

РЕЖИСЕРСЬКІ ПОШУКИ ФЕДОРА СТРИГУНА

У статті досліджено режисерську творчість багатолітнього художнього керівника, головного режисера Національного театру ім. Марії Заньковецької Федора Стригуна: простежується його робота від 1987 року, прихід у режисуру та 30-річний стаж постановника у заньківчанському колективі. Увагу зосереджено на напрямках мистецького пошуку, виокремлено та реконструйовано важливі вистави для кожного з них, проведено аналіз творчого почерку, методології режисерської роботи, виділено притаманні його постановкам риси.

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

The article reviews the directorial work of a long-time artistic director, the main producer of the National Maria Zankovetska Theater Fedir Stryhun: traces his activity since 1987, his evolution in a director and 30 years of experience at the Maria Zankovetska Theater. Attention is focused on the directions of the artistic search, the important performances for each of them are singled out and reconstructed, creative sign, methodology of directing work are being analyzed, the features of his performance are singled out.

Keywords: Fedir Stryhun, Maria Zankovetsky Theater, theater history, directing, repertoire.

В статье исследовано режиссерское творчество многолетнего художественного руководителя, главного режиссера Национального театра им. Марии Заньковецкой Федора Стригуна: прослеживается его работа с 1987 года, приход в режиссуру и 30-летний стаж постановщика в заньковчанском коллективе. Внимание сосредоточено на направлениях художественного поиска, выделены и реконструированы важные спектакли для каждого из них, проведен анализ творческого почерка, методологии режиссерской работы, выделены присущи его постановкам черты.

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

Федір Стригун — видатна постать для української культури загалом, театру імені Марії Заньковецької — зокрема. Народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, актор, у творчому доробку якого понад 130 ролей у театрі та кіно, художній керівник і головний режисер з 1987 р., поставив більше 70 вистав, серед них — близько 25 звернень до творів української класики на заньківчанській сцені, а також численні роботи в інших театрах країни. Тяжіння до української народності, етносу закладене ще з його народження в 1939 р. та «творчого» дитинства в с. Томашівка Черкаської області, де й формувалося світобачення майбутнього артиста. Акторську освіту здобув у Київському інституті імені І. К. Карпенка-Карого¹ (1957–1961 рр., курс

професора В. Неллі), після закінчення працював актором у Запорізькому театрі², з 1965-му переїхав до Львова. Хоча Стригун прийшов до заньківчан вже сформованим актором, він органічно влився у колектив.

Загальноукраїнської популярності Ф. Стригуну принесли ролі в кіно й закріпили за ним образ героя-українця, особливо створений ним персонаж запорожця Андрія у парі з І. Миколайчуком (Василем) у фільмі Б. Ілленка «Пропала грамота» (1972 р.) Проаналізувавши акторський досвід Ф. Стригуна за весь період творчої праці, Т. Осадчук узагальнила манеру його акторської природи: «Для актора напрочуд важливий типаж, який значною мірою обумовлює майбутні ролі. Федір Стригун — це класичний український тип:

¹ Нині — Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

² Нині — Запорізький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. В. Г. Магара.

зовнішність, темперамент, сильна енергетика, хороші вокальні дані. Це «актор відкритих почуттів, актор різноплановий». Власне, тому багато ролей митця — українсько-національні. Зокрема, такі його сценічні образи, як Богдан Хмельницький, Олекса Довбуш, Данило Галицький, Гонга, Павло Полуботок, Іван Мазепа, Андрей Шептицький та ін. У втілених образах актора чітко проявляється мужня шляхетність, лицарське благородство — більшість із них виборюють чи обороняють кохану жінку, свободу, землю, державу». [11, 94, 96] З роками творчої праці такі якості актора почали асоціювати з його індивідуальністю і поза сценою.

З обранням на посаду творчого керівника, ці прикметні риси актора знайшли виявлення у його режисерській творчості. Ю. Богдасhevський у 1995 р. писав про прихід Ф. Стригуна у режисуру: «Ми й не помітили, як уперто і наполегливо наближався Стригун до цілком закономірного лідерства, як йшов він до режисури. Будучи асистентом у незабутнього О. Ріпка, Федір досить часто входив з ним у творчу конфронтацію і, може, завдяки цьому з'явилась така класична, напрочуд сучасна вистава, як «Суєта». Він вчився режисурі не на шкільній лаві, а на репетиціях у Ріпка, Данченка й інших талановитих режисерів, що працювали з заньківчанами» [1, 25]. Так, спеціалізованої режисерської освіти Ф. Стригун не мав, але значний акторський досвід та авторитет у колективі дав йому можливість увійти у професію, яка невдовзі стала для нього головним засобом творчого вияву.

У режисерській творчості митця виокремлюємо декілька напрямів пошуку: першим і наймасштабнішим є цикл постановок, у яких режисер досліджував історію українського державотворення, що у колі театрознавців отримав назву «*гетьманіана Федора Стригуна*». Такі роботи мали й просвітницьку функцію, й залучення масового глядача, проте видається, що головною причиною їхньої появи було власне прагнення режисера віднайти відповіді на проблемні питання розбудови української державності.

Шевченкові «*Гайдамаки*» 1988 р. були четвертим до них зверненням театру ім. Марії Заньковецької. Найбільш важливий літературний твір для самоідентифікації українців диктує певні правила постановникові — театр до нього звертається з метою вияву громадської позиції. Проте у 1922 р. в постановці Леся Курбаса «*Гайдамаки*» стали знаковою постановкою, не в останню чергу визначаючи естетичні пріоритети тоді молодого колективу (на цій виставі зупинялася в своїй праці Г. Веселовська [3, 113–116]). «*Гайдамаки*» 1939 р.

були спробою приховати ім'я Курбаса з афіші театру, а вже наступна постановка у 1963 р. — стала акцією його повернення.

Федір Стригун поставив виставу-заклик до боротьби за свободу, волю, мир, майбутнє. З інсценізації Курбаса було збережено «Хор слів поета», проте склад його видозмінено: у першій постановці серед жінок Хору було виділено Головне слово поета — цю роль грала одна з жінок, що було стилізацією античного театрального дійства; у останній постановці поряд з жіночим складом Хору режисером додано роль Автора (І. Бернацький). Фізичне уособлення постаті Шевченка як інтелігента XIX століття в чорному костюмі, за яким вервечкою слідує 12 дівчат у національних строях, — мало небагато спільного з античним театром. «Більше брехтівським хором за своєю дією» назвала його Г. Липова [10, 74]. Вистава була пройнята патетикою, наголошувалася значущість і кожного слова Шевченка, й розвитку сюжетних ліній, ідеалізувалося благородство історичних постатей борців за незалежність України та нищість їхніх ворогів. Бачимо у виставі й портрет Шевченка — на початку першої й другої дій він здійснювався над сценою, паралельно йшов аудіоряд — голос поета. У виставі наявні героїчні масові сцени, особливого значення режисер надає димовій завісі, що уособлює часову дистанцію від зображуваних подій минулого, створює ілюзію фрески, що рухається, і є буквальним відсиленням до бойових дій. Зверненням до метафоричного мислення було також сценічне рішення М. Кипріяна: стовбур дерева діаметром у декілька метрів розпиляно на величезні пласкі сходинки, на них й відбувалося дійство — це уособлювало створений виставою образ українського народу, який хоч і пошматовано, проте не знищено, а, навпаки, — він є фундаментом для нових звершень.

Митецьке досягнення вистави — роль Гонти Ф. Стригуна. На загальному тлі ідеалістичних промов режисер виділив її, позбавивши пафосу. Актору вдалося передати почуття не ватажка повстання, а людини, у якої війна віднімає найдорожче. Завдяки силі акторського таланту сцена загибелі дітей є кульмінаційним моментом вистави, що створює образ трагічності кровопролиття — у всі часи, за будь-яких обставин. Критика не надто жалувала постановку: В. Гайдабурі «*Гайдамаки*» видалися вторинними за театральним мисленням, до того ж «заспіваними» й «затанцьованими» [4, 20], А. Драк відгукувався про неї загалом позитивно, виправдовуючи спірні, на його погляд, моменти: «Він вправно будує пластику масовок,

сполучаючи певну міру умовності (у сценах, коли діють «Думи поета» і сам поет) і жанристської барвистості (гайдамацька стихія). Часом ритм дії гальмують дивертисментні, статичні сцени. Цілісніше, природніше сприймаються масові епізоди, коли танок, спів випливають з дії, як, наприклад, у сцені скомороших витівок гайдамаків. Зовнішня кінетика, гра світлом, дими, «уповільнена зйомка», скульптурна статичність у манері старовинних «живих картин» — все це сильні прийоми, та чи не забагато їх?» [6, 16–17]. Режисер ставив для себе питання інакше — яким ще засобом можна акцентувати вагу твору для сучасника? Видається, цим він виправдовував усі «сумнівні» режисерські ходи, а також безперечним успіхом у глядача.

Чотири вистави Ф. Стригуна поч. 1990-х рр. — «*Павло Полуботок*» К. Буревія, трилогія «*Мазепа*» Б. Лепкого («Мотря» 1991 р., «Не вбивай» 1992 р., «Батурина» 1992 р.) — є тотожними у художньому та громадському вимірах. Важливим для постановників було повернення імен й авторів, самих державних діячів у свідомість глядача [15]. Б. Лепкий жив і працював за «залізною завісою» спочатку в Європі, згодом у США, Кость Буревій був розстріляний радянським трибуналом. Їхня творчість не була відомою в Україні. Ім'я ж гетьмана Мазепи, з якого зняли анафему лише у XXI ст., у радянський час в контексті української історії трактувалося неоднозначно: для росіян він був зрадником, для українців — повстанцем за Україну, який зазнав невдачі, що й стало причиною занепаду Гетьманщини. Цими виставами заньківчани вперше заговорили про Мазепу як про національного героя. Не позбавлена «мазепіана» й якісного акторського виконання: Ф. Стригун (Мазепа), Б. Козак (Петро І), Г. Шумейко (Меншиков), В. Яковенко (Князь Пьотр Павлович), І. Швайківська (Мотря), І. Бернацький (Кочубей) створили об'ємні образи.

Цінність постановки полягала у історичній реконструкції важливого для української державності періоду, режисер використав метод дотримання історизму. Реалізм як художній орієнтир, вочевидь, було обрано свідомо — як вимога часу, відповідь на багаторічні агітаційні зразки радянської риторики та «табу» на національно-патріотичну тематику. Детально, сцена за сценою, театр подавав розвиток історичних подій, навіть внутрішній голос гетьмана Мазепи під час затяжних пауз звучав голосовим супроводом дії (прозовий характер першооснови був цьому також причиною), наголошено патетично гралися цілі сцени, звучали акцентовані вислови на кшталт «В Укра-

їні ніхто не хоче сильної влади, волять чужу, ніж свою», «Забули княжі часи, а новий дух ще не народився», «Мазепинці єсть і будуть, поки Україна вольною не стане». Заньківчани насолоджувалися можливістю говорити відкрито те, що попередні десятиліття повинні були ховати «між рядків».

Постановка «*Андрей*» В. Герасимчука (2000 р.) виконувала, знову ж таки, історіографічну та просвітницьку функції. Нею розглянуто історичну постать митрополита Андрея Шептицького та її значення для української історії та культури. Вистава-реквієм з яскравою трагедійною забарвленістю — дія відбувається в останні дні перед смертю героя у безнадійно ворожому, на його думку, середовищі для справи його життя — захисту українського народу. Сама ж постановка є взірцем літературного театру, оскільки режисер майже повністю та у дрібницях відтворює авторський текст, віршований його характер певною мірою пояснює таке рішення постановника. Вистава дотримується й авторських ремарок, наприклад, В. Герасимчук пропонує театрові ввести у виставу вальс Штрауса — у сцену появи княжни Кароліни, й режисер його вводить. Вочевидь, Ф. Стригун зосередив увагу на акторській роботі — на створенні образу митрополита, якого він, власне, й зіграв.

Сама вже драма В. Герасимчука не надто сприятлива для постановки театром, є радше твором літературним. Головний герой у ній постійно перебуває на сцені — є статичною одиницею, — прикутий до ліжка, що не дає змоги сценічному твору бути достатньо динамічним. У виставі Шептицький сидить (за сприйняттям та сценічною інтерпретацією — лежить) на великому кріслі-tronі, обрамлений величезними церковними свічками (художник М. Кипріянов), лише наприкінці встає, щоб обійняти Долю у терновому вінку (Н. Шепетюк). В. Собуцька зазначала: «Сценографія вистави скупа, але промовиста. Залежно від подій і настрою змінюється світлове оформлення: безжурна зелень лісу і звуки віденського вальсу — юність, райдужні перспективи молодості» [20]. До митрополита приходять видіння — батьки (Є. Федорченко, Т. Литвиненко), симпатія молодості Кароліна (І. Швайківська), Олекса Новаківський (Т. Жирко), «хижі» генерали різних державних утворень-завойовників (О. Огородник, А. Козак, Я. Кіргач, В. Гончаренко), а також наяву «енкаведист» — Я. Мука. Допомогає у створенні образу Шептицького персонаж-слуга Атанасій у виконанні С. Глови. Саме трепетне ставлення Атанасія передає почуття поваги, з яким сприймають

постать митрополита сьогодні. Ф. Стригун «грає вік» персонажа, передає всі нюанси його хвороби: біль, неможливість різких рухів, страждання. Незважаючи на всі об'єктивні перепони — статистику, фізичну віддаленість від авансцени, вік героя та віковий грим, — акторові вдалося створити повнокровний образ сильної духом, надзвичайної людини. Досягає такої мети Ф. Стригун головним чином голосом — його глибиною, відтінками, паузами передає потрібні внутрішні переживання, робить роль значною для своєї акторської кар'єри.

У виставі є одне помітне відхилення від слідування авторській парадигмі. Ф. Стригун видалив найбільш життєрадісну сцену — бал, на якому молодий Шептицький у колі прекрасних дам, де про нього говорять, як про перспективну в кар'єрному напрямку людину. Режисер вочевидь не хотів уводити в дію персонаж молодого Шептицького, а статика наявного героя не давала змоги цій сцені відбутися. Фінал вистави режисер зробив, наскільки це можливо, оптимістичним: смерті на сцені немає. «Андрей–Стригун постає перед залом, як величний монумент одному з найбільших духовних провідників українців. Могутній пастир обняв свою крихітку-долю, і підвівся над світом справжнім велетом», — писала Г. Садовська, виокремлюючи образ вистави [17].

Вистава-роздум «*Державна зрада*» Р. Лапіки (2003 р.) була спробою переосмислення постаті Шевченка та його творчості для сучасників. Змістовим наповненням постановки були ідеї, особистість, творчість, «увесь Шевченко», а не його конкретний твір, у тісному взаємозв'язку та в конкретний історичний момент суду над членами Кирило-Мефодіївського товариства. Ф. Стригун значно скоротив та переробив п'єсу американського автора, залишивши «за кадром» перипетії розправи з членами товариства, виокремивши головний меседж — «Рей Лапіка Шевченка сприймає як пророка, як самотню творчу людину, яка з'явилася на зламі століть саме для того, щоб відродити українську націю» [7].

Провідне художнє рішення, хоч як дивно, визначено в жанрі — «сон на дві частини», за яким Стригун залишає головного героя на самоті, й саме довкола потоку свідомості поета й розгортається дія, але ним лише не вичерпується. Такий прийом продукує існування у виставі двох реальностей Шевченка — світу зовнішнього, у якому відбувається допит його та кирило-мефодіївців, стосунків із Варварою Репніною, та світу внутрішньої дійсності поета — його поезія у буквальному сенсі весь час «ходить» за ним, персонажі

Душі снують довкола нього кожен із своєю невіршеною проблемою, шукаючи розуміння та розради. Композиційно початок першої й другої дії є майже тотожними сценами розмови Душ із Шевченком, за основу взято містерію «Великий льох», наділивши її персонажей іменами та якостями й з інших творів — Причинна, Сирітка, Доля, Катерина, Лілея, Гонта, Чернець, Степан, Запорожець — у шматяних «потойбічних» балахонах.

Вистава, як і творчість Т. Шевченка, — багатогранна та полізмістовна. На перше місце режисер виносить тему свободи, як засадничу категорію для всього суцього. Саме універсальне значення свободи протиставляється російській імперській машині та її головному принципу — поневолення. Стригун вибудовує дію так, що розвиток архітектоніки конфлікту відбувається саме у цих межах — свобода–рабство. Конфлікт продукований також внутрішнім світом поета, що ілюстровано в його словах «Я — несамопитий. Я коли згадаю про той біль, який зробили Україні, я тоді несамопитий роблюся». Героя зводить з розуму усвідомлення, що його народ перетворився на інертне обивательське середовище, душі померлих не дають йому забути, якою колись була Україна та її люди. Жодних активних дій герой не вчиняє, тому розвиток конфліктної ситуації відбувається лише на основі знаменитих творів поета, промовлених у зал його прямою мовою, що нівелює штучний пафос всієї дії й, навпаки, робить Кобзаря живою людиною. Шевченко у виставі постає як особа унікальна, наділена усілякими талантами — крім художнього та літературного — інтелектом, вихованням, освітою (знанням американського законодавства, за яким «читаються» європейські цінності прав людини), а також він є обраним вищими силами, адже з ним розмовляють духи. Вагомий у виставі й біблійний пласт, за яким Шевченко — Ісус, який прийшов у світ щоб жити і померти за українську ідентичність.

Актор С. Глова не має вікового гриму, проте це не робить його людиною «з народу». Г. Липова писала: «У п'єсі «Державна зрада» відсутня така категорія, як «простий народ». У постановці Ф. Стригуна Поет веде світське існування серед вродливих панянок та альтанок з квітами. Дискурс народництва, притаманний Шевченковому міфу, так би мовити, історично, тут не розглядається в принципі» [10, 76]. Художник В. Бортяков сприяє створенню трансцендентності на сцені засобами позбавлення простору від громіздких деталей та насичення її елементами-знаками: прикордонним шлагбаумом як символом роз-

межування — культур, світів, життів; на заднику величезною постаттю на коні у короні, яка здійснює по-загарбницьки руку; гойдалкою, на якій, як центр «світлого» боку життя поета, гойдається красуня Варвара Репніна. Оркестрову яму накрито паралельними дошками, отож у потрібний момент спіднизу, ніби з потойбіччя, пробивалося яскраве світло. Такий прийом є засобом сценічної виразності, котрий працює на створення загального образу вистави, що розшифровується, хоч як дивно, існуванням гармонії у цьому, зрозумілому лише для обраних, світі, який не ділиться на «до», «під час» та «після», є єдиною фазою тривання духу. У цій виставі Ф. Стригун виступив і як актор — у ролі царя Миколи І.

Вирізнялася за об'єктом дослідження на тлі інших постановок єдина трагедія І. Карпенка-Карого «*Сава Чалий*» (2006 р.), у якій режисер розглядав причини та характер зради — як чи не головної біди українського народу, який поряд з героями завжди мав «запроданців». Вперше центральним героєм постановки Ф. Стригуна був антигерой. Поступова зрада, як наскрізна дія вистави, вибудована режисером, головним чином, завдяки акторській індивідуальності О. Норчука-Сави, який зумів передати «подвійне дно» свого героя. Як лейтмотив звучать слова Знахаря (Б. Мірус): «Це — зрада, а вона вічна», — яких немає у п'єсі, але вони є важливим меседжем режисера глядачеві. Кризь призму запропонованої ситуації постановник розглядає низку доленосних для країни та її народу колізій, що не вичерпуються історичним вектором. У композиційну будову вистави внесено відеопроекції на всю величину задника декорації із масштабними моментами Помаранчевої революції, що є художнім прийомом осучаснення дії та надання конфліктові універсального значення, створенню культурно-історичних аналогій.

«Гетьманіана Ф. Стригуна» була одним з можливих варіантів відповіді мистецтва на суспільний запит доби. Були й інші спроби у контексті міста Львова: публіка мала змогу обирати постмодерний, радикальний чи традиційний методи художньої інтерпретації вимог часу, кожен отримав глядача і критика. Заньківчани дотримувались традиційності, виробивши з неї одну з рис своєї творчості — говорити незауважено на злободенні теми, про що критично висловлювались сучасники (Р. Коломієць [8, 3], Т. Шевченко [21, 20] та ін). До цього циклу відносимо ще дві вистави за творами Т. Шевченка — «*Невольник*» (2011 р.), «*Назар Стодоля*» Т. Шевченка (2013 р.), «*Орґію*» Лесі Українки (2004 р.), а також «*У. Б. Н.*» Г. Тель-

нюк, у якій режисером був М. Гринишин, проте у головній ролі українського паріота виступив Ф. Стригун.

Ще одним напрямом пошуку режисера є «просвітництво», під яким розуміємо тенденційність до оспівування у постановках України як культурного, етнічного феномену, презентацію кращих якостей українського народу. Особливе місце у творчому доробку Ф. Стригуна посідає рідкісна в контексті української класичної літератури соціально-психологічна драма «*Безталанна*» І. Карпенка-Карого (1987 р.) — одна з перших самостійних режисерських робіт не належить до «акторської режисури». Відсутність випадкових негативних обставин, навіть — навпаки — усі події в житті героїв сприяють мінімалізації причин для виникнення конфлікту, але вони все ж глибоко нещасливі. Ф. Стригун прямує за автором, але розставляє власні акценти в запропонованій ситуації. Ставлення Гната до Софії м'якше ніж у творі — він усвідомлює тяжкість своєї провини перед нею й підвищує голос від власного розпачу й неможливості втамувати свою пристрасть. Він не вбиває Софію, хоча й женеться за нею з палицею — вона сама падає і гине з розпачу. Режисер є адвокатом кожного з героїв, жалюючи та виправдовуючи їхні вчинки, він вибудовує психологічні мотиви поведінки кожного з них, залишаючи можливість для розкриття акторських індивідуальностей, виокремлює роль Ганни як найбільш негативну, яку напрочуд переконливо втілила Т. Литвиненко.

Місцем дії у виставі є сільська місцевість, але режисер наголошує «городський», міський спосіб мислення як чинник впливу на події та пристрасті, що їх бачимо на кону. Одяг парубків у першій дії — піджаки та камізельки — міський; Гнат (І. Бернацький) перед сваркою з Варкою був у місті, ймовірно, під впливом тимчасової відірваності від автохтонних зв'язків, поводить зухвало, закоханості у Варку в грі актора немає й натяку — відбувається зав'язка конфлікту. Головною героїнею вистави є не Варка (Л. Нікончук) з її руйнівним демонічним спрямуванням волі, а «тишко» Софія (Л. Боровська). Вона не надто спокійна, як акцентовано І. Карпенко-Карим, скоріше добре вихована, знову ж таки міська дівчина — самій же актрисі Л. Боровській притаманний внутрішній аристократизм, що передається кожній її ролі, але й за п'єсою батько Софії довго працював у місті, що, вочевидь, і вплинуло на виховання доньки.

У час доживання останніх років Радянського союзу, «Безталанна» Ф. Стригуна була зорієнто-

вана на синтез загальнолюдських рис та національних якостей, що свідчило про бажання «вписати» українську культуру в загальносвітовий контекст. Режисер акцентував на довершеності вітчизняної традиції, у виставі навіть повсякденне вбрання сільських дівчат відрізнялося вишуканістю, а у сцені весільної процесії було напрочуд багатим та розкішним (худ. М. Кипріян). А. Драк говорив про новаторський характер трактування класичного твору, що криється у «колориті» дійства: «Відбулася парадоксальна ситуація: драма, яка в історії українського театру знаменувала собою відмову від етнографізму в ім'я соціальної правди, сьогодні трактується як твір з яскравим фольклорно-етнографічним забарвленням. Зі сцени вигнано багноку, закопчене хатне начиння. М. Кипріян збудував витончену спіралевидну конструкцію — лабіринт тинів і свіжої деревини. Велитенські казкової краси мальви вінчають композицію. Ми раптом усвідомили не соціальні вади, болячки цієї культури, а її високий духовний і моральний потенціал» [6, 18]. «Безталанна» була якісним зразком психологічного театру у метафоричній декорації, демонстрацією краси та неповторності української культури.

У 1991-му Ф. Стригун звернувся до ще одного знакового твору для української культури — «*Наталки Полтавки*» І. Котляревського. Написана у 1819 р. п'єса була окреслена літературознавцями як «нова драма». Головним значенням її для розвитку вітчизняного театрального мистецтва є відхід від сприйняття його як елітарного (шкільний театр) та сакрального (літургійна драма) явища, проте наголошено його природу — народність та етнографізм, що в умовах домінування в царській Росії іншої культури мало особливе націєтворче значення. Літературознавець В. Саррапин проаналізувала специфіку художнього тлумачення українства у водевілі «Козак-стихотворець» О. Шаховського та «малоросійській опері» «Наталка Полтавка» [19] — дослідження цієї опозиції ґрунтується не лише на аналізі згаданих творів, а й на конкретній згадці в «Наталці» подій та персонажів «Козака-стихотворця» як засудження карикатурного зображення українців. У виставі ця сцена, у якій Петро (Я. Мука), Возний (Б. Козак) та Виборний (Ф. Стригун) ведуть мову про театр у Харкові, критикуючи постановку в ньому, подано підкреслено колоритно, актори використовують увесь свій професійний досвід і талант з метою не лише здобути оплески глядача веселою розповіддю, а й передати цей особливий момент історії українського театру [16, 5].

Щодо інших цінностей вистави, Н. Чечель наголошувала на прагненні «якось інакше, свіжими очима глянути на класику і національну сценічну традицію» [16, 7]. Адже «Наталку» впродовж майже 200 років ставили чи не у всіх театрах України, головним чином, у романтично-побутовому дусі. Тому театралізацію п'єси Ф. Стригуна та умовне сценічне рішення сприйняли як, якщо не експеримент, то принаймні «свіже» бачення. Художник використав прийом зображення вистави у виставі, задник сцени наблизивши до глядача. Над сценою здійснювалася картина із зображенням українського побуту — дівчини біля річки (копія картини К. Трутовського «В місячну ніч», яку театрознавці помилково трактували як одну з робіт Пимоненка [11, 147], [2]), нижче картини, з різних боків сцени розміщено три манекени та скриня з народними костюмами. Оркестр на сцені, публічне переодягання, діалог із залом, залучення глядачів зали як території дії — все це були прояви театру представлення.

На природній доброті, а особливо на релігійності ґрунтував вирішення конфлікту п'єси Ф. Стригун: «Вони всі дуже красиві люди. І дуже бояться Бога. Але й жити хочуть — як звичайні земні люди, їм усім дуже хочеться: Возному — молодій красивій дівчині, Терпилисі — мужика. Але в них всіх врешті-решт перемагає християнська мораль» [16, 5]. Глядач отримує меседж «доброти» — актори створюють різні, не схожі між собою типи українців, об'єднані цією спільною рисою, навіть Возний не робить негативних вчинків (Ф. Стригун один з перших, хто вбачав у сценічному рішенні ролі Возного самого Котляревського). Цією виставою режисер продовжив позитивно представляти українство людям кінця ХХ ст.

Оскільки сама п'єса й характер її постановки є «акторськими», перший «зірковий» склад за участю Б. Козака, Ф. Стригуна, Т. Литвиненко, Л. Никончук мав особливу вагу. Актори грали психологічно достовірно, демонструючи багатий вокальний потенціал (музичною основою є твори М. Лисенка в аранжуванні В. Льорчака). Незважаючи на режисерську роботу, у 90-х Ф. Стригун зіграв чимало значних ролей, серед них роль Виборного, про яку згадувала Світлана Веселка у контексті прагнення «перевищувати самого себе» [2]. Вистава отримала довге життя й станом на 2019 р. є у репертуарі, проте, можливо, з роками дещо втратила момент новизни сприйняття.

Виставами «*Шаріка*» (1995 р.) та «*Гуцулка Ксеня*» (1997 р.) Ф. Стригун продовжив просвіт-

ницький напрям роботи театру — повернув українському глядачеві жанр-шар культури творами найвідомішого міжвоєнного композитора Я. Барнича, який після Другої світової війни емігрував до Німеччини, згодом у США, а на батьківщині його ім'я було заборонене та забуте. Також у опереті «Шаріка» піднята тема важливості історичної місії Українського січового стрілецтва (до його легіонів замолоду належав Я. Барнич). Два сюжети на основі романтичної любовної історії оздоблені піснями й танцями, тому полюбилися львівському глядачеві, що стало приводом регулярного звернення театру до цього жанру. О. Паламарчук писала: «Відгриміли прем'єрні вистави, а люди йдуть і йдуть на “Шаріку”. Молоді і літні, вишукано одягнені, і не дуже, сильні світу цього і дзвінкоголосе учнівство, йдуть сім'ями, екскурсіями. Дещо змінилися етичні та естетичні акценти, але людей цікавить життя власного народу, історія, показана у романтичному світлі» [12, 12]. Т. Осадчук у дисертації детально зупинялася на постановках «Шаріка» [11, 136–140] та «Гуцулка Ксеня» [11, 140–142]. Переліченими назвами просвітництво Ф. Стригуна не вичерпується (були ще «Маклена Граса» М. Куліша, 1994 р., «У неділю рано зілля копала» за О. Кобилянською, 1998 р., «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, 2001 р.), значною мірою воно притаманне його творчому пошукові загалом.

Ще одній групі вистав митця суголосна назва *«режисерські»*, домінантну рису яких вбачаємо у зануренні в сферу екзистенції, проектуванні власної моделі бачення світобудови. *«Маруся Чурай»* за Л. Костенко (1989 р.) стала демонстрацією славної минувшини українського народу часів Б. Хмельницького, презентована крізь призму теми «miteць-народ, митець-суспільство». Усна народна творчість, поряд з писемною, була (і залишається) носієм національної ідентичності українців. Поетесою, носієм народної пам'яті вважають Марусю Чурай, роль якої стала етапною для актриси Д. Зелізної. Виставі притаманні риси театру літературного — вона була поставлена за віршованою поезією у жанрі великої, складної літературної форми роману. У першій дії режисер майже повністю йде за текстом автора, створює масштабне полотно, у межах якого розгортається сюжетна лінія — суд над Марусею за вбивство Гриця, три дні її ув'язнення після вироку, протягом яких, услід за романом, застосовується прийом історичної ретроспективи — ілюстровано події минулого, що призвели до такого фіналу, й розв'язка вистави — порятунок її під час страти

гетьманським указом. Фабульно історія про Марусю першою дією завершується, умовно виділяється кульмінація — проголошенням смертного вироку. Частина твору Л. Костенко, яка йде після цих подій (друга дія вистави), є ніби довгою післямовою — режисер рефлексує з приводу історичного часу разом з автором, проте значно скорочує текст, залишає частину прощі в Києві та самотності героїні. Ф. Стригун, з метою досягнути цілісності першої та другої дій, використовує історію нерозділеної любові Івана Іскри (С. Глова) до Марусі, зав'язка якої відбувається поза подіями на сцені, постановник додає, у порівнянні з авторським текстом, присутність Івана впродовж всієї вистави.

Однією з головних тем твору і вистави є любов — високоморальна, духовна, філософська, носієм якої є Маруся (Д. Зелізна), що протиставляється «побутовому» почуттю з розрахунком й користоловством, що його уособлює Гриць (Т. Жирко). Маруся, як носій всіх можливих чеснот — краси, таланту, доброти, ширості, — є образом ідеалізованим, що наголошено сценографом вистави М. Кипріяном: задник із зображенням Христа у потрібні моменти з метою акцентуації призбирується догори, підсвічується одночасно з затемненням сцени — промовиста алегорія святості молодой дівчини. Така святість набуває ще ширшого звучання, адже головна героїня, за словами Івана Іскри: «Ця дівчина не просто так, Маруся. Це — голос наш. Це — пісня. Це — душа», — уособлення сили духу українських воїнів-козаків, у метафоричному сенсі — прообраз стражденної, проте незламної України. Ця проєкція в свідомість глядача відбувається не лише сценографічно: крім Марусі, ідеалізуються усі представники козацтва — її захисники та рятівники Лесько Черкес, Іван Іскра, її батько хорунжий та мати, навіть Хмельницький. Така група людей, як узагальнений тип благородних патріотів своєї землі, протиставляється звичайним обивателям-конформістам Бобренкам, Вишнякам. Такий антагонізм — на одному рівні ідеалів Марусі й Гриця, на вищому — українських воїнів-захисників та «мирських» людей — творить образну структуру вистави, власне, й робить її масштабним полотном.

Тип вистави — інтелектуальна драма — обумовлений автором Л. Костенко. Вагомою відмінністю вистави від роману є гендерна приналежність суб'єкта розмови. Твір пройнятий жіночою самоідентифікацією, значну частину його становить монолог-сповідь Марусі: з її слів читачеві стає ві-

домо про події у житті її сім'ї. У виставі ж Маруся є персонажем, хоча й головним. Значну частину поетичного тексту з вуст Марусі режисер передає Ведучим (Я. Мука і Р. Біль) — двом кобзарям, а також унаочнює ті події, про які у романі вона говорить сама. Такі дії режисера мінімалізували «жіночність» вистави. Кобзарі — своєрідні трубадури у вільних сорочках та джинсових штанах, поведуться вільно на сцені, втручаються та коментують події, подекуди виконують функцію «зонгів», а ще суто технічно — «логосу» Марусі. Тема смерті, очищення з відходом у інший світ надає екзистенційної ваги постановці та епічності. Цьому сприяє й музичне оформлення (композ. В. Камінський), яке є сильним та точним засобом емоційного налаштування глядача: як розгорнуті її форми (хоровий спів, виконання кобзарями пісні на слова Б. Стельмаха «Історія» під час якої на сцені масовка з'являється у білих масках смерті), так і «мікроелементи» — церковний дзвін, «зойк» кобзи. А. Драк акцентував на оформленні костюмів М. Кипріяна: «Костюми — розкішне українське бароко, нагадують про те, що за часів Хмельниччини і раніше народ утворив оригінальний, ні на що не схожий стиль матеріальної культури, який зумовив національну своєрідність України. В костюмах втілюється естетичне кредо театру на сучасному етапі. Театральні строї далекі від історичного побутовізму, відверто святкові — ні соціальних, ні побутових, ані психологічних характеристик у них не знайдемо. Будучи історично достеменними в силуеті, крої, вони водночас театральні-умовні: відкриті насичені кольори, чиста фактура нагадують стилізовані умовні костюми східного театру» [6, 17]. «Маруся Чурай» стала однією з кращих режисерських робіт Ф. Стригуна.

Вперше на теренах країни після півстолітньої перерви Ф. Стригун поставив «*Народного Малахія*» М. Куліша, 1990 р. (наприкінці 1980-х ставили п'єсу в Москві та Польщі). Філолог В. Саєнко, детально аналізуючи п'єсу, доміантним художнім узагальненням твору вважає символіку, «яка базується на народнопоетичних традиціях, на духовних матрицях, запозичених з Біблії, античності, західноєвропейської і східної культури, не тільки не лежить на поверхні тексту, а й захована углиб, наділена схильністю до езотеричності» [18, 229]. Ф. Стригун здійснив спробу дешифровки прихованої символіки, акцентуючи на націоналістичному прихованому пласті. Височину сцени заповнив пошмарований український прапор, одяг дійових осіб також був лахміттям — злиденність, нужденність всіх прошарків населення, поєднана з «хао-

сом» подій п'єси, розкривала ущербність радянської системи. Антирадянськість була вагомим акцентом у трактуванні твору — радянські партійні діячі представлені аморальними, брутальними гвалтівниками, носіями руйнації доль простого набожного українського люду. Малахій, як представник цього понівеченого народу, є, з одного боку — «одним з», який божеволіє від навколишнього безнадійного занепаду, з іншого — людиною обраною, мислячою; визначальними видаються його слова «Далі так жити не можна», що у 1990-х, напевне, звучали як вирок чинній системі.

Цінною є думка з приводу вистави Н. Кузякіної: «Стригун-режисер намагався відірватись від побуту 20-х років. М. Кипріян одягнув героїв у якесь дрантя, що мало, напевно, символізувати їхнє тяжке життя й нестатки, хоча насправді тільки заважало акторам. Назбирав режисер й чимало вже випробуваних (закордонних — Т. Б.) виставах останніх років засобів, прийняв він і хід — Малахій–Сталін. Та усе це стає неістотним, коли на перший план виходить сам Малахій–Стригун. Найсильніша, мабуть, у нього сцена — розмова з глядачами. Тут цікава режисерська знахідка і вдалий акторський хід щасливо поєдналися. Заради таких хвилин люди і ходять до театру, це хвилини справжніх збуджень і потрясінь. Високий, у довгій білій сорочці, як пророк давніх часів, Малахій–Стригун стає біля краю рампи й дивиться в зал. Він бачить нашу мізерію, наші дріб'язки, — і хоче збудити в людях високі думки та осмислену тривогу. “Вітаю гегемонів!” — глузливо, тривожно-випитливо звучить його соковитий, сильний голос. “Не розпізнали і не визнали, дарма що я показав ознаки і клейноди свої, що про них оповістив у першій декреті”» [9, 9–10]. Згаданий монолог у зал є прикладом зняття з вистави тавра радянщини, адже у самій п'єсі Малахій, після втечі з божевільні, веде діалог з робітниками, яким заважає працювати, провідним завданням сцени є надання ваги, рушійної сили прогресу, людській праці. У виставі ж робітничий клас відсутній, герой промовляє до сучасників, визначаючи цю сцену головним акцентом режисера, центральною з точки зору метафоричного сприйняття образу Малахія як Дон Кіхота (про таку характеристику говорили дослідники В. Саєнко, Н. Кузякіна та ін.), надаючи дії екзистенційного масштабу. Загалом постановник намагається передати авторський світ, втілюючи у дії поетичні ремарки.

«Революцію готують генії, роблять романтики, а її плодами користуються пройдисвіти», — ця фраза Бісмарка є дотичною до вистави, яка

була поставлена у бурхливий період остаточного розпаду Радянського союзу, час революційної романтики, тому представлення на кону театру романтика з минулого історичного досвіду та демонстрація смерті його прекрасних мрій на догоду пануванню пройдисвітів — мабуть, була актуальною. Остання сцена є остаточним розвінчуванням «голубої мрії»—«червоної» реальності: зрікшись «родинного стану», пройшовши божевільню, опинившись у борделі, — Малахій, а також інші герої вистави залишаються на розпутьті й на самому дні життя. Дерев'яна драбина, що простяглась у височинь сцени, біля якої у висоті простору символічно вішається Любуня (О. Чорній), ніби й проромовляла глядачеві, що єдиним виходом із таких обставин є небесна константа. І. Чужинова присвятила п'єсі «Народний Малахій» статтю, у якій, послуговуючись аргументами інших дослідників, власним аналізом, висуває одну з версій дешифровки «загадкової» п'єси, що полягає у веденні автором паралелі між християнством, у якому в часи Стародавнього Риму вбачали ідею пояртунку від тоталітарного режиму, та комуністичною мрією: «“Негайна реформа людини”, реформа, якої фанатично вимагає Стаканчик, є прообразом нової утопії людства — комунізму, приреченого, як і християнство, на заперечення і розвінчання» [22, 94]. Можливо, Ф. Стригун, змальовуючи у виставі ідеаліста-мрійника, натрапив на етичне зерно п'єси.

Найбільш масштабна вистава Ф. Стригуна — *«Ісус, си Бога живого»* В. Босовича (1994 р.), за жанром визначена як містерія на дві дії за Євангеліями від Матвія, Марка, Луки та Івана. Складність завдання для постановників при зверненні до релігійного матеріалу очевидна: поряд з художнім, історичним, громадським рівнями мислення, на перший план висувається моральний аспект сприйняття твору. Режисер вибудовує дію, використовуючи прийом ретроспективи — починає з моменту розв'язки. Перша та остання сцени — є однією, роз'єднаною у сценічному часі, частиною. На початку відбувається зустріч апостолів, збентежених звісткою про смерть Ісуса, у останній частині він воскресає, між цими сценами й відбуваються всі події містерії. Євангельську половину про народження Христа п'єса випускає, є хронологічним ланцюгом подій від пророкування приходу Месії Іваном Хрестителем, потім його появи, проповідування, обирання учнів, змовою проти нього первосвящеників та його розп'яттям. За режисерською концепцією, Ісус є центральною постаттю, кожна сцена просякнута напругою

з приводу неординарності та сакральності його особи для інших, що передається в глядацький зал. Й зовнішність, й психофізика Т. Жирка мали необхідний для ролі Ісуса магнетизм, він створив повнокровний образ доброї, мудрої, красивої визначної особистості.

Вистава є ланцюгом сцен сильної емоційної напруги. Перша поява Христа відбувається під час хрещення, він з'являється спиною до глядача, після обряду зникає зі сцени, так й не показавши залові обличчя. Такий прийом посилення інтриги часто використовується у кінематографі. Наступні сцени його появи та магічного впливу на людей своїми мудрими промовами продовжують «тримати» зал. Ф. Стригун демонструє глядачеві світоглядну відстань між Ісусом та його учнями: у одній зі сцен після скоєних чудес і спілкування з «фарисеями та книжниками», він, напівлежачи, довго магнетизує поглядом простір, адже знає своє майбутнє, коли позаду нього учні безтурботно проводять час. Ще одна «сильна» сцена — вагання Ісуса останньої ночі щодо невідворотності власної трагічної долі.

Частини, в яких сакральна енергетика змінюється на гріховну, є контраверсійним прийомом для посилення сприйняття конфліктної ситуації між прибічниками та ворогами Ісуса. Головна серед таких сцен-контрастів відбувається у палаці Ірода: підступна владоцентрична змова Іродіади (І. Швайківська) з Іродом (П. Бенюк), танець Саломеї (А. Сотникова), засудження Іоанна. У світовому мистецтві цей біблійний сюжет досить часто трактується довільно, згадати хоча б трагедію О. Вайльда «Саломея», де танцівниця сама жадає Іоанна й це є однією з причин його загибелі. У виставі ж Ф. Стригуна він подається у максимальній відповідності з текстом Нового Завіту, без надмірної авторської фантазії, що може видатися надто спрощено. Режисером введений у виставі й антагоніст Ісусової духовності — постать у чорному — Спокусник (Є. Федорченко). Він з'являється як образ гріха, а також як персонаж, що намовляє героїв вистави на зрадницькі вчинки. «Мирською» сценою, подібною до «вставних номерів» у концертах — є весілля, під час якого забракло вина. Чи не весь акторський склад задіяний у ній, сцена насичена танцями молодих актрис з тарелями фруктів (хореографія О. Лань). Б. Козак у ролі Пилата створює яскравий образ можновладця часів Римської імперії, якому притаманна розсудливість і людяність. Він використовує весь свій хист з метою не допустити страти Ісуса, проте не може нічого вдіяти проти волі народу.

Дослідниця сценічного костюма Ю. Пігель писала про оформлення «Ісуса»: «Кипріяні з філософською виваженістю пропонують аскетично суворі, рафіновано прості, узагальнююче сконцентровані пластичні форми. Архітектоніка вистави побудована на тонких нюансних зіставленнях. Костюми ізраїльтян, які символічно реконструюють історичні біблійні персонажі, вирішені як єдина кольорова пляма у білих, світло-сірих, темно-сірих, охристих, чорних тонах, делікатно акцентуючи виключно на образі Христа. Приголомшливе враження справляє сцена — костюми на тлі червоного яскравого світла хреста, що утворюється із двох вертикальних площин, які символізують скрижалі (10 заповідей) і в момент розп'яття Христа розколюються, видаються небесно-синіми, символізуючи чистоту одкровення, очищення, воскресіння до Бога» [13, 102]. Ритмічне музичне оформлення у модерному аранжуванні сприяє сприйняттю містерії як сучасного драматичного дійства.

Є й сцена, яка не відповідає релігійному сюжетові і введена, вочевидь, з метою зняття надмірної метефізики та наближення подій з Книги Книг до земних реалій. Марія (Т. Литвиненко) та брат Ісуса Яків (Г. Шумейко) просять його перестати вдавати з себе царя, пророка й повернутися до звичних щоденних справ. Цей момент став предметом найбільшої критики з боку теологів, М. Погорілець писала: «Зайва в сценарії розмова Якова з Ісусом нібито від імені матері, яка тривожиться за Сина. Марія була посвячена в таємницю Ісусової місії, знала, що буде страждати за Сина, тому не могла вмовляти Його залишити проповідництво» [14, 7]. Проте ця сцена не справляє впливу на цілісне уявлення про події з Нового Завіту, вистава створює образ Ісуса Христа відповідно до релігійного вчення — як Божого сина, чийм настановам має відповідати кожен християнин.

Ще однією «режисерською» роботою Ф. Стригуна вважаємо «Гамлет» (1997 р.), цій постанові М. Гарбузюк присвятила Розділ 4.5. свого дисертаційного дослідження [5]. Також у доробку митця є й низка вистав розважального характеру, т.з. «хлібного репертуару», проте митець у кожній, навіть на перший погляд «легковажній», п'єсі ставив собі за завдання віднайти глибинну суть та важливу місіонерську думку. До таких відносимо й вже розглянуті постановки «Шаріка» та «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, «Коханий нелюб» Я. Стельмаха (1999 р.), «Сільву» І. Кальмана (2007 р.), «Даму з камеліями» А. Дюма-сина (2008 р.), «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка

(2009 р.), «Циліндр» Е. де Філіппо (2014 р.), «Різдвяна ніч» М. Старицького за М. Гоголем (2015 р.) тощо — ці «шлягери» міцно закріпилися в репертуарі заньківчан і стали улюбленими постановками львівської публіки.

Тематика та проблематика постановок Ф. Стригуна незмінно працює на формування національного концепту: це й звернення до героїчного минулого народу, дослідження ролі особистості у творенні української державності, де у центрі висвітлення гостроактуальні та споконвічні проблеми як українського народу, так і людства загалом; «любовна балада» наявна у кожній роботі режисера. За жанровою приналежністю вистави мають найчастіше граничне гостро-трагедійне забарвлення або розважально-комедійне.

Ю. Богдашевський писав: «З критикою у Стригуна стосунки досить складні. Акторське єство його прагне насамперед до успіху у глядачів, а нова режисерська іпостась орієнтується на схвальну оцінку у критики. Як рідко вдається примирити ці два прагнення» [1, 25]) Отож рисами режисерського почерку Ф. Стригуна, котрі суголосні заньківчанській традиції, є: орієнтація на глядача як домінуюча потреба митця та особистості, що втілюється у добірї суголосного часового матеріалу; реалізації його зрозумілою для широкого глядача театральною мовою; неприйняттю на сцені нецензурної лексики, «грубих», аморалізуючих театральних прийомів; представлення на кону ідеалів, моральних чеснот як взірця, незмінного імперативу поведінки для театального колективу, який отожднює себе зі своїм глядачем.

Джерела та література

1. Богдашевський Ю. Стригун : [Творчі портрети]. *Український театр*. 1995. № 2. С. 22-25.
2. Веселка С. Там, де Ятрань круто в'ється. *Неділя*. 1995. 8 вер. С. 4
3. Веселовська Г., Лаврентій Р. Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької : Час і долі. Книга перша (1917–1944). Львів: Каменяр, 2016. 520 с.
4. Гайдабура В. Прощання з романтикою?. *Український театр*. 1991. № 3. С. 20–22.
5. Гарбузюк М. В. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр.) : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київський національний ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.
6. Драк А. Заньківчани знову в Києві. *Український театр*. 1989. № 5. С. 16–20.
7. Єгорова І. Державна зрада з лапками та без. *День*. Львів. 2003. № 200. С. 5.
8. Коломієць Р. Заньківчани. Антологія театральних пристрастей. *Український театр*. 1993. № 1. С. 2-4.
9. Кузякіна Н. Щедре літо Миколи Куліша. *Український театр*. 1992. № 6. С. 2-13.

10. Липова Г. Творчість Тараса Шевченка і стильові тенденції українського театру II пол. XX ст. Студії мистецтвознавчі. 2015. № 3. С. 70-79.
11. Осадчук Т. Творчість Федора Стригуна у контексті театральної культури України останньої третини XX – початку XXI століття [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Осадчук Тетяна Романівна ; ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2017. 276 с.
12. Паламарчук О. Нова барва в театрі. *Український театр*. 1996. № 4. С. 11-12.
13. Пігель Ю. Сценічний костюм львівських театрів кінця XX – поч. XXI століття. Художні особливості та пошуки образності). Львів: Аз-Арт, 2009. 180 с., 58 іл.
14. Погорілець М. «Ісус, син Бога живого»: короткі зауваження щодо постановки п'єси Василя Босовича. *Неділя*. 1994. 15 лип. С. 7.
15. Про інсценізацію трилогії Богдана Лепкого «Мазепа»: роздуми-монолози заньківчан / Богдан Антків, Таїсія Литвиненко, Іван Бернацький, Борис Мірус, Богдан Козак. *Неділя*. 1995. 17 лют. С. 4.
16. Про «Наталку Полтавку», український характер, національну сценічну традицію та інше / Ліна Костенко, Наталія Чечель, Федір Стригун, Таїсія Литвиненко та ін. *Український театр*. 1994. № 2. С. 4-7, 27.
17. Садовська Г. Дві зустрічі з «Андресом». *Вільне життя*. 2000. № 136 (14029), 23 груд. С. 4.
18. Сасенко В. Поетична драма «Народний Малахій» Миколи Куліша. *Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2013. № 2 (6) 230. С. 229-236.
19. Сарапін В. «Наталка Полтавка» Івана Котляревського як національна художня опозиція до водевілю «Козак-стихотворець» Олександра Шаховського. *Рідний край*. 2009. № 2. С. 124-133.
20. Собуцька В. Шлях у безсмертя, або Реквієм Митрополитові. *Міст*. 2001. № 47. Груд. С. 11.
21. Шевченко Т. Примхливе життя львівської мельпомени. *Український театр*. 1993. № 4. С. 20–21.
22. Чужинова І. Quo vadis, Малахію? : [Біблійні ремінісценції у творах М. Куліша]. *Просценіум*. – Львів, 2007. № 1. С. 91-95.
5. Harbuziuk, M. V. (2007). Stage readings of Shakespeare's Hamlet tragedy in Lviv Theaters (1796–1997). Doctor's thesis. Kyiv : Karpenko-Karyi KNUVST [in Ukrainian].
6. Drak, A. (1989). Zankivchany are back in Kiev. *Ukrainskyi teatr*, 5, pp. 16–20 [in Ukrainian].
7. Iehorova, I. (2003). State treason with and without quotation marks. *Den*, 200, 5. [in Ukrainian].
8. Kolomiets R. (1993). Zankivchany. Anthology of theatrical passions. *Ukrainskyi teatr*, 1, pp. 2-4 [in Ukrainian].
9. Kuziakina, N. (1992). A generous summer of Mykola Kulish. *Ukrainskyi teatr*. 6, pp. 2-13 [in Ukrainian].
10. Lypova, H. (2015). Creativity of Taras Shevchenko and style tendencies of Ukrainian theater in the second half of twentieth century. *Studii mystetstvovnavchi*. 3, pp. 70-79 [in Ukrainian].
11. Osadchuk, T. (2017). Creativity of Fedor Stryhun in the context of theatrical culture of Ukraine in the last third of XX – beginning of XXI century. Doctor's thesis. Ivano-Frankivsk : Vasyl Stefanyk PU [in Ukrainian].
12. Palamarchuk, O. (1996). New color in the theater. *Ukrainskyi teatr*. 4, pp. 11-12 [in Ukrainian].
13. Pihel, Yu. (2009). Stage costume of Lviv theaters of the late XX – beginning. XXI century. Artistic features and the search for imagery. Lviv : Az-Art [in Ukrainian].
14. Pohorilets, M. (1994). «Jesus the Son of the Living God»: short remarks on the play by Vasyl Bosovych. *Nedilia*. 15.07, p. 7 [in Ukrainian].
15. On re-enactment of Bogdan Lepky's «Mazepa» trilogy: Reflections- Monologues of Zankivchan actors Bohdan Antkiv, Taisiia Lytvynenko, Ivan Bernatskyi, Borys Mirus, Bohdan Kozak. (1995). *Nedilia*. 17.02, p. 4 [in Ukrainian].
16. About «Natalka Poltavka», Ukrainian character, national stage tradition and more Lina Kostenko, Nataliia Chechel, Fedir Stryhun, Taisiia Lytvynenko. (1994). *Ukrainskyi teatr*. 2, pp. 4-7, 27 [in Ukrainian].
17. Sadovska, H. (2000). Two meetings with «Andrei». *Vilne zhyttia*. 136 (14029), p. 4 [in Ukrainian].
18. Saienko, B. (2013). The screening of the drama «Narodnyi Malakhii» by Mykola Kulish. *Visnyk of Alfred Nobel Dnipropetrovsk University : Philological Sciences Series*. 2 (6) 230, pp. 229-236 [in Ukrainian].
19. Sarapyn, V. (2009). «Natalka Poltavka» by Ivan Kotlyarevsky as National Artistic Opposition to Alexander Shakhovsky's Poem «Kozak-stykhotvoretts». *Ridnyi kraj*. 2, pp. 124-133 [in Ukrainian].
20. Sobutska, V. Way in immortality, or Requiem to Metropolita n. *Mist*. 2001. № 47. Grud. P.11.
21. Shevchenko, T. (1993). The moody life of the Lviv Melpomena. *Ukrainskyi teatr*. 4, pp. 20-21 [in Ukrainian].
22. Chuzhynova, I. (2007). Quo vadis, Malakhiiu?: Bible Reminiscences in the Works of M. Kulish. *Prostsenium*. 1, pp. 91-95 [in Ukrainian].

References

1. Bohdashevskiy, Yu. (1995). Stryhun: [Artistic portraits]. *Ukrainskyi teatr*, 2, pp. 22-25 [in Ukrainian].
2. Veselka, S. (1995). Where the Yatran twists steeply. *Nedilia*. 8.09, p. 4 [in Ukrainian].
3. Veselovska, H., Lavrentii, R. (2016). National Academic Ukrainian Dramatic Theater named after Maria Zankovetsky: Time and Destiny (1917–1944). Lviv: Kameniar [in Ukrainian].
4. Haidabura, V. (1991). Farewell to romance? *Ukrainskyi teatr*. 3, pp. 20–22 [in Ukrainian].