

ВІЙСЬКОВО-ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ НАПЕРЕДОДНІ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Зазвичай, поява в репертуарі театрів тих чи інших творів розглядається винятково як явище художнє, обумовлене факторами внутрішнього життя мистецького колективу або смаками публіки. Насправді так воно й мало бути в театрі, якій не мусить мало не щодня свідчити перед владою про свою лояльність й залежати від каси чи естетичних орієнтирів керівників.

Для мистецьких колективів України кінця 1930-х свобода комерційного або творчого вибору фактично була неможливою: театр, як і всі інші установи так званого ідеологічного фронту, чітко виконував замовлення влади на пропаганду певної ідеї, вкладаючи цю пропаганду в естетичну форму. З роками, коли художню цінність окремих спектаклів визнавали достатньо високою, причини, що спонукали митців братися за той чи інший матеріал, виявилися затемненими. Відповідно, це призвело до розгляду художньої цінності мистецького твору відокремлено від історичного контексту та й загалом від соціополітичних умов існування театру.

Неврахування цих обставин виводить митців за межі реального миру життя і наче переміщує їх в стерильний простір, де вони займалися творчістю, покладаючись лише на натхнення. За великим рахунком, подібне сприйняття особи митця як унікального деміурга, відірваного від повсякденного клопоту, який творячи щось особливе, приходиться до думки написати портрет вождя народів, більш ніж влаштовувало владу.

На загал, виходило так, що провідні митці самі хотіли зіграти на сцені Леніна, виаліпити скульптуру Сталіна, написати вірш про партію більшовиків і т. д. Правдоподібності саме таким творчим устремлінням радянських митців 1930-х в середовищі пересічного глядача надавали численні зізнання-інтерв'ю, в яких художники оповідали про свої інспірації. Приміром, на сторінках газети «Червоне Запоріжжя» перед початком сезону 1936–1937 рр. від імені провідної артистки Запорізького театру ім. М. Заньковецької Варвари Любарт був надрукований такий

текст: «Безмежне море можливостей має перед собою жінка соціалістичної країни. Отут я постараюсь прикласти весь свій акторський досвід і уміння, щоб дати глядачеві образи, достойні нашого радянського сьогодні, щоб відбити своєю працею радість, силу, красу, бажання, любов і відданість радянської жінки і щоб створити правдиві образи жінки минулої доби і чужого класу. А творче натхнення я буду шукати у сонячній радості нашого життя, у міцній єдності пролетарської сім'ї, у безмежній любові її до нашого великого і рідного Сталіна» [1].

Зрозуміла річ, Варвара Любарт не була винятком, і подібні «зізнання у коханні» до керманічів можна знайти й у інших артистів. Самі ж вони сприймали подібні заяви мало не як охоронні грамоти, які, як їм здавалося, нададуть можливість вільно жити й творити. Принаймні такою ілюзією тішилися митці, коли приступали до роботи над творами класичними, а не замовними, тобто не написаними радянськими авторами безпосередньо на вимогу ідеологів. Адже для постановників і виконавців весь тогочасний репертуар умовно ділився на дві категорії: те, що ставилося відповідно до обов'язку радянського театру, і те, що ставилося, так би мовити, за покликом серця. Зауважимо, що в обох випадках остаточний художній результат міг бути як позитивним, так і негативним.

І все ж відносна свобода вибору матеріалу не гарантувала його вільної інтерпретації, тобто неупередженого висловлювання митця. Втілюючи навіть незалежно обраний матеріал, митець міг сказати рівно стільки, скільки йому дозволялося. У цьому випадку зазвичай мала місце майстерна інтерпретаційна режисура, яка унормовувала висловлювання і цим задовольняла владу. Разом з тим обмеженість того, про що можна було говорити, в кінцевому підсумку зумовила те, що, по-перше, список авторів класичних і зарубіжних творів на радянській сцені був надзвичайно коротким, а по-друге, навіть різні класичні твори різних авторів виявлялися орієнтованими на єдину спільну ідеологему.

Вищезазначене дає підстави розглядати появу в афіші конкретного твору не лише з точки зору естетичної програмності, а й соціально-політичного доктринерства, яке забезпечувалося можливостями інтерпретаційної режисури, що досягла свого апогею наприкінці 1920-х. Так, якщо поглянути на репертуар двох театрів України 1936–1941 рр., а саме театру ім. Івана Франка і театру ім. Марії Заньковецької, можна помітити величезну кількість збігів. Щодо замовних творів, то вони співпадали буквально: і в Києві, і в Запоріжжі ставилися п'єси О. Корнійчука «Банкір», «Правда», «Богдан Хмельницький», «В степах України». В обох театрах йшла також пропагандистська драма В. Катаєва «Ішов солдат з фронту» про протистояння Червоної Армії, німецьких військ

та армії УНР у часи визвольних змагань 1920-х, створена ним за мотивації власної повісті «Я, син трудового народу...».

В інших випадках відносної свободи вибору співпадали прізвища авторів та окремі назви. З різницею в кілька тижнів у березні 1940 р. в обох театрах було поставлено «Украдене щастя» І. Франка, обидві трупи активно опановували доробок І. Карпенка-Карого: франківці — «Суєту» (1936), «Безталанну» (1937), «Хазяїна» (1939), заньківчани — «Безталанну» (1939). Із п'єс О. Островського у франківців виставлялася «Остання жертва» (1939), а у заньківчан — «Не все коту масляна» (1936) і «Без вини винуваті» (1940), з доробку М. Горького франківці втілили «Останні» (1937), а заньківчани — «Васу Железнову» (1936), «Останні» (1938), «На дні» (1940).

Співпадала афіша театрів і на більш загальному рівні, тобто тематично. Оскільки 1937 р. в СРСР широко відзначалося 100-річчя від дня смерті Олександра Пушкіна, то у франківців з'явився «Борис Годунов», у заньківчан — «Пушкінська вистава», що включала дві маленькі трагедії «Моцарт і Сальєрі» та «Камінний гість». 1939 р., з нагоди 125-річчя від дня народження Т. Шевченка франківці поставили п'єсу С. Голованівського «Поєтова доля», заньківчани — «Гайдамаки». Насамкінець із світової класики обидва театри обирали жанрово подібні твори. Зокрема, саме в 1936 р. Гнат Юра здійснив першовтілення в Україні трагедії Ф. Шіллера «Дон Карлос», а театр ім. Марії Заньковецької втретє звернувся до «Отелло» В. Шекспіра.

Існують загально прийнятті пояснення естетичної обумовленості одночасної постановки цих двох трагедій на кону українських театрів. Разом з тим, дослідники вже звернули увагу на політичний аспект сценічного втілення «Дона Карлоса». Зокрема, Михайло Захаревич пише: «Принаймні сьогодні, у того, хто читає відгук рецензента на роботу Шумського в ролі Філіппа II, не виникає сумніву, на кого з тиранів ХХ ст. він схожий: "Найвлучніша зовнішня характеристика образу (грим, жести, рухи, погляди), надзвичайно характерна уривиста манера розмовляти, величезна сила й виразність у виявленні різко мінливих настроїв, — все це визначало акторську майстерність високого розмаху. Перед нами був глибоко усвідомлений шіллерівський образ бездушно іспанського короля-деспота, самотнього, підозрілого, охопленого муками ревнощів, живий образ холодного тирана, піднятий талантом Шумського на височінь трагедії"» [2].

Проте, навряд чи можна припуститися думки, що український радянський актор в середині 1930-х міг свідомо, з критичним пафосом представляти на сцені тирана і таким чином натякати на вчинки най-

впливовішої особи держави. Швидше за все, Філіппа II Ю. Шумського слід розглядати в колі інших «тиранів з дрібними недоліками», яких у тогочасному радянському мистецтві було немало. Крім найвідомішого, яким був Іван Грозний із кінофільму Сергія Ейзенштейна, практично кожний мистецький колектив намагався придбати власного «впливового таргана». І подібний художній тренд можна пояснити певним ідеологічним замовленням, згідно якому суспільство привчалася до думки, що жорстокість, тиранія, репресії явища не аномальні, а необхідні для підтримки порядку.

Відповідно у репертуарі театру ім. Марії Заньковецької 1936 р. з'являється вже третя версія «Отелло» Шекспіра, здійснена Василем Харченком в оформленні Федора Нірода, головний герой якої вирізнявся якостями сильного, сміливого воїна, господаря ситуації. Прикметною рисою, яку відзначали більшість із тих, хто бачив виставу, було й те, що Отелло у виконанні Бориса Романицького — підкреслено східна людина, з чорними кошлатими бровами і пронизливим орлиним поглядом.

«У грі актора відчуваються деякі формалістичні ознаки. В чому вони полягають? У манірному підкреслюванні зовнішнього рисунку цього складного образу, в штучному випинанні особливостей Отелло, саме як мавра. Звідси — “східна” наспівність мови, яка часом переходить у скоромовку... <...> Від своєрідного ж трактування Романицьким образу Отелло йде і зігнута лінія рухів, деяке позування, вишуканість у міміці, надмірна гра на контрастах» [3], — зазначав рецензент. Отже, в інтерпретації «Отелло» театру ім. М. Заньковецької в розкішній обстановці ренесансного палаццо, майстерно відтвореного Ніродом, на сцені поставав безстрашний воїн, захисник державницьких інтересів, підкреслено східного походження.

Десь у цій атмосфері державної вагомості, піднесеності, підтримованої помпезними архітектурними формами — широкими східцями, колонами, балконами, балюстрадами — прижилося й замаскувалося щось підступне, зрадницьке. Це злочинство, про яке не здогадувався чистий душею Отелло, виглядало також цілком респектабельно і привабливо, бо дуже задиркувато усміхався виконавець ролі Яго Василь Яременко. Звідси випливало тлумачення образу Отелло як людини, яку зовнішні сили ввели в оману й тому вона змушена вдатися до насильницьких вчинків заради перемоги добра над злом.

Зокрема, це чітко артикулювалося автором статті про 150-у виставу «Отелло» в 1940 р. «Отелло — людина чесна, людина великого глибокого серця, гарячої крові і довірливої вдачі, падає він низько і жахливо до самих неймовірних людських пристрастей — він убиває дружину.

Але в цьому вбивстві Отелло не переслідує помсту, а законну і необхідну страту, яку він, як вірний син поглядів своєї доби, мусив виконати. Отелло хоче ПРАВДИ, повіривши в неправду і зраду, він хоче відновити втрачену рівновагу СПРАВЕДЛИВОСТІ» [4]. Тобто у спектаклі недвозначно йшлося про виправдання злочинства, що, інтерпретуючи поемічну трагедію В. Шекспіра, здійснювала радянська режисура. Наче гіпнотизуючи глядача, театр транслював, що можновладцеві східного походження дозволено в ім'я справедливості чинити вбивства.

Наприкінці 1930-х політичний аспект у спектаклях театрів України із завуальованого стає все більш очевидним і нав'язливим. Насамперед він був обумовлений підготовкою СРСР до війни і необхідністю цькування й таврування ворога. В окремих випадках це робилося у цілком відвертий спосіб, зокрема як у спектаклі «Очна ставка» братів Тур і Л. Шейніна та «Ішов солдат з фронту» В. Катаєва, де йшлося про німців як фашистів та загарбників. Однак з початку 1939 р., а особливо після підписання у серпні того ж року Пакту Молотова–Ріббентропа про взаємний ненапад СРСР і Німеччини політична кон'юнктура в країні змінюється.

Зокрема, нетривала дружба фашистської Німеччини і Радянського Союзу обумовила те, що у мистецьких творах змінюється образ ворога та його національність. У зв'язку з цим 1940 р. офіційно засуджується як невдаха опера Сергія Прокоф'єва «Семен Котко», яку починав ставити Вс. Мейерхольд, лібрето якої створювалося на основі тієї ж повісті В. Катаєва про загарбників-німців, що й п'єса «Ішов солдат з фронту». Головним ворогом СРСР оголошується Польща, яка, на думку радянського уряду, невірною відреагувала на факт передачі Судетів Німеччині, а потім анексію Чехії загалом, що всіма можливими способами ілюструється в мистецтві.

Власне політичну складову окремих театральних творів кінця 1930-х, можна зрозуміти лише в контексті вищезазначених політичних подій. Принаймні, довгий час поява вистави «Гайдамаки» 1939 р. в театрі ім. Марії Заньковецької розглядалася лише у зв'язку зі 125-річчям від дня народження Т. Шевченка. Її прем'єра відбулася у березні, дійсно на відзнаку Кобзаря, але головним у спектаклі все ж був антипольський пафос, про що переконливо свідчить зачин статті Андрія Недзвідського. «“Гайдамаки” — пристрасна, сповнена високого поетичного натхнення епопея героїчної визвольної боротьби українського народу проти свого одвічного ворога — польської шляхти. “Кари ляхам, кари!” — цей бойовий клич українських селян проходить лейтмотивом крізь усю поему. Скерована безпосередньо своїм вістрям проти польської шляхти, пов'я-

зана з подіями на українському правобережжі у XVIII сторіччі, ця поема, проте, мала й має значно ширше значення» [5].

Вистава «Гайдамаки» 1939 р., як і колись «Гайдамаки» 1920 р., вперше поставлені Лесем Курбасом, були насичені випадками у бік поляків, що особливо актуалізувалося у зв'язку з вересневими подіями 1939 р., коли радянські війська перетнули кордон і зайшли на територію нейтральної Польщі. Однак, була і принципова різниця між цими двома інтерпретаціями не зовсім художнього порядку: головною рушійною силою в протистоянні з ворогом у 1939 р. була вже не народна маса, а її мудрі керманічі, які визначали вектор дій. Зокрема, рецензент 1930-х писав: «В історичних п'єсах, особливо в таких як “Гайдамаки”, де лейтмотивом є — боротьба двох ворожих таборів на фоні величезних народних здвигів, — суть конфліктів розкривається лише шляхом сутички сильних характерів, сповнених щирим, справжнім пафосом, здатним на жагуче почуття.

В теплих задушевних тонах дав кобзаря Волоха артист Овдієнко. Глядач бачить перед собою палкого агітатора, натхненного співця народу і його активного соратника, що розділяє з повстанцями тягар. <...> Сильне враження справляє Залізник у виконанні артиста Слива. Соковитими мазками показує він колоритну постать цього народного героя, який всім своїм палким серцем ненавидить польських катів, загарбників рідної країни» [6].

Саме антипольський пафос, а не вікова дружба українського і російського народів став головною прокламацією драми Олександра Корнійчука «Богдан Хмельницький», написаної в 1938 р. (Сталінська премія 1941 р.), прем'єра якої в театрі ім. І. Франка відбулася 10 березня 1939 р., а у заньківчан — 6 травня 1939 р. «Віками польська держава Реч Посполіта пригнічувала український народ. “Огнем і мечем” утверджували своє панування князі і “святі отці” католицької церкви — “браття”-езуїти. Багато разів свободолюбивий український народ повставав проти феодалів, але польські воеводи жорстоко розправлялися з “непокірними холопами”, заливаючи кров'ю народною понівечену українську землю» [7], — так недвозначно окреслював тематику цієї постанови критик.

Більше того, в першому варіанті твору, що з'явився на кону 1939 р. «думи Хмельницького про настійливу необхідність пов'язати Україну з великою Росією не показані в п'єсі. Лише в кінці твору “під завісу” про це поспіхом повідомляється, хоча саме у виконанні цього задуму — основна заслуга перед історією державного діяча Богдана Хмельницького» [8]. Відповідно, головне, що бачили глядачі 1939 р. —

це протистояння українських козаків, які виступали захисниками простого люду від знущань польської шляхти.

Як зазначало більшість дослідників мистецьких сюжетів про Богдана Хмельницького, п'єса Олександра Корнійчука, попри те, що він консультувався із знавцем козаччини Дмитром Яворницьким, є катастрофічно антиісторичною. Антиісторичність ця полягала не лише в неймовірних поворотах сюжету та виведенні на кін фальшивих персонажів, а й у некоректному відтворенні соціального розшарування українського козацтва.

Ідеалізація козацької старшини, а головне, романтизація самого Богдана Хмельницького була покладена в основу зорового образу більшості «Богданів Хмельницьких» Корнійчука, що ставилися десятками театрів СРСР, включно із московським Малим і Тбіліським ім. Шота Руставелі. Запропоноване Анатолем Петрицьким для театру ім. І. Франка (він також був художником вистави і в Малому театрі) й Федором Ніродом і Юрієм Стефанчуком у театрі ім. М. Заньковецької сценічне оформлення вражало своєю картинністю і монументальністю та чимось нагадували переобтяжені декором споруди сталінського псевдоампіру.

Колоритні запорожці у червоних строях, величний Богдан у розкішному жупані, хутряній гетьманській шапці із булавою в руці — все це діяло гіпноотично і переконувало у вірності політичної лінії Хмельницького. Особливо сильно ефект «декоративного Хмельницького» впливав на глядача західноукраїнських земель. Як свідчив Гнат Юра, під час гастролей у Львові навесні 1940 р. «Люди підводились з своїх місць і голосно вітали акторів. Через бурхливі овації неможливо було грати. Такий небачений успіх переростав художні грані і перетворювався в політичну подію. В особі Богдана Хмельницького глядачі вітали благородного борця за національне визволення українського народу з-під панського гніту» [9].

Автор радянського «Богдана Хмельницького» був серед тієї когорти письменників і журналістів, які у вересні 1939 р. супроводжували Червону Армію, що зайшла на територію Польщі. Тоді ж ім'я Богдана Хмельницького, чия булава, що «вказувала на захід, спрямовувала наші думки до долі українців, тепер визволених і з'єднаних в єдиній дружній родині» [10], стало свого роду фетишем, підтриманим театральною творчістю. Спеціально для мешканців східних воєводств Польщі транслювалась радіопостановка п'єси «Богдан Хмельницький» у виконанні артистів Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, а житомирський театр імені Щорса зіграв свого «Богдана Хмельницького» на сцені Львівської опери (режисер В. Магар).

Ясна річ, виставу про войовничого і дещо декоративного Богдана Хмельницького в репертуарі радянських театрів мала відтіняти якась інша постановка, на прикладі якої жителі визволених земель пересвідчувалися б у підступності своїх багатовікових визискувачів. Таким спектаклем і в театрі ім. М. Заньковецької, і в театрі ім. І. Франка стала постава «Украдене щастя», здійснена режисерами Борисом Романицьким (6.03.1940) та Гнатом Юрою (28.03.1940). Зауважимо, що у сезоні 1939–1940 рр. ця геніальна драма Івана Франка, якій на українській сцені у міжвоєнний час не надто щастило, була поставлена кількома театрами: в Запоріжжі, Києві, Львові, Тернополі.

Найвідомішою з цих постанов є спектакль театру ім. І. Франка, де роль Миколи Задорожного виконав Амвросій Бучма, Михайла Гурмана — Віктор Добровольський, Анни — Наталя Ужвій. Але попри винятково переконливі акторські роботи, соціальна складова цієї вистави також була цілком очевидною. «Відповідно до авторського задуму театр порушив у постановці “Украдене щастя” широке коло питань, важливих сторін тогочасного життя українського трудящого селянства. Театр відобразив жадливе безправне становище трудящих Галичини в кінці ХІХ ст., які в умовах тогочасної Австро-Угорщини зазнавали непомірного визиску і гноблення, були жертвами самочинства й безкарності жандармерії, чиновництва та інших представників влади, що захищали права багатіїв» [11].

У спектаклі заньківчан теж не могло не бути соціально-політичної домінанти, про що недвозначно йшлося у відгуку на прем'єру: «В дні, коли західні області України зажили по-новому, приєднавшись до щасливої радянської сім'ї народів, особливий інтерес викликає прекрасний драматичний твір нашого великого письменника. Тепер трагічні образи п'єси відійшли в минуле і для колишньої Західної України. Але вони вчать народ, ненавидячи прокляте минуле, ще палкіше любити нашу вітчизну вільної праці і визволеної від всякого гніту людини» [12]. Разом з тим, внаслідок розподілу ролей в театрі ім. М. Заньковецької (Микола Задорожний — Б. Романицький та О. Дударев, Михайло Гурман — В. Яременко та М. Геращенко, Анни — В. Любарт та Ф. Гаєнко) головною у виставі стала тема забороненого кохання, й зовсім не було натяків на суперництво старшого й молодшого чоловіків, як у франківців.

Спектакль Бориса Романицького був про кохання — втрачене, забуте, відняте. А тому його лірична лінія проступала сильно та незаперечно і в трактовці головних дійових осіб, і в сценічному оформленні Нірода, й у великій кількості танцювальних елементів. «Майже гранична

театральна виразність вистави не підлягає жодному сумніву. В ньому все на місці, все продумано і, водночас, зігріто гарячим почуттям. Народні пісні і танці, строката яскравість гуцульського одягу і обрядів — все це живе в спектаклі не як додатковий прикрашалний асортимент, а як невід’ємна складова частина театральної дії. Третій акт, наприклад, майже весь побудований на танцях. Але це — не дивертисмент. В танцях, що спалахують та завмирають? розгортається трагедія Анни. Так написав автор. Так поставив театр» [13].

Відтак, кожний із учасників любовного трикутника поставав у заньківчан символічним втіленням того чи іншого прояву любові. Анна у виконанні Варвари Любарт, яка колись втратила кохання, — скам’яніла, трагічна фігура, безутішна в своїй тузі. «Трагізм віє від постаті Анни. З самого початку, коли глядач ще не знає про драму її життя, він відчуває, що ця жінка в тайниках свого серця ховає щось смутне, тяжке, невисловлене. З розгортанням подій виявляється назовні те, що тяжить над душею Анни, наростає трагічна напруженість, і вас глибоко зворушує образ “без вини винуватої” жінки-страждальниці.

В. Любарт підкреслює пасивність і покірливість Анни, і так веде роль до кінця. Покірливо здійснює свої обов’язки господині у хаті Задорожного, безслівно сприймає зміну у своєму житті після появи Михайла Гурмана. Вірно, що боротися вона не вміє, проте, скороминущий розквіт її кохання повинен був відродити її, сила кохання, якому вона так безоглядно віддалася, мусила проявитися у її ставленні до оточуючих. Жінка, яка готова йти з коханим на все — на ганьбу, на смерть, як твердо каже про себе Анна, проявляє рішучість, а не звичайну фаталістичну байдужість. А Анна-Любарт — саме байдужа. Такий акторський задум має свої підстави, але, як нам здається, знівельовує образ, позбавляє його потрібних і виправданих рис» [14].

Граючи Михайла Гурмана як звичайного щирого сільського парубка, Василь Яременко демонстрував прямоплічність і відвертість почуттів. Він «чесний та прямий, який не міг прощати образ та обману. Гурман став жандармом, але відчувається (хоча він цього й не говорить), що в цьому був якійсь протест відчаю. Людина зла на людей, а саме на службі жандарма він може спричинити їм багато неприємностей. Гурман не “злодій”, він просто більше знає життя, у нього сильніше розвинений інстинкт самозахисту» [15].

Загалом, Борис Романицький, який до останньої літери слідував ремаркам Івана Франка, наче прагнув відтворити душевний біль від втрати кохання, стихію невгамовної любові, яка може захопити і не залишати ні на мить. Сценографія Ф. Нірода, як свідчить ескіз до вистави, також

була суцільним потужним сніговим вихором, що захоплював і кружляв людину, мов пристрасть, яка грає з її душею. Попри це, вистава Романицького не була драмою індивідуальних відчуттів, адже любов втратили і не змогли собі повернути всі.

На перший погляд, репертуар більшості театрів України кінця 1930-х, у якому були представлені Шекспір, Шіллер, Карпенко-Карий, Островський, Горький та деякі інші автори, мав цілком звичайний вигляд і не свідчив про політизацію театру та його використання владою. Якщо ж прибрати з афіші такі назви як «Камо», «Пархоменко» та замінити їх на «Антигону» чи «Царя Едіпа», то все виглядало б цілком прийнятним і для країн Європи. Однак, припускаємося думки, що навіть коли б ці трагедії античних авторів з'явилися на радянській сцені в передвоєнний час, радянські ідеологи за допомогою відданої інтерпретаційної режисури використали б їх у власних цілях, як зробили це із текстами Шекспіра, Шіллера, Франка та інших.

Бібліографія

1. Любарт В. Мій 19 театральний сезон [Текст] / В. Любарт // Червоне Запоріжжя. — 1936. — 27 жовт.
2. Захаревич М. Сценічна алюзія як конспіративний спротив : на прикладі творчої практики Театру ім. І. Франка у 1930-х [Текст] / М. Захаревич // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / ІПСМ НАМ України. — К. : Фенікс, 2013. — Вип. 9. — С. 176.
3. Кисельов Й. Спектаклі заньківчан. «Отелло» та «Дай серцю волю — заведе в неволю» [Текст] / Й. Кисельов // Вісті. — 1937. — 24 трав.
4. Писаревський О. Ювілейна вистава [Текст] / О. Писаревський // Комсомолец Запоріжжя. — 1940. — 6 лют.
5. Недзвідський А. «Гайдамаки» (Запорізький театр ім. Заньковецької) [Текст] / А. Недзвідський // Театр [К.]. — 1939. — № 4. — С. 36.
6. П. Г. Нова перемога. «Гайдамаки» в постанові театру ім. М. Заньковецької [Текст] / П. Г. // Червоне Запоріжжя. — 1939. — 16 бер.
7. Ракитский В. «Богдан Хмельницький» [Текст] / В. Ракитский // Большевик Запорожья. — 1939. — 3 окт.
8. Кац Г. Украинский театр имени М. К. Заньковецкой. «Богдан Хмельницький» [Текст] / Г. Кац // Большевицкая смена. — 1939. — 2 июл.
9. Український драматичний театр : нариси історії : в 2 т. [Текст] / за ред. М. Т. Рильського. — К. : Наук. думка, 1959. — Т. 2 : Радянський період. — С. 334–335.
10. Фоменко В. В авангарде советской драматургии / В. Фоменко // Театр [М.]. — 1941. — № 3. — С. 20.

11. Український драматичний театр : нариси історії : в 2 т. [Текст] / за ред. М. Т. Рильського. — К. : Наук. думка, 1959. — Т. 2 : Радянський період. — С. 336.
12. Лебединський В. Образи минулого : «Украдене щастя» І. Франка в постановці театру ім. М. Заньковецької [Текст] / В. Лебединський // Червоне Запоріжжя. — 1940. — 12 бер.
13. Корецький Ю. Гастроли театра імени Заньковецької : «Украденне щастя» [Текст] / Ю. Корецький // Красне знамя. — 1941. — 20 черв.
14. Лебединський В. Образи минулого : «Украдене щастя» І. Франка в постановці театру ім. М. Заньковецької [Текст] / В. Лебединський // Червоне Запоріжжя. — 1940. — 12 бер.
15. Ракитський В. «Украденне щастя» в постановке театра ім. М. Заньковецької [Текст] / В. Ракитський // Большевик Запорожья. — 1940. — 12 март.

Ганна Веселовська. Військово-політичні аспекти формування репертуару театрів України напередодні Другої світової війни

Анотація. У статті на прикладі двох провідних українських театрів — ім. І. Франка та ім. М. Заньковецької — висвітлюються особливості формування репертуарної політики театрів України напередодні Другої світової війни. Зокрема, досліджується зв'язок між суспільно-політичними подіями в державі, військовими приготуваннями в Європі та появою в репертуарі того чи іншого твору. Автор поділяє представлені в афіші кінця 1930-х твори на дві групи: так звані замовні й вільно обрані. На підставі культурологічного аналізу вистав у статті доводиться, що насправді свобода вибору була примарною і, послуговуючись інтерпретаційною режисурою, митці корегували свої мистецькі висловлювання відповідно до вимог влади. У якості матеріалу дослідження обрані наступні спектаклі: «Дон Карлос» Ф. Шіллера (1936, театр ім. І. Франка), третя редакція «Отелло» В. Шекспіра (1936, театр ім. М. Заньковецької), «Гайдамаки» Т. Шевченка (1939, театр ім. М. Заньковецької), «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука (1939, театр ім. І. Франка; театр ім. М. Заньковецької), «Украдене щастя» І. Франка (1940, театр ім. І. Франка; театр ім. М. Заньковецької).

Ключові слова: театр, ідеологія, влада, інтерпретаційна режисюра.

Анна Веселовская. Военно-политические аспекты формирования репертуара театров Украины накануне Второй мировой войны

Аннотация. В статье на примере двух ведущих украинских театров — им. И. Франко и им. М. Заньковецкой — освещаются особенности формирования репертуарной политики театров Украины накануне Второй мировой войны. В частности, исследуется связь между социально-политическими событиями в государстве, военными приготовлениями в Европе и появлением в репертуаре того или иного произведения. Автор разделяет представленные в афише конца 1930-х произведения на две группы: так называемые заказные и свободно избранные. На основании культурологического анализа спектаклей в статье доказывается, что в действительности свобода выбора была иллюзорной и, пользуясь интерпретационной режиссурой, художники корректировали свои творческие высказывания согласно требованиям власти. В качестве материала исследования избраны следующие спектакли: «Дон Карлос» Ф. Шиллера (1936, театр им. И. Франко), третья редакция «Отелло» В. Шекспира (1936, театр им. М. Заньковецкой), «Гайдамаки» Т. Шевченко (1939,

театр им. М. Заньковецкой). «Богдан Хмельницький» А. Корнейчука (1939, театр им. И. Франко; театр им. М. Заньковецкой), «Украденное счастье» И. Франко (1940, театр им. И. Франко; театр им. М. Заньковецкой).

Ключевые слова: театр, идеология, власть, интерпретационная режиссура.

**Ganna Veselovska. Military-Political Aspects of Repertoire
by Ukraine's Theatres before the World War II**

Summary. Using the case of the two leading Ukrainian theatres — those named after Ivan Franko and Maria Zankovetska, the article looks into peculiarities of repertoire policies employed by Ukraine's theatres on the eve of the Second World War. More specifically, the focus is on the link between socio-political developments in the country, military preparations in Europe and an inclusion into repertoire of a certain play.

The author divides plays that were represented on the late-1930s' bills into two groups: so called commissioned and freely selected. Based on the culture-logical analysis of plays, it is argued that in reality the freedom of choice was largely illusionary and through what is known as an interpretationist directorship artists needed to correlate their artistic statements with the authorities' requirements.

The following plays serve subjects to the study: «Don Carlos» Friedrich Schiller (1936, Theater named after Ivan Franko), third version «Otello» William Shakespeare (1936, Theater named after Maria Zankovetska), «Haidamaky» Taras Shevchenko (1939, Theater named after Maria Zankovetska). «Bohdan Khmelnytsky» Oleksandr Korniychuk (1939, Theater named after Ivan Franko; Theater named after Maria Zankovetska), «Stolen Happiness» Ivan Franko (1940, Theater named after Ivan Franko; Theater named after Maria Zankovetska).

Keywords: theatre, ideology, power, interpretationist directorship.