

Київський національний університет імені І. К. Карпенка-Карого  
Кафедра театрознавства  
Національна академія мистецтв України  
Інститут проблем сучасного мистецтва  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
Факультет культури і мистецтв  
Кафедра театрознавства та акторської майстерності  
Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського  
Кафедра театрознавства  
Наукове товариство імені Шевченка  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського

# **НАВЧИТЕЛЕВІ**

*Матеріали VIII Всеукраїнських наукових читань  
імені академіка НАМ України  
Ростислава Пилипчука  
(з нагоди 90-річчя науковця)*

25 лютого 2026 р.

---

УДК 792(477)“18/19”+792.072.3(477)“19/20”Пил](082)

Рекомендовано до друку

Президією НАМ України (протокол № 6 від 14 травня 2026 р.)

Вченою Радою КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого (протокол № 5 від 26 травня 2026 р.)

*За зміст матеріалів, достовірність фактів, цитат тощо відповідає автор.*

*Колектив авторів, 2026*

## ВИПРОБУВАННЯ НАУКОЮ

### *Замість передмови*

Хто б сьогодні не згадував Ростислава Пилипчука, обов'язково наповнює певні моменти спілкування з ним суто людським ставленням до цієї людини – науковця, педагога, керівника установи. І я – не виняток. Р. Пилипчук був не простою особистістю. З доволі жорстким характером, іноді невиправданою вибуховою емоційністю. Міг й несправедливо образити чи то виголосити такий вердикт, що нікуди було очі сховати. То чому тоді я й досі бережу той примірник ще кандидатської дисертації, на полях якого його рукою практично на кожній сторінці олівцем зроблені примітки, зауваження, цілі дописи!? Чому повертаючись у перші роки викладацької роботи в інституті, перш за все пригадую його схвальний відгук про виступ на конференції у Ніжині та на вечорі пам'яті П. Руліна, що відбувся в актовому залі на Хрещатику!? Чому, врешті-решт, знов і знов постає таке задоволене обличчя Ростислава Ярославовича, коли провідний фахівець з історії французького театру Л. Й. Гітельман визнав одну з дисертацій, що була виконана в інституті, ознакою «наукової школи»? Понад двадцять років Р. Пилипчук був «моїм» ректором. Понад двадцять років він прискіпливо слідкував за всім, що писалося, викладалося, промовлялося. Особливо, звісно, – писалося. Якщо знаходив якусь помилку, чи то сумнівну тезу, викликав до себе і починав з'ясовувати усі ситуативні обставини. Часто-густо такі зустрічі перетворювалися на лекції – як писати, де шукати, якими джерелами варто користуватися, а які виглядають сумнівними. Думаю, що не одна я пройшла таку школу Р. Пилипчука. І не одна я сьогодні готова подякувати за таку науку. Втім, не можна не згадати й про те, що була єдина обставина, яку він як справжній науковець категорично не приймав і різко засуджував. Це – плагіат. Пам'ятаю, коли подібні речі почали траплятися у середовищі викладачів, Р. Пилипчук спочатку делікатно висловився так: «Ну, давайте вважати це

науковою компіляцією». Ну а далі, коли стало таке «наукове компіювання» занадто очевидним, пролунали вже різкі, але – справедливі, підкріплені фактами характеристики не тільки щодо дописів, а й авторів. Надалі спостерігала, що у подібних ситуаціях для Р. Пилипчука не мало значення, хто перед ним – студент чи викладач. Він безжалісно викривав тих, хто дозволяв собі таку недоброчесність. І надалі – відмовлявся мати з цією людиною будь-які справи.

Матеріали цієї збірки наукових читань до 90-річчя Р. Пилипчука можна умовно поділити на два блоки: такі, що безпосередньо демонструють основні наукові принципи історичного театрознавства, по-суті – театрознавчої школи, закладеної науковцем, і такі, що містять спогади про зустрічі, співпрацю і спілкування з Ростиславом Ярославовичем.

Вкотре підкреслю, практично усі, хто взяв участь у заході, перш за все згадували і підкреслювали надзвичайну наукову прискіпливість Р. Пилипчука, його увагу і розуміння важливості і ваги найдрібніших деталей і фактів у контексті реставрації історичних подій та абсолютне неприйняття використання неперевіраних відомостей, а особливо – фальсифікацію документальних джерел.

Вшановуючи па'мять науковця, маємо надію, що саме такі пріоритети стануть провідними у представників нової генерації театрознавців, які сьогодні, за допомоги своїх учителів – безпосередніх учнів Ростислава Ярославовича набувають знання у провідних мистецьких закладах України.

*Наталія Владимірова,  
доктор мистецтвознавства,  
професор, дійсний член  
(академік) НАМ України*

## ТЯГЛІСТЬ ШКОЛИ ІСТОРИЧНОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА

**Р. ПИЛИПЧУКА**

**Галина Ботунова,**  
*заслужений працівник культури України,  
доцент, доцент кафедри театрознавства  
ХНУМ імені І.П. Котляревського, Харків*

### **МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ ВЗАЄМИН ТА СПІЛЬНОЇ ІСТОРІЇ НАШИХ МИСТЕЦЬКИХ ВИШІВ (1920-і – I пол. 1940-х рр.)**

Серед широкого спектру наукових зацікавлень Ростислава Ярославовича Пилипчука – літературознавчих, кінознавчих, музикознавчих і насамперед театрознавчих, чільне місце посідають історичні та методологічні аспекти розвитку театральної освіти в Україні. Мабуть, він краще за інших розумів необхідність дослідження цієї сфери вітчизняної культури, оскільки саме фахова освіта багато у чому визначає майбутнє українського театру.

Ростислав Ярославович одним із перших почав досліджувати історію приватної музично-драматичної школи Миколи Лисенка – від її задуму (1898) і заснування (1904) до трансформації у Вищий музично-драматичний інститут імені М. Лисенка (1918 –1934). Також серед його наукових зацікавлень був розвиток театральної освіти на західноукраїнських теренах: зародження польськомовних театральних шкіл, намагання організувати українську театральну школу при театрі Товариства «Руська бесіда». А студіювання творчого шляху рідного Київського державного інституту театрального мистецтва імені І.К. Карпенка-Карого, який він очолював понад двадцять років, оформилося у нарис «Київський Національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого за 100 літ» (18, 55).

Ростислав Ярославович захоплював усіх, хто його знав і поділяв його погляди, своєю подвижницькою науково-дослідною роботою. Власне, це була

для нього не робота, але справжнє покликання. Цим ставленням до справи він наснажував своїх учнів... Не одразу, але воно передалося й авторці статті. Досліджуючи розвиток української театральної культури у Харкові кінця ХІХ – першої третини ХХ століття, я все більше уваги приділяла і становленню театральної освіти у нашому місті. Ознайомившись з першими публікаціями у цьому напрямку і ніби вмотивовуючи мене на наступні досліди, Ростислав Ярославович надіслав мені натепер раритетне видання «Державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка 1903 – 1918 – 1928», приурочене до 10 річниці від дня народження інституту, – історичне джерело, що донині не втратило актуальності (7).

У процесі досліджень вдалося уточнити деякі відомі факти та виявити раніше маловідомі сторінки взаємодії наших вишів на різних етапах розвитку аж до об'єднання в один навчальний заклад у першій половині 1940-х рр.

На нашу думку, тісні стосунки між мистецькими вишами обох міст починають формуватися у 1920-х рр., коли у Харкові було створено Музично-драматичний інститут. Ясна річ, що саме Київський музично-драматичний інститут імені М. Лисенка став методичним центром для харківського Муздраміну (1923). У 1928 р. у Харкові, тодішній столиці України, під грифом Народного комісаріату освіти УРСР вийшла брошура «Навчальні плани музично-драматичних інститутів» з розлогою пояснювальною запискою обсягом 50 сторінок, які вже офіційно стали обов'язковими для всіх муздрамінів (13). Як зазначав тодішній декан драматичного факультету Гнат Ігнатович, в його основу було покладено принцип березільської школи – «виховання режисера через актора» (9, с. 44). Також у Харківському муздраміні було створено Науково-дослідницьку лабораторію, мета якої – «наукове дослідження й розроблення всіх питань з галузі музично-театрального мистецтва, так теорії, практики, методології, педагогіки, керівництва, як і підготовки в майбутньому досвідчених робітників для праці в самому інституті» (5, с. 9). Провідним викладачам було доручено підготувати відповідні підручники та науково-методичне

забезпечення. Очевидно, між обома вишами відбувалося листування та обмін методичною літературою.

Надважливою подією, що по-різному позначилася на діяльності обох інституцій, стало переведення до Харкова театру «Березіль». В результаті цього Київський муздрамін втратив декого з провідних викладачів на чолі з Лесем Курбасом. А склад харківського майже одночасно поповнився педагогами-березільцями, поміж яких були Б. Тягно, Л. Дубовик, М. Крушельницький, В. Меллер, Д. Власюк, згодом – В. Василько та Л. Гаккебуш (після призначення першого головним режисером Харківського Червонозаводського українського драматичного театру), Р. Черкашин, В. Скляренко, М. Верхацький та ін. Деканами драмфаку також стали березільці С. Бондарчук (1925-1929 рр.) та Г. Ігнатович (1929-1934). До Харкова переїхав і студентський «Театр читця» під керівництвом професора Й. Куніна. «Усі вони, – згадував Р. Черкашин, – вирішили перебазуватися разом зі своїми викладачами ближче до Леся Курбаса і “Березоля”» (21, с. 35).

Якщо взяти до уваги, що у Харківському муздраміні уже працювали І. Мар'яненко, І. Юхименко, Я. Мамонтов, О. Білецький, І. Туркельтауб, Й. Шевченко, М. Вороний, то наприкінці 1920-х рр. тут склався надзвичайно сильний педагогічний колектив. У 1927 р. організовано навчальний театр – театральну майстерню «Молодар» (керівник – С. Бондарчук, з 1929 – Г. Ігнатович), 1930 р. відкрито аспірантуру, 1931 р. збільшено кількість спеціальностей – крім режисерів починають готувати акторів драми, опери, музкомедії, а також працівників радіомовлення; інститут навіть перейменовують на музично-театральний.

Однак, якраз тоді, коли харківський драмфак набирає «справжнього інститутського статусу», активна розбудова інституту припинилася через черговий наступ тоталітарної системи. Розпочалися безпідставні звинувачення видатних діячів мистецтва, культури та педагогіки в буржуазному націоналізмі, що призвело до низки звільнень та арештів.

Як відомо, у 1933 році йдуть з життя доведені до відчаю М. Скрипник та М. Хвильовий. У 1934 році звільняють з посади та заарештовують Леся Курбаса. З драмфаку Харківського муздраміну звільняють Г. Ігнатовича та Й. Куніна, більше того, їх позбавляють вченого звання професора. Дмитро Грудина у сумнозвісній статті «Против “курбасовщини” в театре» звинуватив у «політичній незрілості» та «неблагонадійності» молодих педагогів Р. Черкашина та М. Верхацького, а також Я. Мамонтова, І. Туркельтауба та Й. Шевченка (6, с. 32-36). Відомче видання Наркомосу «На фронті культури» згодом прокоментувало це так: «<...> до навчальних мистецьких закладів пролізли націоналістичні елементи, які провадили політично-шкідницьку діяльність. Їхні буржуазно-націоналістичні та формалістичні концепції викрив Наркомос у Харківському музично-театральному інституті, знявши керівництво та очистивши склад викладачів» (12, с. 156).

Так звані «вороги народу» були «викриті» і в інших мистецьких навчальних закладах. Зокрема, з Київського муздраміну в кінці 1920-х – на початку 1930-х років були звільнені і заарештовані ректори М. Грінченко (1924 – 1928 рр.), С. Романюк (1928-1932), С. Тишкевич-Азважанський (1932-1934), а у 1934 році – видатний український театрознавець, завідувач кафедри режисури П. Рулін (18, с. 47).

1934 р. відповідно до Постанови Ради Народних Комісарів про реорганізацію мистецької освіти фахові виші у Харкові, Києві та Одесі припинили існування. На думку можновладців, ця реорганізація «повинна була уніфікувати систему мистецької освіти з мистецькою освітою РСФСР» і водночас ліквідувати «націоналістичне перекручення на цій ділянці роботи» (12, с. 157). Тож цілком очевидно, що перенесення столиці України з Харкова до Києва було не єдиною і не найголовнішою причиною ліквідації муздрамінів. Як відомо, внаслідок цієї «реорганізації» в Україні залишилося декілька консерваторій і лише один вищий театральний навчальний заклад – Київський

державний театральний інститут, утворений на базі драматичного факультету музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка.

Що стосується Харкова, то тут також у 1936 році було поновлено діяльність Харківської державної консерваторії, а студентів драмфаку «перевели до Київського театального інституту <...>, але не всіх, а кращих, а слабших перевели студентами до Харківського театального училища <...>. Ті, що перейшли на IV курс, всі, без винятку, були переведені до Києва» (17, с. 39).

Харківське театральне училище було утворено у 1934 році на основі театального відділення музично-театального технікуму та молодших курсів муздраміну. Викладацький склад залишився майже незмінним: І. Мар'яненко, М. Крушельницький, Л. Дубовик, Р. Черкашин, І. Юхименко, Д. Власюк та ін. Це уможливило підготовку і випуск к стислий термін низки талановитих митців, майбутніх народних і заслужених артистів: Є. Бондаренко, Д. Пономаренко, Т. Карпова, Н. Герасимова, І. Костюченко та ін.

Театральне училище припинило своє існування наприкінці липня 1941 р., об'єднавшись з Київським державним театральним інститутом, евакуйованим до Харкова у зв'язку з початком війни. Як згадує Трохим Ольховський: «Сталося те, що можливо було тільки під час такої війни. Наше театральне училище було злите з інститутом. Його студенти стали студентами ВУЗу <...>. Інститут прозаймався зо два тижні і у зв'язку з наближенням фронту до Харкова був евакуйований до м. Саратова» (17, с. 53). Це важливо підкреслити, бо зазвичай, згадуючи цей період, автори припускаються помилки, стверджуючи, що Київський театральний інститут об'єднався з Харківським театральним інститутом. Проте останній було створено лише у 1945 році.

Так розпочався новий, найбільш цікавий і поки що не достатньо досліджений етап нашої спільної історії. Через брак архівних документів того часу не вдавалося встановити списки харківських і київських студентів та педагогів, які виїхали до Саратова. Достеменно було відомо лише те, що Київський театральний інститут приїхав до Харкова на чолі з тодішнім ректором

Іваном Івановичем Чабаненком. Звернення до його книжки «Записки педагога» мало що прояснило. Автор лише згадував про зустрічі у 1930-1940х рр. із відомим артистом і педагогом М. Тархановим і, детально аналізуючи його акторський метод, лише побіжно торкався співпраці з цим митцем у Московському інституті театрального мистецтва імені А. Луначарського: «Згодом, уже в роки Великої Вітчизняної війни, відбулися нові, більш тривалі і більш систематичні зустрічі. У цей час, як відомо, Київський театральний інститут продовжив свою діяльність у Саратові, а потім у Москві, будучи тимчасово об'єднанням з інститутом ім. Луначарського» (20, с. 48-49).

Р. Я. Пилипчук, не маючи підстав не довіряти Іванові Чабаненкові як безпосередньому учасникові тих подій та тодішньому ректорові, повторює цю тезу про об'єднання київського інституту з ДІТМ імені А. Луначарського (18, с. 55). Як на наш погляд, це не зовсім відповідає дійсності. Можна лише говорити про те, що у Саратові студенти з України були зараховані як студенти української студії ДІТМ ім. А. Луначарського. Оскільки І. Чабаненко зовсім не розкриває деталей перебування студентів в евакуації, звернемося до спогадів самих студентів, що брали участь у саратовській епопеї. Зокрема, Віра Козієнко, акторка, театрознавиця і директорка Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України згадувала: «Виїхали ми з Харкова у вересні 1941 року, як-то кажуть в нікуди <...> Ніхто не давав нам ні направлення, ні квитків. Під обстрілами і бомбардуванням штурмом сіли в робочий поїзд і попрямували до Сталінграда. Врешті, нашим пристанищем став Саратов. Тут були Раднарком України, МХАТ імені Горького. Московський державний інститут театрального мистецтва, котрий і прийняв нас у свою студентську сім'ю як українську студію <...> 1942 рік минув у напруженому ритмі: навчання в інституті, робота на радіо, концерти, риття окопів. Наприкінці року разом з інститутом театрального мистецтва <...> виїхали і ми, студенти української студії. У Москві продовжували і навчання, і концертну роботу, і діяльність на українському радіо» (3, с. 93). Ці драматичні картини дещо доповнюють спогади учасника тих

подій, колишнього студента Харківського театрального училища, згодом видатного українського актора Аркадія Гашинського: «Нас було тоді 25. Ми, студенти театральних вузів України <...> після тридцятиденних поневірянь опинилися в буквальному сенсі на вулиці. Дізнавшись, що на залізничну станцію приїхав потяг із Москви, в якому знаходяться керівники і студенти Державного інституту театального мистецтва ім. А. Луначарського, українські студенти побігли на вокзал, знайшли “головного” і розповіли про себе». Керівником виявився директор ДІТМу Й. Раєвський. Вислухавши українців, він сказав: «Великих повноважень у мене нема, але ми поділимося з вами всім, що маємо» (4, с. 31).

Дивно, що ні В. Козієнко, ні А. Гашинський майже не згадують про саратовський період навчання, про своїх викладачів і навіть про І. Чабаненка. Натомість останній тепло і достатньо детально згадує про навчання в ДІТМ та його викладачів – керівника курсу професора М. Тарханова, О. Якубовську, Є. Саричеву та ін., про підготовку дипломних вистав («Останні» М. Горького, «Лісова пісня» Л. Українки, «Чайка» А. Чехова).

Цінність спогадів ще однієї студентки з України Таїсії Калініченко полягає в тому, що вони допомагають встановити імена ще кількох учасників української студії, а саме: Надія Новацька, Маріам Боголюбова, Ольга Смоляр, Віра Борзова, Ельвіра Бенкендорф (Озерна), Ганна Шульман, Костянтин Єфимов, Матвій Ошерівський, Василь Добровольський, Володимир Коробков, які разом із вже згадуваними Аркадієм Гашинським, Вірою Козієнко та авторкою спогадів Таїсією Калініченко, стали фронтовою бригадою, яка виїжджала до України для обслуговування І-ого Українського фронту (3, с. 94). Залишила невеличкі спогади і дружина А. Гашинського Валентина Півторадні, яка також навчалася у Харківському театральному училищі. Саме вона в дипломній виставі «Чайка» виконувала роль Ніни Заречної. Таким чином вдалося встановити прізвища 13 з 25 студентів, котрі були евакуйовані з України. Мінімум троє з них навчалися у

Харківському театральному училищі: Аркадій Гашинський, його дружина Валентина Півторадні та Матвій Ошерівський (виконував роль Треплева).

Крім І. Чабаненка – викладача і керівника української студії, в Саратові зі студентами були і харківські викладачі: А. Плетньов – заступник директора Харківського театального училища, який «був мобілізований за завданням Уряду на евакуацію інституту до міста Саратова», а також Лія Шамеш, викладачка з вокалу та техніки мови, випускниця Харківського муздраміну, клас професора Л. Балановської (19, с. 84).

Як же склалася доля українських студентів після закінчення ДІТМ? Валерій Гайдабура, очевидно, на підставі свідчень колишніх студійців, стверджує, що на дипломних виставах української студії був присутній О. Є. Корнійчук. Саме він став ініціатором створення у Києві нового театру на базі випускників цієї студії. Його пропозицію підтримав уряд республіки. «Після закінчення інституту дипломовані актори жили ще рік у Москві, будучи зарахованими до складу новоствореного театру» (9, с. 95). Театр офіційно носив назву Київський державний драматичний театр УРСР або неофіційно – Молодіжний театр. Від самого початку новостворений театр стикнувся з труднощами, як от відсутність власного стаціонарного приміщення, належне матеріальне забезпечення, режисерські кадри і т. ін. Недбале ставлення Комітету у справах мистецтв і насамперед начальника управління театрами І.І. Чабаненка, на думку В. Гайдабури, спричинили застарілі образи. Виявляється, після звільнення Харкова від німецьких окупантів І. Чабаненко запропонував студійцям «повернутися в Україну і там закінчувати навчання. На зборах студенти одноголосно висловилися за те, щоб до одержання дипломів Москву не залишати» (9, с. 97).

Як би там не було, І. Чабаненко 1943 року повернувся до Харкова і розпочав роботу з відновлення інституту, який відтепер отримав назву «Державний інститут театального мистецтва УРСР» (1). І Чабаненко керував

вишем недовго, на початку 1944 року він переїхав до Києва для відновлення тамтешнього інституту (2, с. 12).

Тим часом Державний інститут театрального мистецтва УРСР під керівництвом Федора Степановича Гріма розпочинає активну роботу з формування педагогічного колективу відповідних кафедр і оголошує набір студентів на акторський та театрознавчий факультети. Уже 27 січня 1944 р. розпочалися заняття на акторському факультеті, а з 11 квітня – на театрознавчому. Це історична дата для українського театрознавства, бо саме тоді вперше в Україні розпочинається підготовка спеціалістів з фаху «Театрознавство». Радше за все, це було рішення «зверху», виходячи з того, яку важливу соціальну та ідеологічну функцію покладала влада на театральну критику: «Завдання критики – утворити для спектаклю і для театру такий резонанс, що відповідав би політичним тенденціям і театральній справі пролетарської партії» (10, с. 136).

Першим завідувачем кафедри майстерності актора був видатний актор народний артист України, Лауреат Державних премій Іван Олександрович Мар'яненко (очолював кафедру до 1960 року). Кафедру історії театру очолив відомий театрознавець, літературознавець та педагог, професор ДІТМ імені А. Луначарського Сергій Сергійович Ігнатів. Останній більше року очолював кафедру історії театру, у складі якої здебільшого були науковці Харківського державного університету. З 1946 р. кафедру очолив літературознавець, кандидат наук, професор ХДУ О. Розенберг. З 1947 р. кафедру очолював театрознавець, кандидат мистецтвознавства Аркадій Васильович Плетнєв, який багато зробив для її оновлення і спрямування як театрознавчого осередку, наукового і методичного центру.

Після завершення організаційних робіт влітку 1944 року поновлюється діяльність Київського інституту театрального мистецтва, якому в 1945 році було присвоєно ім'я видатного українського драматурга і театального діяча І. К. Карпенка-Карого.

Відповідно до наказу № 7 від 26 січня 1945 року театральний навчальний заклад у Харкові «у зв'язку з початком роботи іншого на Україні театального інституту в Києві тимчасово вважається філіалом останнього. Надалі іменувати наш навчальний заклад “Харківський філіал Державного інституту театального мистецтва”» (15).

Цей період тривав недовго, і в серпні 1945 року наказом Всесоюзного Комітету у справах Вищої школи при РНК СРСР (№ 402 від 18 серпня 1945 р.) було офіційно повідомлено про організацію Харківського театального інституту «у складі акторського і театрознавчого факультетів» (14). З цього часу наші вищі навчальні заклади йшли окремо кожен своїм шляхом, зі своїми школами та особливостями. Однак, завжди поряд, обмінюючись своїми творчими та науковими досягненнями, науково-педагогічним досвідом, спільно вирішуючи нагальні проблеми мистецької освіти. Наведу лише один приклад такої співпраці 1960-х років: «Для участі в науковій сесії, присвяченій 100-річчю з дня народження К. С. Станіславського і проведення об'єднаного засідання кафедр історії театру та наукової роботи на 1963-1968 роки», планувалося відрядити до Києва з науковими доповідями завідувача кафедри, кандидата мистецтвознавства А. Плетньова, доцента Л. Стеценка та старшого викладача Н. Логвінову, а відповідно до Харкова – київських науковців: доцента Д. Соколова (у 1960-1961 рр. завідував кафедрою історії театру Державного театального інституту в Харкові), професора М. Йосипенка та доцента В. Ходот. Для читання лекцій і обміну педагогічним досвідом відряджалися з Харкова доцент Д. Власюк, а з Києва – Даценко (11).

У різні часи співпраця між вищими активізувалася або сповільнювалася, але ніколи не припинялася. У найважчі для країни часи Другої світової війни ми були поряд, об'єднані спільною історією. І ми раді, що сьогодні, у важкі часи випробовування у зв'язку з широкомасштабною російсько-українською війною, ми також поряд, відстоюючи вищі демократичні та гуманістичні цінності, свою культуру, мистецтво і нашу незалежність.

Безумовно, в цьому є велика заслуга Ростислава Ярославовича Пилипчука, який все своє життя присвятив відродженню української науки і культури, вихованню майбутніх поколінь митців, об'єднанню театрознавчої спільноти. Пам'ятаємо ваші уроки, Вчителю, дякуємо!

#### Список літератури:

1. Акт-довідка від 4 вересня 1954 р. Підписи: директор Харківського театрального інституту Д. Власюк, заступник директора канд. наук Плетньов, професор І. Мар'яненко, доцент Сердюк, Антонович Д.І. Архів ХНУМ імені І.П. Котляревського.
2. Волошин І. Передмова // Чабаненко І. Записки театрального педагога. Київ : Мистецтво. 1980. с. 5-14.
3. Гайдабура В. Пам'ятаєте, ви підстрелили чайку? // Гайдабура В. Театральні автографи часу. Київ : Факт. 2007. с. 93-100.
4. Гашинский А. Нам отдавали все. Театр. 1979. № 1. с. 30-31.
5. Грудина Д. Державний музично-драматичний інститут у Харкові. Нове мистецтво. 1927. № 8. с. 8-10.
6. Грудина Д. «Против “курбасовщины” в театре». Театр и драматургия. 1934. № 6. с. 32-36.
7. Державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка 1903 – 1918 – 1928. Київ, 1928, 54 с.
8. Довідка від 2 липня 1946 р. про роботу в Саратові. Особова справа А.В. Плетньова. Архів ХНУМ імені І.П. Котляревського.
9. Ігнатович Г. Драматичний факультет. «Державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка 1903 – 1918 – 1928». Київ. 1928. с. 39-48.
10. Клековкін О. Театральна культура України: сценарії, ролі, статуси. Київ : Арт-Економі. 2020. 232 с.
11. Лист директора Харківського державного театрального інституту доцента Власюка Д. І. до ректора Київського державного театрального інституту професора Чабаненка І.І. від 15 грудня 1962 р. Архів ХНУМ імені І.П. Котляревського. 2 с.
12. Музично-театральна освіта // На фронті культури. Київ: Державне учбово-педагогічне видавництво «Радянська школа». 1935. с. 152-160.
13. Навчальні плани музично-драматичних інститутів. Харків. 1928. 50 с.

14. Наказ № 1 по Харківському театральному інституту від 15 вересня 1945 року про організацію Харківського театального інституту у складі акторського і театрознавчого факультетів. Накази по Харківському філіалу Державного театального інституту за 5 січня – 26 вересня 1945 р. Архів ХНУМ імені І.П. Котляревського.
15. Наказ № 7 по філіалу Державного інституту театального мистецтва від 26 січня 1945 року. Архів ХНУМ імені І.П. Котляревського.
16. Наказ про призначення на посаду професора і завідувача кафедри історії театру С.С. Ігнатова від 6 травня 1944 року. Наказ № 56. Накази по Харківському Державному інституту театального мистецтва УРСР. 1944. № 1-142. Архів ХНУМ імені І.П. Котляревського.
17. Ольховський Т. Згадуючи минуле: (спогади). Харків : ХДНБ. 2014. URL: <https://www.calameo.com/books/004761641f2a310b1c3d9>
18. Пилипчук Р. Київський Національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого за 100 літ // Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. 100 років. Ювілейний збірник. Керівник проєкту О.І. Безгін. Упорядник і редактор І.Д. Безгін. Іст. нарис і ред. Р.Я. Пилипчук. Київ : ВВП Компас. 2004. 350 с. с. 15-75.
19. Хуторська А.Й., Михайлова Н. М., Томчук Т. М. З історії вокального виховання студентів-акторів у Харкові (1930-ті – початок 1960-х років). Аспекти історичного музикознавства. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського. 2025. Вип. 40. с. 73–95.
20. Чабаненко І. Записки театального педагога. Збірник статей. Упор. С.І. Чечіль-Чабаненко. Київ : Мистецтво. 1980. 189 с.
21. Черкашин Р., Фоміна Ю. «Ми – березільці». Харків : Акта. 2008. 226 с.

**Олександр Клековкін,**  
*доктор мистецтвознавства, професор,*  
*дійсний член (академік) НАМ України, Київ*

## УРОКИ РОСТИСЛАВА ПИЛИПЧУКА

Про наукову, педагогічну та етичну концепцію Ростислава Ярославовича Пилипчука, численні зустрічі і розмови з ним, про його допомогу і підтримку можна розповісти коротко:

– Ти прийшов на наше поле? Гаразд! Ставай поряд і збирай разом із нами врожай. – Он, бачиш, там удалині, в тумані, силует – це Петро Рулін, поряд із ним – Олександр Кисіль, неподалік – Дмитро Антонович, далі – Володимир Перетц, ще далі – Іван Якович Франко... – А ось праворуч – Микола Гнатович Лабінський, а ліворуч – численні учні – Тетяна Жицька, Світлана Максименко, Майя Гарбузюк... – Тут немає перваків і другорядних, ставай поряд і збирай разом із нами врожай. – Не знаєш як і не вмієш? – Навчимо, допоможемо, підкажемо, підтримаємо. – Не хочеш? – Тоді тобі не сюди, іди шукай собі іншу справу, ледарям, неробам і невігласам тут не місце, нам потрібні працівники (улюблене слово Ростислава Ярославовича, яким згодом, у назві статті, згадав його Федір Погребеник).

Межі цього уявного поля – поля української культури – для Ростислава Ярославовича було означено інакше, ніж для багатьох його сучасників і навіть ровесників. Бо ще трирічним хлопчиком зустрів війну 1939 року, що й сформувало на тривалий час уявлення про «своїх» і «чужих», здебільшого відмінне від мешканців центральної України. Проте і тих, й інших завжди намагався об'єднати – численними конференціями та іншими заходами, які мусили принаймні означити існування театрознавчої спільноти – театрознавчого поля і працівників на ньому. Але не лише цим визначався його внесок в історію українського театрознавства.

Ростислав Ярославович не був професіоналом у дедалі популярнішому значенні – мовляв, кожне сказане або написане слово мусить бути монетизоване. Адже принаймні дев'яносто відсотків його текстів написано на безоплатній основі і так само на цій основі відредаговано десятки чужих статей, дисертацій, монографій. Тому що сприймав свою працю не як торгівлю знаннями і вміннями, але як місію.

І театрознавцем – у дедалі поширенішому значенні – розводиться про високохудожнє мистецтво поза політикою – не був. Ба більше, навіть не «гарно писав» (у тому значенні, в якому зазвичай уживається цей вираз сьогодні, а в редакції журналу «Український театр» часів, коли очолював її Юрій Богдашевський, таке «красиве» письмо називали «вишиванням»).

Внесок дослідника зазвичай визначається створенням і впровадженням наукових фактів (Коперник, Галілей), відкриттям аксіом і законів (Архімед, Ньютон), впровадженням концепцій або теорій (Ейнштейн), винаходом і впровадженням методів дослідження (Макс Геррманн), розробкою технологій для практики (фонограф Едісона, двигун внутрішнього згоряння та ін.), упровадженням нових понять (одиниць вимірювання), створенням спільнот та інституцій, популяризаторською діяльністю тощо. В історії театрознавства ці критерії, на жаль, досі майже не обговорювалися і відповідь на питання про те, чому віддаємо перевагу дослідженням одного історика, а не іншого, досі залишається доволі приблизною. Є підозра, що за цим вибором дуже часто стоїть лише прищеплена на студентській лаві звичка.

Про Ростислава Пилипчука, з точки зору відкритого, створеного і впровадженого, говорити легко. Відмежовуючи театрознавство від театральної критики, Ростислав Ярославович не сприймав історію театру як натхненну розповідь про видатні постаті, п'єси, вистави і ролі. З огляду на його пієтет перед Франком, передбачувано спирався на культурно-історичний метод, для якого історія театру – це не так історія художніх досягнень, як складова світової і національної історії, історії національної культури і тих її чинників, які

формують та утримують націю. Навчений досвідом попередників і не надто охочий до теоретизування, Ростислав Ярославович не оголошував своїх методологічних пріоритетів, але реалізував їх, пояснюючи власним прикладом. Його учні і молодші колеги, дослідження яких він коментував, рецензував, в які втручався як науковий редактор, мимоволі ставали учасниками включеного експерименту.

На відміну від багатьох попередників, навіть шанованих, які аналізували твори з точки зору їхніх художніх чеснот і недоліків (як Пантелеймон Куліш, який вважав, що «Наталка Полтавка» «держниця на кону піснями та розмовами, а вартости драмової не має», або Олександр Кониський, на чию думку, «“Наталка-Полтавка” не може видержати строгої літературної і етнографічної критики»), значення митця або твору оцінював не сумнівною «високохудожністю», але роллю в історії національної культури – популярність, прокат, наслідування, переробки, символічне значення тощо. Щоправда, дотримувався цього принципу не надто жорстко, бо досліджував і явища, на перший погляд, другорядні, адже вважав, що у культурі не існує незначних фактів і які з них в історичних перегонах вийдуть на перше місце, прогнозувати слід обережно.

Усвідомлюючи, що репутація твору, статус митця й отриманий ними символічний капітал формується не спільнотами, поколіннями, але й думкою авторитетного історика або критика, першим в українському театрознавстві став системно досліджувати творчість попередників – тих, хто створював головні події, статуси і репутації, творців фактів і самого образу українського театру – істориків театру і критиків – І. Франка, В. Перетца, Г. Хоткевича, Вс. Чаговця, О. Кисіля, П. Руліна, Г. Лужницького, Ю. Костюка, В. Голоту, Г. Зленка, В. Ревуцького та ін. Але не уславлював, а намагався зрозуміти їх і, розуміючи, не боявся назвати їхні компроміси.

Знаючи не з чуток, що значну частину важливих для історії театру документів було або вилучено з обігу, або спотворено втручанням редакторів,

здійснив копійке наукове редагування першоджерел – творів І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Черняєва, С. Чарнецького та ін. І хоч в одній зі своїх статей визначив свої мотиви – «віддати належну шану», це був не лише знак поваги, це була життєва потреба – спілкуватися із тими, хто працював на його полі, намагатися зрозуміти їх, зняти шар пилу і спотворень, спростувати помилкове і продовжити розпочату ними справу.

Історія театрознавства і театральної критики впліталася в його дослідження і ставала їхньою органічною складовою. Розглядаючи будь-яке питання з історії театру, він перетворював огляд літератури з формальної відписки у кілька абзаців, як це стало звично, на один із ключових сюжетів – як і чому змінювалося ставлення до досліджуваного явища. Незалежно від того, яку проблему розглядав – походження вертепу чи українського професіонального театру – завжди запитував: чому інакше ставилися до цього факту попередники – Франко, Перетц, Антонович, Рулін, Кисіль та інші автори, чи не помилилися? І справа не лише в тому, що завдяки цьому сюжет ставав драматичнішим, починав ширше і глибше дихати, а й у тому, що унаочнювався сам механізм спростування помилки і створення наукового факту. В одних випадках ці помилки зумовлено тим, що дослідники ще не могли знати якогось джерела, в інших – упереджено інтерпретували поняття, ще в якихось – неуважно поставилися до першоджерела. Попри те, що критика джерел була базовою процедурою у фундаторів українського театрознавства, звичку до неї було втрачено після репресій тридцятих років і подальшої белетризації театрознавства. Таким чином, у практику театрознавчого дослідження цю звичку довелося повертати.

Саме тому деякі дослідження Ростислава Ярославовича подеколи нагадували розлогі огляди літератури, що й спонукало неуважних або незвичних до критики джерел читачів зневажливо охрестити його джерелознавцем. Це подвійна або ж навіть потрійна помилка, бо, по-перше, джерелознавство як допоміжна дисципліна і складова історичної науки не заслуговує на зневагу, а

для історика – це взагалі одна з базових дисциплін, початкова школа. Міф про Пилипчука-джерелознавця походить від недостатнього розуміння критики джерел і діалогу з попередниками як важливого етапу дослідження, а також від хибного уявлення про природу наукового факту (науковий факт не лежить в архіві, його створює дослідник). Саме це він і змушений був пояснювати як у виступах на конференціях, так і у своїх дослідженнях.

Діалог із попередниками народжувався у нього не з наміру похизуватися знанням джерел, але з бажання зрозуміти – чому попередники, працюючи на тому самому полі, що й він, знаходили інші відповіді? Щоб зрозуміти, чому їхні відповіді були іншими, доводилося формулювати доцільні запитання, без яких не може бути й доказових відповідей.

Звідти ж, з філології, приніс увагу до історичної термінології й усвідомлення, що обговорення будь-яких проблем передбачає термінологічну визначеність, а не метафорику, якою б вишуканою вона не була. В одних випадках звертав увагу на походження терміну співогра і на недоцільність позаісторичного вживання термінів, в інших – помічав, що всупереч звичці говорити про інтермедії шкільного театру, у текстах шкільних драм насправді домінував термін інтерлюдія. Чому? Про це розмірковував, але, не знаходячи відповіді, не поспішав вигадувати «концепції». Звертав увагу на те, що крім літописної згадки про скоморохів, жанрово сумнівного «свідчення» Вишенського і фресок Софії Київської, на яких, вважається, зображено скоморохів, інших джерел про скоморохів в Україні не існує, натомість є величезна кількість населених пунктів з похідними назвами Скоморохи, Скомороше тощо. Не маючи ключа для розв'язання цієї загадки, міф скоморохів не спростовував, залишав його як можливість.

Зосередженість Ростислава Ярославовича саме на українській культурі, а не лише на українському театрі, підтверджує низка його енциклопедичних статей на кілька рядків, для написання яких витрачав інколи тижні й місяці. Це статті, присвячені «другорядним», здавалося би, постатям в історії українського

театру, літератури, музики, образотворчого мистецтва. Це не означало відсутності розуміння значення якоїсь постаті. Навпаки, це розуміння, що той або інший «другорядний» автор у межах своїх сил і можливостей збирав урожай на тому самому полі, на якому працював і Ростислав Ярославович, і всі ті, кого вважаємо видатними і визначними.

Це не лише наукові принципи, це також педагогічні і, у широкому сенсі, етичні принципи історика-громадянина, котрі відрізняють його від принципів громадянина світу – шанувальника позаполітичної краси та іншої маячні.

З точки зору чиновницьких уявлень про сучасну науку Ростислав Ярославович порушував майже всі стандарти, адже публікацію, присвячену якійсь теми, розпочинав не з висновку, на якому завершив попередню, а з нуля, і йшов шляхом розширення – джерел, аргументів, висновків. Якщо перше дослідження теми розпочиналося у нього з піваркуша, то останнє за рахунок новознайдених архівних документів, нових аргументів і логіки спростувань могло сягати кількох аркушів. На часи, коли ще не було інтернету, ця техніка була виправданою, адже не ставила читача перед необхідністю пошуку попередньої статті, а подавала йому останню, розширену і вдосконалену версію.

Співпрацюючи з редакцією журналу «Український театр», де був єдиним активним членом редакційної колегії і де у 1990-х роках було видруковано низку ледь не найважливіших його праць, Ростислав Ярославович рукопис подавав в останню мить. Не через те, що був забудьком, лінивим або погано організованим. Був перфекціоністом! Допрацьовував до останнього, щоб неможливо було додати або викинути слово. Але й редакції з його статтями було легко, бо не потребували редагування. Переглянули – і до друкарні. Щоправда, одного разу, коли логіка викладу статті розгорталася від оголошення результату до його аргументації, йому було ненав'язливо запропоновано поставити початок (висновок) на кінець. Сприйняв обурено, але по паузі погодився, з вдячністю.

Найвиразніше дослідницькі принципи Ростислава Ярославовича було реалізовано у працях, в яких він спростовував міфи й упроваджував замість них

факти, вступаючи у дискусію з попередниками. Це праці, присвячені «Просфонімі», вертепу, початкам професіонального театру в Україні (чому професіональний, а не професійний, пояснював, як і Антоненко-Давидович: тому що там працюють професіонали), першому державному театру в Україні, генезі журналу «Український театр», а також програмна праця «Про засади створення багатотомної “Історії українського драматичного театру”». Саме у цих дослідженнях найвиразніше реалізувалася креативність методу Ростислава Пилипчука, його діалог з різними часами й уміння інколи дуже обережно формулювати проблему і питання, відповіді на які лише на перший погляд видавалися простими: чи належить критика сфері театрознавства? що мусимо досліджувати – український театр чи театр в Україні? та ін. Свої відповіді знав, однак усвідомлював, що мусить узгоджувати їх із відповідями тих, хто працював і працює поряд, на тому самому полі.

Окреме місце у спадщині Ростислава Ярославовича належить жанрам, в яких крім нього упродовж останніх десятиліть майже ніхто не працював, а ще й так відповідально: публікації першоджерел і коментарі до них, упорядкування збірників спогадів про корифеїв українського театру, рецензії на праці колег. Сказати, що його рецензії на праці колег були вичерпними – означає нічого не сказати. Але опинитися у ролі рецензованого об'єкта – під вогнем усної рецензії, виголошеної публічно, або рецензії, здійсненої під час індивідуальних занять, а що вже казати про рецензію, видрукувану у науковому виданні, – завжди було випробуванням для авторів. Бо в тих рецензіях була майже надлюдська вимогливість – така сама, з якою ставився і до себе. Прийшов на поле – працюю, бо ніхто не буде замість тебе коми розставляти, не буде замість тебе правильно джерела описувати та ін. Але не лише критика, бо мало хто вмів так само, як Ростислав Ярославович, зрозуміти справжнє значення якоїсь праці, заохотити, підтримати, підказати перспективи подальшого дослідження. Або так само, як він, прочитавши чийось працю, з радістю зателефонувати, поздоровити (коли було з чим), звернути увагу на те, що можна виправити у майбутньому.

Відкритість і довіра до автора, який видрукував якийсь документ або послався на нього, мала у Ростислава Ярославовича збалансований характер, адже житейський досвід, досвід керівника вишу, а ще більше досвід історичний підказував: довіряй, але перевіряй. Бо в процесі перевірок дуже часто виявлялися механічні помилки або неправильне прочитання, незнання що таке умляут або креска, внаслідок чого неправильно інтерпретувався документ, після чого вся концепція – оригінальна, яскрава, несподівана, вибухова та ще й красиво вишита – падала.

Але це була не просто любов до джерел, це ще й інший спосіб існування. Замість ніжитися на пляжі, більшу частину відпустки проводив у подорожах до архівів різних міст. Навіть в останні тижні, вже у лікарні, писав статтю. Це була всепоглинаюча пристрасть, а не професія у тому сенсі, як її інколи сприймають. І не звітність для міністерства. Це насолода від сконструйованого і принесеного до загальної скарбнички факту. Але й глибокий сум, коли бачив, як хтось повторює одні й ті самі помилки і таким чином знищує поле, на якому він усе життя працював. Прощав, коли автор не знав якихось джерел, приносив валізу книжок і казав: «Ви цієї праці ніде не знайдете, а без неї не зрушите з місця – беріть, читайте, працюйте». Інколи наполягав, щоб молодший колега зробив для себе ксерокопію якоїсь рідкісної книжки з його бібліотеки: «Вам це знадобиться». Але не вмів прощати нероб, які не хотіли знати. І тоді у нього виникало питання: «Що ти тут робиш, на нашому полі»?! Розпікав шляхетно – не ображав, але пробивався до мізків і совісті.

Якось автор цих рядків наважився запитати у Ростислава Ярославовича – чи не Франко був тим взірцем за яким він себе формував. По паузі Ростислав Ярославович відповів : Так! Це зізнання має значення для розуміння не лише загальних орієнтирів особистості, а й характеру діалогу, який Ростислав Ярославович вибудовував із минулим.

В одній зі своїх праць з ефектною барочною назвою «До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського» він

спростовував Франка. Хоч це був не перший випадок спростування Франка («Возняк спростував цю помилку Франка»), однак, з огляду на його статус в українській культурі, для цього потрібна була наукова сміливість і навіть науковий азарт.

Цю працю побудовано як систему регламентованих слідчих дій. Читачеві повідомляється три факти. Перший – залишене Еразмом Ізопольським свідчення про найдавніший вертеп в Україні (1591). Другий факт – міркування Івана Франка, який відкинув ці свідчення, вважаючи їх недостовірними. Як наслідок, третій факт – з огляду на авторитет Франка, питання вважається назавжди вирішеним. Ситуацію можна описати ще й так – авторитетний експерт Франко скомпрометував свідка Ізопольського, в'їдливо спростував його свідчення, представивши їх як плутані і недостовірні, після чого питання було остаточно вичерпано, оскарженню не підлягало, а усі подальші дослідження заблоковано внутрішнім цензором.

Наважитися, не маючи прямих доказів, на дискусію з майже вчителем Франком – справа хоч і не безнадійна, а все ж ризикована. На кону – не лише авторитет дослідника, а й етика учня. Посутньо, Ростислав Ярославович майже не дискутує з Франком, зосереджує увагу на постаті Ізопольського і не знаходить жодної причини йому не довіряти. Натомість помічає, як недбало Франко цитує Ізопольського, що й викликає сумнів у сумлінні слідчого. Чи було у результаті цих слідчих дій доведено версію про найдавнішу вертепну скриньку 1591 року? Ні, але принаймні спростовано доказову базу Франка і поновлено репутацію Ізопольського як свідка, отже, розблоковано можливість подальших досліджень.

Інше дослідження Ростислава Ярославовича – ще більш викличне, з іще вишуканішою логікою побудови – присвячено «Просфонімі». В його основі приховано просте запитання: чому у нас діють подвійні стандарти – в одних випадках театром ми вважаємо лише канонічні драматичні жанри (трагедія, комедія, драма), а в інших – розширюємо свій погляд і беремо до уваги найрізноманітніші прояви театральності й виконавські жанри? Приставши до

розширеної концепції театру, він запропонував нову точку відліку історії українського театру – не від Якуба Гаватовича (1619), як вважалося раніше, а від «Просфоними» (1591).

Не пригадую, щоб Ростислав Ярославович колись посилався на популярну приказку про диявола, який криється у деталях, але своєю дослідницькою практикою наочно демонстрував розуміння, як, користуючись висловом Паскаля, «ніс Клеопатри» може змінити всю історію. Тому й надавав значення деталям, другорядним, здавалося би, постатям, які ставали тим важелем, яким піднімав неосяжні, на перший погляд, теми.

Незважаючи на розважливо-академічний тон, найголовніші дослідження Ростислава Ярославовича не були описовими (послідовність непов'язаних або лише гіпотетично пов'язаних між собою фактів), здебільшого вони мали полемічний характер і, спростовуючи міфи, впроваджували нові факти.

Упроваджені ним нові дати – це не лише уточнення, це відмінна від попередників нова передумова періодизації, отже, й новий тип сюжету історії українського театру. Не за прізвищами (від Котляревського до Кропивницького), не за художніми напрямками (бароко, рококо), але за інституційним розвитком – перші вистави, перший професіональний театр, перший театральний навчальний заклад, перший державний театр, перше театральне періодичне видання та ін. Це сюжет про етапи формування розвиненої театральної культури з відповідною інфраструктурою.

Крім розширення хронології, Ростислав Ярославович здійснив і розширення просторове, адже активніше за попередників залучав такі сфери театральної культури як освіта, преса, критика, театрознавство, гастрольна діяльність та ін. А це означало зміну об'єкта дослідження – замість вистави, замкненої у коробці сцени, цим об'єктом стала театральна культура та її інфраструктура у найрізноманітніших проявах.

Праці Ростислава Пилипчука – це не лише створені нові наукові факти, це ще й чудове навчальне лекало для студентів, які пишуть дипломні роботи.

На що, на який сюжет усе це нанизувалося? На дивовижне поєднання романтизму, який забезпечував його вірою та енергією, і здоровий глузд, який змушував вірити лише у факти, які твердо стояли на землі.

Це унаочнює епізод, у якому, здається, сконцентровано найголовніше. У день інавгурації одного з українських президентів з виразним проукраїнським профілем зранку ми мали з Ростиславовичем телефонну розмову. На якомусь етапі він вибачився і сказав, що мусить завершити спілкування, бо хоче встигнути одягнути білу сорочку і краватку – до інавгурації.

- Ви поїдете на інавгурацію, Ростиславе Ярославовичу?
- Ні, дивитимуся по телевізору.  
Але у білій сорочці, як на свято.

**Юліана Полякова,**  
*завідувачка сектору з основних видів діяльності,  
Центральна наукова бібліотека  
ХНУ імені В. Н. Каразіна, Харків*

## **ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА ЯК ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ (З ДОРОБКУ ВИХОВАНЦІВ ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ)**

Як відомо, заснований у січні 1804 р. Харківський університет виявився не тільки визначним науковим та культурним центром, а й збирачем письменницьких сил молодії української літератури, колискою української журналістики.

Викладачі та вихованці університету ставали засновниками, редакторами та співробітниками періодичних видань. Становлення журналістики у Харкові розглянуто у багатьох працях, зокрема у дослідженнях «Матеріали з історії української журналістики» П. Федченка (Київ, 1959), «Нарис історії журналістики Харківської губернії. 1812-1917» І. Михайлина (Харків, 2007), працях сучасних авторів: статтях «Украинский журнал» як джерело з історії української журналістики (за фондами відділу стародруків та рідкісних видань Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського)» Н. Лощинської («Рукописна та книжкова спадщина України», 2025, № 2), «Характерні особливості розвитку харківської журналістики на початку ХІХ століття» О. Черниша та М. Луговенко («ЛОГОΣ», 2020).

Автори цих праць не приділяли особливої уваги висвітленню театрального життя на шпальтах газет та журналів, хоча на сторінках цих видань розвивалися різні жанри, в тому числі – театральна критика. Зауважимо, що журналістика не була для більшості авторів основною професією. Можливо, саме тому значна частина театральних рецензій підписана криптонімами, які до сир пір не розкриті. Але й серед тих, чиє прізвище відоме, і хто мав безпосереднє

відношення до університету, можна знайти багато цікавих особистостей. Ми зупинимося на тих постатях, які були знаковими для розвитку театральної критики Харкова. Спробуємо окреслити коло авторів, проаналізувати їх театрально-критичні статті, визначити їхню естетичну спрямованість та стилістичні особливості. Цікаво відзначити, що серед театральних та музичних критиків більшість мала не філологічну, але юридичну освіту.

Як відомо, критика розвивалася у тісному зв'язку з театральним та суспільно-політичним життям міста. Але, як і завжди, все вирішували постаті. Тому інколи не видатні театральні події стимулювали появу цікавих розповідей, а зацікавлені й обізнані глядачі, для яких театр був місцем роздумів та естетичних потрясінь, робили подіями деякі театральні вистави.

Першим літературно-художнім, науковим та громадсько-політичним місячником Харкова був «Украинский вестник», який почав виходити у 1816 році (видання тривало чотири роки). На шпальтах часопису висвітлювались питання не тільки зовнішньої та внутрішньої політики, а й мистецтва, зокрема театру. Ініціатива створення часопису належала професорові міського університету Івану Срезневському, редагування взяли на себе талановиті публіцисти Р. Гонорський, Г. Ф. Квітка-Основ'яненко, Є. М. Філомафітський. Найактивнішим поміж них був останній.

Євграф Матвійович Філомафітський (1790–1831) народився в родині священника в с. Малахове Ярославської губернії. Він закінчив Ярославську духовну семінарію (1810), а згодом – Харківський університет (1816). З 1818 р. Філомафітський викладав тут всесвітню історію та географію, з 1828 р. – загальну статистику, ставши ординарним професором. На сторінках «Украинского вестника» Філомафітський друкував лірику, переклади античних та французьких поетів (Горація, Фенелона, Шатобріана), власні та перекладні прозові твори («Случай жизни»), наукові розвідки («Взгляд на состояние художеств в России»), біографічні нариси («Жизнеописание Р. Гонорского») та рецензії. Художні твори і наукові праці виказують в ньому послідовного

продовжувача традицій просвітництва XVIII ст., а в галузі літературної форми – прихильника романтизму. Плідними були спроби вченого розглядати явища мистецтва в історичному контексті, виявляти зв'язки між суспільним життям та різними видами мистецтва.

Саме Філомафітський започаткував театральну харківську критику. На сторінках «Українського вестника» за чотири роки з'явилося п'ять матеріалів про театр. Ця невелика кількість публікацій пояснюється насамперед станом театральної справи у місті, бо від 1818 р. трупа Штейна працювала в Полтаві, а у Харкові тільки гастролювала.

Більшість дописів належали перу Філомафітського. Спочатку це були «Листи до Херсону» («Письма в Херсон») до невизначеного кореспондента, якому Філомафітський розповідав про події харківського життя, в тому числі – про театральні вистави. Деякі листи подано без підпису, але Андрій Вязігін в біографічній довідці про Є. Філомафітського стверджує, що всі вони належать його перу (Вязигин, 1908, с. 256).

Жанр листування, обраний Філомафітським, дозволяв висловлюватись вільно та невимушено. Але відчувається, що лист до приятеля – тільки привід, щоб поговорити про розвиток театального мистецтва в Харкові. Аналізуючи в дописі від 1816 р. (Письмо в Херсон, 1816) вистави трупи І. Штейна, яка на той час ще виступала в Харкові, автор торкається питань репертуару, розглядаючи оперу «Встреча незваных гостей» («Крестьяне, или Встреча незваных» О. Шаховського), присвячену війні 1812 р. Філомафітський вважає, що така важлива тема не може бути втілена в оперному жанрі, навіть якщо це так звана «опера врятування». В творах цього типу позитивні герої після багатьох лихих пригод в останню мить якимось чином рятувались від загибелі. Філомафітському подобалися арії, написані на теми народних російських пісень, але, на його погляд, їх не треба виконувати в стилі італійського бельканто. Критик багато уваги приділяє акторській грі таких виконавців, як Калиновська, Ликова, Протасов, Соколов, Нальотов, Угаров. Особливо він відзначає роботу Прасковії

Ликової, яка грала просто та невимушено. Філомафітський не схвалює французьку декламаційну манеру, виступає прихильником перевтілення в акторській грі, до того ж радить акторам вчитися майстерності не на головних ролях, а на епізодичних, шукати в них зміст і форму.

В 1817 р. виходить, знов без підпису, стаття «Харьковский театр» (Харьковский театр, 1817), в якій критик різко критикує твір «Казак-стихотворец» О. Шаховського. Сюжет, на думку Філомафітського, ображав українців, невірно показуючи національні типи та характери. Публіка також відчула образу, бо побачила в п'єсі вульгарну карикатуру на себе.

Непідписана стаття «Театр», що вийшла в першому номері за 1819 р., знов була присвячена гастролям полтавської трупи, грі вже знайомих театралам міста акторів Щепкіна, Барсова, Угарова, Пряженківської (Театр, 1819). Цікаві зауваження робить Філомафітський відносно опери «Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме» П. Семенова. Він відзначає, що після першого перегляду глядач буває в захваті, другий раз дивиться спокійно, а в третій вже нудиться. Це – своєрідний критерій, за яким можна судити про якість п'єси та вистави. До того ж, Філомафітський немов би пристає на точку зору пересічного провінційного глядача, який мусив дивитись той самий репертуар по кілька разів. Лише в деяких виставах можна було відкрити для себе щось нове. Звісно, це залежало не тільки від змісту п'єси та глибини її ідей, але й від акторського ансамблю.

Аналізуючи театральні рецензії Є. Філомафітського, подані на сторінках «Украинского вестника», можна відзначити, що він писав їх радше як обізнаний глядач, ніж як фахівець. Однак у невеликих за обсягом матеріалах він у вільній невимушеній манері торкався важливих проблем театального життя: репертуару, музики, акторської гри, виконавської та глядацької етики, демонструючи прогресивні естетичні погляди.

У 30-70-ті роки ХІХ століття висвітленням театального життя Харкова здебільшого займалася газета «Харьковские губернские ведомости», яка

друкувалася від 1838 р. Газета складалася з офіційної та неофіційної частини. Неофіційна – публікувала новини політичного, суспільного, військового, церковного, наукового і літературного життя. Тут друкувалися літературно-художні та публіцистичні матеріали, подавалася хроніка місцевого громадського життя, у тому числі – музичного і театрального.

Газета була офіційним органом, тому на її сторінках не могли з'явитися критичні матеріали стосовно місцевих можновладців та урядників. Дозволялося критикувати тільки театральні вистави та літературні твори. Наявність або відсутність матеріалів про театр залежала не лише від розвитку міського театрального життя, а й від особистого ставлення до театру редакторів газети.

Театральний відділ, як і всю місцеву хроніку, частіше за все вів сам редактор неофіційної частини – чиновник канцелярії губернатора або губернського управління. У Харкові ХІХ ст. ще не склався корпус літераторів та критиків, лише деякі з них були професіоналами. Тому провінційна критика, з одного боку, намагалася виховувати публіку й артистів, а з іншого – висловлювала стереотипні враження, характерні для окремих верств місцевої інтелігенції (як от гімназійні вчителі, університетські викладачі, лікарі, чиновники).

Багато хто з кореспондентів газети «Харківські губернські відомості» був пов'язаний з університетом, який залишався основним центром науки, культури і прогресивних ідей у Харкові. До того ж, згідно з новим статутом університету від 1835 р. студентам знову дозволили відвідувати театри. Це одразу позначилося на культурному рівні місцевої публіки.

Наприкінці 30-х рр. у Харкові сформувався гурток університетської молоді, яка гуртувалася довкола родини ректора Харківського університету, філософа, філолога та історика літератури, професора Івана Кронеберга (1788–1838). До цього гуртка входив критик та перекладач Олександр Якович Кульчицький, який деякий час був редактором неофіційної частини

«Харківських губернських відомостей». Матеріали з питань театру він підписував ініціалами А. К.

В його рецензіях на постановки драм і трагедій відчувається зв'язок із німецьким романтизмом, характерний для філософської і філологічної шкіл Харківського університету, очолюваних І. Я. Кронебергом. Як і решта авторів театральних статей 1840 – початку 1850-х років, Кульчицький вбачав мету мистецтва в очищенні і зміцненні моральності людини. Тому він віддавав перевагу навіть невдалим постановкам драм Шекспіра, які живили розум та душу глядача на відміну від перекладних водевілів. Розповідаючи про вистави трупи Млотковського, критик стверджував, що справжнє акторське мистецтво полягає у простоті і природності на сцені. Судячи з рецензій, важливу роль у становленні нового типу акторської гри мала творча практика акторів-реалістів М. Щепкіна, П. Мочалова, М. Рибаківа, К. Соленика.

Зокрема, у статті «Харківський театр» від 2 листопада 1840 р. Кульчицький аналізує гру видатного провінційного трагіка Миколи Рибаківа у ролі капітана Дравенсона у спектаклі «Фрегат “Надежда”» за п'єсою О. Марлінського. Критик писав: «Крім природних обдарувань, у грі його видно було обдуманість і вміння досвідченого актора. Всі натягнуті місця, що часто зустрічаються в цій п'єсі, були якось згладжені; на фразях п. Рибаківа не досягав ефекту, і взагалі він зробив усе, що міг зробити з неї талановитий артист» (А. К., 1840, 2 лист.).

Проте критик вбачав у грі Рибаківа й схильність до звичних штамів провінційної сцени: «Попри багато удосконалень у жестикуляції, п. Рибаків ще не звільнився від деяких поганих звичок, спільних для усіх трагічних акторів. Наприклад, навіщо так бити себе в груди, навіщо з таким прагненням і безперервно хапати інших акторів за руки тощо... Все це може мати ефект і навіть істину, коли вживається зрідка, в місцях, де воно виходить ніби само собою з п'єси <...> Нехай кожен актор піклується тільки про внутрішній вірний і художній розвиток своєї ролі, зовнішній її вигляд прийде сам собою, і тоді будь-

яка позиція, будь-який жест будуть граціозні, тому що будуть природні» (Там само).

Видно, що в оцінках репертуару та акторського мистецтва, а також в манері викладення матеріалу у Кульчицького ще відчувається вплив пізнього романтизму. Хоча його власні прозові твори («Омнибус», «Даггеротип») вже тяжіють до «натуральної школи».

У 1850–1880-х рр. співпраця газети «Харьковские губернские ведомости» з вихованцями університету тривала. Наприкінці 50-х – початку 60-х років театральні рецензії тут публікував Іван Іванович Дмитрієв (1840-1867), який пізніше став відомим петербурзьким сатириком і критиком. Він походив з родини художників. Його батько після закінчення Академії мистецтв став священником, тому й Іван спочатку поступив до Харківської семінарії, потім біля двох років навчався у Харківському університеті, звідки був виключений за участь у студентському русі. Після цього Дмитрієв переїхав до Чернігова, де витримав при семінарії іспит на звання студента богослов'я. У 1863 р., після знайомства з М. Добролюбовим, став друкувати в журналах «Заноза», «Искра», «Очерки», «Современник», «Русское слово», «Будильник» фейлетони, сатиричні нариси, замальовки та розповіді, присвячені різним проблемам сучасного життя. У 1866 р. Дмитрієв був заарештований за обвинуваченням у неблагонадійності. У зв'язку з загостренням туберкульозу його випустили під нагляд поліції з дозволом виїхати на батьківщину, де І. І. Дмитрієв невдовзі помер.

До перших журналістських публікацій Дмитрієва можна віднести статті, присвячені харківському театру. Протягом 1857-1858 рр. матеріали Дмитрієва на шпальтах «Харківських губернських відомостей» під заголовком «Театральні замітки», незмінно підписані двома заголовними літерами (В. Г., Ж. З, М. Н., О. П., Р. С. і далі до кінця алфавіту). Дмитрієв розбирає спектаклі, гру окремих акторів (Гейбович, І. Дрейсіга, М. Ладіної, М. Рибаківа), торкається питань репертуару, взаємовідносин акторів і публіки.

Так, у статті від 1 лютого 1858 р. автор подає огляд декількох вистав за участю М. Х. Рибаківа. У виставі за комедією Гоголя «Ревізор» Рибаків, який грав Землянику, був єдиним, хто сподобався Дмитрієву. Інші погано знали текст та погано розуміли, про що написана п'єса. Критик зауважує: «"Ревізора" ходять дивитися зовсім інакше, ніж все інше. Вистава цієї комедії є свого роду іспит, який публіка робить акторам. А до іспитів готуються усі, хто хоче його витримати. Цього приготування і не було видно в наших акторів» (Я. Ф., 1858, с. 55). Критик пише також про Рибаківа-Гамлета. Дмитрієву здається, що в кожного з глядачів ще до вистави існує власне сприйняття цього образу, й успіх актора залежить від того, наскільки він співпав із публікою (Я. Ф., 1858, с. 55). При цьому театр Дмитрієв вважав «дзеркалом дійсності», тому чекав вистав за п'єсами сучасних авторів. Дмитрієв наголошував на тому, що навіть посередня п'єса, зміст якої узяті з оточуючої дійсності, заслуговує на більшу увагу, ніж усі драми з герцогами, маркізами, синдиками, італійським кинджалом, англійським спіном і французькою дотепністю.

У статтях Дмитрієва знайшли відображення демократичні віяння, властиві художній критиці 1860-х років. В них автор торкався проблем репертуару та акторської майстерності, наполягаючи на необхідності точного відтворення реального побуту, вірності оформлення вистави зображуваним епосі, а головне – натхненності гри, природності сценічної поведінки та вірності показаних характерів.

Розвиток театральної критики на сторінках «Харківських губернських відомостей» у 70-ті роки пов'язаний з ім'ям Івана Андрійовича Устинова (1826-?). Він закінчив Рождественське повітове училище у Петербурзі, деякий час служив дрібним чиновником у різних департаментах. В 60-ті роки захопився стенографією, закінчив спеціальні курси та видав підручник. Устинов викладав стенографію в різних закладах Петербургу. В 1868 р. на запрошення Харківського губернського земства як викладач стенографії приїхав до Харкова (працював в університеті, у 3-тій гімназії, на стенографічних курсах). В 1873 р.

Устинова було призначено редактором газети «Харьковские губернские ведомости». Він активно включається в громадське життя міста, уважно стежить за театральними та музичними подіями Харкова, знайомиться з місцевими пам'ятками, старожилами, вивчає історію краю.

В його доробку особливе місце займають статті з питань театального і музичного життя. Якийсь час після приходу Устинова газета публікувала тільки анонси спектаклів. Нарешті, в №125 від 26 серпня 1873 року, перед початком зимового сезону, тут була надрукована велика редакційна стаття, що належала перу самого Устинова. Можна вважати, що саме він започаткував на шпальтах «Харківських губернських відомостей» такий жанр, як «проблемна стаття». Вона мала назву «Загальні зауваження про умови, в які поставлена харківська сцена, та про сучасний репертуар» (Устинов, 1873, 26 серп.). Тут він вперше узагальнив і систематизував те, про що критики до того писали мимохіть і між іншим. Була визначена чітка позиція редактора газети щодо театальної критики. Він зазначав, що рецензії критиків дуже часто суперечать одна одній, що думки критиків мало вмотивовані, що газета не має чіткої естетичної позиції. Устинов вважав, на шпальтах газети треба розмірковувати, а не висловлювати незаперечні думки, обумовлені власним смаком рецензента. Автор пише також про умови праці акторів. Відомо, що трупи завжди були збірними. Люди, які приїхали з різних кінців імперії, за декілька днів мали швидко зігратися, щоб дати публіці хоч би подібність ансамблю. Спектаклі йшли щодня (по 2-3 п'єси щовечора). Репертуар був найрізноманітніший – від драм до водевілів і опер. На думку Устинова, провідні актори трупи мали грати багато вистав і зовсім не мали часу для того, щоб працювати над роллю (Устинов, 1873, 26 серп.). Критик погоджується з тим, що для актора-початківця провінційна сцена – це добра школа, яка дає знання сцени, привчає швидко входити у виставу, грати перед незнайомою публікою в новій п'єсі після мінімальної кількості репетицій. Але при цьому поспішна праця, невибагливий смак публіки можуть загубити талант, і тоді актор з митця перетворюється на так званого «корисного виконавця».

Такому актору притаманні непогана дикція, знання сцени, уміння швидко входити в роль, використовуючи старі штампи. Але він втрачає головне – його гра вже не бентежить душу глядача, який не бачить на сцені життєвої правди. Устинов вважає, що на цьому безрадiсному тлі повинна викликати пошану всяка спроба ретельного ставлення до справи. Й саме це має стати головним критерієм при написанні рецензії на виставу.

На відміну від попередників (Кульчицького, Дмитрієва та ін.), Устинов не був письменником, не мріяв про читацьке визнання. Тому його дописи менш емоційні, але завжди виважені, обґрунтовані та виразні. Він подавав також історичні екскурси, які свідчать про вміння працювати з документами й робити цікаві висновки. А театральні-критичні статті Устинова відзначалися вибагливим смаком та вдумливим підходом до рецензування.

Довгий час «Харківські губернські відомості» не мали конкурентів на ринку міської періодики. Щоправда, в 1877–1880 рр. виходила незалежна від міської влади газета «Харьков», але її редактор Сталінський вів справу досить недбало, матеріали містили багато помилок.

Лише від 1880 р. в Харкові почала виходити газета «Южный край», з якою одразу почали співпрацювати вихованці та співробітники Харківського університету. Центр критичної думки перемістився на її шпальти: на відміну від офіційних «Харьковских губернских ведомостей» «Южный край» займав достатньо ліберальну позицію, його дописувачі мали змогу більш вільно висловлювати власні думки.

Серед критиків «Южного краю», пов'язаних з університетом, особливе місце займав Микола Черняєв (1853–1910), який був не тільки критиком, але й істориком театру на Слобожанщині.

Він у 1875 р. закінчив юридичний факультет Харківського університету і був залишений на кафедрі історії російського права. Дисертацію він написав, але не захистив, й став працювати у судовій палаті.

Черняєв ще з гімназійних років був добре знайомий з Ю. М. Говорухою-Отроком, який був провідним театральним критиком газети «Южный край». Ймовірно, саме він залучив Черняєва до журналістської праці та вплинув на становлення його естетичних поглядів. Як відомо, Говоруха-Отрок, ставши учасником революційного гуртка, створеного у Харкові, був засуджений у справі «193-х», якийсь час сидів у в'язниці (Петропавлівській фортеці), де розчарувався в революційному русі, звернувся до християнства, і подальше його літературно-критична і художня творчість була пов'язана з ідеями слов'янофільства та православ'я.

Щодо Черняєва-критика, то він, безумовно, мав ґрунтовну гуманітарну освіту та блискучу ерудицію. Вона знайшла відображення в його критичних статтях про літературу, театр і музику. Тим паче, що на правах провідного співробітника Черняєв мав можливість займати своїми дописами цілі смуги. Так, у травні 1890 р., у циклі статей про гастролі відомого італійського трагіка Ернесто Россі Черняєв не тільки згадує Г. Гейне, А. Шлегеля, а й виявляє знайомство з основними течіями західного мистецтва, філософії, релігійної думки.

Черняєв почав писати про театр на початку 80-х років XIX століття, під час реакції, коли театр у провінції знаходився у глибокій кризі. Це було пов'язано також із скасуванням 1882 р. казенної монополії на театральні видовища в столицях. Кращі провінційні актори стали переходити у приватні столичні театри. Жорстокий цензурний нагляд не дозволяв театру відгукуватись на гострі проблеми сучасності. А п'єси неглибокої морально-побутової тематики не задовольняли передових людей тієї епохи. На перший план виходила акторська гра. Найкраща частина публіки чекала на потрясіння, але рядовий актор середньої трупи не міг їх дати.

Зауважимо, що вимоги до театру тих критиків, що стояли на реакційних ідейно-політичних позиціях, у початкових положеннях збігалися з вимогами передової інтелігенції. Так, Ю. М. Говоруха-Отрок, при всьому своєму

консерватизмі, наполягав на тому, що мистецтво має виховувати в людині прагнення до ідеалу і високу моральність.

М. І. Черняєв також вважав, що завдання мистецтва – просвіта людства та служіння ідеалу. На його думку, справжнє мистецтво завжди має на увазі лише сферу духовного життя людини. Тому він теж протиставляв класику сучасної драматургії і докоряв М. Г. Савиній за те, що вона прагне грати у п'єсах В. Крилова і М. Потехіна, а не в трагедіях Шекспіра.

Черняєв рідко писав про поточні події харківського театрального життя, але докладно і вдумливо, часто в кількох статтях, висвітлював гастролі приїжджих знаменитостей (Г. М. Федотової, М. Г. Савіної, М. М. Єрмолової, П. А. Стрепетової, Е. Дузе). Наприклад, докладно розбираючи гру Єрмолової, яка приїхала на гастролі до Харкова з декількома виставами («Татьяна Рєпина» Суворіна, «Марія Стюарт» Шиллера, «Таланти и поклонники» Островського і «Сафо» Грільпарцера), Черняєв аналізував не тільки успіхи і прорахунки виконання, але й драматургічний матеріал. Так, розбір гри Єрмолової у трагедії «Сафо» Черняєв починає з докладного знайомства читачів із творчістю Грільпарцера, розповідає сценічну історію цієї п'єси на російській сцені, аналізує образ головної героїні. На думку критика актриса не цілком упоралася з роллю, бо сцени, в яких Сафо вражає своєю моральною міццю та величчю, у пані Єрмолової вийшли дещо блідими, її Сафо не набувала рис «грандіозної величі», які, на думку Черняєва, притаманні героїні Грільпарцера (Н. Ч., 1893, 7 апр.).

З особливим почуттям Черняєв робить аналіз вистави «Марія Стюарт», бо це ще одна можливість висловити власні думки про те, що таке трагедія та трагічне у вимірах сучасності, та про сучасні засоби виконання трагедій: «Роль Марії Стюарт належить до найскладніших трагічних ролей. Зіграти її, не відступаючи ні на йоту від задуму автора, може лише трагічна актриса, і ось чому пані Єрмолова, незважаючи на свій першокласний дар, незважаючи на свій розум та глибоке розуміння мистецтва, не може бути ідеальною Марією Стюарт. Вона не має тієї пристрасної сили, того пафосу, того розмаху, без яких не можна

відтворити у всій величі таких “сценічних гігантів”, як Марія Стюарт...» (Н. Ч., 1893, 3 апр.).

Таким чином, відгуки Черняєва навіть про видатних виконавців ніколи не були просто похвальними, критик не просто мав власну думку про будь-яке театральне явище, а й переконливо її обстоював. Так, виступаючи проти драматургії Островського, Черняєв заперечував передусім естетику народництва, де реалізм у театральному мистецтві був пов'язаний із зображенням насамперед соціальних типів. Але ідеалом театру для критика залишався театр класицизму, який відтворював велич і красу людської душі. Найвищим досягненням драматургії він вважав п'єси Расіна, а еталоном акторської гри – гру Сари Бернар. Як естет і прихильник витонченого мистецтва, Черняєв заперечував демократичність театру, вважаючи, що справжнє театральне мистецтво доступне лише меншості.

Протилежну позицію займав співробітник «Южного краю» Юхим Мойсейович Бабецький (1860–1916) – журналіст, драматург, перекладач, театральний критик, який писав під різними псевдонімами (И. Тавридов, Е. Эмбе, Адем, Б-ий, Е. Б-ий, Е. М. Б-ий, Еф. Б-кий, Е. М. Б-цкий, Е. М. Б., Журналист, И. Т., Е. Мужецкий).

Юхим Бабецький, приїхавши з Євпаторії, поступив вільним слухачем на юридичний факультет Харківського університету, де провчився три роки (1878–1881), але юристом не став, присвятивши себе журналістиці.

На початку століття він вже завідував в газеті відділом місцевої хроніки, висвітлював різні питання економіки, політики і культури. Найчастіше на сторінках «Южного края» з'являлися його рецензії на музичні спектаклі і концерти.

Продовжуючи традицію М. І. Черняєва, він публікував на сторінках газети «Южный край» матеріали з історії театального життя міста у рубриці «З харківської театальної старовини». Але особливою щирістю відзначені його нариси про щойно померлих столичних і провінційних акторів, письменників,

музикантів – про В. Далматова, Л. Клементьєва, М. Савіну, Н. Карпенко, О. Суворіна, П. Сокальського. Так, про характерну провінційну актрису Наталію Карпенко він писав: «Різнобічний талант Н[аталі] С[тепанівни] проявлявся в комедії і в драмі, в ролях побутових і салонних п'єс; але головна її стихія був Островський, образи якого вона створювала з дивовижною яскравістю і закінченістю» (Бабецький, 1912, 25 лист.). Його театральні портрети були живими і яскравими, вони доповнювали глядацьку сприйняття акторів.

Аналізуючи події театрального життя міста, Бабецький був іноді категоричний і різкий в оцінках. Так, наприклад, він вважав невдалим режисерське рішення М. Синельникова при постановці «Ревізора» Гоголя в Міському театрі: «Відносно ж мудрувань з постановкою “Ревізора” – адже і в Художньому це не мало успіху – потрібно визнати раз назавжди, що такий історико-побутовий твір слід відтворювати тільки так, як встановила традиція, вироблена за участю самого автора геніальними творцями його безсмертних образів, живими свідками епохи гоголівських типів. При чому ж тут чиясь фантазія?» (Тавридов, 1914, с.783). Ми бачимо, що Бабецький ставився до театральних новацій досить скептично. Але підводячи підсумок дворічній роботі антрепризи Синельникова, критик в 1912 р. писав, що у Синельникова є не лише ділові якості, але і «глибоке, серйозне відношення до мистецтва, розуміння його завдань, художня чуйність, розум і володіння секретами сценічної техніки» (Тавридов, 1912, 16 марта).

Бабецький був гарячим прибічником українського театру, нарікав, що критикам не дозволялося давати великі статті про вистави українських труп. Після смерті М. Л. Кропивницького він написав цікавий та емоційний нарис про нього, згадуючи перший приїзд митця до Харкова: «Такого ентузіазму, звичайно, харківський театр ні до того, ні після не бачив і не знав!.. І справа була не лише в тому, що люди почули з сцени свою рідну мову, яка була під заборonoю, але і в тому, що естетична сторона стояла на високому рівні, захоплюючи глядачів

свіжістю, талантом, благоговійною любов'ю до справи, як могутнім потоком» (Бабецкий, 1910, 10 апр.).

Можна відмітити, що стилю критика була притаманна аналітичність, і в той же час – свобода і безпосередність викладу, що надає усім його роботам особливу теплоту.

Ми торкнулися лише деяких постатей харківської критики, пов'язаних з університетом. Університет давав солідну гуманітарну підготовку, розвивав смак та вміння аналізувати явища мистецтва. З іншого боку, можна впевнено констатувати, що театральні рецензії, проблемні статті, навіть спогади були, насамперед, можливістю донести до публіки власні думки не тільки про театр та мистецтво взагалі, але й про інші важливі проблеми життя. Тому вивчення театральної-критичної спадщини вихованців університету важливе як для відтворення історії театального процесу і становлення театальної критики в Харкові, так і для вивчення зв'язків наукової інтелігенції з творчими колами міста.

#### Список літератури:

1. А. К. (1840). Харьковский театр. Харьковские губернские ведомости. №43 (2 нояб.).
2. Бабецкий, Е. М. (1912). Н. С. Карпенко : (некролог). Южный край. № 11113 (25 ноября).
3. Бабецкий, Е. М. (1910). М. Л. Кропивницкий. Южный край. № 9960 (10 апр.).
4. Вязигин, А. С. (1908). Филомафитский Евграф Матвеевич. Историко-филологический факультет Харьковского университета за первые сто лет его существования (1805-1905). [Разд.] 2. С. 252–257.
5. Н. Ч. (1893). Гастроли М. Н. Ермоловой. Южный край. № 4206 (3 апр.).
6. Н. Ч. (1893). Гастроли М. Н. Ермоловой. Южный край. № 4210 (7 апреля).
7. Письмо в Херсон (1816). Украинский вестник. Ч.1, №1. С. 110–120.
8. Тавридов, И. (1912). Будущий сезон Харьковской драмы. Южный край. №10662 (16 марта).
9. Тавридов, И. (1914). Харьковские письма. Театр и искусство. № 32. С. 783–784.
10. Театр (1819). Украинский вестник. Ч.13, №1. С. 112–115.

11. Устинов, И. А. (1873). Общие замечания об условиях, в которые поставлена харьковская сцена, и современном репертуаре. Харьковские губернские ведомости. № 125.
12. Харьковский театр (1817). Украинский вестник. Ч. 8, №12. С. 365–370.
13. Я. Ф. (1858). Театральные заметки. Харьковские губернские ведомости. № 5. С. 54–56.

**Олег Зайцев,**  
*доктор філософії з культурології,*  
*заслужений працівник культури України, Ужгород*

## **ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОСТІР ЗАКАРПАТТЯ (1830–1930-ті рр.): ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ**

На сучасному етапі процесу національної самоідентифікації актуалізуються дослідження театрального простору. В контексті національної театральної культури вони зумовлені інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження та розвитку театрального мистецтва регіону. Вивчення його в проекції історичної реконструкції дає змогу відтворити загальне культурно-історичне тло, виявити специфіку взаємозв'язків традицій і новаторства, проаналізувати провідні тенденції розвитку тощо. Особливістю будь-якого виду театрального простору є наділення цього простору часовою, просторовою протяжністю та ціннісними засадами. Це визначає ціннісне ставлення до просторово-часових аспектів буття театральної культури. Простір і час перебувають у нерозривній єдності. Адже, театральне мистецтво не може розвиватися поза історичним часом і театральним простором. Театральне життя існує в рамках соціально-історичної еволюції.

У багатьох працях театральний простір прирівнюється до театральної культури, адже людина виступає і об'єктом і суб'єктом цієї культури. Театральний простір завжди використовується для означення особливостей театрального життя регіону, переваг у розробках манери акторської гри, унікальності драматургії та театральних будівель.

Дослідженням регіонального театрального простору займалися В. Андрійцьо, В. Габорець, Г. Ігнатович, В. Кобаль, Є. Недзельський, Р. Пилипчук, Ю. Чорі, Ю.-А. Шерегій та ін. Питанням архітектурних споруд для показу театральних вистав присвячені праці В. Проскуракова, А. Хіра, Б. Гоя та ін. Так, науковці А. Хір та Б. Гой стверджують, що «сучасні дослідження, які б

висвітлювали зародження та розвиток архітектури театрів Закарпаття, практично відсутні. Дані про архітектуру закарпатських видовищних споруд можна знайти лише у популярних або публіцистичних виданнях, які мають стихійно-аматорський характер, відсутня будь-яка класифікація та принципи побудови простору цих споруд» (6). Окремі аспекти становлення і розвитку міського простору Закарпаття розкриваються у працях Й. Кобаль, Т. Літераті, П. Сиви та ін.

Закарпаття можна назвати прикладом регіону, що рівномірно розвивається в соціокультурному просторі як на регіональному, так і на міському рівнях. Аналіз історичних матеріалів засвідчує, що в регіоні у період ХІХ – поч. ХХ ст. відбувається активний розвиток аматорських театральних виступів. Так, на теренах Австро-Угорської імперії при гімназіях, семінаріях, культурно-освітніх товариствах були засновані аматорські драматичні гуртки, які спрямували свою діяльність на пропагування засобами сценічного мистецтва творів місцевих та європейських драматургів. Важливу роль в цих процесах відігравали викладачі та студенти шкіл та гімназій. У зв'язку з відсутністю будівель міських театрів виступи проходили у громадських спорудах: приміщеннях гімназії, готелів, кафе, казино та на відкритих майданчиках (парки та літні сади при готелях).

Починаючи з 1830 рр. до Закарпаття з гастроллями приїжджають угорські мандрівні театральні трупи: Й. Кеші (1834 р., Мукачево); Л. Болдісара (1844, 1858–1859, Мукачево); К. Фейера (1856, 1858–1859, Ужгород, Мукачево); Е. Латабара (1866); Д. Міклоша (1871, 1887–1888, Мукачево); І. Кречані (1875, 1877, 1881, Берегово, Мукачево); В. Лаші, Б. Куті, Л. Вереша, А. Такач, І. Бенъе (1878, Ужгород); Ш. Чоки (1895, Мукачево; 1901, Ужгород); М. Кунхедьї (1899–1900, Мукачево); Ш. Кремера (1901, Хуст, Мукачево); Н. Йожефа та А. Кьовеші (1903, Ужгород); Ф. Фаркаша (1905, 1909, 1911, Мукачево, Ужгород); К. Балли (1905–1906, Ужгород); Л. Палагі (1908–1909); Д. Зілагі (1909–1910); Ш. Кремера (1912–1913, 1914, 1916, 1918, Ужгород, Мукачево); А. Кіш (1918, 1919–1920, 1921–1922, Ужгород, Мукачево); К. Горвата (1922–1923, 1925–1926, Мукачево,

Ужгород); П. Кароя (1926–1927, 1929–1930, Берегово, Мукачево, Ужгород); Ш. Івана (1930–1932, 1935–1936, 1939–1940, Ужгород, Мукачево, Берегово); А. Югаш (1932–1933, Ужгород, Мукачево); О. Фараго (1933–1934, Ужгород, Мукачево); А. Серегі (1934–1936, 1938, Мукачево, Ужгород); К. Перенї, Г. Кардосса та Р. Інке (1939, Берегово, Ужгород) [11]. Ці мандрівні трупи були єдиним театральним орієнтиром для більшості провінційних громад Австро-Угорщини. Репертуар включав лише музичні твори, як «Селянську честь» П. Масканї, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Кармен» Ж. Бізе, «Трубадур» Дж. Верді, «Безіменні герої» Ф. Еркеля, «Скрипаль з Кремони» Є. Хубая та ін.

З 1870-х рр. гастролюють регіоном єврейські артисти – бродери («співаки з Бродів»). Виступи бродерзінгерів мали різний характер: вони були регулярними, а не приуроченими тільки до дат єврейського календаря або подій родинного життя. Теми для виступів були взяті з повсякденного життя євреїв того часу. Саме поділ жестів та слів був головним елементом у виступах. Один актор говорив, а інший жестикулював у відповідь на розмовне слово. Замість декорацій використовували стіл, стілець, якщо була можливість вішалась завіса, яка відділяла сцену від гримерки. Публіка складалася з дрібних торговців та робітників, а вхід був вільним.

Професійне єврейське театральне життя почалося з січня 1921 р. в Ужгороді гастролями єврейського театру «Гаор» («НаОр») з Праги під керівництвом Ш. Призамента (1889–1973). «Трупа була не велика, але добре зіграна у виставах «Зруйнування Єрусалиму», «Кохання Естери», «Жидівський Гамлет» (7, с. 32).

У серпні 1926 р. в Ужгороді та Мукачево свої вистави показує інший єврейський професійний театр Трансильванії «Габіма» («Навіман») з м. Ясси (Румунія) під орудою С. Штрамера (1888 – невідомо). Артисти (А. Сегалеску, І. Ашкеназі, С. Каннер, М. Гліман, П. та С. Фрідмани, С. Пастор) на сцені міського театру три дні показували вистави: «Діббука» (Між двома світами), «Сліпий скрипач», «Кол Нідре» (пісня Ізраїля) (12). Після вдалого виступи театр

«Габіма» щороку (лютий-березень) буде показувати свої вистави ужгородському глядачу майже до червня 1933 р.

В літку 1938 р. в регіоні виступала єврейська театральна труппа «Зіглера-Постора» (Ziegler-Pastor) під керівництвом М. Зіглера (1879–невідомо). Артисти Р. Зіглер, С. Пастор, М. Пастор, Е. Зіглер, подружжя Лереску, Б. Рінцлер, Ш. Іріс виконували музичні оперети «Мазел Тов» та «Спадщина з піснями» (13, с. 168, 169).

Кожна вистава мандрівного театру зазвичай тривала від двох до шести тижнів. Маршрути труп значною мірою визначалися будівлями, придатними для вистави. Потреба у театральних будівлях в краї була дуже гострою. Адже будівництво театрів та створення відповідної інфраструктури було неодмінною умовою для постійних театральних вистав. Громади великих міст (Мукачево, Ужгород) починають збирати кошти на свій кам'яний театр.

9 березня 1884 р. в Мукачево відбулись збори активних громадян, на яких було створено «Товариство з будівництва театру» зі збору коштів на будівництво міського театру. Була придбана ділянка в центрі Мукачево та оголошено конкурс на архітектурний проєкт театру. Перемога дісталася угорському архітектору А. Войти, який запропонував збудувати міський театр на 500 міст з балконом, з кімнатами для акторів та оркестровою ямою. Під час будівництва виступи театральних колективів проходили у великому залі готелю «Csillog» («Стар») та на літних площадках. 28 жовтня 1899 р. відбулось урочисте відкриття будівлі Мукачівського міського театру (рис. 1). А вже 28 листопада цього року на сцені виступала труппа М. Кунгеда з оперою «Бан Банк» Ф. Еркеля (1, с. 61).



**Рис. 1.** Міський театр м. Мукачево. 1899 (1, с. 227)

17 лютого 1863 р. у приміщенні Ужгородського сирітського інституту відбулася вистава «Арабський порох» А. Коцебу у постановці викладача ужгородської гімназії К. Сабова. Друга вистава гімназистів відбулася 22 травня 1864 р. під назвою «Сваха» («Одруження» М. Гоголя). Р. Пилипчук зазначав, що «1 серпня 1864 р. в приміщенні Ужгородського замку відбулася вистава драматичного гуртка. Декорації та реквізит для неї були позичені в угорському театрі» (3, с. 23).

30 квітня 1865 р. в залі готелю «Корона» давали виставу «Сімейне празництво» І. Коритнянського. Усі кошти були віддані у сирітський дім та семінарію. Готель «Корона» (рис. 2) на довгі часи стає театральним простором для показу вистав, адже мав два сценічні майданчики: невелика сцена у великому залі та другу – літній сад готелю.



**Рис. 2.** Готель «Корона». Ужгород. 1902. (facebook/Made in Uzhhorod)

У 1903 р. в Ужгороді вирували великі пожежі, жертвою яких стають єврейська синагога, православна церква та літний театр. 27 вересня 1903 р. пожежа повністю знищила літний театр (травень 1890 – вересень 1903) при готелі «Панонія» І. Гутманна. Газета «Угорська сцена» повідомляла, що «вчора вранці літний театр в Ужгороді згорів вщент. У суботу ввечері повний зал дивився виставу “Буря” трупи Альберта Кьовеші, а до ранку все перетворилося на купу димучих руїн. Найбільшого лиха зазнали режисер Кьовеші та його трупа, оскільки всі їхні декорації, гардероб, обладнання, одяг та все рухоме майно згоріли і не були застраховані. Актори залишилися повністю без даху над головою» (10, с. 3). Після пожежі театральним простором для показу вистав стає парк Сечені (1904) та літний сад готелю «Корона».

28 лютого 1906 р. на засіданні управи міста Ужгород було піднято питання про будівництво міського театру (4, с. 158). Депутати звертаються до Міністерства внутрішніх справ Угорщини з проханням надати кошти на будівництво міського театру. Переможцями конкурсу стали архітектори Л. Фейер та інженер І. Ріттер.



*Рис. 3.* Міський театр м. Ужгород. 1907 (1, с. 228)

7 вересня 1907 р. відкриваються двері Ужгородського міського театру на 589 міст (*рис. 3*). Після відкриття будівля театру використовувалася для проведення різноманітних суспільно-культурних заходів (вистави, концерти, лекції).

Починаючи з 1920-х рр., вагому роль у відродженні українського театрального мистецтва в регіоні відіграли культурно-освітні товариства «Просвіта» (1920) та товариство ім. О. Духновича (кер. драматичного гуртка О. Куфтіна-Полуектова). Активну культурно-освітню роботу у період 1920–1930 рр. проводило спортивне товариство «Сокіл». У містах і селах організували філії товариства (Ужгород, Мукачево, Хуст, Берегово, Іршава, Севлюш, Перечин, Великий Бичків, Свалява, Тячів). Крім основної діяльності «Сокіл» відкриває при школах та гімназіях аматорські лялькові театри.

1928 р. відкривається будинок «Просвіти» та кінотеатр «Уранія» (арх. А. Фодор та ін. Е. Егреші). «В угорський період цю будівлю використовували в якості філармонії. Там проводили репетиції і виступали місцеві співочі, танцювальні та музичні колективи» (2).

У 1932 р. відкрився народний дім товариства ім. О. Духновича. Народний Дім став центром культурної та просвітницької діяльності, в ньому розміщується клуб, бібліотека, читальня, канцелярія, архів, велика зала для театральних постановок та концертів.

У серпні 1877 р. після гастролей в Ужгороді трупа І. Кречаньої переїхала до Берегово показувати свої вистави «Святий Стефан, перший угорський король» Л. Добші, «Двір королів Пето» на подвір'ї Ф. Шепоша [9, с. 83]. Режисер І. Кречаньої згадував: «Ми збудували гримерку з дошок у південному кінці сараю. Щоб потрапити з гримерки на сцену, ми прорізали в глинобитній стіні отвір розміром з двері та проходили крізь нього, а точніше, ховалися на сцені під час наших виступів. Якщо під час вистави йшов дощ, що, безумовно, траплялося кілька разів, дощ капав у гримерку з її дощатим дахом, ніби його вилили крізь сито між нашими шиями. Дощ із задоволенням бив наш одяг та гардероб. У залі для глядачів я забив палі в землю, прибав до них дошки та пронумерував їх. Це були закриті місця. Насправді, на першому поверсі навіть було стояче місце та галерея. Сарай був побудований так високо, що двоє людей могли зручно розміститися один над одним» (9, с. 84).

Виступи артистів проходили також у готелі «Золотий Лев» (XVII ст.), казино «Золота пава» (1812), готелі «Grand Royal», великому залі Земської управи та на різних літніх терасах.

У 1911 р. в місті відбулась реконструкція казино «Золота пава» (рис. 4) за проектом мукачівського інженера Д. Бешенського, навесні 1912 р. розпочалась реставрація (ін. Ш. Мейгеш). Святкове відкриття казино відбулось 6 липня 1913 р. Саме цей театральний простір стає постійним для виступів уродженців Берегово: прими угорської оперети Шарі Федак (1879–1955) з аріями класичних оперет (Ж. Оффенбаха, Р. Планкета, Ш. Лекока, Франца фон Зуппе, Й. Штрауса, К. Міллекера, А. Саллівана та С. Джонса) (8), та оперної діви Анни Баті (уроджена Аннет Стампф, 1901–1962) з аріями з опер «Безіменні герої» Ф. Еркеля та «Скрипаль з Кремони» Є. Хубая.



**Рис. 4.** Казино «Золота пава». 1812 (1, с. 229)

У 1934 р. вперше на гастролі приїжджає трупа під керівництвом І. Шандора, яка майже до 1935 р. показує свої вистави не лише у Берегово, а й в інших містах краю (Ужгород, Мукачево, Хуст). У 1939 р. приїжджає трупа К. Перенї та трупа І. Шандора (1940), перший угорський Трансільванський театр (1941) з міста Клуж під керівництвом К. Йоді (11).

У Хусті (до 1919 р. Північний Мармарош) виступи угорських театральних колективів починаються з 1901–1902 рр. (трупа Ш. Кремера). Вистави здебільшого відбувалися на літніх майданчиках просто неба. Публіка була культурно та соціально різноманітною, включаючи неписьменних глядачів.

У період 1914–1918 рр. театральна діяльність знизилася, обмежена воєнним станом. Вистави, що відбувалися, мали благодійний характер, кошти збиралися для допомоги удовам та сиротам війни.

Починаючи з 1920-х рр. театральні дійства відбуваються в залі горожанської школи та в «Слов'янському домі» (Чеське містечко). Архітектурний комплекс «Чеське містечко» (рис. 5), побудований у 1924–1925 рр. (арх. І. Фрейвальд та Я. Бьом), включав будинок культури, кінотеатр, ресторан та готель «Когуна».



*Рис. 5.* Архітектурний комплекс «Чеське містечко». 1925 (1, с. 230)

Таким чином, театральний простір Закарпаття 1830–1930 рр. починає свій розвиток за межами театру. Мандрівні театральні трупид надають можливість міському глядачу відчувити театр (акторське, музичне та театральнo-декораційне мистецтво). Театральний простір кожного міста (Ужгород, Мукачево, Берегово, Хуст) стає неоднорідним. Його структура і співвідношення залежали від того, які елементи театральної культури активізуються. Саме цей період розвитку театрального простору в подальшому стане головним у розвитку театральної культури Закарпаття.

#### Список літератури:

1. Зайцев О. Театральнo-декораційне мистецтво Закарпаття в соціокультурному просторі України ХХ-початку ХХІ ст.: монографія. Ужгород : Аутдор-Шарк, 2026. 362 с.

2. Літераті Т. Втрачений Ужгород: будинок «Просвіти» і кінотеатр «Уранія». 2017.  
URL: <https://prozahid.com/content-45772-html> (дата звернення: 17. 02. 2026).
3. Пилипчук Р. Український аматорський театр на Закарпатті (50–60-ті рр. ХХ ст.).  
Народна творчість та етнографія. Київ.1966. № 1. С. 19–27.
4. Сова П. Минуле Ужгорода. Ужгород. 1937. 312 с.
5. Проскуряков В., Гой Б. Культурологія Єврейського театру України в контексті часу,  
дії та архітектури. Львів : Львівська політехніка, 2007. 106 с.
6. Хір А., Гой Б. Мультикультурна складова формування архітектури театральної–  
видовищних будівель та споруд Закарпаття. Вісник національного університету  
«Львівська політехніка». № 757 «Архітектура». 2013. С. 206–212.
7. Шерегій Ю.-А. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 рр.  
Нью-Йорк, Париж, Торонто, Пряшів: Львів,1993. 412 с.
8. Fedak Sari Alegismertebb Beregszaszi / Janos Sepa. Karpatalja. Beregszasz, 2015. 116 p.
9. Krecanyi Ignac. Rtgi dolgok – rtgi szintsetrjl. Tortneti feljegyzesek a multbol. Temesvar,  
1914. 160 p.  
URL: [https://mandadb.hu/tetel/738617/Regi\\_dolgok\\_Regi\\_szineszetrol](https://mandadb.hu/tetel/738617/Regi_dolgok_Regi_szineszetrol) (звернення  
20.02.2026).
10. Videki szinpadok. Magyar szinpad. Budapest. 1903. № 270. 29 szeptember.
11. Ungvár színészete. Угорський театральний лексикон / гол. ред. Д. Секелі. Будапешт,  
1994.  
URL: <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz26/60.html> (звернення 18.02.2026).
12. Bercovici Israel O suta de ani de teatru evreiesc in Romania (1876–1976). Editura  
Kriterion, Bucuresti, 1982. 362 p.
13. Dalinger Brigitte Verloschene Sterne: Geschichte des jüdischen Theaters in Wien.  
Wien: Picus Verlag. 1998. 312 p.

**Петро Кравчук,**  
*заслужений діяч мистецтв України,  
кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри театрознавства  
КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

## **ТВОРЧІСТЬ ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО У НАУКОВІЙ СПАДЩИНІ РОСТИСЛАВА ПИЛИПЧУКА**

Ростислав Ярославович Пилипчук (1936-2014) один із найвидатніших українських театральних діячів – історик, науковець, джерелознавець, педагог – який майже півстоліття здійснював організаційно-дослідницьку працю, що визначала високий рівень розвитку української науки про театр.

Багатолітній товариш Ростислава Ярославовича, літературознавець Федір Погребенник засвідчує: Р. Пилипчук «студентом-третьокурсником дебютував з театралью-критичною рецензією (червень 1956 р.) на виставу драматичного колективу філологічного факультету Чернівецького університету («Будка ч. 27») до 40-річчя від дня смерті та 100-річчя від дня народження І. Франка. Цей дебют виявився знаменним – Р. Пилипчук згодом став театрознавцем» (5, с. 8). Саме театрознавчі праці геніального Франка зробили найбільший вплив на подальшу долю молодого освіченого спеціаліста: присвятити своє життя і подальші науково-творчі шукання висвітленню історії театральної культури. Завдяки старанній пошуковій праці дослідника уточнювалися не лише ключові події та дати шляхів становлення і розвитку всього українського драматичного театру, але й набули іншого змісту і значення окремі персоналії літературно-сценічної творчості, які реформували і збагачували засоби всього процесу утвердження українського класичного театру. Дослідник у своїх академічних працях, підручниках, часто супроти утвердженим традиційним доктринам, обґрунтовував і уточнював з позицій сучасної методології історичний поступ театральної творчості від народних джерел театру в Україні до вершин українського театру його «золотої доби», кінця XIX і початку XX століть.

Дослідницьке коло своїх наукових інтересів Р. Пилипчук переконливо збагачував новаторськими розслідуваннями про діяльність видатних діячів української театральної культури: Г. Сковороди, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненки, М. Щепкіна, К. Соленика, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, М. Заньковецької, Л. Ліницької, П. Саксаганського. Але з особливим фактажем, часто з детальними подробицями Ростислав Ярославович висвітлював творчість І. Карпенка-Карого, яку він пропагував впродовж сорока років і здійснив у загальному більше 30 публікацій. Першою з них була «Корифеєві театру», здійснена на матеріалах наукової конференції, що відбулася у Київському інституті театрального мистецтва у 1965 році, з нагоди 120-ого дня народження театального діяча; матеріали опубліковані у газеті «Літературна Україна» за 5 жовтня 1965 року, причому за підписом псевдоніма – П. Романчук. Пізніше ювілейні статті про І. Карпенка-Карого він періодично публікував у багатьох як столичних, так і обласних українських газетах: «Вечірній Київ», «Культура і життя». Більше того, свої дослідження про І. Карпенка-Карого в різні часи Пилипчук публікував у популярних часописах: «Вітчизна», «Український театр», «Кур'єр Кривбасу» та інших.

Крім того, важливим надбанням української театрознавчої літератури стали підготовлені і опубліковані ним збірники спогадів про братів Тобілевичів: М. Садовського (1981), П. Саксаганського (1981) та І. Карпенка-Карого. І хоч серед живих авторів, які співпрацювали і добре знали І. Карпенка-Карого, вже нікого не було, але Пилипчук як упорядник збірника і автор вступної статті поставився з винятковою увагою до першодруків та із використанням сучасних текстологічних принципів. Серед матеріалів збірника особливо цікавими стали спогади М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, С. Тобілевич, Н. Тобілевича, І. Мар'яненка, П. Коваленка та інших. У вступній статті Р. Пилипчук засвідчував, що багато дослідників на догоду декларативним органам були змушені безапеляційно зараховувати драматурга до

основоположників реалістично-побутової театральної системи. Тому шеститомне видання за редакцією Я. Мамонтова було підготовлене на засадах 1930-х рр. і не може задовольняти нас тепер: упорядник вдався до свавільного «перемонтування» окремих рукописних варіантів деяких п'єс, порушивши авторську волю, а отже, звів нанівець наукову цінність самого видання (1, с. 4). Будучи глибоко обізнаним з більшістю літературних і театральних видань про життя і творчість І. Карпенка-Карого, Р. Пилипчук міг дати їм кваліфіковану оцінку: «У цих працях схарактеризовано досвід І. Карпенка-Карого як драматурга, актора, режисера і організатора театральної справи та громадсько-політичного діяча на широкому тлі суспільного життя. Спільними зусиллями літературознавців і театрознавців чітко визначено те високе місце, яке І. Карпенко-Карий зайняв в українській культурі свого часу (1, с. 5).

Однак, найбільш відомий був І. Карпенко-Карий за життя (і таким лишається досі в народній свідомості) як драматург. Разом з істориками української драматургії і театру Ростислав Ярославович вважає, що у другій половині XIX ст., власне до виступу на суспільну арену Лесі Українки, найбільш українським драматургом був І. Карпенко-Карий. Він один з корифеїв українського театру у загально визнаній тріаді, поруч із М. Кропивницьким і М. Садовським, став творцем соціальної драми й трагедії, свідомо йдучи на розрив і з тими традиціями етнографічно-побутового театру, яка й досі інколи видається ледве не єдиною національною прикметою українського театру. І. Карпенко-Карий як письменник-новатор залишався глибоко національним драматургом, але він повніше, ніж його сучасники, засвоював досвід західноєвропейської драматургії, прагнучи вивести український театр на нові рубежі (2, с. 5).

1989 р. Р. Пилипчук упорядкував і підготував до друку у відомій серії «Бібліотека української літератури» тексти десяти найпопулярніших п'єс І. Карпенка-Карого. «Упорядник не вдався до найлегшого способу розклейки сторінок з попередніх видань, а зіставив останнє тритомне видання з останнім

прижиттєвим п'ятитомником І. Карпенка-Карого, в наслідок чого відновив ті купюри, які були зроблені в радянських виданнях 30-х років і з якими механічно повторювалися усі перевидання аж до 80-х років» (5, с. 18). Упорядник спростував усі пізніші радянські нашарування, завдяки чому сучасні читачі і театр отримали достеменні академічні тексти популярних п'єс І. Карпенка-Карого. У це видання упорядник включив твори – «Бурлака», «Розумний і дурень», «Наймичка», «Безталанна», «Мартин Боруля», «Сава Чалий» та інші, хоч не було включено до збірника п'єси, що мають славу сценічну історію – «Бондарівна», «Батькова казка», «Понад Дніпро», і дуже шкода, що за визначеними лімітними нормами не включені у збірник важливі історичні драми – «Мазепа» та «Гандзя».

Епіграфом до характеристики життєво-творчої діяльності І. Карпенка-Карого автор обрав слова драматурга з листа до його доньки Ярини від 4 січня 1903 р., де той писав: «Одним з найкращих лікарств є праця! Не дурна без мети, аби утопити себе, а розумна праця, у котрої є мета забезпечити лічну свободу і незалежність. Нема на світі нічого кращого, як незалежність. Це високе становище робить людину сильною на всяку життєву боротьбу і ніякі кайдани не обважнюють свободи і життєвої боротьби за служіння вищим ідеалам загального добра». Саме з позицій «служіння вищим ідеалам загального добра» Ростислав Ярославович оцінював ідеали мистецького служіння видатного митця. Крім того до списку наукових праць необхідно додати і вступну статтю до цього шановного видання – «Іван Карпенко-Карий», де Р. Пилипчук чи не вперше зауважував важливі факти з біографії драматурга. Так, наводиться запис з книги сільської церкви с. Арсенівка про те, що «І. Тобілевич народився 17 сентября 1845 г., в сім'ї Карпа Адамовича Тобілевича – 2-го розряду дворянина і законної жени Зінонєвної, оба православного ісповеданія». Про те, батько Івана згодом так і не добився визнання своєї сім'ї у дворянстві, бо було знайдено фактичні розходження у документальних записах фамілії – Тобілевич, Тубілевич і Табілевич. Як стало відомо, через роки драматург використав цей факт при

написанні своєї безсмертної комедії «Мартин Боруля». У вступній статті до видання Р. Пилипчук не лише дає аналітичний розбір драматичних творів з позицій сучасної методології, але й звільняє їх від традиційних характеристик, нав'язаних комуністичною соціологічною доцільністю. Зокрема подає матеріал на захист ідейних та мистецьких особливостей драми «Гандзя», яка здавалась колишнім партійним цензорам шкідливою з ідеологічного боку, бо у ній було нібито забагато патріотизму, адже в образі реальної особи красуні Гандзі вгадувалась політично розтерзана Україна.

У збірнику Р. Пилипчук подає всі п'єси з розлогими коментарями, обґрунтованими архівними матеріалами, на 57 сторінок.

У цілому як визначає Р. Пилипчук: «за драматургією І. Карпенка-Карого майбутнє, бо це наша класика, яка ніколи не стане байдужою наступним поколінням читачів і глядачів. Як ніхто з українських драматургів другої половини ХІХ-го ст., І. Карпенко-Карий розгорнув широку картину життя українського народу, показавши класову деформацію в його середовищі, опоетизувавши красу духовного світу простих людей і сатирично висміявши звиродніння панівних верхів (2, с. 26).

Останні роки своєї наукової діяльності Р. Пилипчук подавав дослідження про театральне мистецтво різних періодів до багатотомного видання «Історія української культури» та готував підручник з історії українського театру, де не забував висвітлювати самотню діяльність драматурга: «драматургія І. Карпенка-Карого, яка небезпідставно вважається вершиною української драми 80-90-х рр. ХІХ ст. позбавлена фольклорно-етнографічної ілюстративності, позначена рисами глибокого психологізму, пропонувала українському театрові дві паралельні тенденції – реалістичну і романтичну, які органічно доповнювали одна одну» (4, с. 311).

Одне з останніх досліджень Я. Пилипчука було присвячене виданню творів І. Карпенка-Карого, яке опубліковане під назвою – «І. Тобілевич (Карпенко-Карий) – виданий і не виданий». Науковець, аналізує більшість друкованих

видань творів драматурга, проте більше уваги надає питанням, які необхідно ще вирішити при подальшому увіковіченні пам'яті діяча широкого мистецького діапазону.

Автор статті зауважує, що значна кількість монографій про життя і діяльність І. Карпенка-Карого «має перед усім літературоцентричний характер», а ті праці, де висвітлено сценічний досвід митця, не такі вже й численні. Необхідно подумати про монографії театрознавчого змісту, які б розкрили театральну біографію багатогранного актора і, які б ґрунтовно базувалися на історичних друкованих джерелах. Мистецьку структуру п'єс І. Тобілевича слід «наново проаналізувати, застосувавши новітні дослідницькі методики <...> Потрібна й докладна сценічна історія п'єс драматурга на українській сцені, а також на сценах інших країн» (3, с. 39).

Крім того, Р. Пилипчук нагадує, що було б доцільно підготувати і видати повне академічне зібрання творів І. Карпенка-Карого: «Бажано підготувати й видати альбом фотографічних матеріалів І. Тобілевича, адже в фондах театального музею зберігається великий масив іконографічних відтворень письменника. Потрібно було б видати збірник найкращих критичних матеріалів про І. Карпенка-Карого, написаних у часи його творчого життя і за сто років по його смерті. Словом, є чим зайнятися тим, хто хотів би присвятити себе вивченню життя і творчості нашого патрона, великого драматурга і актора Івана Карпенка-Карого» (3, с. 39).

Нагадаймо, що у грудні 2026 року минає кругла дата – 170 років від дня народження одного з молодших братів І. Карпенка-Карого – Миколи Тобілевича (Садовського), а майже через рік буде 120 років від дня смерті І. Карпенка-Карого (2 вересня 1907 року).

#### **Список літератури:**

1. Пилипчук Р. Іван Карпенко-Карий у спогадах сучасників. Спогади про Івана Карпенка-Карого. Київ: Мистецтво, 1987. 183 с.

2. Пилипчук Р. Іван Карпенко-Карий. Іван Карпенко-Карий. Драматичні твори. Київ: Наукова думка, 1989. 603 с.
3. Пилипчук Р. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) – виданий і не виданий. Творчість І. Карпенка-Карого: слово і дія через віки. Київ: ВВП «Компас», 2005. 191 с.
4. Пилипчук Р. Історія української театру (Від витоків до кінця ХІХ ст.). Львів: видавництво «Наукова думка» НАН України, видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2019. 255 с.
5. Погребенник Ф. Невтомний працівник на ниві української культури Ростислав Пилипчук. Бібліографічний покажчик. Київ: «Твім інтер», 1996. 109 с.

## СПОГАДИ, ЗУСТРІЧІ, СПІЛКУВАННЯ

**Тетяна Жицька,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент, Київ*

### НАВЧИТЕЛЕВІ

Ростислав Ярославович Пилипчук часто наголошував, що навчити когось неможливо в принципі. Якщо є бажання, можна навчитись. І уточнював: вчитель – це людина, яка викладає за службовою знадобою, педагог – за покликанням, а навчитель – це той, кого самі учні обирають своїм наставником і порадником. Для тих, кому випало бути його учнями – дипломникам та аспірантам, а також тим, хто формально не був пов'язаний із мистецтвознавством, але для кого наукові розвідки стали не просто захопленням, а потребою, – Ростислав Ярославович назавжди залишиться НАВЧИТЕЛЕМ.

Він запам'ятався нам бадьорим і зібраним, підтягнутим й енергійним, усміхненим і доброзичливим, а головне – завжди готовим працювати стільки, скільки потрібно. Його працездатності можна було позаздрити. Здавалось, що якийсь щедрий «майстер часу» додав до його доби кілька зайвих годин. Навіть вкотре потрапивши до лікарні, він не припиняв працювати – продовжував читати, рецензувати, виправляти... Він власним прикладом доводив, що неможливого немає. Треба просто ставити перед собою завдання, а потім наполегливо, крок за кроком, йти до мети. Він не зупинявся сам і не дозволяв зупинятися нам.

Нам бракуватиме, власне, вже бракує, його тактовно-наполегливого нагадування про тези до наукової конференції або про статтю для чергового збірника, його порад і підказок, його дзвінків у будь-яку пору дня і ночі, його самоіронії, його вміння надихнути і згуртувати нас навколо чергової теми...

Не секрет, що Ростислав Ярославович ставився до будь-яких наукових розвідок або навіть невеличких дописів до енциклопедії надзвичайно сумлінно і

відповідально. І такого ж ставлення очікував від нас. «Пам'ятайте, якщо взяли за тему – опрацюйте її так, щоб не було потреби до неї повертатись», – сьогодні це звучить як настанова.

Він мав репутацію прискіпливого і скрупульозного рецензента. Рукописи, вичитані ним, рясніли правками і позначками. Але це була не просто критика заради критики. Поряд із зауваженнями він обов'язково залишав підказки і поради, покликані покращити відрецензовану роботу.

Єдине, в чому він залишався безкомпромісним – це культура оформлення наукової праці. Коментарі, виноски, джерела, бібліографія – ніякої приблизності, ніяких недомовок. Увага до найменшої деталі. Ретельна перевірка кожного факту. Грамотне бібліографічне оформлення публікації. Все має бути точним і вивіреном.

Разом з тим він цінував не тільки точність викладення фактів, а й вміння творчо осмислити матеріал. Він запевняв, що азарт науковця не менш важливий, ніж ретельність. Адже матеріал не «відкриється» тому, хто підходить до теми формально, а значить і результат буде сумнівний. Крім того він наголошував: щоб публікація була успішною, недостатньо точно викласти факти. Їх треба вписати в контекст. І чим ширшим буде цей контекст, тим більше людей зацікавляться оприлюдненим матеріалом, а значить він матиме довге життя.

Втім, надзвичайна вимогливість до наукових текстів сполучалась у Ростислава Ярославовича з людяністю. Він завжди був відкритий для тих, кого зараховував до кола свого спілкування. Вмів вислухати і почути. Зрозуміти і порадити. Поспівчувати і підтримати. А у разі потреби допомогти, дати рекомендації чи поділитись своїм досвідом.

Не зважаючи на репутацію науковця-аскета, він вмів точно визначати сутність людей і тверезо оцінювати їхні можливості. Він знав справжню ціну словам і вчинкам. Його зауваження завжди були влучними і доречними. А оцінки ситуації – тактовними і безкомпромісними. Він з гумором розповідав про ситуації зі свого життя і закликав до самоповаги у будь-яких життєвих ситуаціях.

Головне – не зраджувати собі. Для Пилипчука це означало не зупинятись на досягнутому. Він завжди мав силу-силенну власних ідей і планів, але відкладав їх, коли нам була потрібна його допомога. Він знав безліч імен і дат. Здавалось, колу його наукових зацікавленостей не має меж. Він міг легко зорієнтувати в напрямках пошуку наукових фактів за будь-якою темою. А коли пошуки заходили у глухий кут, допомагав знаходити вихід з безвиході.

Ростислав Ярославович був гурманом від науки. Мав смак до роботи з першоджерелами і намагався прищепити його нам, своїм учням. Його ім'я діяло на працівників архівів і музеїв як чарівний ключик. А про його домашню бібліотеку ходили легенди. Це було схоже на печеру Алладіна, з якої він з легкістю і невимушеністю фокусника видобував потрібну інформацію. Здавалось, не існує такої теми, яка б не була представлена в цьому зібранні. Його готовність поділитись накопиченими знаннями була щирою і безкорисливою. А єдиною винагородою за допомогу ставали наші статті й публікації.

За багато років цеглинка за цеглинкою він створив свою школу. Школу Пилипчука. І залишив цей бренд нам у подарунок . Адже «учень Пилипчука» в наукових колах – це своєрідний знак якості. Рівноцінною віддякою за такий щедрий дарунок можуть стати лише наші нові публікації і наукові розвідки, які будуть відповідати стандартам наукової роботи Ростислава Ярославовича.

**Петро Ільченко,**  
*заслужений діяч мистецтв України,*  
*професор НМА України, Київ*

## **МІЙ РОСТИСЛАВ ПИЛИПЧУК**

Зразу можу зазначити, що це нотатки не науковця, театрознавця-дослідника, а практикуючого режисера-постановника, педагога з практичної режисури, звідси – й відповідна назва статті.

Р. Я. Пилипчуку цьогогоріч виповнилося б 90 років. Вік такий, що на сьогодні п. Ярослав міг бути серед нас і продовжувати творити науку. Я його за весь період нашого знайомства знав енергійним, зібраним, активним діячем. Не знаю, чи займався він фізкультурою, гімнастикою, але у поганій фізичній формі, у поганому настрої, депресії, агресії цю людину я не знав. Звідси певно й така його продуктивність – науковець, дослідник, організатор театральної справи, педагог і багаторічний керівник провідного столичного учбового закладу. По сьогоднішній день Р. Пилипчук, який керував Київським державним інститутом театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (за його керівництва реорганізованого в Університет) більше двадцяти років, є лідером на цій посаді за терміном керування за уся понад столітню історію мистецького вузу. Враховуючи сучасну норму перебування на ректорській посаді не більше двох термінів по 5 років, гадаю, що таким він залишиться надовго.

Перше, що характеризувало Р. Пилипчука у нашому особистому спілкуванні, це продуктивність використання моменту спілкування. Не було розмов про здоров'я, погоду, плітки, тощо, а зразу з'ясовувалося, що здійснюється, на якому етапі, яке місце вистава, концерт, дійство займає у моєму житті, палітрі репертуару театру.

Радів, коли відчував за його розумінням, що це відкриває певний горизонт, добавляє новизни у загальний театральний процес; уточнював, коли це був повтор, поглиблення, нагадування. Дуже хотів, щоб все, що діється на театрі, мало позитивний, практичний результат. При цьому я не відчував з його боку

нав'язування, роздратування, тиску. Терпляче вислуховував мої аргументи, зіставляв, робив узагальнення.

В один із моментів чергової зустрічі він виказав задоволення, що наш Національний театр ім. І. Франка на великій сцені реалізував драматичні твори філософа і мислителя Г. С. Сковороди, а на малій сцені – драматургію періоду «шкільного театру». Розширення репертуарної палітри української драматургії у якнайширшому часовому вимірі надихала його як театрознавця. Він волів якомога ширше бачити українську драматургію, втілену на сцені, та ще й на головній драматичній сцені країни.

Я, звичайно, підтримав позитив п. Ярослава щодо даного театрального процесу, і через певний час на прохідній театру на моє ім'я лежав віддрукований примірник водевілю Василя Гоголя «Простак, або хитрощі жінки, перехитреної солдатом». Зрозуміло, що для малої сцени даний водевіль міг бути логічним варіантом постановки, яка б заповнила ще одну із прогалин загальноукраїнського театрального процесу. Водевіль втілений не був, бо у театральному механізмі свої мотивації. Але з часом я здійснив постановку маловідомої п'єси-комедії М. Кропивницького «На руїнах» (назва постановки «Комедія на руїнах»). У повному і самостійному варіанті п'єси, якій уже 125 років, була поставлена уперше. Думаю, що певну роль у виборі даної драматургії для постановки театром зіграв і Ростислав Ярославович.

Щодо означення «камерна сцена» театру ім. І. Франка теж відбулась розмова, де аргументовано і точно було визначено поняття камерної і малої сцени, їх схожість і різність. Можливо, це й не так важливо, але як для дослідника Р. Пилипчук у всьому намагався досягнути точності. У кожному із піднятих питань того чи іншого явища, п. Ярослав намагався спиратися на архівні факти, на відшліфоване енциклопедичне визначення, конкретне джерело. Довільність, міфологізованість, фантазування на тему не переконували дослідника-науковця.

Ті, хто знав його ближче, відзначали найбільше уподобання життя – дослідження архівів, виявлення й оприлюднення того, що заховано під товщею

часу. Коли у складі комісії чи журі п. Ярослав приїздив в інше місто, то на відміну від багатьох своїх колег, які прагнули побігати по історичних чи торговельних місцях, прокладав свій маршрут до міського архіву. Увечері з емоційною настрою можна було зробити висновок про прожитий конкретний день у даному місті.

Свого часу Р. Я. Пилипчук насильно примусив мене викладати у театральному інституті. Аргументація була убивчою – вас виховав наш вуз, а ви віддаєте перевагу викладання іншим. Це нечесно. Хто як не діяч провідного театру має працювати у нас. Більше того, взявши аркуш паперу і олівець, попросив дати перелік і характеристику тим, хто із театру і не тільки потенційно міг поповнити професорсько-викладацький склад. На зауваження, що він і сам добре знає потенціал працівників театру, настояв на ще одній, зокрема, й моїй думці. У рідному вузі я пропрацював певний цикл, а згодом, як Р. Я. Пилипчук залишив посаду ректора, знову сконцентрувався на викладанні в іншому учбовому закладі.

Не можу не відмітити і величезний практичний вклад Р. Я. Пилипчука у театрознавчу науку. Більше тисячі статей було надруковано ним за життя. Це статті із театрознавства, літературознавства, історії культури, педагогіки, дослідження загальнотеатрального процесу. І хоч за освітою п. Ярослав (а закінчив він Чернівецький державний університет) був філологом, ні у кого не виникало сумнівів у його глибокій обізнаності саме театрознавчої науки. Він був спеціалістом високого наукового рівня.

Часто після перегляду прем'єри, а то й поточного показу вистави, я отримував розгорнуту рецензію спектаклю. Це не було загальне захоплення або дружнє підсолоджування, а розбір вибору драматургії, місце її у поточному репертуарі та в особистій творчості. Часто давався прогноз довготривалості життя вистави. Пам'ятаю, що випускаючи виставу «Сентиментальний круїз» Т. Кандела у театрі ім. І. Франка, ми з виконавцем головної ролі Володимиром Нечипоренком мали маловтішні думки, що наша вистава короткострокова щодо

творчого життя. Р. Я. Пилипчук свій прогноз виказав як найпозитивніший. І дійсність підтвердила думку театрознавця – біля 15 років дана вистава була у репертуарі театру. Око у досвідченого спеціаліста було гострим і точним.

Не задовольняли його темпи розвитку театрального процесу в Україні, а особливо творення основи театру драматургії. Радів, що один із молодих провідних драматургів часів його керування театральним вузом, була працівниця цього закладу Тетяна Іващенко, п'єси якої широко ставилися на сценічних майданчиках країни. Сьогодні коло серйозних творів драматургії збільшилося, і я думаю, що це надихало б Ростислава Ярославовича.

Згадаю ще важливу його роботу по дослідженню початку зародження професійного театру в Україні. Вивчення театрального процесу на терені західноукраїнських земель і, зокрема, гуцульського театру, дало змогу стверджувати, що професійний театр в Україні має більш глибоку дату свого зародження. Точність, доказовість, фактажна основа завжди закладались у фундамент тверджень Р. Я. Пилипчука.

Свого часу цілий потік випускників (режисери, театрознавці, керівники театральних-концертних установ) на відзначення ювілейної дати закінчення інституту запросили діючого ректора. Ростислав Ярославович відвідав ювілейний вечір у Київському академічному театрі «Колесо», сердечно привітав усіх нас, розділив спільне святкування, а на твердження одного з випускників, що «ви наш ректор», відповів, що він був викладачем у студентів, а ректором був Баклан Федір Миколайович, давши своєму попереднику найвищу оцінку його діяльності. Для мене це було дуже важливо, адже на театрі етичний комплекс у відносинах із колегами є фундаментальним. Р. Я. Пилипчук для мене і в цьому питанні залишився еталоном поведінки.

З кожним роком дистанція періоду нашого безпосереднього спілкування збільшується, деякі деталі забуваються, стираються, розмиваються, але головне залишається – це масштаб особистості, масштаб створеного, масштаб позитиву. Звичайно, фігура Р. Я. Пилипчука чекає глибокого і всебічного дослідження.

Його творчий доробок має бути систематизований і виданий у цілісному вигляді, якнайширше представлений у широкій театральній спільноті.

Наш Ростислав Ярославович на це заслуговує!

**Світлана Максименко,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри театрознавства та акторської  
майстерності ЛНУ імені Івана Франка, Львів*

## **МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ**

### **РОСТИСЛАВА ПИЛИПЧУКА**

Запропонована на наших читаннях тема стосуватиметься важливої проблеми виробничої етики та моралі, абсолютно невербалізованої у театрознавчому середовищі. Надто коли йдеться про театральну педагогіку, де від особи педагога, викладача, майстра (зрештою, як і у професіях актора, режисера, сценографа та ін.) залежить не стільки набуття певного ремісничого багажу знань, скільки формування світоглядної позиції майбутнього митця.

Оскільки Р. Пилипчук в українському театрознавстві другої половини ХХ століття очолював історичну наукову школу, спробуємо виокремити морально-етичні засади його діяльності, які базуватимуться на безпосередньому (від 1977 до 2014 р.) досвіді спілкування з ученим спочатку як студентки, згодом – аспірантки, а пізніше – як молодшої колеги по професійному цеху.

Ростислав Ярославович не був моїм викладачем з фаху у Театральному інституті імені І. Карпенка-Карого. Але від 1999 року, з моменту відкриття кафедри театрознавства та акторської майстерності у Львівському національному університеті імені Івана Франка став моїм учителем у широкому, світоглядно-професійному сенсі цього слова.

Отож, уроки Ростислава Пилипчука.

**Урок перший:** громадянська, націєтворча позиція митця. Пріоритетом українського театрознавця має бути дослідження маловідомих сторінок його національної культури

**Урок другий:** основою для наукових розвідок має бути історичний документ, першоджерело, факт. Важливість етапу збору документів, їхній

пошук, вміння знаходити потрібні свідчення, доказову базу. «Коли ти у матеріалі, документи самі до тебе ідуть» (Тут варто згадати мою історію з пошуком фактажу про режисера ЛОТу Івана Іваницького<sup>1</sup> та його брата – архітектора Василя Іваницького).

**Урок третій:** «Сократ мій друг, але істина – дорожче». Якщо у процесі наукового дослідження автору доводиться зустрічатися з різними оцінками певного історичного явища, необхідно з'ясовувати першопричину розходжень, подавати найновішу інформацію з цього приводу, полемізувати з автором попереднього допису доказово, коректно, але безкомпромісно. «Якщо не хочете псувати стосунки з авторитетами, ідіть. Слабакам не місце в науці».

**Урок четвертий:** висока культура писаного слова. Прекрасний філолог, людина широкої ерудиції і знавець української мови, Р. Пилипчук не терпів «філологічної недбалості», невправності в пунктуації, бібліографічної некоректності.

**Урок п'ятий:** до української історичної науки необхідно запрошувати людей національно свідомих, патріотичних. Уродженець Тернопільщини, випускник Чернівецького університету, принципово україномовний, він ніколи не зраджував своїй національній ідентичності (хоча і не демонстрував її нарочито) ні у здебільшого російськомовному київському середовищі кінця 1970-х рр., ні за часів української незалежності. Тільки зараз, після відходу вчителя, мені стали відомі факти його спроб «залучити» до наукової роботи численних колег-західників. «Хто ж писатиме історію українського театру, як не ви, носії цієї культури?»

**Урок шостий:** наука і нічого, окрім науки. У процесі написання наукової роботи професор чітко контролював хід дослідження свого аспіранта: дотримання структури роботи, означених наукових методологій, коректності у термінах

---

<sup>1</sup> Максименко С. Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944). Львів, 2015. С.174 – 186.

подачі тексту, виправлень та доповнень. Правив жорстко, критикував жорстко, справедливо вимагав найширшого історичного контекстуального тла у дослідженні. Найвищою його оцінкою було: «Все, у мене вже немає зауважень».

Пригадую, якось уже після захисту дисертації, Ростислав Ярославович напівжартома сказав: «Не викидайте чернеток з правками. Збережіть їх, колись їх надрукуєте як статтю ...» Може, настав час?...

**Урок сьомий:** динаміка взаємостосунків Учитель – учень. Хтось із великих сказав: «Я вчу того, що вмію сам. І не знаю, хто з моїх студентів може вважати себе моїм учнем. Це запитуйте в них». Кілька разів хотіла кинути дисертацію, бо нерви не витримували високих наукових вимог Пилипчука, але врешті зрозуміла, що «доросла» до його претензій, знайшла жанровий та методологічний підхід до написання дослідження. Процес мені сподобався. Я відчула справжню радість від роботи з документом в архівах.

Підсвідоме протистояння аспірант-керівник перетворилося на довірливі стосунки колег по цеху. У часи візитів Р. Пилипчука до Львівського національного університету, після наукових консультацій з приводу кандидатських дисертацій (моєї і пані Майї Гарбузюк), ми неодмінно завершували колективну зустріч спільними обідами (з улюбленим українським борщем Ростислава Ярославовича). Жодного разу професор не дозволив нам з Майєю заплатити за обід. Хтось сьогодні може у це повірити? Добре написана робота аспіранта була для Ростислава Ярославовича найвищим його капіталом.

Після захисту дисертації професор не залишав без уваги: телефонував, пропонував писати, давав теми нових публікацій, адреси редакцій, скеровував до участі у наукових конференціях. Мотиваційні розмови могли тривати по 30-40 хвилин. І ніколи – за рахунок колишнього аспіранта.

**Урок восьмий:** формування кола спілкування «за інтересами». Довгі міжміські телефонні розмови Пилипчука, як зараз розумію, йшли від його бажання продовжувати наукову роботу, бути в курсі «львівського контексту». А

ще, думається, від браку такого спілкування у Києві, де після 20-літнього ректорства, Ростислав Ярославович опинився на формальній посаді «радника».

Пилипчук був науковим редактором Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. У Львові, спільно з Олегом Купчинським формували Записки НТШ. Праці театрознавчої комісії. Витрачав на поїздки власні кошти, здоров'я, нерви. Сам коментував: «А хто ж цю роботу робитиме?». По суті, найавторитетніший в Україні учений-історик не захистив, на відміну від своїх аспірантів, власної докторської дисертації. То час забиравало ректорство, то редагування чужих текстів. Але ця праця давала коло і поле для формування майбутнього української історичної наукової школи! Думаю, професор це розумів і свідомо йшов на таку перспективу!

**Урок десятий:** право вибору, або ефект «білої ворони».

У п'єсі Томаса Бернгарда «Ефект Minetti», присвяченому німецькому акторові Minetti (1905 – 1998) є такі слова: «Супроти тупості, супроти суспільства... покрити ковпаком духовності. Ні метра, ні секунди не здаватися. Навчитися бути наодинці. І в нагороду – самотність».

Якщо розуміти ці програмові слова не у побутовому, а у метафоричному сенсі, їх можна віднести й до наукового та життєвого кредо Ростислава Пилипчука.

**Ірина Сікорська,**  
кандидат мистецтвознавства,  
с. н. с. відділу музикознавства та етномузикології  
ІМФЕ імені М. Т. Рильського, Київ

## РОСТИСЛАВ ПИЛИПЧУК: ВІД НЕПРИЙНЯТТЯ – ДО СПІВТВОРЧОСТІ

### *Преамбула*

Коли у розпал серпневих відпусток надійшла ця сумна непоправна звістка, вона викликала справжній шок і навіть певну розгубленість: як же ми тепер без нього?! Саме мені було доручено написати Некролог до інститутського часопису «Студії мистецтвознавчі»<sup>2</sup>, де я на підставі архівних документів та друкованих праць узагальнила об'єктивні відомості, об'єднавши їх із власними спогадами та рефлексіями. Невдовзі на основі цього тексту було написано статтю до «Наукового вісника КНУТКіТ»<sup>3</sup>, де мої зауваги й спостереження були доповнені «прямою мовою» Ростислава Ярославовича – цитатами з його спогадів, поданих до меморіального збірника «Музична україністика: сучасний вимір» пам'яті багаторічного завідувача відділу музикознавства ІМФЕ Миколи Гордійчука<sup>4</sup>, що її певний час випускав відділ музикознавства ІМФЕ. Цю серію започаткувала Наталя Костюк, уклавши збірник на пошану доктора мистецтвознавства,

---

<sup>2</sup> Ростислав Ярославович Пилипчук [Некролог]. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: 2014. Число 3. С. 135–136.

<sup>3</sup> Сікорська І. Вірний служитель його величності факту. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2016. Вип. 19. С. 78–82.

<sup>4</sup> Пилипчук Р. Микола Гордійчук – і в моєму житті. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ: ІМФЕ, 2011. Вип. 6. С. 445–459.

професора Лю Пархоменко, з якою Р. Пилипчука пов'язувала багаторічна дружба, тож цілком логічною була і його участь. Але про це – трохи згодом.

### *Автобіографія «з перших вуст»*

Згадувана стаття Р. Пилипчука до шостого випуску серії, присвяченому пам'яті М. Гордійчука, фактично є автобіографією самого автора, представленою в історичній ретроспективі крізь призму пієтету до Миколи Максимовича та спогадів про їхню співпрацю. Перечитуєш її, і ніби чуєш його голос, захоплюєшся дивовижним умінням викладати власні думки з особливою, довірливою інтонацією. Ніби бачиш його злегка примружені очі, в яких іскриться лукавинка.

Йшлося про перші роки в рідних Оришківцях, коли хлопчик ішов пасти худобу з книжкою із сільської бібліотеки під пахвою. «Як учень сільської семирічної школи на Тернопільщині у перших повоєнних роках, я захоплювався співом (тоді сільська молодь ще співала на вулиці вечорами), був членом шкільного хору і драматичного гуртка, тож не минав у нашій сільській бібліотеці жодної книжки з історії театрального й музичного мистецтва»<sup>5</sup>.

Далі подавався «реферат» з «музичних» книжок, зокрема й авторства М. Гордійчука), які були в тій читальні. При тому автор підкреслював, що був «чи не єдиним у селі їх постійним читачем»<sup>6</sup>. Особливо його вразила книжка М. Гордійчука про М. Лисенка: її він безповоротно «позичив» у сільській бібліотеці, домовившись із бібліотекаркою щось принести на заміну (як зазначав, книжка «...так “приросла” до мене, що й тепер маю цей примірник із написом на титульній сторінці: О[ришківська] б[ібліотека], 2536, а на обкладинці – ще й загальнорайонний шифр: “63 (090) А 87”»). Однак тут таки зауважував: «Не скажу, що саме ця книжка відкрила мені М. Лисенка, бо його прізвище часто вимовляв мій батько, колишній хорист при сільській “Просвіті” ще в 1920–1930х

---

<sup>5</sup> Там само. С. 445.

<sup>6</sup> Там само.

роках. А крім того, в моєму книжковому “схроні” були брошури “Микола Лисенко” Оксани П’ятигорської (Львів, 1938; це вже згодом у Києві я дізнався, що то псевдонім Галі Левицької), “Микола Лисенко у соту річницю народження (1842–1942)” Віктора Андрієвського (Львів, 1942) та багатоілюстрований альбом про перший крайовий конкурс хорів Галичини 1942 року, присвячений 100-річчю від дня народження М. Лисенка. Цей альбом у мене не зберігся. До речі, тепер я не знайшов про нього згадки у таких спеціальних виданнях, як монографія “Українські хори та диригенти” М. Бурбана (Дрогобич, 2007) та бібліографічний покажчик “Микола Лисенко” (колектив укладачів; Харків, 2009). Але книжка Л. Архімович і М. Гордійчука про М. Лисенка – це перша так широко розгорнута біографія з аналізом творчості композитора. (Згодом я купив ще два доопрацьовані видання цієї книжки)»<sup>7</sup>. У цих рядках вражає все: не лише бібліофільська пристрасть – прагнення мати у себе **всі** доступні книжки з питань, які його цікавили; не лише ставлення до цих книжок, як до найбільшої цінності, яку беруть із собою в численних переїздах; а й уміння – знайти потрібний екземпляр у відповідний момент, а значить зразковий порядок у власній бібліотеці (мені це, чесно кажучи, вдається з трудом: знаю, що книжка є, але де?!)

Р. Пилипчук згадував, як змалечку захоплювався співом, був членом шкільного хору і драматичного гуртка. Згодом у Копичинцях вже «міг почути український хоровий спів і окремих вокалістів із гучномовця посеред міста <...> Був членом хорового і драматичного гуртків»<sup>8</sup>. Очевидно, з тих «перших університетів» і його феноменальна пам’ять, і дивовижне вміння «дістати» з неї відомості саме в необхідний момент. Тоді ж розпочалося його «музикознавче дилетантство чи інакше, м’якше: моє аматорське музикознавство».<sup>9</sup>

Наступним «описуваним» етапом став Чернівецький університет, де навчався на філологічному факультеті й на все життя потоваришував із Федором

---

<sup>7</sup> Там само. С. 446.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само. С. 447.

Погребенником, що був старшим на пару курсів, разом вони співали в університетському хорі під керівництвом Степана Сабадаша. Упродовж 12–14 грудня 1957 р. відбулася спільна ювілейна наукова сесія ІМФЕ АН УРСР та Чернівецького державного університету, присвячена 40-річчю УРСР. Засідання відбувалися у приміщення, яке колись належало «Просвіті» (що було символічно). Зібрання очолював Максим Тадейович Рильський. У складі делегації були М. М. Гордійчук і Марія Петрівна Загайкевич. Тож юний Ростислав, знаючи їх за книжками, насмівився підійти й представитись, а далі вже, за його словами, до них «прилип»<sup>10</sup>. Тоді ж він похвалився Миколі Максимовичу, що з підшивок доступних йому українських газет за 1885–1918 рр. склав бібліографію літературно-мистецької частини (а отже й про театральне і музичне життя), і що на цьому матеріалі готує нарис про український театр на Буковині. І це студент п'ятого курсу! Гордійчук був вражений. Сказав, що це можна було би надрукувати в Інституті.... Заохочував вступати до аспірантури<sup>11</sup>.

До омріяної аспірантури відділу театрознавства ІМФЕ Р. Пилипчук був прийнятий у 1960-му році – після праці в Музеї Ю. Федьковича та вчителювання, і це був дуже важливий для нього період: наукового зростання, опановування столичних бібліотечних фондів, відвідування театральних вистав і концертів тощо. Далі були перипетії й митарства: йому не затверджували тему щодо театру Галичини та Буковини (оскільки вона була закріплена як планова за іншим співробітником відділу театрознавства). І лише, коли через три роки, той тему завалив і його звільнили, Р. Пилипчукові доручили «рятувати справу». Таким чином, згадував Р. Пилипчук: «Через півтора року на столі у дирекції лежав написаний мною і схвалений відділом театрознавства текст розділу на 7–8 авторських аркушів. Оскільки видання першого тому історії українського театру

---

<sup>10</sup> Там само. С. 448.

<sup>11</sup> Там само.

було справою відповідальною, то текст тому читали особисто М. Т. Рильський як голова редколегії і М. М. Гордійчук – як заступник директора»<sup>12</sup>. Останній привітав його з успішним виконанням розділу і сказав, що це основа для кандидатської дисертації. Це була висока похвала! Так було вирішено питання про зарахування його до штату ІМФЕ, і розпочався науковий стаж від молодшого (1963) – до старшого (1973) наукового співробітника відділу театрознавства. У цих стінах Р. Пилипчук у 1971 р. захистив кандидатську дисертацію «Український театр Східної Галичини і Північної Буковини (30–60-і роки ХІХ ст.)». Тут готував розділи до колективних монографій та збирав і готував до друку епістолярій М. Т. Рильського (1966–1968). Знаковою для Р. Пилипчука в ті роки стала праця над упорядкуванням збірника «М. В. Лисенко у спогадах сучасників», де на титулі було зазначено: «Упорядкував Остап Лисенко, редакція і коментарі Ростислава Пилипчука». Це було дуже почесно! «Новостворене видавництво “Музична Україна”, – згадував Р. Пилипчук, – з ініціативи редактора Рюрика Мар’яновича Немировського, який знав мене за публікаціями в пресі, зокрема й про М. Лисенка, попросило мене допомогти літньому й недужому Остапові Миколайовичу Лисенкові у підготованні цієї книжки. Насправді не тільки редакція і коментарі, а й саме впорядкування належить мені, але левову частку роботи видавництво за моєю згодою подарувало О. М. Лисенкові, тобто упорядкування всього тому (з виплатою досить значного гонорару), а я залишив за собою редакцію і коментарі, і цим був щасливий»<sup>13</sup>. Пізніше Р. Пилипчук розповідав, що через тодішню радянську цензуру чимало спогадів не увійшло до збірки, немало з них було опубліковано у «препарованому» вигляді (іншого шляху зберегти їх для нащадків і оприлюднити просто не існувало!). Саме для цього видання М. Гордійчук потайки приніс Р. Пилипчукові з власної бібліотеки видану в Канаді у 1947–

---

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Там само. С. 449.

1948 рр. і «не легалізовану» в УРСР книжку «Спогадів» О. Кошиця, «звідки я передрукував розділ «Спогади про Миколу Віталійовича Лисенка» – це було перше перевидання саме тексту О. Кошиця на Радянській Україні, – хвалився Ростислав Ярославович<sup>14</sup>. Звісно, що він ретельно скопіював усі спогади (що саме по собі було доволі ризиковано), і на початку 2000-х рр. повернувся до цієї теми. Опрацьовував її дуже ретельно, писав докладні коментарі, розкривав «лакуни». Тож і не дивно, що на зміну одному тому (823 с.) народилося два. На жаль, світ побачив лише перший з них<sup>15</sup>. А Р. Пилипчук обіцяв, що редактором 2-го тому буду «тільки я»! Хотілося б мені закрити цей борг і перед Р. Пилипчуком, і перед М. Лисенком.

Справедливим визнанням здібностей і ретельності Р. Пилипчука стало призначення його в 1968 р. на посаду вченого секретаря Інституту: з одного боку, це потребувало великих зусиль, напруження, значних часових затрат. Виконував Р. Пилипчук й функції вченого секретаря дисертаційної ради. Ця посада давала можливість розширити коло спілкування з багатьма видатними представниками української науки, культури, мистецтва. А з М. М. Гордійчуком вони упродовж багатьох років (до 1974) «ділили» кабінет і на все життя зберегли дружні взаємини. А ще – накопичувався досвід організаційно-адміністративної роботи – згодом визначальної на довгі роки, коли «доля розпорядилася так, що я перейшов до театрального інституту на вищі посади – проректора з наукової роботи і ректора»<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Там само. С. 450.

<sup>15</sup> Микола Лисенко у спогадах сучасників. У 2 т. Т. 1 / Упорядкування текстів, ілюстаривного матеріалу передмова та коментарі академівка АМУ, професора Р. Я. Пилипчука. Київ: Музична Україна, 2003, 344 с.

<sup>16</sup> Пилипчук Р. Микола Гордійчук – і в моєму житті. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ, 2011. Вип. 6. С. 445–459.

## *Неприйняття*

Перше моє знайомство з Ростиславом Ярославовичем відбулося на представницькій Республіканській конференції «Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури», що відбулася у вересні 1989 р. у Кіровограді (тепер Кропивницький). Р. Пилипчук виступав на ній із привітальним словом як очільник установи-співорганізатора. Виглядав вельми презентабельно. Для мене – тоді аспірантки відділу музикознавства ІМФЕ – він був насправді «визначним». Хоча мене представила старша колега Марія Петрівна Загайкевич, враження на нього я явно не справила.

Наступна пам'ятна для мене зустріч мала місце вже напередодні захисту кандидатської дисертації. За рекомендацією М. М. Гордійчука, я звернулася до Ростислава Ярославовича з проханням написати відгук на автореферат. І ось у призначений час я заходжу до його кабінету. Секретарка принесла каву. Ректор поклав перед собою аркуші відгуку і почав читати (дуже артистично, з притиском...). Це була катастрофа! Я відчула себе повною нездарою, невігласом і ще багато чим «не-». Але чемно подякувала і лише на вулиці гірко розридалася... Багато з чим я була незгодна, могла би подискутувати (зокрема, що «Москаль-чарівник, хоча й названий І. Котляревським «Малоросійською оперою», все таки більше тяжіє саме до водевілю), але не посміла, й довго ще вела про себе той уявний діалог. Нині, на відстані у понад чотири десятиліття, я розумію, що відгук був загалом позитивним і доброзичливим, хоча й досить уїдлигим. І, звісно, виховним у сенсі ретельності й точності формулювань та фактології.

Звісно, захист пройшов успішно, і невдовзі мене було зараховано на посаду молодшого наукового співробітника відділу музикознавства ІМФЕ, де я працюю й донині.

## *Співтворчість*

Минуло кілька років, і у відділі розпочався проєкт «Української музичної енциклопедії». Упродовж 2006–2023 рр. вийшло 6 томів. Р. Пилипчука залучали як автора та члена редколегії (тт. 1–5, в останньому, на жаль, уже в чорній рамці).

До різних томів УМЕ Р. Пилипчук написав загалом 33 статті. Статтю про самого Р. Пилипчука до 5-го тому написала Олена Немкович – нинішня завідувачка відділу музикознавства; її ретельність і докладність «суголосна» героєві статті, вона навіть може успішно з ним конкурувати.

Якщо проаналізувати бібліографічний покажчик праць Р. Пилипчука<sup>17</sup>, то іменний покажчик у ньому нараховує близько 600 позицій. Впевнена, що принаймні про 500 з них (діячів театру з Польщі, Росії, Чехії, США й Канади та ін.) він міг би написати фахові енциклопедичні статті. З точною фактологією, бібліографією тощо. Не можу не похвалитися, що в редагованому мною 2-му томі УМЕ – аж 13 його статей. Переломний момент стався під час роботи над статтею «Королевич-Вайдова», для якої мені вдалося віднайти невідомі факти. Це був момент істини, моя маленька сатисфакція, але треба було бачити, як він на очах «розцвів»! Після того розпочалась і наша дружба. З високим пієтетом до Вчителя, до його знань, ерудиції справжньої «живої енциклопедії». Ми разом написали статті про Марію Заньковецьку та Ольгу Кобилянську. Та в моїх розділах до Укладаючої іменний покажчик до другого тому «Історії української музики», ми з колегою спеціально їздили до Р. Пилипчука у Феофанію (де він лікувався), й він розшифрував нам зо два десятки імен, прізвищ і псевдонімів. Це було справжнє «полювання на факти», яке приносило йому неймовірне задоволення, немов від розплутування складного детективного сюжету.

Він був винятковим знавцем архівів. Коли я в 2009 р. збиралась у відрядження до Санкт-Петербурга, Ростислав Ярославович розповів, в яких архівних зібраннях і що саме треба шукати (із зазначенням номерів фондів!)

---

<sup>17</sup> Ростислав Пилипчук. Бібліографічний покажчик. Київ : Твім Інтер, 1996. 109 с.

Стаття Ростислава Ярославовича до згадуваного збірника «Музична українїстика», вип. 1 мала скромну назву «На маргінесах довідника про українських композиторів»<sup>18</sup>. Але фактично це була рецензія на довідник А. І. Мухи «Композитори України та української діаспори». Кожен абзац статті було присвячено знайденій у довіднику помилці, а загалом їх набралось аж на піваркуша. Притому, як зазначалося в резюме, охоплено було лише три літери (А–В). «Можна було б продовжити серію таких зауважень і пропозицій по всіх літерах до кінця абетки, сиріч усього словника, – підсумовував свої «нотатки» рецензент, – але це була б уже не стаття, а ціла брошура...» І тут-таки формулював «надмету»: «вдосконалення нашої енциклопедичної роботи»<sup>19</sup>, підкреслюючи власну заангажованість і небайдужість.

Отже, стаття ця вкотре засвідчувала його енциклопедичну ерудицію, а також легендарну серед колег прискіпливість, завдяки якій його називали «учителем історичної достовірності»<sup>20</sup>.

Пам'ятною для мене є зустріч із Р. Пилипчуком на похороні легендарного Богодара Которовича (7 липня 2009 р.): після прощання в Оперній студії НМАУ він запросив нас із Анатолієм Калениченком «на пиво», і ми упродовж трьох годин захоплено слухали його «інститутські бувальщини» (диктофон дістати в мене забракло сміливості, а пам'ять, на жаль, зберегла далеко не все...). На учті з нагоди 80-річчя Лю Олександрівни Пархоменко (12 грудня 2010 р.) він надовго не затримався, але з ювіляркою та зі мною сфотографувався (і це також був найвищий із його боку прояв довіри й прихильності).

Вічна вдячність Ученому й Людині, яка залишила по собі таку вагому спадщину й таку Світлу Пам'ять.

---

<sup>18</sup> Пилипчук Р. На маргінесах довідника про українських композиторів. *Музична українїстика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ, 2005. Вип. 1. С. 76–81.

<sup>19</sup> Там само. С. 81

<sup>20</sup> Грицук В. Учитель історичної достовірності. *Кіно-театр*. 2014. № 6. С. 60–61.

**Андрій Лягущенко,**  
*заслужений діяч мистецтв України,  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри організації театральної справи імені І. Безгіна  
КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого,  
зав. кафедрою хореографічних та мистецьких дисциплін  
Коледжу хореографічного мистецтва «КМАТ імені Сержа Лифаря», Київ*

## **РОСТИСЛАВ ПИЛИПЧУК ТА ІСТОРІОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ**

Один із фундаторів української історичної думки, академік Дмитро Багалій ще понад сто років тому зауважував, що «сучасна історіографія виробила цілу низку спеціальних правил, яких повинен додержуватися кожний дослідник, а саме: уникати апріорних висновків, користуватися джерелами першої руки, студіювати твори попередників, але ставитися критично до їх висновків, порівнювати різні джерела про одну і ту ж саму подію, звертаючи увагу не на кількість, а на якість джерел» (Багалій, 1923, с. 5-6).

Саме такими професійними критеріями послуговувався видатний український театрознавець, історик театру, академік Ростислав Пилипчук. Його невпинна праця була спрямована на утвердження об'єктивного й фундаментального підходу до наукового дослідження театру, в першу чергу вітчизняного. Р. Пилипчук боровся за повернення справжньої багатогранної історії українського сценічного мистецтва, знеціненої псевдонауковими міфологемами ідеологізованого радянського театрознавства. Дистанціюючись від кон'юнктурної театральної критики, він постійно стверджував і доводив власною діяльністю, що театрознавець – це в першу чергу науковець.

Серед широкого кола наукових інтересів Р. Пилипчука особливе місце займала саме історіографія українського театру, адже він завжди зважав на розвідки своїх попередників, спираючись на їхній досвід або полемізуючи із ними, але неодмінно віддавав шану заспівувачам вітчизняного театрознавства.

Як зазначає Олександр Клековкін, наш видатний театрознавець постійно «намагався знайти відповіді на запитання про те, хто і в яких умовах писав історію українського театру, як писав, чому, яку концепцію обстоював, на які принципи спирався, як цю концепцію сприйняли наступні покоління дослідників та ін.» (Пилипчук, 2019, с.17). У тій же передмові до розвідки Ростислава Пилипчука «Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)» О. Клековкін підкреслює, що контекстом, в тому числі й історіографічних досліджень Р. Пилипчука, була не так історія видатних вистав та їхніх творців, скільки історія всієї театральної культури (Пилипчук, 2019, с.15). Безумовно, такий погляд значно розширює предметне поле театрознавства і на ньому є місце історіографії театального менеджменту, який від народження знаходився у колі наукових інтересів дослідників сценічного мистецтва.

Заспівувачем цього напрямку є Петро Рулін – видатний український театрознавець, театральний критик, соціолог, систематизатор та теоретик організаційних питань театральної справи. Майже сто років тому він зазначав: «Утертим вже місце стало останніми роками твердження про теперішній стан історико-театральної науки – невиробленість її методів, нетривкість самого об'єкту студій» (Рулін, 1929, с. 10). Актуальність питання вітчизняного театального менеджменту та його історіографії в контексті підготовки кадрів із вищою театальною освітою П. Рулін підкреслив у доповідній записці «Про основні завдання театрознавства на Україні», де зокрема наголосив, що «теперішні театрознавчі інститути мають готувати різних робітників театру – режисерів, директорів, адміністраторів, драматургів, критиків» (Рулін, 1928, с.10). Вельми красномовною виглядає ієрархія, в якій П. Рулін розставив акценти у фаховій підготовці та наукових дослідженнях у царині театру.

Через понад сімдесят років після П. Руліна видатний дослідник організаційних проблем театального життя, фундатор наукової школи вітчизняного театального менеджменту Ігор Безгін знов-таки зауважив, що «виходи в цю галузь естетичної проблематики поки що не пролягли далі, ніж

конкретні соціологічні і незначні за обсягом історичні дослідження, локалізоване вивчення організаційно-управлінських проблем виконавського мистецтва, а також емпірична інформація» (Безгін, 2005, с.5). Проте на новому етапі розвитку вітчизняної науки про театр вже варто говорити про значні позитивні зрушення у цьому напрямку. Потужною фактологічною основою тут в першу чергу виступають численні розвідки Ростислава Пилипчука стосовно історії вітчизняної театральної культури, які несуть всебічно перевірений, а тому безцінний джерельний матеріал, в тому числі й з історіографії українського театального менеджменту.

Потужно докладає зусиль у царині історіографії театру, що безумовно має значне позитивне значення і для театального менеджменту, О. Клековкін. Як послідовник Ростислава Пилипчука, він настійливо розробляє методологічний й історіографічний дискурси, яких завжди бракувало вітчизняному театрознавству (Клековкін, 2017). Озброєння таким методологічним апаратом відкриває можливість формування достовірної фактологічної бази на основі відомих, або ще не уведених до наукового вжитку джерел. Зокрема, маються на увазі театральні матеріали, які належать відомим теоретикам – П. Руліну, О. Кисілю, К. Копержинському, Ю. Смоличу, Й. Шевченку, практикам – І. Карпенко-Карому, М. Садовському, І. Мар'яненку, Л. Курбасу, В. Васильку, менеджерам-директорам С. Каргальському, М. Дацкову, І. Гореву, державним працівникам М. Скрипнику, М. Христовому, Ю. Озерському та іншим. Вторинними джерелами більшої чи меншої наукової вартості є так звані хроніки чи хронології, де концентровано зібрані відомості про перебіг театального життя певних періодів. Тут можна згадати зокрема достовірні хронології, створені упорядником багатьох видань про Леся Курбаса Миколою Лабінським.

Історія театральної справи, яка, власне, і є історією театального менеджменту, є також освітнім компонентом, який вивчається протягом практично всієї п'ятдесятирічної історії кафедри Організації театральної справи імені Ігоря Безгіна. На початковому радянському етапі, коли в основі освітньої

діяльності знаходилися напрацювання навчальних планів Ленінградського державного інституту театру музики і кінематографії, де вперше оформилась така спеціалізація, предмет обмежувався лише театральним життям північного сусіда України. З набуттям незалежності нашої держави дослідницька й навчальна оптика була докорінно змінена автором цього допису під керівництвом І. Безгіна та Р. Пилипчука, що призвело до появи курсу «Історія театральної справи в Україні», а згодом і відповідних публікацій та монографії «Український театр. Видатні діячі та менеджмент».

Представники новітніх методологічних течій у зарубіжній історіографії вказують на низку актуальних питань історіописання, до яких належать «проблеми дефініції, проблеми джерел, методу пояснення» (Берк, 2013, с.21). Власне, нічого нового в цих твердженнях немає, оскільки ще із часів академіка Д. Багалія та професора П. Руліна термінологія, якою послуговувалися українські історики, особливо у театральній сфері, вимагала оновлення. Згадаємо як «Березіль», що стояв в авангарді не тільки мистецьких, а й наукових пошуків, заснував спеціальну станцію мови й термінології. І сьогодні, коли іноді читаєш якийсь «модерний» текст, здається, що щось подібне було б, можливо, не зайвим. Так само актуальною була й залишається проблема пошуку достовірних джерел та перевірки їхньої якості в умовах тотальних фальсифікацій за допомогою штучного інтелекту. Також завжди на часі дієві методи відбору, систематизації, класифікації та пояснення фактологічного масиву історії театру.

Разом із тим, сучасні історіографи не втрачають наукового оптимізму, якого їм зокрема надає міждисциплінарний підхід, що іноді раптово відкривав нове знання. Згадаємо, наприклад, що виникнення наукового менеджменту спровокували дослідження творчих процесів, зокрема ролі ритму в музичному та перформативних мистецтвах. Тому зважимо на наступну перспективу: «Хоча розширення галактики історії й розширення її діалогу з іншими дисциплінами не можна не вітати, вони теж мають свою ціну. Сьогодні ця дисципліна фрагментарна, як ніколи дотепер <...> Відсутність контакту між дисциплінами

чи субдисциплінами не є неминучою. В окремому випадку історії маємо деякі втішливі ознаки взаємодії, якщо не синтезу» (Берк, 2013, с.30-31). Сподіваємося, що саме такі позитивні паростки вже пробиваються у історіографії вітчизняного театру та його менеджменту. І однією із заporук такої єдності, на нашу думку, може стати видання «всього Пилипчука», принаймні, тих його праць, які безпосередньо належать до предметного поля історії театральної культури.

#### Список літератури:

1. Багалій, Д. І. (1923). Нарис української історіографії. Т. 1. Літописи. Вип. 1. Київ: Друк. ВУАН. 138 с.
2. Пилипчук, Р. (2019). Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.); Олександр Клековкін (передмова). Львів: Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка. 356 с. + 32 с. іл.
3. Рулін, П. (1929). Завдання історії українського театру. Річник українського театрального музею. Київ: ВУАН. 236 с.
4. Рулін, П. (1928). Про основні завдання театрознавства на Україні. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд 90. Опис 1. Од. зб. 9.
5. Безгін, І.Д. (2005). Мистецтво і ринок: Нариси. Київ: ВВП «Компас». 544 с.
6. Клековкін, О. Ю. (2017). Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ: АртЕк. 336 с.
7. Нові підходи до історіописання / за ред. Пітера Берка (2013). Київ: Ніка-Центр. 368 с.

**Юрій Висоцький,**  
*доцент кафедри майстерності актора та режисури драми*  
*КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

**ПРО ДЕЯКІ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ ДІЯЛЬНОСТІ  
Р. Я. ПИЛИПЧУКА НА ПОСАДІ РЕКТОРА КИЇВСЬКОГО  
ДЕРЖАВНОГО ІНСТИТУТУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА  
ім. І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

За майже 60 років перебування у колективі університету я мав можливість спостерігати за роботою восьми керівників нашого навчального закладу. Можу сказати, що всі вони були абсолютно різними. Різними настільки, що навіть доволі складно визначити схожі риси їхньої діяльності на посаді ректора.

Ростислав Ярославович Пилипчук вирізняється з-поміж колег цілим рядом унікальних якостей. Насамперед, звернімо увагу на обставину зовнішнього характеру. За столітню історію нашого інституту він був першим керівником, який обіймав ректорську посаду такий тривалий час – 20 років. У його попередників терміни були значно менші. Але саме про його унікальність свідчить не кількість років, але історичний період, на який припало ректорство Р. Я. Пилипчука, котрий керував інститутом у період кардинальних історичних змін в житті суспільства і країни. З середини 1980-х років розпочався процес зламу епох, коли на місці однієї держави виникла низка інших. Україна здобула незалежність. Кардинальні зміни охопили усі сфери життя суспільства. Для успішного здійснення трансформації навчального закладу в нових історичних умовах його керівник мусив виявити цілком унікальні якості для збереження усього позитивного у педагогічному досвіді колективу й у вирішенні нагальних питань педагогіки. За цих обставин Ростислав Ярославович виявив свої найкращі якості. Ми маємо бути вдячними йому за те, як дбайливо він зберігав науково-педагогічний колектив, боронив кращі творчо-наукові традиції та надбання, дбав про поповнення науково-педагогічного колективу новими талановитими

працівниками. Навряд чи наш колектив так безболісно пройшов би крізь складні вісімдесяти та дев'яності роки, якби керівник інституту не дотримувався цілком певних морально-етичних принципів.

Ростислав Ярославович із величезною повагою ставився до історії нашого інституту. Почнімо з того, що він її знав. В його розумінні це означало знати ґрунтовно. Він поважав і цінував колектив інституту, розумів його місце і роль у формуванні визначальних характеристик мистецької кіно-театральної еліти України. Упевнений, що саме знання історії інституту і поважливе ставлення до неї і до членів колективу дозволили Ростиславу Ярославовичу зберегти колектив інституту і його кращі традиції у період часом непродуманої перебудови і наполегливих закликів до змін заради змін. Саме в цьому історична заслуга Р. Я. Пилипчука.

Ростислав Ярославович першим написав найбільш повний нарис історії інституту. Ми завдячуємо йому встановленням історичної дати народження вишу. Не забуваймо, що за радянських часів роком заснування інституту вважався 1919, позаяк влада намагалася прив'язати до себе усі значущі події. Натомість Р. Я. Пилипчук публічно відстоював саме 1904 як рік народження нашої альма матір.

Р. Я. Пилипчук розпочав роботу в університеті на посаді проректора з наукової роботи. Саме він був причетний до організації і проведення щорічних наукових конференцій педагогічного колективу інституту. Це давало можливість викладачам почути одне одного і скласти уявлення про науковий потенціал колег і ступінь володіння лекторською майстерністю. Також Ростислав Ярославович сприяв появі в навчальному плані кафедри акторської майстерності державного атестаційного іспиту з теорії акторського мистецтва. У такий спосіб він підтримав наші прагнення суттєво підвищити роль теоретичних знань в оволодінні професією.

Інший важливий морально-етичний принцип, якого дотримувався Р. Я. Пилипчук на посаді ректора – не вирішувати питання творчих кафедр без

їхньої безпосередньої участі. Наприклад, розійшовшись з викладачами у думці, яку випускню виставу варто відправити для участі в міжнародному фестивалі театральних шкіл, Ростислав Ярославович не став наполягати на своєму, а вирішив звернутися до організаторів фестивалю з пропозицією обрати обидві вистави. Зрештою, це й було зроблено.

Пригадую й прохання, з яким Ростислав Ярославович звернувся до студентів – учасників: «Прошу вас, будь ласка, там, закордоном, спілкуйтеся між собою українською мовою». Можу підтвердити, що наші студенти тримали себе як представники держави України.

Скромність – один із головних етичних постулатів Ростислава Ярославовича, який позначався на його повсякденній діяльності. Звання академіка не паморочило голову і жодним чином не впливало на його поведінку. Підсумовуючи двадцятирічний термін перебування на посаді ректора, якось у приватній розмові Ростислав Ярославович лаконічно зауважив: «Я вдячний долі за те, що вона дала мені рідкісну можливість працювати разом з видатними митцями свого часу, спілкуватись з ними. В цьому моє головне надбання». Це теж один з найважливіших морально-етичних постулатів Р. Я. Пилипчука: не думай про те, як багато ти зробив для університету, думай і говори про те, як багато він дав тобі.

**Вікторія Бубнова,**  
*доктор філософії (PhD),*  
*викладач кафедри театрознавства КНУТКиТ*  
*імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

## **РОСТИСЛАВ ПИЛИПЧУК ЯК ДОСЛІДНИК ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**

Постать Ростислава Пилипчука посідає вагоме місце в українському театрознавстві ХХІ століття. Його наукова діяльність була спрямована не лише на фактографічне відтворення історії українського театру, а й на відновлення цілісної історичної перспективи розвитку національної сцени. Певну роль у цьому процесі відіграв і журнал «Український театр», на сторінках якого упродовж 1970 – 2000-х років вийшла низка важливих історико-аналітичних статей. У матеріалах, видрукованих на сторінках журналу, Р. Пилипчук звертався до постатей театрознавців і діячів минулого, чиї імена в радянській період навмисне вилучалися з історичного наративу, повертав у фаховий обіг призабуті імена, відновлював історичну справедливість і наголошував на спадкоємності української театральної традиції (до таких матеріалів можна віднести, зокрема, статті «Славетний історик театру», присвячену Володимиру Перетцу (7), «Лицар сценічного мистецтва», присвячену Всеволоду Чаговцю (4) тощо.

Окремий напрям його зацікавлень становили видатні актори ХІХ – початку ХХ століття – періоду становлення професійної української сцени: К. Соленик, М. Щепкін, М. Заньковецька, М. Садовський. Р. Пилипчук розглядав їх не лише як виконавців ролей, а як носіїв національної театральної ідентичності, творців сценічної школи, що сформувала обличчя українського театру означеної доби (зокрема, статті «Невідомі сторінки біографії Карпа Соленика» (6), «Марія Заньковецька: підсумки і перспективи вивчення життя і творчості» (5), «Нас товариство знає як не сторонніх одне одному людей...» (2) та ін.

Серед найважливіших проблем, до яких звертався дослідник, було питання хронологічного відліку українського театру, що має не лише історіографічний, а й ідеологічний вимір. У радянській традиції початок українського театру часто пов'язували з другою половиною XIX століття або ж із діяльністю професійних труп. Такий підхід звужував історичну перспективу й фактично відривав українську сцену від ранньомодерної культурної традиції.

У цьому контексті особливо показовими є дві статті Р. Пилипчука: «Українському театрові – 400 років!» (9) та «Українському професійному театрові – 175 років» (8), обидві надруковані у журналі «Український театр».

У першій із них дослідник аргументовано обстоює тезу про значно давніше коріння українського театру, пов'язуючи його витoki з кінцем XVI – початком XVII століття, передусім із діяльністю братських шкіл та розвитком шкільної драми. Стаття має полемічний і водночас підсумковий характер. Уже сама назва є програмною: Р. Пилипчук пропонує переосмислити усталену хронологію та визнати початком історії українського театру 1591 рік. У тексті автор детально розглядає різні гіпотези щодо початку українського театру – зокрема, ті, що пов'язували його із XVII або навіть XVIII століттям. Р. Пилипчук аналізує позиції М. Возняка, І. Франка, інших дослідників, простежуючи еволюцію наукових поглядів.

Центральним є твердження автора про те, що шкільні декламації та діалоги кінця XVI століття становлять не випадкові літературні явища, а елементи сформованої театральної практики. Р. Пилипчук посилається на тексти, пов'язані з діяльністю Львівської братської школи, Острозької академії, на приклади декламацій і діалогів, які виконувалися публічно й мали ознаки сценічності. І саме 1591 рік, коли було здійснено ранні друковані публікації шкільних декламацій, дослідник пропонує вважати точкою відліку. Для Р. Пилипчука важливо, що йдеться не про абстрактний культурний процес, а про зафіксований текстами й практикою феномен.

У статті «Українському професіональному театрові – 175 років» Ростислав Пилипчук порушує проблему періодизації та критеріїв відліку історії українського професійного театру, полемізуючи з усталеними підходами. Автор критично переглядає концепцію «корифеїв» як вихідної точки, наголошуючи на поступовості становлення професійного театру ще від початку ХІХ століття, зокрема через діяльність мандрівних труп і формування національного репертуару. Значну увагу приділено ролі І. Котляревського, М. Щепкіна та пізніших діячів у цьому процесі, а також впливу соціокультурних і політичних чинників (зокрема заборон і русифікаційної політики). У підсумку дослідник пропонує ширше бачення витоків українського професійного театру, розглядаючи його як результат тривалого історичного розвитку, а не як явище, що виникло одномоментно.

Важливо відмітити, що Ростислав Пилипчук у цих двох статтях розмежовує поняття «театр» і «професійний театр». Власне, у цьому й полягає логіка співіснування двох його статей – про 400 років українського театру загалом і про 175 років української професійної сцени. Р. Пилипчук вважає необхідним розрізняти: ранньомодерні форми шкільної та духовної драми; аматорські й напівпрофесійні сценічні практики та професійний український театр ХІХ століття.

У цих статтях не лише зафіксовані пропоновані автором дати відліку, а й вибудовується цілісна концепція історичного розвитку українського театру – від шкільної драми до національної професійної сцени.

Стаття «Українському театрові – 400 років!» 1991 року має ще й символічне значення: вона з'являється в час здобуття Україною Незалежності, коли питання історичної пам'яті набуває особливої гостроти. Р. Пилипчук фактично повертає українському театру глибшу історичну перспективу, намагаючись звільнити її від обмежень радянської історіографії. Він переглядає усталені схеми та підходи до вивчення українського театру і аргументовано й послідовно доводить, що історія українського театру не починається з «появи

професійної трупи», а має витoki в освітньо-культурному середовищі ранньомодерної України.

Варто додати, що окремі положення, висловлені Ростиславом Пилипчуком у його публікаціях, були предметом безпосереднього обговорення і в навчальному процесі. Коли Ростислав Ярославович викладав історію українського театру (від витоків до кінця XIX століття) саме на нашому курсі театрознавців (1998-2000), ці питання порушувалися в живому діалозі зі студентами. Зокрема, вже на перших лекціях йшлося про проблему відліку історії українського театру – ту саму, що згодом отримала розгорнуте висвітлення в його наукових працях, зокрема в окремих статтях видання «Історія української культури» (1) та у книзі «Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)» (3). Для нас ці лекції ставали прикладом того, як формується наукова аргументація, зроблені тоді конспекти й досі залишаються актуальними як робочий матеріал, а досвід навчання у дослідника такого рівня поглиблював розуміння його наукових підходів, і відчутно вплинув на формування нашого покоління театрознавців.

#### Список літератури:

1. Історія української культури: у 5 томах. (2001 – 2012). Київ: Наукова думка.
2. Пилипчук, Р. (1994). «Нас товариство знає як не сторонніх одне одному людей...». Український театр. № 4. С. 14–23.
3. Пилипчук, Р. (2019). Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.): Львів : ВД ЛНУ ім. Івана Франка. 356 с.
4. Пилипчук, Р. (1977). Лицар сценічного мистецтва. Український театр. №3 С. 29-30.
5. Пилипчук, Р. (1994). Марія Заньковецька: підсумки і перспективи вивчення життя і творчості. Український театр. № 4. С. 2–5.
6. Пилипчук, Р. (1986). Невідомі сторінки біографії Карпа Соленика : до 175-річчя від дня народження. Український театр. № 3. С. 29–31.
7. Пилипчук, Р. (1970). Славетний історик театру. Український театр. №1. С. 31.
8. Пилипчук, Р. (1994). Українському професійному театрові – 175 років. Український театр. № 1. С. 11–13.

9. Пилипчук, Р. (1991). Українському театрові – 400 років! Український театр. № 6. С. 6–8.

**НАВЧИТЕЛІ**

Матеріали VIII Всеукраїнських наукових читань  
імені академіка НАМ України  
Ростислава Пилипчука  
(з нагоди 90-річчя науковця)

Упорядник – Наталія Владимірова

Науковий редактор – Марина Гринишина