітництво. Ще як не знали наші люди своєї справжньої історії, заньківчани вже грали „гетьманіану”. На їхньому кону ожили Богдан Хмельницький, Павло Полуботок, Іван Мазепа. Вистави, попри їхні великі і дрібні недоліки, будили у глядачів історичну пам’ять, людську і національну гідність, обдирали полуду ярликів і звинувачень з правди історії, затоптані в ідеологічне багно, відновлювали порваний зв’язок часів [Заболотна 2001: 3–6].

„Гетьманіана Ф. Стригуна” – так пласт патріотичної роботи театру називали театрознавці – була одним з можливих варіантів відповіді мистецтва на суспільний запит доби. Були й інші спроби у контексті міста Львова 1990-х: відгук про фестиваль „Вивих-92” як „карнавально-авангардну акцію, постійно прописану у Львові” подав режисер-авангардист Б. Жолдак на сторінках *Українського театру* [Жолдак 1993: 26]. Т. Шевченко також його характеризувала: „Спонсорвання бігання курей по сцені оперного театру воістину стало своєрідним символом часу” [Шевченко 1993: 20]. Львів як культурна столиця Заходу України вмщав на своїх теренах різні, часто протилежні у художньо-змістовій площині, творчі пошуки. Важливо, що кожен напрям мав свого поціновувача і критика, дав перспективу подальшого розвитку, створюючи „культурне багатоголосся” регіону.

Національний театр ім. Марії Заньковецької кінця 1980–1990-х рр. був продуктом своєї епохи. Його завдання зумовлені порубіжною ситуацією в розвитку країни – здобуттям незалежності, розпадом СРСР, побудовою нової суспільної й державної моделі. Найбільш вагомим в такому контексті видавалася просвітницька місія театру і вона стосувалася тієї сфери, яка на той період була актуальною. Вона вбачалася у заповненні прогалін у свідомості глядачів, їхніх уявлень про власну країну, культурну й історичну спадщину далекого і недалекого минулого. Таке бачення сприймалося керівником театру Ф. Стригуном та його однодумцями і як політичне завдання доби. Просвітницька місія реалізувалася у зверненні до творів, подій і постатей українського минулого, які були вилучені з радянського культурного і суспільного дискурсу, хоча це були важливі, доленосні події і явища в історії народу. Започаткована в 1990-х рр. „програмна” робота театру з освіти глядацької аудиторії продовжила свій розвиток у 2000-х та 2010-х рр. Художній рівень вистав, поряд із їхньою змістово-важливою громадською функцією, хоч і не завжди, відповідав вимогам тогочасного розвитку театрального мистецтва. Брала до постановки складні, часто прозові твори, сценографію та акторські роботи втілювали на сцені кращі митці свого часу. Окреслене явище репрезентує тісний взаємозв’язок театрального мистецтва з суспільними та політичними процесами доби.

## Список використаної літератури

- Антків Б., Литвиненко Т., Бернацький І., Мірус Б., Козак Б., *Про інсценізацію трилогії Богдана Лепкого „Мазепа”: роздуми-монолози заньківчан*, [в:] „Неділя”, 17.02.1995, с. 4.
- Веселовська Г., Лаврентій Р., *Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької: Час і долі. Книга перша (1917–1944)*, Львів: Каменяр, 2016.
- Вороний М., *В путах брехні („Брехня”, п’єса В. Винниченка)*, [в:] М. Вороний, *Твори*. Київ: Дніпро, 1989.
- Дишкант В., *Ура, ми граємо Винниченка!*, [в:] „Культура і життя”, 1991, № 19 (13 травня).
- Драк А., *Заньківчани знову в Києві*, [в:] „Український театр”, 1989, № 5, с. 16–20.
- Жолдак Б., *ПереВІВІХовання*, [в:] „Український театр”, 1993, № 2, с. 26–27.
- Заболотна В., *Їм не однаково*, [в:] „Український театр”, 2001, № 3, с. 3–6.
- Історія української культури*, т. 5: *Українська культура ХХ – початку ХХІ століть*, гол. ред. М.Г. Жулинський, кн. 2, Київ: Наукова думка, 2011.
- Козак Б., *Акторська школа заньківчан*, [в:] „Просценіум”, 2002, № 3 (4), с. 89–93.
- Коломієць Р., *Заньківчани. Антологія театральних пристрасей*, [в:] „Український театр”, 1993, № 1, с. 2–4.
- Курбас Л., *Березіль: із творчої спадщини*, Київ: Дніпро, 1988.
- Осадчук Т., *Творчість Федора Стригуна у контексті театральної культури України останньої третини ХХ – початку ХХІ століття*, дис. канд. мистецтвознавства: Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, Івано-Франківськ, 2017.
- Офіційний сайт Національного театру ім. Марії Заньковецької*, [в:] Електронний ресурс: [https://www.zankovetska.com.ua/collective/creative\\_composition/actors/svjatoslammaksymchuk.html](https://www.zankovetska.com.ua/collective/creative_composition/actors/svjatoslammaksymchuk.html) (11.10.2021).
- Паві П., *Словник театру*, Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006.
- Роса С., *Режисер Вадим Сікорський*, [в:] „Просценіум”, 2005, № 3 (13), с. 76–82.
- Українська музична енциклопедія*, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, т. 5. Київ: Павана, „Ролікарп”, 2018, с. 436–438.
- Шевченко Т., *Примхливе життя львівської мельпомени*, [в:] „Український театр”, 1993, № 4, с. 20–21.

## Spysok vykorystanoi literatury [References]

- Antkiv B. ta in., *Pro instsenizatsiiu trylohii Bohdana Lepkoho „Mazepa”: rozdumy-monolohy zankivchan* [On the staging of Bohdan Lepky's trilogy „Mazepa”: reflections-monologues of Zankivchan], [v:] „Nedilia”, 17.02.1995, s. 4.
- Veselovska H., Lavrentii R., *Natsionalnyi akademichniy ukrainskyi dramatychnyi teatr imeni Marii Zankovetskoï: Chas i doli. Knyha persha (1917–1944)* [Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater: Time and Destiny. Book one (1917–1944)], Lviv: Kameniar, 2016.
- Voronyi M., *V putakh brekhni („Brekhnia”, piesa V. Vynnychenka)* [In the shackles of lies („Lies”, a play by V. Vynnychenko)], Voronyi M. Tvory. Kyiv: Dnipro, 1989.

- Drak A., *Zankivchany znovu v Kyievi* [*Zankivchany are back in Kyiv*], [v:] „Ukrainskyi teatr”, 1989, no. 5, s. 16–20.
- Dyshkant V., *Ura, my hraiemo Vynnychenka!* [*Hooray, we play Vynnychenko!*], [v:] „Kultura i zhyttia”, 13.05.1991.
- Zabolotna V., *Yim ne odnakovo* [*They do not care*], [v:] „Ukrainskyi teatr”, 2001, no. 3, s. 3–6.
- Zholdak B., *PereVYVYKhovannia* [*Re-Education*], [v:] „Ukrainskyi teatr”, 1993, no. 2, s. 26–27.
- Istoriia ukrainskoi kultury* [*History of Ukrainian Culture*], t. 5, *Ukrainska kultura XX – pochatku XXI stolit*, red. M.H. Zhulynskiy ta in., kn. 2, Kyiv: Naukova dumka, 2011.
- Kozak B., *Aktorska shkola zankivchan* [*Zankivchan acting school*], [v:] „Prostsenum”, 2002, no. 3 (4), s. 89–93.
- Kolomiets R., *Zankivchany. Antolohiia teatralnykh prystrastei* [*Zankivchany. Anthology of theatrical passions*], [v:] „Ukrainskyi teatr”, 1993, no. 1, s. 2–4.
- Kurbas L., *Berezil: iz tvorchoi spadshchyny* [*Berezil: from the creative heritage*], Kyiv: Dnipro, 1988.
- Osadchuk T., *Tvorchist Fedora Stryhuna u konteksti teatralnoi kultury Ukrainy ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolittia* [*Creativity of Fedor Strygun in the context of theatrical culture of Ukraine of the last third of the XX – the beginning of the XXI century*], dys. kand. mystetstvoznavstva: Prykarp. nats. un-t im. Vasylia Stefanyka, Ivano-Frankivsk, 2017.
- Ofitsiinyi sait Natsionalnoho teatru im. Marii Zankovetskoi* [*Official site of the National Theater Maria Zankovetskaya*], [v:] Elektronnyi resurs: [https://www.zankovetska.com.ua/collective/creative\\_composition/actors/svjatosla-maksymchuk.html](https://www.zankovetska.com.ua/collective/creative_composition/actors/svjatosla-maksymchuk.html) (11.10.2021).
- Pavi P., *Slovyk teatru* [*Dictionary of theater*], Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU im. I. Franka, 2006.
- Rosa S., *Rezhyser Vadym Sikorskyi* [*Directed by Vadim Sikorsky*], [v:] „Prostsenum”, 2005, no. 3 (13), s. 76–82.
- Ukrainska muzychna entsyklopediia* [*Ukrainian Music Encyclopedia*], Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy, t. 5.: Pavana, „Polikarp”, 2018, s. 436–438.
- Shevchenko T., *Prymkhlyve zhyttia lvivskoi melpomeny* [*The capricious life of the Lviv Melpomene*], [v:] „Ukrainskyi teatr”, 1993, no. 4, s. 20–21.