

25
YHTT

25

YHTT



25 УНІТ

СЛОВАЦЬКЕ ПЕДАГОГІЧНЕ ВИДАВНИЦТВО В БРАТІСЛАВІ,
ВІДДІЛ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ПРЯШЕВІ, 1971

Упорядкував **Й. Ф е л ь б а б а**
Редакційна рада: **Л. Галушка, В. Гайний**
Директор **І. Пиханич**
Художнє оформлення **С. Бунти**

© Український народний театр в Пряшеві, 1971

СЛОВО

(Акторам УНТ присвячується)

Важкі були оті шляхи, шляхи-стежки
щоденні.

Хоч біль в очах — та треба йти
життям —

бугтям
по сцені.

Хоч біль в ногах, у серці втома,
колись й зневіра в серці,
та треба вірити, що ми тут дома
життям своїм і смертю.

Що сила літер, слів (не фраз)
валяла чорні брами . . .

Я знаю: виносив актор не раз
на сцену власні драми . . .

.

За роком рік протік, промчав,
вже сивина на скронях . . .

І, може, буде ще колись
питать сусідки доня:

«А хто він був, що людям дав,
актор того театру, коли
про нього мова?»

Тоді я відповім лиш так:

Дав людям, доню,

СЛОВО.

Від упорядника

Сповнилося чверть століття діяльності Українського народного театру в Пряшеві. Двадцять п'ять років напруженої творчої роботи акторського колективу, високе реалістичне і соціалістичне театральне мистецтво якого є помітним вкладом у культурну скарбницю українського населення Чехословацької Соціалістичної Республіки.

Пройдений шлях розвитку нашого театру, мистецький і творчий досвід колективу акторів і режисерів виразно свідчать про те, що, увібравши в себе кращі реалістичні традиції класичного українського театру, Український народний театр у Пряшеві ці традиції творчо засвоював, поглиблював і поступово переходив на позиції соціалістичного театрального мистецтва. На цьому шляху переважали творчі успіхи й мистецькі досягнення.

Публікація, яку пропонуємо до уваги широкої громадськості, має на меті висвітлити проблеми розвитку Українського народного театру в Пряшеві за чверть століття, вказати на досягнення українського професійного театрального мистецтва у нас, а також вказати на суспільне значення діяльності театру в культурному житті українців Чехословаччини.

Упорядник публікації і цим шляхом висловлює щире подяку авторам окремих робіт, вміщених у книзі, і всім тим, хто словом і ділом сприяв виходу цієї публікації в світ.

Упорядник

ПРОТОКОЛ

учредительного общего собрания дружества украинского народного театра в Пряшеве

24 ноября 1945 г. В помещении УНРП в Пряшеве состоялось названное выше учредительное общее собрание.

Присутствующие в собрании члены подписались на особом списке присутствующих.

От имени подготовительного комитета УНТ депутат Петр Жидовский объяснил собранию о цели заседания и предложил собранию избрать председателя для дальнейшего ведения заседания.

Собрание избрало председателем Иосифа Сухого и секретарем А. Единяка. По объяснении потребности организации народного театра, председателем поставлен на голосование вопрос: нужен ли театр, как культурно-просветительский орган? Собрание единогласно приняло постановление об организации Украинского народного театра с местом пребывания в Пряшеве.

Вследствие этого И. И. Гриц-Дуда прочитал устав дружества Украинского народного театра, принятый собранием единогласно с дополнением.

Др. Пещак, как начальник реферата для украинских школ, приветствует организацию УНТ, как культурную институцию и заявил, что для театра Реферат для украинских школ в государственном бюджете за 1946 г. обеспечил 1,140.000 Кчс.

Единогласно было принято, что театр будет работать под покровительством УНРП и под контролем Реферата для украинских школ.

Этому театру было дано название: Украинский народный театр.

После того были произведены выборы членов правления. Председателем был избран В. В. Караман, председатель УНРП, заместителем председателя Виктор Завадский, секретарем И. И. Гриц-Дуда, казначеем А. Книдяк, контролерами Иосиф Збиглей, Иван Масица, Михаил Дубай. Членами куратория, имеющего непосредственное наблюдение за хозяйственной частью театра были избраны Петр Жидовский, Др. Игорь Левканич, депутат, Степан Лихварь, директор канцелярии УНРП.

И. И. Гриц-Дуда сделал доклад по организационным делам.

После вольной катедры председатель закрыл собрание и поблагодарил присутствующих за внимание, а также просил их оказать народному театру как материальную, так и моральную поддержку.

З ДОБРИМ ДІАЛОГОМ

Відлунали останні слова акторів, погасли прожектори на сцені, затихли оплески і закінчується знову одна зустріч, один спільно прожитий вечір актора — митця сцени з глядачем. Вони — актор і глядач — кожний нібито зістався сам зі своїми думками. Але якраз дякуючи тим думкам, вони і надалі разом, може годину, дві... А скільки разів — це тяжко вгадати.

У глядача залишається спогад про вечір, який було підготовано для нього, але в якому і він сам безпосередньо брав участь не як пасивна, стороння людина, але як мисляча, чутлива, великими почуттями і ідеями натхненна істота, ангажована у вирішування і найскладніших питань нашого суспільного і культурного життя.

Актор і глядач під впливом власного внутрішнього неспокою, під впливом бажання та незламного хотіння невимушено, добровільно при пронизливому світлі ведуть діалог між собою, конфронтують з автором — аналізують його думки. Ведуть діалог на основі своїх поглядів, сходяться або розходяться в них — це не міняє суті справи, бо така вже логіка і закони театру. Вони є партнерами взаємно, щоб однозначно бути партнером і автору.

Глядач і актор — режисер — митець сцени... Як зумовляє один одного. Один без одного не хоче бути, не хоче жити, не може існувати. Якби настала хвилина, що одному на однім не буде залежати, якби не було для чого зустрічатися, потім настане лише одне — відмирання, загибель цього, що робить театр театром.

Діалог, контактування актора з глядачем творять дві сторінки театру. Кожному з них істотно залежить на тім, щоб він — театр — існував і жив. Вишуковують один одного, а якщо на їх дорозі виникнуть перешкоди, спільно борються за їхнє усунення.

Театральні вистави — форма і зміст театру — це нові і нові зустрічі, для актора і глядача не лише милі, зворушливі, але і інспіративні, бо в спільно прожитих хвилинах, коли вони порозуміються, коли їх з'єднає невидима сила любові, пошани, натхнення, знайдуть для себе джерело сили і хотіння спільно добиватися нових досягнень в мистецтві, в розвитку культури свого народу.

Театр як такий ніколи не може існувати лише самоцільно. Його виникнення, існування і діяльність зумовлені місцем і посланням в розвитку культури народу. На цьому якраз розгортається і творча ангажована робота митців театру, спрямована на те, щоб сприяти перемозі прогресу, перемозі тих людей і ідеалів, до яких прагне людина і суспільство.

Такі думки вели до заснування Українського народного театру, в такому розумінні проходила і його діяльність.

А воно і не могло бути інакше, бо виникнення театру, його 25-річне життя і результати є гідні своєї доби. Зродився він на розвалинах старого світу в бурхливі дні нашого нового життя, дякуючи визволенню нашої Батьківщини від фашизму славною Радянською Армією і революційним змінам після 1945 року.

Тоді було покладено основи соціалістичного розвитку нашого суспільства, основи розвитку і нас, українців в ЧССР, що створило умови і для заснування Українського народного театру.

Життя театру, його розвиток, процес набування і удосконалювання сценічної майстерності проходив в дуже складних умовах. Інколи було багато хитань, пошуків у драматургії, були і невдачі, але якщо розглянути п'єси одну за одною, якщо зупинимось не лише на прем'єрах, але і на репризних виставах в будь-якому виїзному місці, здається нам, що від першої п'єси аж до 162 шлях театру прикрашений виразними художніми досягненнями як окремих акторів і режисерів, так і всього колективу. Результати театру є адекватним відбитком розвитку як культурного, так і економічного життя українців в ЧССР.

І сьогодні, коли маємо потрібні умови для праці, коли призадумуємось над тим, як краще виконати свої завдання, виходимо з того, що концепція, програмність, репертуар є основою успішної роботи театру, основою зв'язку театру з глядачем, без якого театр не може існувати.

Ми хочемо своєю працею сприяти новим перемогам людини нашого соціалістичного суспільства. Може це звучати як фраза, але будемо мати на увазі, що всі вартості є результатом роботи розуму і рук народу і добрих відносин між людьми. Про це нам в основному розходиться. Тут є широкі поле діяння всієї культури, а ми — митці і працівники театру — хочемо своє благородне завдання виконати дуже чесно.

Bratislava 22. apríla 1970
Číslo: MK 334/70 — sekr.

Vážení súdruhovia,

s radosťou sa pripájame k veľkému počtu gratulantov . . .

Za dvadsaťpäť rokov práce UND v Prešove sa ukázalo, že tento zrelý kolektív vie, pre koho a prečo existuje. A to nie je zanedbateľné vedomie . . .

Vážim si elánu, ktorým vždy Vaše umelecké teleso vynikalo a čím pomáhalo niest svojim vďačným divákom kyticu kvetov . . .

Vážim si Vašich dlhoročných úspechov a tiež toho, že UND v Prešove má už svoje výrazné miesto v našej socialistickej kultúre, že vo svojej práci naprosto jasne rešpektuje záujem svojho vnímavého diváka, je spoločensky angažované, a preto aj obľúbené.

Prajem Vám, súdruhovia, veľa priazne a vďačnosti Vášho obecnstva za skromnosť, pracovitost a samozrejme chápanú umeleckú zodpovednosť.

*PAVOL BAGIN,
Riaditeľ Správy umenia MK SSR*

Шановні друзі!

Дуже приємно нам з Вами відзначати 25-річний ювілей заснування Українського народного театру в Пряшеві. Чвертьстоліття в культурному житті нашого населення має велике значення. Театр як одна з перших культурних установ, яка виникла після визволення Чехословаччини славетною Радянською Армією, вже у 1946 році розпочинає свою виховну місію. Початкові труднощі УНТ поборював завдяки великій жертвенності акторів і керівництва, завдяки тому, що його від перших вистав на сцені щиро, по-батьківськи сприйняло наше населення, його прогресивні кола, які розуміли добре цілі і завдання театру у культурному відродженні нашого населення.

Український народний театр в Пряшеві ввійшов у наше культурно-політичне життя як складова і невід'ємна частина нашого життя, він чесно і відповідально справляється з своїм покликанням. За його піонерську працю, художній рівень і виховування глядача в душі соціалістичних ідей вдячить йому півтори мільйона глядачів, яких він обдарував своїм мистецтвом, оптимізмом, надіями. Театр представився не лише нашій місцевій публіці, але й публіці всієї ЧССР, а також за кордоном. Всюди, де він побував, публіка сприймала його щиро, а це радує нас всіх.

25-річний ювілей нашого театру — це нагода, коли нам треба бачити цілу пройдену дорогу, коли треба оцінити всі його сторінки й висловити надії, сподівання, чого від нього, від колективу акторів, від керівництва очікуємо в наступних роках.

За 25 років театр зайняв своє певне місце в нашому житті. Для нас він тим дорожчий, що декілька разів був нагороджений за інсценізації, за найкращі акторські ролі та інше. З нагоди 20-річчя його було нагороджено медаллю «За заслуги у будівництві». Це високе визнання його праці, але найбільшим визнанням для театру є теплі відношення його глядачів. Театр, його актори здобули собі пошану у публіки. Його актори роблять заслужну працю по вихованню самодіяльних драматичних колективів, активно допомагають їм в роботі.

УНТ позитивно впливає на формування соціалістичного світогляду людини, на розуміння мистецтва і зміцнення національної свідомості. Треба лише з нагоди його 25-річного ювілею побажати колективу драми, керівництву і всім іншим працівникам всього найкращого, творчих успіхів у мистецькому зростанні, творчого неспокою та ще тіснішого зв'язку з своїм глядачем — з нашим населенням.

Щастя Вам, шановні друзі, до дальших літ, квітчайте наше культурне життя на радість всіх нас, на радість соціалістичної побудови у братньому єднанні наших народів і національностей Чехословаччини!

*ВАСИЛЬ КОМАН,
секретар ЦК КСУТ у Пряшеві*

Bratislava, 10. júna 1970

Vážené súdružky a súdruhovia,

dovoľte, aby som kolektív Ukrajinského národného divadla pozdravil pri príležitosti 25. výročia jeho založenia a vyjadril menom Zväzu slov. divadelných a rozhlasových umelcov srdečné blahoželanie k tomuto vývinovému medzníku.

Pri tejto príležitosti si považujem za milú povinnosť poďakovať sa všetkým tým, ktorí sa podieľali na organizovaní a umeleckom formovaní Vášho kolektívu. Vaše divadlo vykonáva v poddukelskom kraji významné poslanie a záslužnú prácu medzi našimi ukrajinskými spoluobčanmi, rozširuje a obohacuje možnosti ich kultúrneho života. Osobitne máme na zreteli zájazdový charakter Vášho divadla, ktorý kladie zvýšené nároky na prácu umeleckých i ostatných pracovníkov. Aj za týchto sťažených podmienok sa v uplynulom štvrtstoročí Váš súbor organizačne i umelecky formoval a docielil veľa pozoruhodných umeleckých úspechov, čo je dôkazom jeho životnosti a zdravých ambícií.

Do ďalších rokov práce a tvorivých zápasov želim Vášmu súboru veľa ďalších umeleckých víťazstiev ku spokojnosti Vášho diváka, pre obohatenie našej socialistickej kultúry.

So srdečným pozdravom

*TIBOR RAKOVSKÝ,
predseda ZSDRU*

RIADITEĽ SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA, NOSITEĽA
RADU REPUBLIKY

Bratislava dňa 30. 6. 1970

Drahí súdruhovia a kolegovia,

dovoľte mi, aby som Vám, umelcom a pracovníkom Ukrajinského národného divadla zablahoželal v mene všetkých umelcov a pracovníkov Slovenského národného divadla i v mene svojom, k 25. výročiu vzniku a činnosti Vášho divadla.

Po tieto dni odznejú referáty a pozdravy, hodnotiace Vašu záslužnú štvrtstoročnú činnosť, z pera i úst ľudí, ktorí dokážu lepšie posúdiť, čo všetko ste priniesli pre slovenské divadelníctvo a pre svojich vďačných návštevníkov, než to môžem urobiť ja, žijúci od Vás predsa len zopár stoviek kilometrov vzdialený a stretávajúci sa s Vašou prácou iba sporadicky. A predsa si môžem z priečinkov mysle vybrať zopár zážitkov z Vášho divadla, evokovať si zápal, entuziazmus a umeleckú disciplínu, ktorými sa vyznačovali Vaše predstavenia. Neraz sme si pri našich stretnutiach hovorili o ťažkostiach, s ktorými sa na svojej púti za návštevníkom stretávate, no nikdy som sa pri týchto rozhovoroch nestretol s malomyseľnosťou, beznádejou, či skepsou, ale s vrúcnosťou a zaničením priekopníkov, ktorí vykročili na ťažkú cestu, ale jednoducho vidia pred sebou svoj cieľ. Kiež by tento zápal poznačoval kroky všetkých slovenských divadiel a všetkých divadelníkov.

Dvadsaťpäť rokov v živote divadla nie je veľa. No v umení nerozhoduje veková hranica, rozhoduje brázda, ktorú umenie vyorie do vedomia svojho návštevníka, aby vsadilo do nej kľúčiacu zrnku poznania a bohatšieho citového života. A nepochybujem o tom, že keď sa dnes pozriete za seba, vidíte zúrodnené vlniace sa pole, na ktorom každý klas je skropený talentom a prácou Vás všetkých.

A tento pocit je zaiste najlepšou odmenou za prebdelé noci návratov z ďalekých zájazdov, za pocity krivdy a zaznávaní, za všetko, čo ste museli prekonať. A balzamon na rany, bez ktorých život zasvätený divadlu si už hádam ani nevieme predstaviť. A žriedlom optimizmu do rokov ďalších...

Prijmite, drahí súdruhovia a kolegovia, úprimný a bratský stisk ruky v tento Váš jubilejný deň, od najstaršieho brata, od Slovenského národného divadla.

Váš

JÁN KÁKOŠ

UND V PREŠOVE

Štvrtstoročie v histórii jedinca iste môže znamenať v dospelom veku bohatú retrospektívu o prežití 25 rokov.

Ak ide o hodnotenie inštitúcie, v danom prípade Ukrajinského národného divadla v Prešove, je logické, že kritériá sú diametrálne odlišné.

Naše Ukrajinské národné divadlo sa konštituovalo pred 25. rokmi za pomerne priaznivých politických podmienok, ale o toľko boli ťažšie materiálne a kádrové predpoklady. Táto skutočnosť vyžadovala od ľudí, ktorí sa podieľali na vytvorení tohto významného kultúrneho stánku „Tálie“ mimoriadnu obetavosť, húževnatosť a pracovitosť. Títo ľudia boli a sú, a preto môžu UND za svoju 25. ročnú existenciu vykázat mimoriadne bohatú a záslužnú činnosť. Ide o umelecké teleso, ktoré sídli v Prešove, ale rozhodujúcu činnosť vyvíja v oblasti, kde žije ukrajinské obyvateľstvo v kompletnejších celkoch. Pokiaľ umelci vystupovali v Prešove vo svojom improvizovanom divadle, bola to vždy významná kultúrna udalosť pre divadlo milujúce publikum.

Žiada sa tiež povedať pri tejto príležitosti, že UND vždy dôstojne reprezentuje naše mesto a zvyšuje dobré meno a popularitu starobylého Prešova.

Toto konštatovanie výrazne sa vzťahuje i na Poddukelský ukrajinský ľudový súbor, ktorý svojim vysokým umením zvlášť si zasluhuje pochvalu za veľmi úspešnú reprezentáciu doma i za hranicami našej vlasti.

Nemožno sa nepochválne vyjadriť o kolektíve divadla, ktoré za veľmi sťažných okolností zabezpečuje ako zájazdové divadlo možnosti rozdávať svoje umenie, lebo na mnohých miestach, kam chodia, ani zďaleka nie sú vytvorené podmienky pre interpretáciu citlivého umenia na javisku. Za takýchto podmienok môžu pracovať len ľudia, ktorí sa zasnúbili s „Táliou“ a je pre nich nielen existenčnou záležitosťou, ale je i životným cieľom.

Som presvedčený, že pomocou UND a jeho pozoruhodným umením sa podarilo získať mnoho nových priateľov divadelného umenia a je nepochybné, že zásluhou umelcov divadla sa dostalo umenie aj na také odlahlé miesta, kde za buržoázných čias tam žijúce obyvateľstvo o takomto umení ani tušenia nemalo.

Nemám úlohu vyhodnotiť činnosť záslužnej práce umelcov UND, to robia povolanejší, ale nech je mi dovolené, aby som toto významné kultúrne teleso z príležitosti jeho 25-ročného narodenia veľmi úprimne pozdravil a zablahoželať do budúcich rokov ďalšie úspechy v ťažkej, ale veľmi záslužnej práci. Všetkým umelcom mnoho zdravia, vytrvalosti, ďalšieho rastu v umeleckom výraze a v neposlednej miere i osobnej spokojnosti.

*EMIL REINKRAUT,
predseda MsNV*

Vážení súdruhovia,

Vaše jubileum zapadá do osláv mimoriadne významných výročí: do obdobia osláv oslobodenia a osláv 100. výročia narodenia vodcu svetového proletariátu V. I. Lenina. I keď ide iba o zhodu okolností, akoby sa i týmto dokumentovalo to, čo sme my, ako Váš sesterský súbor najlepšie z Vašej práce doteraz pocítovali a čo i dnes pocítujeme: úsilie celého Vášho divadla o angažovaný typ umenia, úsilie o čo najadekvátnejšie vyjadrenie historických premien našej spoločnosti, úsilie svojou umeleckou prácou vyplňať medzeru v spoločenskom vedomí Vášho etnika, ktorému práve minulosť túto šancu a nutnosť upierala.

Koexistenciu našich dvoch divadiel v Prešove chápeme ako dve svojské cesty k jednému spoločnému cieľu, ktorým je snaha po postihnutí spoločenského progresu v umeleckom tvare, snaha byť neustále prítomnými pri historických metamorfózach dneška, snaha zaradiť sa na čestné čelné miesto kultúrneho frontu našej strany.

Náš pozdrav k Vášmu veľkému sviatku prichádza k Vám so želaním stálej umeleckej senzibility a erudície, tvorivej avantgardnej potencie, netradičnej a novátorskej invencie, životaschopnej umeleckej prenikavosti. Želáme Vám teda všetko to, čo by Vám ešte výraznejšie a presvedčivejšie umožnilo potvrdiť a dotvoriť Vašu doterajšiu cieľavedomú a sústavne budovanú koncepciu divadla.

*RIADITEĽSTVO DJZ
Prešov*

Присвячується акторам Пряшівського Українського народного театру

Автор.

АКТОР

Це правда, що долоні наші в'ють тобі не завжди
голосний вінець. А ти своє чини і грішним нам прости.

На перший погляд ти, акторе, —
звичайнісінький дидактик, а насправді —
дуже вдалий конкурент Небесного Отця.
Ти відкриваєш — хоч не без зусилля —
двері до старого заповіту. Ти навчивсь
намацувати м'язи часу паралельного з твоїм
кровообігом. Ти стараєшся наблизити й того,
котрого ще немає.

Робочий день твій виемігрував до вечора
і оселився в ньому. Хто б колись подумав,
що рефлектори до тебе проростуть
на рівні лівого чи правого крила?

А незвичайний вже і тим, що маєш два життя: оте,
яке на сцені робить з тебе всемогутнього без фраз.

Умієш бути королем п'ятнадцятого віку
з правдою його грубої сили. Умієш показати сльозу
та витікаючу з-під вічнозеленіючого батога.

Умієш довести, що принцип у стражданні — безкордонний.
Умієш нам подарувати тиху українську ніч
та ще й з вогнем Оксани.

Умієш маскою скидати маски. Умієш, сподіваюсь,
також виміряти страх зацькованого безневинного
звірятка —
доведи, що й це умієш, доведи.

ДО ВЕРШИН...

Чвертьстоліття Пряшівського українського народного театру, якщо його розглядати через призму історичної своєрідності того середовища, в якому цей театр виник, формувався, діяв і зростав та на формування якого він активно впливав, — це ціла епоха в розвитку театрального мистецтва українців Чехословаччини, важливий етап в їх культурній історії взагалі. Двадцятип'ятирічний шлях УНТ — це глибока борозна, виорана непохитним хотінням і невтомними зусиллями діячів театру на цілинному ґрунті нашої театральної культури. У контексті історичного шляху українського населення Чехословаччини, особливо на фоні його розвитку останніх десятиріч, пройдений шлях УНТ постає перед нами як епопея боротьби за втілення давньої мрії народу про театр, як відважний стрибок у майбутність, як невпинний рух уперед з важким вантажем минулого на плечах через дебри заплутаних культурно-національних проблем, які приходилося тут же, в поході, вирішувати; рух до визначної мети — завоювання мистецьких вершин загальнодержавного рівня. Двадцятип'ятирічна історія УНТ — це крутий підйом з низин аматорства до верхів'їв професіональності, від любительських початків до висот художньої майстерності і загальнодержавного визнання.

Розкриваючи складність і суперечливість цього шляху, на якому пліч-о-пліч з успіхами траплялись гіркі невдачі та помилки, вказуючи на необхідність глибокого аналізу життя театру, директор УНТ Іван Пиханич в одному з своїх виступів у пресі влучно порівняв театр з «багатосторінковою книжкою», в якій публіка, глядачі, сторонній спостерігач читають завжди ті самі сторінки. Підкреслюючи потребу вивчення діалектики процесу розвитку театру, розкриття протиріч його буття, він закликав критиків уважно прочитати багатосторінкову книгу театру від початку до кінця. Ювілей театру — добра нагода для цього. Отже, відмічаючи чвертьстоліття Українського народного театру, переглянемо уважно сторінку за сторінкою, книгу його буття, виснажливого, відважного, переможного походу через перешкоди, які, не зупиняючись, приходилось подолювати. Запросимо також і наших ювілярів зупинитись на кілька хвилин, оглянути критичним оком пройдений шлях, зважити створені ними вартості і, осмисливши сенс чвертьстоліття, з набутим досвідом продовжувати свою путь.

* * *

Є щось символічного у тому, що з першим подувом нового життя на звільненій від фашизму території Східної Словаччини визволилась з пут

також і мрія нашого населення про театр. Її ніби хтось випустив на волю і спрямував вгору. Ще диміли від пожежі села, ще розривались покладені ворожою рукою міни в горах, ще й не почало народжуватись мирне життя, а вже на згарищах війни клались перші цеглини Українського народного театру.

Історичні дані свідчать, що першим висловив думку про необхідність утворення Українського народного театру в Пряшеві перший директор цього театру Іван Гриць-Дуда, якому належать величезні заслуги в організації театру. Безперечно, однак, що він був лише тим, хто висловив винесену революційним виром з глибин суспільної свідомості думку, яка виношувалась поколіннями, здавна жила у сподіваннях кращих синів українського населення Східної Словаччини, і з великим ентузіазмом та знанням справи взявся за її реалізацію. Про те, що тут ця мрія існувала, свідчить і той факт, що Українська народна рада Пряшівщини зразу схопилась за ідею заснування УНТ, що пізніше Реферат українських шкіл в Братиславі всім своїм авторитетом і силами став підтримувати справу театру і ціла плеяда самовідданих людей ініціативно включилась в роботу по організації УНТ, що невдовзі заснованому театрові вдалось налагодити найтісніші контакти з широкими масами. Властиво, у співробітництві з ними, з народом і для народу побудовано цей храм мистецтва. Жодна інституція українців Східної Словаччини не зуміла в такій широті, з такою силою активізувати маси для взаємного співробітництва, як цього добився УНТ. В тісному єднанні з масами він народився, з ними він мужнів і в єднанні з масами формувался, на важкому шляху свого розвитку він вірно і беззавітно їм служив і служить. Орієнтація на народні маси була вірним компасом театру, з допомогою якого, збачивши, помилившись у важких ситуаціях, він знову знаходив правильний курс. Це не фрази, не святковий одяг, яким прикрашують ювілеї. Це історична істина, це та специфічна риса УНТ, яка забезпечує для нього виняткове, почесне місце в культурно-національній історії останніх десятиліть українців ЧССР, в їх суспільному житті. Саме це основне положення щодо місця і значення УНТ в історії нашого населення необхідно з нагоди ювілею театру особливо висунути і акцентувати, з цього слід виходити у відтворенні його двадцятип'ятилітнього шляху. Своім єднанням з масами УНТ створив собі міцні підвалини, які не захитались і в бурю та в непогоду.

Український народний театр не побудовано на порожньому місці. Може, це єдина інституція в нас, яка готувалась мріями попередніх поколінь. Ідейні коріння УНТ сягають давнини. Історія театрального мистецтва в українців Східної Словаччини не вивчена, але дотеперішні дослідження вже розкрили кілька постатей, що прокладали стежки до народного театру, готували путь до виникнення УНТ. Отже, розглядаючи історію першого нашого професійного театру, необхідно згадати хоча б кілька натхненників театрального мистецтва, які непрямо доклали рук до його зроду. Безперечно, першим з них був О. Духнович, який — і це є типовим для історії українців Східної Словаччини — у справі організації і поширення театрального мистецтва серед мас діяв разом з словацькими культурними діячами, зокрема з своїм «найвірнішим» словацьким другом Я. Андрашіком. Яку силу мали їх намагання, що припадають на 40—50-і, а в Духновича ще й на 60-і роки минулого століття, про це свідчить хоча

б той факт, що ініціативу Андращіка, п'єса якого, написана частково словацькою, частково українською говірками, викликала серед мас протести проти експлуататорів, припинено суворою забороною церковної зверхності під загрозою «вічного прокляття», а також найвищої політичної власті — особистим наказом міністра Меттерніха, якщо вірити твердженню О. Павловича. Ця благородна діяльність Я. Андращіка надовго залишилась у пам'яті місцевих українських діячів національного відродження і згадуваний О. Павлович з пошаною нагадував про неї своїм сучасникам ще й у 80-х роках минулого століття. Подібна доля постигла також починання Духновича на полі театру. Його п'єсу, що вийшла друком у 1850 році, правдоподібно, теж було заборонено, друга — не змогла побачити світ.

Однодумці-сучасники Духновича, інші натхненники театру, про яких жорстока дійсність нашого минулого зберегла кілька скупих фактів, О. Лабанц, що був ініціатором першої постановки п'єси Духновича на Східній Словаччині, яку здійснено на початку 50-х років, і пропагував у пресі ідею «руського театру», а також визначний музикант І. Старецький, що діяв на Снинщині, де на початку другої половини ХІХ століття влаштував «народні ігри», під тиском несприятливих умов, ворожих сил теж повинні були відійти від театральної діяльності.

Змушений припинити свою роботу на полі поширення театрального мистецтва серед закарпатських українців, Духнович, однак, не відмовився від своїх мрій про народний театр. Він з великими сподіваннями став звертати свої очі до галицьких братів, очікуючи від них ініціативних поштовхів, живого прикладу та допомоги. І коли на початку 60-х років минулого століття у Львові порушено справу заснування руського театру, Духнович з натхненням сприйняв вістку про цю визначну подію. У своєму зверненні з цього приводу до галицьких приятелів у 1863 році він писав: «Радісно мені чути, що ви, галичани, думаєте про театр, його істинно нам і вам треба. Але в нас немає можливості . . . , а вам у Львові, Перемишлі та інде перш за все треба думати про театр». Духнович мав на меті напівпрофесіональний театр, для якого визначив і репертуар, висловивши водночас досить відому у нас думку: «Театр є душа цивілізації, театр є естетика . . .» Торкнувся він також ряду конкретних театральних проблем: «А щодо акторів, тому послужить добра і бадьора наша молодь, руські юноші і дівчата за зразком, як це є у словаків угорських, які успішно працюють (на полі театральному. — О. Р.) і тим піднімають свою народність». І тут же Духнович попереджав, що треба думати теж про сільські театри, подав ідею про спосіб їх організування, певну програму для утворення їх репертуару, в якому б мали бути, в першу чергу, п'єси з «помашньої історії» патріотичного характеру, п'єси з символічним біблійським сюжетом, що перш за все являли б собою символ боротьби та надії на визволення від гніту. І от кінець цього послання: «Ви, брати мої, працюйте у цьому напрямі успішно. Я вже не можу. Посгарів, заслаб, вже залишаю течю життя. Зараз тішуся вже лише чужою працею . . .»

«Ви, брати мої, працюйте в цьому напрямі!» Цей заповіт нашого визначного народолюбця і натхненника театру був одним із тих ідейних джерел, з яких зродився УНТ.

З цього джерела зросли також зусилля іншого театрального ентузіаста, уродженця Східної Словаччини, автора п'єси, якої сюжет почерпнуто з жит-

тя Маковиці, І. Даниловича-Коритнянського, який в половині 60-х років минулого століття перебрав естафету театральної думки від Духновича і як носій цих мрій переніс її на ужгородський ґрунт, куди в тому часі пересунуто з Пряшева центр культурно-національного руху закарпатських українців. Тут Данилович-Коритнянський став одним з ініціаторів і активних діячів театального гуртка, що добився значних успіхів на протязі кількох років свого існування.

В умовах австро-угорського дуалізму, який придушив культурно-національні стремління закарпатських українців, мрія про театр пішла у підпілля. Адже, як згадує Ю. Ставровський-Попрадов, в українських селах Східної Словаччини, а, правдоподібно, і всього Закарпаття, було заборонено навіть так звані вечурки, бо вони мали певні ознаки театру, де збирались як сільські виконавці драматичних форм мистецтва, так і їх глядачі.

Театральну естафету в українців Східної Словаччини підхопила через кілька десятиліть, вже під час першої світової війни, жінка — Ірина Невицька, яка, спочатку на селі, а згодом — у 20-х роках у Пряшеві, стала душею драматичних гуртків, в яких діяла переважно молодь — шкільна та робітничка. Для них І. Невицька писала також і п'єси і з ними влаштувала гастрольні поїздки по містечках та селах Східної Словаччини. Як ентузіаст-натхненник театального мистецтва у 20-х роках у Пряшеві згадується в тогочасній пресі педагог О. Дзіяк. Він як викладач і певний час директор вчительської семінарії в Пряшеві керував театральними гуртками семінарії, але, головне, присвятив себе вихованню режисерів-аматорів, прищеплював любов до театального мистецтва своїм вихованцям і підготував таким чином кадри театралів-аматорів для сільських драмгуртків, які в 30—40-х роках нашого століття зазнали широкого розмаху.

Оскільки сільські педагоги мали і музичну освіту, то тогочасні сільські театральні гуртки ставили в значній мірі п'єси музичного характеру. Для цих гуртків писав свої музичні п'єси Йосиф Кизак, який разом з тим був і режисером-аматором, що вніс помітний вклад у розвиток театального мистецтва серед українців Східної Словаччини. Таких ентузіастів у 40-х роках, коли назрівали умови для заснування УНТ, було серед місцевого українського населення вже десятки. Адже все духовне життя українців Східної Словаччини в лабетах фашизму зосередилось навколо театальної і музичної самодіяльності. З цих самодіяльних труп згадаємо ще аматорський музично-драматичний колектив пряшівської російської гімназії, з яким прямо злився УНТ при своєму зроді і без допомоги якого важко й уявити здійснення перших кроків театру. З керівників цього аматорського колективу дві постаті стали невід'ємною частиною історії перших років УНТ — диригент самодіяльного колективу гімназії Зіновій Капішинський з своїм балалаечним оркестром і професор гімназії, художник і публіцист Михайло Дубай, який у перші роки існування УНТ був сценографом театру, з членами самодіяльних гуртків гімназії не тільки оформляв сцени вистав УНТ, але виконував й технічні праці при постановках вистав.

* * *

Цей маленький екскурс у минуле ми вважали необхідним зробити, щоб показати на джерела, з яких зросла ідея УНТ. Але цим ще не все з'ясовано. Сутність УНТ тісно пов'язана також з театральними традиціями Закарпаття, досвід яких різними каналами влився в русло театру.

Засновник УНТ І. Гриць-Дуда був членом «Нової сцени», театру, спочатку любительського, а потім — дуже короткий час — професіонального, що діяв у 1934—1939 роках у Хусті. Звідси він приніс знайомство з українською драматургією, з творчим методом кількох видатних театральних працівників на Закарпатті, де засвоїв також певні традиції українського театрального мистецтва, які й заклали фундамент УНТ. В місцевих умовах особливо важливою була його обізнаність з українською класичною драматургією, яка тут, у середовищі, орієнтованому більш на російську культуру, як культурно-суспільний фактор, була саме дуже потрібною. Його близький співробітник, один з перших режисерів УНТ, добрий театральний педагог Юрій Шерегії мав ще глибші контакти з закарпатськими професіональними і любительськими театральними традиціями. Він юнаком співробітничав з театром, властиво, зріс на ґрунті театру, керованого великим українським театральним діячем М. Садовським, який у 20-х роках жив і працював в Ужгороді, гастролював по всій Чехословаччині з Ужгородським руським театром і, повернувшись у Київ, залишив у ньому частину свого великого інтелекту, по духу якого приніс у Пряшів Юрій Шерегії, що у 30-х роках став засновником вже згадуваної «Нової сцени», одним з талановитих режисерів Закарпаття. Жаль тільки, що, будучи позаштатним співробітником УНТ в часі його виникнення, Ю. Шерегії не міг тривало впливати на формування театру, хоча з перших співробітників УНТ саме він дав його колективу найбільш цінності. З інших постатей, що пов'язували УНТ з традиціями закарпатського театрального мистецтва (а вже і чехословацького), згадаємо В. Лібовицького, який у 1954 році став балетмейстером УНТ, віддавши йому видатні коштовності свого мистецького хисту і той досвід, що він його здобув на закарпатській «Новій сцені» та на своїх гастрольях по Закарпаттю, де він знайомився з закарпатським фольклорним мистецтвом, який творчо застосовував на сцені УНТ і як хореограф, і як автор балетних композицій. Різними шляхами вплили в УНТ традиції Ужгородського підкарпатського земського театру, що виник у 1934 році і який, незважаючи на певні помірковані тенденції в своїй національно-політичній орієнтації, був видатним явищем в театральній історії Закарпаття саме тим, що поєднував у собі прогресивний театральний досвід чеського театру та музичного мистецтва, реалістичний художній метод російського театру та традиції М. Садовського, співробітники якого працювали в цьому театрі. Згадані та інші обставини зумовили той факт, що цей театр користався виразним реалістичним методом творчої практики, що він у 30-х роках, коли в Чехословаччині в офіційних колах зміцнювалась антирадянська політична орієнтація, не побоявся ставити радянські п'єси, чим, з одного боку, засвідчив свої симпатії до прогресивного радянського мистецтва, а з боку другого, пробуджував до нього симпатії публіки, що в даний період, напередодні зіткнення двох антагоністичних світів — фашизму і соціалізму — мало неабияке суспільне значення, особливо у формуванні ідейної орієнтації молоді Закарпаття.

Під впливом згадуваного театру формувалася провідний діяч УНТ, його художній керівник Й. Фельбаба*. Вистави Ужгородського театру п'єс М. Горького, І. Тобілевича, В. Катаєва, О. Островського, чеських класиків назавжди

* У 1971 році його призначено директором театру.

вписались у пам'ять театральних аматорів Закарпаття, які мали можливість їх побачити. Гастролі цього театру у 30—40-х роках були святом для мукачівської театральної молоді, до якої належав також Й. Фельбаба. В своїй аматорській театральній діяльності він став носієм реалістичних тенденцій мукачівської любительської театральної трупи, з якою на початку 40-х років творчо співробітничали деякі члени Ужгородського театру, зокрема його тодішній директор, згодом підпільний партизанський діяч на Закарпатті і на Словаччині, М. Лугош. Ця мукачівська театральна трупа свою реалістичну художню орієнтацію сформувала, зокрема, під впливом видатного режисера-аматора, колишнього знайомого К. Станіславського, О. Павлюка, який залишив глибокий слід у пам'яті талановитих своїх учнів. Знаменно, що з цієї театральної трупи вийшли два сучасні професійні театральні діячі, крім Й. Фельбаби, довгорічний директор Мукачівського російського театру І. Сильцер. Разом з тим Й. Фельбаба зростав як театральний любитель у контакті з місцевим фольклором, що теж позитивно відбилось на формуванні його особистості режисера і актора, мистецький шлях якого пройшов під знаком боротьби за реалістичний метод в УНТ. Уваги заслуговує і той факт, що Й. Фельбаба, перебуваючи на початку 40-х років у Будапешті, мав творчі контакти також з угорським театральним життям.

Із згадуваного Ужгородського театру вийшли В. та М. Поповичі, що вступили в колектив УНТ на початку 50-х років і своїми художніми якостями зміцнили його орієнтацію на реалізм.

Для докреслення наведеного зауважимо, що іншими каналами, про які згадаємо нижче, вплились в русло УНТ традиції російського реалістичного театру.

З цих джерел укладалось ідейно-естетичне обличчя УНТ. Ці фактори посилили важливе місце у процесі формування того живого матеріалу, що став основою театру, формування УНТ у професійний театр. А цей живий матеріал був теж своєрідним. Майже без винятку він утворювався з любителів, що вийшли або безпосередньо з широких мас, або з тієї інтелігенції, що близько стояла до народу. Як тільки керівництво театру оголосило у 1945 році свій перший конкурс, поплили до нього, як ріки у море, прості люди, натхненники театрального мистецтва з самої гуці народу. Звідси брав театр і свої поповнення в ході зміцнювання свого колективу. Була це переважно сільська молодь з початковою, середньою або неповною середньою освітою, що прийшла від плуга або з шкільних лав, педагоги, що тільки почали свою вчительську практику або ще не починали її, здобувши лише вчительський диплом. Це були люди, своїм походженням, своєю психікою пов'язані з народними масами. Вони свідомо або й стихійно вносили свої класові прикмети в колектив театру. Цей фундамент театру став надійною ланкою, щоєднала УНТ з трудовими масами і відіграла важливу роль у визначенні класових, ідейних позицій театру, які скоро сформувались і на протязі всього існування театру мали виразний прогресивний характер. З гуці народу, з сільської самодіяльності вийшли два дальші директори театру, що клади його фундамент, — С. Бітгнер та В. Баволяр, а згодом також і І. Мацинський та І. Пиханич. Ще на досвітках виникнення УНТ вступив у процес організації театру дальший фактор — позитивний і типовий — плече друга, допомога словацьких спеціалістів.

У світлі сторінки історії УНТ навічно вписався один з кращих синів словацької театральної історії народний артист Янко Бородач, який, будучи директором кошицького словацького театру, запропонував створити при УНТ українську театральну студію та виховати в цій театральній школі професійні кадри для УНТ, передавши їм таким шляхом досвід словацького професійного театру. Так це було завжди в історії закарпатських українців. Вони, зокрема українці Східної Словаччини, в минулому добивались своїх прав разом з словаками. У взаємному співробітництві з прогресивними діячами словацького народу боролись з гнітом та створювали культурні вартості. Факт, що не вдалось створити цю студію при кошицькому словацькому театрі, не міняє об'єктивної вартості згаданої ініціативи, тим більш, що фахова товариська консультація майстра Ю. Бородача стала одною з міцних опор організаторів УНТ.

Слід зауважити, що фахову та іншу допомогу з боку словацьких театральних спеціалістів отримував УНТ на протязі всієї своєї історії. З визначних майстрів сцени мали завжди чуйне ставлення до проблем театру зокрема колишній ректор Братіславської вищої школи музичних мистецтв народний артист А. Багар, який під час першої Чехословацької республіки вузько співробітничав з діячами закарпатського театру і який виявляв завжди свої симпатії до молодого колективу УНТ, заслужений артист М. Губа, що підтримував театр на вищих театральних форумах у всіх його починаннях, а також режисер та педагог, заслужений артист Й. Будський, з яким художнє керівництво театру утримувало постійно творчі контакти, та інші. Про співробітництво УНТ з режисерами словацьких театрів згадуємо нижче.

Такі нитки пов'язували УНТ при його виникненні з місцевим і закарпатським театральним — аматорським або професійним — світом, а також з словацьким театром.

Такий був в основному матеріал, з яким театр вступив у фазу свого реального існування. Вирушав він у похід без будь-яких місцевих професійних традицій, без матеріальних засобів, без кваліфікованих кадрів, тільки з великою мрією у серці, з підтримкою і любов'ю мас, з незламним бажанням служити громадськості й мистецтву, з великою дозою зухвальства і дерзання у своїх планах та з вірою у свої сили і здібності.

Таким розпочинав УНТ свій складний життєвий шлях.

* * *

Театр виник на кооперативній базі, жертвами широкої громадськості, час від часу отримуючи державні субсидії. Розорене війною українське населення Східної Словаччини не було в стані матеріально забезпечити цей свій вимріяний храм мистецтва. Тільки у 1948 році було УНТ націоналізовано і залучено у мережу загальнодержавної театральної системи. Особливо початки театру були важкими. У перші місяці актори не отримували зарплати, працювали за квартиру і харчі, які постачали театальному колективу друзі УНТ. За браком технічного персоналу художні сили виконували також і технічні та адміністративні роботи, шили костюми. Величезні утруднення мав театр з приміщенням. Довго він поневірявся по чужих закутинах, коли ж призначено для нього будинок, він виявився невідповідним специфічним театральним потребам і затісним. Приходилось ставити пражівські вистави на сцені словацького театру ім. Й. Заборського.

Так більше ста прем'єр поставив УНТ на невласній сцені і тільки 105-а ювілейна прем'єра побачила світ на поширених, оновлених підмостках УНТ. Тоді театру було вже 15 років.

Заснування театру датується 24 листопада 1945 року, коли відбулись у Пряшеві перші загальні збори УНТ. Проте днем його народження вважається 2 березня 1946 року, коли УНТ поставив свою першу прем'єру «Ой, не ходи, Грицю...» Цей майже піврічний період підготовки до першої прем'єри заповнений гігантським зусиллям керівництва театру сформувати художній колектив, подолати організаційні утруднення, забезпечити передумови першої і дальшої постановок, накреслити перспективи театру. Кладучи перші цеглини театральної споруди, прийшлося накинати її майбутні контури, розв'язати ряд важливих питань ідейно-програмного, суспільного, художньо-культурного порядку. У зв'язку з ними постав перед театром ряд наполегливих завдань: визначити характер театру щодо його художнього обличчя; встановити систему і методику роботи з любительськими кадрами, щоб виховати з них професіоналів, визначити шлях театру від аматорства до професіональності; визначити місце, функцію і програму театру в контексті національної культури українців ЧССР і в системі культурно-художніх та освітніх інституцій українського населення Чехословаччини, встановити національну специфіку УНТ в контексті чехословацької культури, визначити своє співвідношення до загальноукраїнської культури; визначити своє місце в класовій боротьбі, сформувати свої ідейно-політичні і естетичні позиції в нашому суспільстві та програму з точки зору будівництва соціалізму в нашій вітчизні. Слід при цьому мати на увазі, що УНТ виник як гастрольний театр, що теж впливало на форми та характер його внутрішньої організації, системи роботи, репертуару і т. п.

З наведених завдань передусім два останні були особливо складними і в загальнодержавних масштабах не розв'язаними. Як відомо, театр виникав в умовах загострення класової боротьби в нашій вітчизні, яка на ґрунті українського етнічного середовища, позначеного гострою суперечливістю і невиясненістю національного питання українців ЧССР, відсталістю їх суспільного життя, значно ускладнювалась, особливо у сфері духовної культури, до якої спадала діяльність театру. На культурній ниві українців ЧССР класова та ідейна боротьба у перші роки після визволення виявила себе в різних напрямках. Всі вони зачіпали УНТ, який опинився в центрі цієї боротьби. Оплотом буржуазної ідеології і відповідної їй культурно-національної програми у післявоєнні роки була т. зв. Українсько-руська секція Демократичної партії, яка взяла на озброєння москвофільську та русинську орієнтацію з консервативним і реакційним змістом, аполітичністю, виступала проти припливу радянського мистецтва, протезувала буржуазним кадрам і намагалась втягти у сферу свого впливу УНТ. Натрапивши на опір, у відношенні до театру вона зайняла негативне, вороже ставлення. Після першої постановки радянської п'єси («Чужой ребенок» Шкваркіна) загрожувала театру повним бойкотом, який стала поступово здійснювати, вимагала постановки п'єс на російській мові або на місцевому варіанті російської мови-«язичі». Частина клерикального напрямку виступала за українську орієнтацію в культурі, зрозуміло, з буржуазно-клерикальним змістом, намагаючись штовхнути театр на позиції бездіяльності.

Керівництво театру енергійно відбивається від згаданих негативних тен-

денції намагається піднятися на прогресивні позиції в цих питаннях і утриматись на цих позиціях, утворює свою прогресивну ідейну концепцію, яка виразилась передусім у репертуарі. Починаючи вже другим театральним сезоном (1946 — 1947), УНТ виявляє явну орієнтацію на радянську драматургію, яку в наступних роках в своєму репертуарі дедалі більш поширює, обираючи злободенні, нашим глядачам зрозумілі п'єси, своїм ідейним вістрям націлені на актуальні етичні і політичні проблеми нашої боротьби за перемогу соціалістичної ідеології. У певний період ще до, а також після лютових подій 1948 р. театр виразно преферує ідейний зміст свого репертуару перед іншими аспектами і завданнями театру, чим саме прагне виразити свої класові позиції, солідарність з робочим класом і його ідейно-політичною програмою, свої симпатії до Радянського Союзу і разом з тим також протест проти буржуазної культури. З класики, передусім російської, обирає головне такі твори, що мають прогресивний характер, ідейно відповідають тенденціям радянської драматургії. Таким чином у перші роки свого існування УНТ стає свідомим пропагандистом радянської драматургії, в чому до певної міри випереджає чехословацькі театри. Згадуючи тенденцію репертуарної політики УНТ перших восьми років його діяльності, особливо періоду 1949—1952, художній керівник театру Й. Фельбаба з нагоди третьої інсценізації комедії Гоголя «Одруження» вказував на те, що від самого початку «ідейні тенденції театру були спрямовані на пошуки шляхів розв'язання вагомих суспільно-етичних проблем, що подяку визволителям театр виражав також і посередництвом цілеспрямованого підбору класичних п'єс російської та української драматургії, що в певний період керівництво театру не знаходило інших п'єс (крім радянських), через які могло сигналізувати або підняти певні вагомі суспільні проблеми».¹ Починаючи 1950 роком, театр і через інсценізації п'єс місцевих авторів, які торкались майже виключно проблем сучасності, тенденційно виявляв свої класові позиції, беручи участь в ідейній боротьбі на стороні сил соціалізму як активний борець за перемогу соціалістичних суспільних відносин.

Така ідейна орієнтація УНТ була обумовлена тісними стосунками керівництва театру з Комуністичною партією вже в долютневий період, тим фактом, що від перших кроків УНТ органи Комуністичної партії Словаччини надавали діючу допомогу театру в усіх його складних і скрутних обставинах і проблемах. Показово, що від перших самостійних кроків УНТ реакція закріпила за ним назву комуністичний театр, відкривши по ньому сильний вогонь, від якого доводилось його керівництву постійно відстрілюватись. Вона ставила серйозні перешкоди виникненню УНТ, щоб придушити молодий організм цієї інституції, возводила наклепи на нього, очорнювала його, шкодила йому.

З ідейною концепцією, з класовими позиціями театру пов'язана його свідомо орієнтація на певний художній метод. Від самого початку і до сьогоднішнього провідним і єдиним творчим методом УНТ є реалістичний метод. Якщо у перші місяці роботи театру він виявив себе у стихійній формі, з елементами натуралізму, від 1948 року, в силу певних специфічних об'єктивних факторів (керівні кадри, талановиті реалістичні актори, вплив реалістичних настанов словацького театру), які розглянемо нижче, УНТ

¹) Гоголь на сцені УНТ. Бюлетень до прем'єри «Одруження» (15. VI. 1968).

свідомо і програмно орієнтувався на засвоєння і творче застосування методу С. Станіславського, спочатку — на епічний реалізм з традиційним тлумаченням класики, а згодом на все більш витончений психологічний реалізм. Від цих принципів не відмовився і в період, коли чехословацька критика (друга половина 60-х років) гостро закидала театру його «традиційність».

Складнішою була справа з визначенням завдань і специфіки театру як культурно-національного фактору. Чітко визначеної програмної концепції культурного життя в українців Чехословаччини не було і немає до цього часу. Стрижневі проблеми їх національного життя остаточно не розв'язані дотепер. У період, коли виник театр, тобто в перші роки після визволення. Українська народна рада Пряшівщини як представниця українського населення Чехословаччини прокламувала належність цього етносу до українського народу, але ні тактики, ні методу формування української національної свідомості місцевого населення, ні шляхів процесу засвоєння ним української культури, ні завдань певних інституцій, що мали здійснювати цей прогрес, чітко не визначила. Виголосивши себе українською, вона залишилась на позиціях двомовності, причому більше схилилась до російської орієнтації, ніж до української. В школах викладовою мовою залишалась російська (чи то руська) мова, в пресі залишалась двомовність («Пряшівщина», від 1947 року «Колокольчик» — «Дзвіночок»), або виключно російська мова (празький «Костер», «Карпатская звезда», яка після кількох номерів перейшла на українську мову), радіомовлення працювала двомовно, зрозуміло, з використанням здобутків двох культур — російської та української. В найважчій ситуації у справі визначення своєї національної специфіки опинився театр, передусім тому, бо саме він був покликаний здійснювати найвідповідальніші завдання. Адже театр в тогочасних місцевих умовах був чи не наймасовішим культурно-комунікаційним органом. Передачі радіо через брак радіоприймачів у перші роки після визволення дуже обмежено доходили до широких кіл слухачів, читабельність преси, призначеної для українських читачів, була теж незначною. Єдино театр мав як творець культурно-художніх та ідейних вартостей прямий контакт з їх споживачем, свій художній продукт театр безпосередньо передавав глядачам, отже, безпосередньо отримував і відгук про свою роботу, реакцію глядача на свою концепцію. І ця обставина помножувала відповідальність театру за його роботу, за її відповідність суспільним вимогам, за її діючість і оперативність в реагуванні на зовнішні імпульси. Крім того, відсталість і культурно-національна дезорієнтованість середовища, в якому діяв театр, ставила перед ним широкі позатеатральні завдання. В цій складній ситуації, в силу цих та інших специфічних об'єктивних факторів, театр саме у виконванні своїх специфічних національних завдань робив найбільше помилок, але майже виключно не із своєї вини. У певний період театр повністю випустив з поля зору важливі завдання у сфері формування національної свідомості українського етносу і формування свого національного обличчя.

Національний характер УНТ виявився в основному через формування, частково через художнє втілення репертуару і прямо через мову вистав. Що торкається репертуару і його художнього втілення, до них повернемося нижче. Тут наголосимо ще раз на тому, що культурно-національний аспект в репертуарі був підпорядкований ідейному. Однак не було принципово

і програмно встановленої узгодженості між тими двома аспектами — між національною формою і ідейним змістом репертуару. Крім іншого, гальмом у гармонійному узгодженні цих факторів — ідейного змісту і національної форми, наближення глядачеві надбань рідної драматичної культури в значній повноті і разом з тим в контексті чехословацької та світової драматургії — був той факт, що театр майже на протязі всього свого існування не мав фахово озброєного для цих завдань спеціаліста-драматурга², а місце штатного театрального лектора переважно залишалось вакантним.

Щодо мовних настанов, подібно іншим інституціям українців ЧССР, УНТ у перші роки свого існування дотримувався українсько-російського білінгвізму, в певний період (на зламі 40-х і 50-х років) майже повністю перейшов на російську мову. Курйозним у практиці УНТ, особливо у перше десятиліття його історії, був той факт, що він ставив також і українські п'єси, в тому числі й класичні, російською мовою. Це він робив під натиском певних зовнішніх факторів. Треба, однак, сказати, що така практика в українців Східної Словаччини існувала і раніш. Аматорські драматичні гуртки ставили українські п'єси в російській обробці. Заслуговує на увагу той факт, що на своєму шляху в жодні експерименти з русинською мовою театр не впускався. Навіть у період штучного відновлення «русинства» в 1968—1969 роках, незважаючи на сильний тиск з боку опортуністів та інших поміркованих та реакційних елементів, він не захитався в своїй орієнтації на українську літературну мову.

Щоправда, мовна проблематика театру, що зводилась до кількох аспектів — застосування національної мови, характеру сценічної мови в умовах своєї рідної діалектної області та низької мовної культури, донесення цієї мови до глядача, роботи з акторами, мова яких була позначена особливостями місцевих говірок та іншомовного оточення, тощо, — вимагала попереднього теоретичного розв'язання відповідними науковими інституціями і практичного застосування фахівцями-перекладачами, літераторами, театральними лінгвістами. Оскільки, однак, теоретично ці питання до цього часу не розв'язані, в дуже малій мірі винен театр, якщо тут мали і мають місце помилки та недоліки, особливо щодо культури сценічної мови, проблеми якої ми розглядаємо нижче.

* * *

Тим умовам, в яких виник і робив перші свої кроки УНТ, найбільш відповідав музично-танцювально-драматичний характер. Таким і став УНТ в період свого виникнення. Говорячи про умови, ми маємо на увазі і публіку, передусім масового глядача, контакти з яким на перших порах можна було встановити саме через музичні постановки, і акторський колектив театру, в якого не було достатнього художнього досвіду для вимог серйозних драматичних постановок, і репертуар, маючи на увазі характер української класики, на яку в перші місяці спирався театр, і, нарешті, зальний настрій прогресивної громадськості у післявоєнні роки, що був позначений підйомом, радістю перемоги, яка поступово переходила в трудовий ентузіазм. Музика і танці в постановках УНТ своєю піднесеністю, темпераментом добре відбивали ці настрої, відповідали їм. Без акторського досвіду, своїм ентузіазмом, твердою волею і природним хистом окремих виконавців

²) Драматург (театральний) тут і далі завліт.

УНТ своїми музично-танцювальними постановками в перші роки свого існування завоював загальнодержавне визнання, покорив пів республіки. Музика і танці єдали театр з фольклором, що було по смаку широкій театральній аудиторії, музика і танці стали міжнародним фактором спілкування з неукраїнською публікою, яка від перших років полюбила УНТ і яку до цього часу театр у своєму районі діяльності обслуговує.

Всі ці обставини зумовили характер театру в період його виникнення. Проте, не маючи змоги заснувати свій власний оркестр, без якого УНТ діяв ряд років, запозичаючи оркестр Союзу молоді Карпат (далі СМК), а також оркестр Пряшівського робітничого гуртка, він не зміг вільно розгорнути свою специфіку і сформуватись у виразний музично-драматичний ансамбль. Для зростання музично-танцювально-драматичного колективу не вистачало оркестру, для виключно драматичного колективу не вистачало акторських сил. Наприкінці 1946 року В. Васильєв, театральний педагог, що взявся за виховання художнього колективу УНТ, у своїй бесіді з редактором газети «Карпатская звезда» заявив, що в театрі «мало таких акторів, які були б спроможними виконувати серйозні п'єси».³ І в результаті таких обставин в перші роки свого існування УНТ не став ні виразно музичним, ні виключно драматичним театром. Один і той же колектив здійснював і музичні, і драматичні постановки, одні і ті же актори виконували драматичні ролі, виступали солістами, танцювали в балеті. Все це робив театр з великим напруженням сил, причому, виконуючи виключно драматичні п'єси, він намагався для встановлення близького контакту з широкою публікою внести музичні і танцювальні пасажі в свої постановки.

У перші три театральні сезони театр інclinував до музичної специфіки з перевагою музичних спектаклів у своєму репертуарі, починаючи театральним сезоном 1948—1949 рр., після зміцнення драматичного колективу рядом видатних драматичних акторів, театр майже відійшов від музичних постановок, став перероджуватись в драматичний театр. На протязі трьох театральних сезонів (1948/49—1950/51) з 17 постановок тільки п'ять мали музичний характер, в тому числі три естради.

У 1950 році театр, нарешті, отримав свій власний оркестр, чим створено підстави для поступового сформування в театрі двох творчих колективів — опереткового і драматичного. Починаючи 1951 роком, в репертуарному плані УНТ появляються дедалі більш вимогливі музичні постановки, здійснені у певних випадках за допомогою молодого Українського ансамблю пісні і танцю, що виник у 1953 році і діяв під керівництвом відомого диригента, композитора, музиколога доцента Ю. Костюка та диригента й музикознавця д-ра О. Дутко, і Пряшівського учительського хору «Мойзес», керованого теж Ю. Костюком. Поступово зміцнюються балетна і вокальна групи театру, приймаються професіональні актори в ці групи і нарешті після довгих клопотань, на початку 1954 року уповноважений у справах культури при СНР дає згоду на створення самостійного опереткового ансамблю, для сформування якого призначено колишнього співпрацівника і режисера УНТ Ю. Шерегія. За його допомогою скомплектовано художній ансамбль оперети, який в цьому окладі успішно діяв на протязі двох театральних сезонів (1954/55 — 1955/56), маючи власного диригента, хореографа, драматурга, режисера,

³ І. Мацинський. 10 років УНТ. Пряшів, 1958, стор. 35.

виконуючи приблизно половину постановок репертуарного плану УНТ. При таких умовах драматичний колектив УНТ, яким став керувати Й. Фельбаба, дістав змогу витончувати свою специфіку, хоча обидва колективи здійснювали ще спільні музично-драматичні постановки.

У 1956 році театр реорганізовано, оперетковий ансамбль театру переформовано в Піддуклянський український народний ансамбль (далі ПУНА), який став частиною театру, маючи специфічні завдання. В самому ж театрі залишився тільки драматичний колектив, без оркестру і без балету. УНТ став виключно драматичним театром, яким залишився до наших днів. Від того часу на протязі 15 років цей драматичний колектив УНТ здійснив всього кілька спектаклів з балетом, поставленим власними силами, на початку 1966—1967 сезону — музичну комедію «Сватання на Гончарівці» у співробітництві з ПУНА та, крім того, дві музичні комедії власними силами. Останнім часом і керівництво, і театральна громадськість, зокрема критика, все частіше висловлюють думку про необхідність створення оркестру для драматичного колективу, за допомогою якого міг би театр поширити свої популярні у масового глядача музичні постановки. Це дало б театрові змогу, крім іншого, вести знову у свій репертуар музично-драматичні п'єси української класики, які у місцевих глядачів мають велику популярність.

Вступивши в життя в бурхливий період розмаху нашого суспільства, позначеного радістю перемоги над фашизмом і кладенням основ нового — соціалістичного ладу, театр зразу після свого виникнення став на шлях активної діяльності, бажаючи стати співучасником згаданого будівничого процесу. Було відкинута думка про театральну студію, яка мала виховати кадри для театру. Театральною школою для недосвідчених любителів, що поступили в театр, стала безпосередньо підготовка до першої вистави. Готуючись до неї, зорганізований ще наприкінці 1945 року колектив став водночас готуватись і до іспитів, набував практику в балетних, хорових, сценічних дисциплінах, ті його члени, що не мали середньошкільного атестату, проходили курс загальної освіти. Внутрішніми силами і за допомогою позаштатних викладачів здійснювались ці курси, екзамени приймала укладена керівництвом театру комісія. Так, у поході, у виконванні плану, у боротьбі за існування театру, у роботі над постановками, в процесі допомоги любительським колективам і виконванні інших будівничих завдань проводилось перекваліфікування членів УНТ. В поході приходилось проводити навчання колективу, творити, вчити і вчитись, організувати, поширювати, зміцнювати театр. Курси і навчання стали супровідним явищем життя УНТ, стали його університетом, який доповнювався життєвим досвідом. Режисери театру здебільшого, особливо у перше десятиліття його історії, готуючи постановку, проводили також педагогічну роботу в колективі. І залежало від педагогічних здібностей режисера, скільки тривалих художніх вартостей він міг дати акторам і колективу для їх зростання і всебічного розвитку.

Обмежені фінансові можливості були нерідко, особливо в початках театру, гальмом у придбанні високоякісних учителів-художників. Керівництво Української народної ради Пряшівщини (далі УНРП), яке фактично було верховним органом театру у перші роки його існування, не завжди розуміло насувні потреби театру як професійної інституції, воно часто дивилось

на УНТ з точки зору своїх освітніх потреб і не підтримувало повністю заходів його керівництва, спрямованих на поглиблення професіональності театру. Наприклад, перший спеціальний театральний курс у 1946 році з кваліфікованим спеціалістом фінансував ЦК СМК, і цей курс, який проходив разом з керівниками самодіяльних колективів, був спрямований у великій мірі на їх специфічні потреби.

Першими учителями акторського колективу, що ввели його у таємниці мистецтва театру, були перші його постановники І. Гриць-Дуда та Ю. Шерей. Особливо останній доклав чимало зусиль, щоб допомогти колективу УНТ засвоїти абетку сценічної грамоти. На фоні складного процесу формування професіонального обличчя театру чітко виступає постать одного з видатних театральних педагогів, що енергійно повів театр з його дитинства у юність, російського режисера В. І. Васильєва. Цей вимогливий, строгий, ерудований і досвідчений теоретик та практик театру, режисер і виконавець, вклав багато праці в озброєння акторів потрібними знаннями, любов'ю до здобування знань, у прищеплення професіональних навиків, особливо щодо суворої внутрішньої дисципліни. Починаючи 1946 роком і до половини 50-х років В. І. Васильєв час від часу поновлював своє співробітництво з театром, виявляючи свій позитивний вплив на його художнє зростання. Свої зусилля він спрямував передусім на створення мішного, єдиного, гармонійного ансамблю. З іменем В. Васильєва як режисера пов'язана перша велика загальнодержавна перемога театру у 1951 році на «Театральних жнивах» у Празі, де постановкою оперети Ю. Мілютина «Трембіта» театр посів перше місце, отримавши від Міністерства шкільництва і Міністерства освіти диплом «Театральних жнив» 1951—1952.

Хто бачив В. Васильєва за роботою, той на все життя запам'ятав сугестивну силу його режисерської постаті. Васильєв першим, ще у 1946 році, показав на передумови крокування театру до професіональності. «Щоб створити серйозний театр, потрібна театральна школа... Для всякого театру потрібна ідея... В УНТ треба організувати бібліотеку, щоб дати акторам літературу про театральне мистецтво, посібники для режисера, п'єси для театру»,⁴ — пояснював він, висуваючи потребу такого режисера в УНТ, який би звернув увагу на психологію окремих акторів і застосував психологічно-індивідуальний підхід до них. Васильєв енергійно спрямовував роботу УНТ на реалістичний творчий метод, він поклав основи свідомого, спертото на теоретичні начала, засвоєння методу Станіславського. У своїй статті «Моя робота с акторами УНТ» Васильєв згадував, що, працюючи над постановкою «Трембіти», він перед кожною репетицією читав лекції про систему Станіславського, вказував акторам шлях до справжньої творчої роботи, помагаючи в їх пошуках правди, відкриваючи шлях для вільної роботи фантазії актора.⁵ Васильєв як театральний педагог умів викликати натхнення колективу, але разом з тим вимагав суворої критичної оцінки актора на свою роботу. Певну роль у професіональній шліфовці драматичного колективу УНТ відіграв поруч з В. Васильєвим М. Петрункін, діяльність якого в театрі була короткою, але не пройшла безслідно, хоча його творчі принципи як постановника мали й свої тіньові сторони. З діяльністю Петрун-

⁴ І. Мадинський. Цит. публікація, стор. 33.

⁵ Бюлетень до прем'єри «Неспокійне щастя» (18 грудня 1952).

кіна пов'язаний перший пробіс усвідомлення художнім колективом УНТ специфіки професіонального театрального мистецтва і акторства. М. Петрункін прийшов у театр наприкінці 1948 року, після першого перебування В. Васильєва в УНТ у 1946 році, коли В. Васильєв, а також паралельно Ю. Шерегій встигли дати театру перші уроки поведінки актора на сцені. М. Петрункін дав акторам наочні уроки індивідуальної роботи над роллю, штовхаючи їх на шлях творчої роботи над образом. Не можна не згадати серйозної роботи М. Петрункіна над дикцією драматичного колективу УНТ. З цього погляду можна тільки пожаліти, що його діяльність у театрі була короткою.

Школою у прямому розумінні цього слова стало для УНТ зарахування до його складу акторів і режисерів Празької російської сцени, до яких, зрештою, належав також згадуваний М. Петрункін. Особливого значення для росту колективу набули двоє з них: В. Чернявський і Ю. Загребельський. Своєрідність їх школи для театру полягала в тому, що вони як художники-актори, високо піднімаючись над рівнем УНТ, тягли його творчий колектив за собою. Високі на зріст за силою свого таланту, вони не затіювали решти акторів, навпаки, примушували їх максимально виявити свої сили, прагнути своїх висот і йти до них. Вони були більш практиками, ніж теоретиками. Вчили своїм наочним прикладом, силою свого таланту, акторської дисципліни, самокритики (особливо Чернявський), чіткістю роботи над образом. Поруч з ними роль педагогів виконували їх колеги Н. Заріна, Н. Максимова, Є. Нестерова. Кожний з них і всі вони разом взяті залишили глибокий слід в пам'яті акторів УНТ, залишили в театрі частину своєї мистецької особистості. «Найбільше з театрального мистецтва мені дали такі педагоги, — згадує актор УНТ В. Гайний, — як Ю. Загребельський, Н. Заріна, В. Чернявський і Є. Нестерова. Це були люди високої театральної культури і їх діяльність в нашому театрі залишила сліди перш за все в людях, яких вони готували для праці на сцені»⁶.

Їх робота з акторами проходила індивідуально і на спеціальних курсах. На початку 50-х років (1950—1953) театр влаштував першу систематичну театральну школу для молодого поповнення своїх рядів, дворічну театральну студію, що була філіалом Братіславської державної консерваторії і мала два відділення. На цій студії проводили навчання, крім вже згаданих, видатний музичний педагог, диригент А. Левицький, актори-основоположники театру та його керівництво, кілька позаштатних спеціалістів. Одною з керівних викладачів театральної студії була згадувана Є. Нестерова, якій належить помітна заслуга у формуванні художнього обличчя молодих акторів. Цілий ряд слухачів цієї студії і ті, що залишили згодом театр, з повагою згадують про свою вчительку, яка дала їм багато духовних коштовностей і в багатьох випадках замінила їм матір.

Ці курси, в організації яких мали значні заслуги трієшні директор театру В. Баволяр та режисер Й. Фельбаба, були, зрозуміло, тільки першим кроком у засвоєнні театральної грамоти (вони давали своїм слухачам також основи загальної освіти), так що очікувалось від випускників театральної студії, що вони самотужки будуть продовжувати своє фахове вдосконалення або здобудуть вищу театральну освіту. Трьох із випускників цієї студії Марію

⁶ Бюлетень до прем'єри «Світло і тінь» (13 грудня 1969).

Мороз, І. Гогаль, І. Іванча вдалось театру направити у Братіславську вищу школу музичних мистецтв. Після її закінчення двоє з них — М. Мороз, яка стала відомою солісткою, та І. Гогаль — не повернулись в УНТ, оскільки оперетковий ансамбль театру було між тим реорганізовано. І. Іванчо закінчив відділ режисури і повернувся у театр режисером, де до цього часу працює. Три випускники цих перших курсів УНТ — А. Югас, М. Ляш і А. Луцик є і зараз членами драмколективу УНТ. Деяко парадоксальним в роботі цих курсів був той факт, що навчання в них проходило російською мовою, отже, не створено тут передумови для засвоєння літературної і сценічної української мови або звернено мінімальну увагу цьому стрижневому питанню театральної роботи, що було великим упущенням у вихованні майбутніх акторів, яке ще й зараз дає себе знати як негативний фактор в роботі театру.

У зв'язку з приходом у театр нових молодих сил на початку 60-х років знову назріла потреба влаштування систематичного навчання для них. Отже, через десять років, у 1960—1961 театральному сезоні УНТ знову відкриває дворічну фахову театральну школу, зараз вже філіал Кошицької державної консерваторії (1960—1964). Навчання, яке театр забезпечував власними силами, і на цей раз проходило у двох відділеннях. Короткі курси з різних дисциплін, особливо в межах заводської школи праці, театр проводив і проводить майже безперервно.

Ці курси та інші форми навчання не вирішували, однак, остаточно проблему набуття спеціальної кваліфікації акторами, яка в другій половині 60-х років ставала все більш пекучою. Тільки кваліфіковані кадри з вищою освітою могли відповісти тому рівню і тому положенню, яке досяг і зайняв УНТ в нашому суспільному житті, в чехословацькій театральній родині. Керівництво театру доклало всіх зусиль, щоб розв'язати це питання на загальнодержавному рівні. Було тут єдине відповідне і серйозне рішення: виховання молодих художніх сил УНТ в радянських українських театральних вузах. Нарешті, у другій половині 60-х років створено передумови і для цього. В згоді з міжнародною культурною угодою між СРСР і ЧССР у 1966 році УНТ вперше направляє на навчання у Київський театральний інститут трьох молодих талановитих акторів — М. Шептак, Я. Сисака і І. Стропковського, у 1968 році дальших трьох — Т. Фельбабу, М. Міхрину і П. Москалика, а у 1970 році двох — О. Іванчину та Й. Ткача. Це перший ґрунтовний і успішний захід театру у справі виховання кваліфікованих кадрів і, головне, на базі засвоєння рідної культури та мистецтва. Передбачається, що після повернення у театр (М. Шептак-Сисак та І. Стропковський ювілей УНТ вже зустрічають з дипломом у колективі театру) ці випускники Київського театрального інституту стануть плідною, свіжою, якісною зміною та доповненням старшого і середнього покоління акторів УНТ, з яких деякі вже відходять зі сцени на заслужений відпочинок (В. Попович), що УНТ вже не повинен буде витратити стільки енергії і сил на виховання та навчання кадрів, на організацію і проведення курсів, театральної школи та студії і цю енергію та сили зможе спрямувати на поглиблення якості творчої роботи в театрі.

З проблемами навчання членів театру і набуттям ними кваліфікації тісно пов'язані питання кадрової політики УНТ, які становлять одну із важливих сторінок процесу його формування та зміцнювання. «Крім творчого процесу,

слід було постійно вирішувати економічні питання, слід було постійно до-будувувати театральний простір, зміцнювати організаційні норми, умови, а головне кадри», — згадував з нагоди 21-ї річниці театру Й. Фельбаба.⁷ Питання кадрів на всіх етапах розвитку УНТ було і залишалось одною з найскладніших проблем театру. Також і тут в його житті пліч-о-пліч йшли врожайні і неврожайні роки. Особливо скрутною була робота з кадрами у перші роки історії УНТ, коли керівництво театру не могло дати певної запоруки акторам щодо їх майбутнього, щодо регулярної зарплати, щодо забезпечення для них життєвих умов. Ця матеріальна непевність захитала тих слабкіших та менш відданих справі служіння Талії і через неї народові та суспільству. Витримали тільки ті найсильніші духом. Їх відданість театральній справі межує з героїзмом. Адже умови гастрольного театру були суворими, вимогливими, напруженими. Трудове навантаження доходило крайньої межі: 12 — 17 годин, а то і цілу добу працювали актори в несприятливих умовах. Зрозуміло, в цей період і флуктуація художніх кадрів була досить значною, тому імена тих, хто пройшли з своїм театром скрутні роки, слід би золотими літерами записати в його історію. Із засновників четверо пройшло з УНТ його тернисте, проте осяяне перемогами чверть-століття. Вони створили кращі сторінки історії театру. М. Симко, Й. Корба, нагороджений медаллю «За видатну працю», Г. Клець-Симко разом з своїм театром відмічають 25-річний ювілей своєї успішної роботи на сцені, а також М. Стенько, яка зараз працює в театрі суфлером.

Процес стабілізації та істотного з'якиснювання художніх кадрів пов'язаний з націоналізацією УНТ після лютневих подій. Керівництво вже державного УНТ укладає ангажемент з режисерами і акторами-професіоналами на довгострокове співробітництво. В театр приходять вже згадувані актори Празького російського театру при Клубі радянських громадян. Водночас керівництво УНТ розгортає все ширші розшуки талантів в усіх кутках республіки — на заводах і фабриках, на селах, в установах, у школах. Отже, кінець 40-х і перша половина 50-х років в історії УНТ позначені величезними зусиллями УНТ у справі придбання і виховання нових художніх кадрів та безперервним припливом свіжих творчих сил у театр. Серед них ми знаходимо теперішніх провідних акторів УНТ, які зустрічають його ювілей більш ніж з 20-річним акторським стажем. В цей період прийшли в театр П. Симко (1947), В. Гайний (1948), який, крім свого драматичного хисту, збагатив репертуар театру власними драматичними творами і перекладами, Т. Паздерник-Симко (1948), що довгий час працювала в балеті і як драматична актриса створила десятки незабутніх образів, М. Оринич-Корба (1948), Г. Бітнер (1950), що теж з балету прийшла у драматичний колектив, І. Кошут-Матурканич (1949) та інші, про яких вже була згадка вище.

У першій половині 50-х років, у зв'язку з формуванням оперети УНТ, поступає у театр цілий ряд словацьких і чеських творчих працівників, зокрема музикантів і солістів. В порівнянні з цими роками у другій половині 50-х років керівництво театру випускає з уваги важливу проблему придбання і вирощування молодого акторської зміни або присвячує їй набагато менше уваги, ніж в попередні роки і внаслідок цього у 60-х роках зразу стає все більш відчутною нестача молодих акторів в УНТ, що знову змушує

⁷ Бюлетень до прем'єри «Вовчиха» (4 березня 1967).

керівництво театру енергійно взялись за систематичне розв'язування згаданої проблеми. Починаючи 1960 роком, він оголошує майже щороку конкурси на прийняття драматичних акторів і театральний сезон 1960—1961 років починає з шістьма новими членами драмколективу, поступово поповнюючи художній колектив новими силами. Це майже виключно абсолюенти середніх шкіл, які прагнуть здобути вищу театральну освіту. Поступивши у театр і набувши певну практику, переважна їх більшість приголосилась на конкурси у вищі театральні учбові заклади.

Щоб викликати інтерес до театрального мистецтва у молоді і виховати аматорський актив для поповнення акторських рядів театру, у 1967 році УНТ у співробітництві з ЦК КСУТ заснував молодіжну театральну студію «Юність», якою керували режисери І. Іванчо та Й. Фельбаба, а також Й. Корба. Ця студія, яка діє і зараз і звідки поступило в театр кілька акторських сил, складалась переважно з студентів пражських вузів. За допомогою УНТ засновано у тому ж році аматорський театр поезії «Смолоскип», теж з студентів вищих учбових закладів, яким керує режисер театру І. Іванчо.

Великих турбот завдавало дирекції театру розшукування керівних кадрів. Мабуть, ще найбільше поталанило УНТ з режисерами. І штатні, і позаштатні режисери внесли багатий вклад у формування художнього обличчя та у піднесення професіонального рівня театру. Також у цій справі переломною віхою став 1948 рік і пов'язана з ним націоналізація УНТ.

Поряд з Іваном Грицем-Дудюю режисерську роботу з художнім колективом УНТ розпочинав Ю. Шерегій, який у 50-х роках знову повернувся в театр як організатор, режисер і драматург опереткового ансамблю і працював в УНТ до 1957 року, виступаючи у певних своїх постановках і як актор-виконавець. У списку заслужених режисерів УНТ почесне місце посідає Йосиф Фельбаба, який працює на цій посаді безперервно 24 роки, виконуючи водночас також акторські ролі, який майже 20 років несе на своїх плечах важкий тягар обов'язків художнього керівника драматичного колективу УНТ і якого за його заслуги у будівництві театру та успіхи в творчій роботі з нагоди 20-річчя УНТ нагороджено медаллю «За видатну працю». 13 років виконує у театрі обов'язки режисера І. Іванчо, який є власним вихованцем УНТ. Певний час був режисером УНТ М. Ш. Гойда (1959—1964), який добився з художнім колективом ряду перемог і разом з Й. Фельбабою піклувався про професіональне виховання акторів. Театр готував у режисери молоду актрису драмколективу О. Галахан-Ченек, яку направив вчитись у Братиславську вищу школу музичних мистецтв, але вона не повернулась працювати в театр, поставила в УНТ всього дві п'єси. З режисерів, що прийшли в УНТ з Празького російського театру, як вже згадувалось, видатне місце в історії УНТ займають В. Васильєв (1946, 1951, 1952), М. Петрункін (1948—1949), що був ангажований у театр і як актор та певний час виконував також обов'язки художнього керівника, і Ю. Загребельський (1948—1956, вмер у 1957 році), який теж був певний час художнім керівником драматичного колективу УНТ і як актор та читець-декламатор добився ряду блискучих перемог та популярності для УНТ. З вищезгадуваних театральних педагогів як з режисером зустрічаємось у книзі буття УНТ також з Є. Нестеровою, яка ставила спектакль з молодими слухачами згаданої театральної студії УНТ. З директорів УНТ режисер-

ські обов'язки виконував, крім І. Гриця-Дуди, В. Баволяр, з акторів — В. Чернявський (вмер у 1950 році), В. Федор, Й. Корба, М. Лопата, В. Попович, П. Симко, М. Симко та М. Ладижинський. Як доброго постановника-педагога слід згадати теж балетмейстера театру В. Лібовицького (1954—1956), який мав певний художньо-виховний вплив, крім балету та оперети, також на членів драматичного колективу УНТ. Ще до приходу В. Лібовицького в театр обов'язки балетмейстера і хореографа виконував Ю. Прохазка, (1948—1953), вузько співробітничавши з режисерами драматичних і опереткових постановок. В історії художнього розвитку УНТ на увагу заслуговують режисери словацьких театрів, що співробітничали з театром на протязі 25-річного його шляху, — лауреати державної премії Д. Янда та В. Петрушка, далі М. Бобула, Д. Карас, О. Вашут, О. Катуша, які принесли в театр свій художній досвід, залишили у формуванні його художнього обличчя відбиток свого індивідуального творчого почерку. Як режисер-гість виступив в УНТ Є. Сухий.

Щодо директорів УНТ, крім І. Гриця-Дуди, що керував театром всього кілька місяців (1945—1946) і вважається основоположником та організатором УНТ, жоден директор не мав професійної театральної підготовки і практики, що, зрозуміло, не було на користь художнього піднесення УНТ, проте кожний з них вніс свій вагомий індивідуальний вклад в будівництво і формування цієї важливої культурно-суспільної інституції. З них особливо В. Баволяр (1947—1956) пройшов з театром найкрутіший шлях його розвитку, вініс на своїх плечах найважчі роки його історії і, трагічно загинувши на роботі, залишив у театрі ті найкращі спогади і як людина, і як художник, і як друг, і як керівник. Теперішній директор УНТ І. Пиханич керує театром вже 10 років.* Він доклав чимало зусиль до організаційного зміцнення театру, поглиблення зв'язків з глядачем, поширення радіуса дії УНТ і в часі суспільно-політичної завірюхи в нашій вітчизні 1968—1969 років енергійно скеровував ідейно-політичний курс УНТ на правильні марксистсько-ленінські позиції.

Найвідатніших невдач в кадрових справах зазнав театр з драматургами і лекторами. А між тим саме вони були найбільш потрібні театру, в якого були складні художні і суспільні завдання, в якому мали місце своєрідні внутрішні проблеми формування колективу і який діяв у специфічних умовах національної культури. Театр зробив велике упущення, що до цього часу не виховав кваліфікованого, відповідного умовам української культури Чехословаччини драматурга. До 1958 року УНТ існував переважно без кваліфікованого драматурга, обов'язки якого виконували сам директор театру, режисери, художні керівники, актори тощо. За цей період посаду драматурга як штатні працівники займали І. Мацинський (1951—1952), актори В. Попович (1953—1954) та І. Гриць-Дуда (1957—1958). Прийнятий у 1958 році перший кваліфікований драматург Й. Решовський, який працював у театрі майже 10 років, вніс у репертуар театру світову класику, зміцнив контакти театру з чеською та словацькою театральними культурами, проте, не знаючи української мови і не володіючи ширшими знаннями з української літератури, він не зміг зміцнити і зробити виразним в репертуарі УНТ аспект національної специфіки, яка стала дедалі більше бліднішати. В опе-

* У 1971 році його призначено на відповідальну політичну роботу.

ретковому ансамблі обов'язки драматурга виконував Ю. Шерегій. В другій половині 60-х років цю посаду в театрі займали М. Рудловчак (1967—1968) і д-р Ф. Ковач (1969).

Вищесказане можна віднести і до посади лектора, яка дуже короткий час (1965—1967) була зайнята двома молодими силами як штатними працівниками (О. Гелетка, М. Рудловчак). Лектор в театрі мав переважно завдання мовного характеру. Обов'язки мовного консультанта виконували позаштатні співробітники, передусім викладачі вищих учбових закладів — д-р В. Субота, доцент д-р П. Бунганич та доцент д-р М. Новак, а також актори театру, зокрема М. Попович, В. Гайний та Й. Корба.

Що торкається театрального сценографа, його місце теж часто залишалось вакантним. У 1949 — 1952 роках обов'язки художника в театрі виконував А. Габзділ. Від 1953 по 1960 рік штатним сценографом театру була З. Новакова-Матоніва, а в 1967—1969 роках працювала в театрі як художниця молода випускниця Пряшівського філософського факультету Університету П. Й. Шафарика М. Лінгартова. Проте театр успішно співробітничав з цілим рядом позаштатних художників-сценографів (С. Гапак, Й. Вітнер, М. Дубай-Милдай, арх. М. Брезина, інж. Я. Чайка, Н. Бакулін, М. Роговський, М. Крав'янський, Ф. Пергер, А. Димітров, Т. Лужинський, Л. Шестіна, Ш. Бунта). Деякі з них робили для постановок також проекти костюмів. Поряд з ними як з художниками по костюмах зустрічаємось у бюлетенях УНТ з такими прізвищами: М. Симко, Є. Нестерова, В. Попович, М. Радвані, О. Димітрова, Г. Безак.

В період існування опереткового ансамблю в театрі УНТ мав свій хор, що складалася з 15-и членів, оркестр, теж п'ятнадцятичленний, якими керували диригенти А. Левицький та Г. Куцко, і тринадцятичленний балет. Після виникнення ПУНА його диригенти С. Ладижинський, Я. Покорний, Ю. Цимбора, нагороджений «За видатну працю», систематично співробітничали у постановках драматичного колективу УНТ. Крім них, диригентами та хормейстерами в музично-драматичних виставах виступали І. Пешл, керівник Пряшівського робітничого оркестру, якому за його дев'ятимне співробітництво УНТ багато чим зобов'язаний, доц. Ю. Костюк, д-р О. Дутко та З. Капішинський, далі Р. Спішак, З. Вашата, К. Макаріус, Н. Косарович, А. Грепшак тощо, а авторами музичних обробок та сценічної музики — В. Любимов, В. Баволяр, Р. Шулак, А. Сметана, Л. Сімон, Я. Трухларж, В. Шехни, М. Бургер, Є. Гереди та деякі з вищенаведених диригентів. Як з музичними консультантами зустрічаємось в бюлетенях прем'єр УНТ з Є. Бісс та з О. Квасник. У складі опереткового ансамблю помітних успіхів досяг балетний колектив театру, який з дуже скромних початків на протязі півроку зріс настільки, що вже у 1955 році був спроможним поставити велику балетну постановку «Марійка». Крім В. Лібовицького та Ю. Прохазки, як з хореографами в постановках зустрічаємось з цілим рядом прізвищ. Серед них актори — Ю. Іванега, І. Росул, В. Сидор, Т. Симко-Паздерник, А. Фабіян, художній керівник ПУНА М. Немцова, нагороджена «За видатну працю», Й. Баронь, заслужена артистка УРСР К. Балог, Є. Бокшай, Ф. Бернатік, В. Соукопова та М. Шенвіцька.

Відділення технічних працівників, а теж свій автопарк театр почав будувати тільки у 1949 році. Зараз, крім творчих працівників, працює у театрі

цілий штаб технічних працівників, шоферів, службовців. Цифри виразно характеризують розмах театру.

Свій шлях УНТ розпочинав з 16-членним художнім колективом (з того 9 вчителів), директором і одною адміністративною силою. У 1950 році УНТ нараховував 30 чоловік художнього колективу і технічного та адміністративного персоналу. У театральному сезоні 1950—1951 рр. цю кількість поширено на 20 чоловік. Оперетковий ансамбль УНТ, який сформовано у 1954 році, в повному своєму складі нараховував 75 чоловік,⁸ кількість яких при його реорганізації в ПУНА збільшено. До свого ювілею УНТ вступає з 28 членами драматичного колективу, 85 членами ПУНА, з технічним і адміністративним апаратом у 54 чоловіки. З неповних двох десятків членів-основоположників за 25 років театр виріс у колектив, що нараховує майже 170 членів, тобто від часу заснування зріс майже в 10 разів. В порівнянні з тією купкою ентузіастів, що 25 років назад робили перші кроки театру, перед нами зараз могутня інститутція з модерною технікою, з досвідченими кадрами, з визначними творчими успіхами і чесно здобутим авторитетом та популярністю.

* * *

Властивий шлях театру відбитий в його репертуарі. Репертуар — це та стежка, по якій крокує театр до визначеної мети. П'єси в ньому — це східці, як влучно назвав їх критик УНТ, по яких він йде, то підіймаючись вгору, то спускаючись униз, а то і тупцюючи на місці. Репертуар, мов те русло, по якому несе театр свої води, спрямовані до глядача, річище, що сам собі він прокладає, щоб дати розігнатись в ньому своїй творчій насназі. Репертуар — це ідея театру.

Репертуар УНТ мав складні, багатогранні завдання. Специфіка театру вимагала в першу чергу, щоб його репертуар своєю вдумливо побудованою структурою відчинив глядачеві двері у скарбниці української драматургії, щоб театр дав своїй публіці в своїх перспективних репертуарних планах широкий, якщо не повний образ українського драматичного мистецтва, як в історичному розвитку, так і в сучасних його досягненнях. Тим самим УНТ мав стати свого роду школою рідної культури для глядача, яку місцеве українське населення в минулому не мало змоги засвоїти, формувати через рідну культуру його національну психіку, яка у відриві від здобутків української культури була значно деформованою. Водночас драматичний план УНТ мав пам'ятати про необхідність розгортання місцевих культурно-літературних традицій з метою їх вмілого зведення у русло загальноукраїнської культури, мати на увазі вирощування і зміцнювання слабких пагінів місцевих драматургічних творчих стремлень. Цими своїми настановами театр мав все глибше і певніше вростати в чехословацьку культуру, щоб всіма сторонами своєї творчої роботи досягти її рівня і стати своєрідним та плідним фактором загальночехословацького театрального мистецтва, носієм і сячем естетичних та ідейних вартостей світової драматургії. Крім усього цього, технічні і художні можливості театру впливали в значній мірі на репертуар УНТ, також його гастрольний, пересувний характер, необхідність створення умов для художнього росту акторських кадрів. І передусім всі ці аспекти слід було звести у фокус ідейно-політичних і суспільних вимог часу. В тій складній суспільно-культурній обстановці, в якій формувався театр, важко

⁸ Плідний ювіляр. «Нове життя» від 3-го лютого 1967 р.

було його керівництву всі ці завдання зразу усвідомити, охопити, в їх пропорціональній узгодженості втілити в своєму репертуарному плані, до укладення якого воно приступало з відповідальністю. Часто були тут на перешкоді й обмежені потенціональні можливості театру. Отже, окремі компоненти вищенаведеної комплексної драматургічної концепції УНТ в різний час в різній широті і з різною силою, з відмінними тенденціями виступали в репертуарному плані, причому деякі і не знайшли місця в ньому.

Перші установчі збори УНТ, що відбулись 24 листопада 1945 року, дали щодо репертуару лаконічну вказівку театрові: «ставити твори української і російської літератури, переклади драматичної творчості, словацької і чеської». На досвітку історії УНТ його художнє керівництво — перший директор І. Гриць-Дуда та режисер Ю. Шерегій, що було добре обізане з українською драматургічною класикою, взяло на озброєння саме її. З вищенаведених завдань драматургічної політики театру воно висунуло один важливий аспект — увести свого глядача у мало відомий йому світ українського драматичного мистецтва, передусім класичного. Маючи перед очима певні місцеві традиції аматорського театру, вони зосередили увагу головне на музично-драматичну класику української драматургії. Щоправда, інтерес до такої драматургічної літератури був обумовлений також тим, що перший режисер театру Ю. Шерегій був спеціалістом саме у цій сфері, у постановці музичних п'єс, оперет і опер. «Кожний народ пишається своїми класиками, — писав Ю. Шерегій. — Оце мав я на увазі, коли в часі заснування УНТ в Пряшеві порадив дирекції поступово показувати музичні твори наших класиків, щоб на тій базі розвинути репертуар... В перших роках провід УНТ добре розумів це завдання і обов'язок супроти трудящих української меншості ЧССР».⁹

Ця тенденція поступового розкриття української класичної драматургії чітко відбита у репертуарній програмі УНТ в перші роки існування театру, особливо в перших двох театральних сезонах (1945—1946, 1946—1947), також в наступному сезоні (1947—1948) виступає, щоправда, вже менш виразно, і на початку четвертого театального сезону (1948—1949) зненацька обривається. В такій широті згадана тенденція вже в майбутніх планах УНТ і до сьогодні не знаходить місця.

За згаданий період, тобто за два з половиною роки свого існування, УНТ поставив 7 українських класичних драматичних творів, представивши поступово своєму глядачеві майже всіх корифеїв української драматургії XIX століття, накресливши перед ним певний період розвитку української драматургії, зародження та формування українського театру і разом з тим також нової української літератури та частково української музичної культури. На протязі двох з лишнім років через репертуар УНТ зарепрезентували себе нашій громадськості основоположники українського театру — драматурги І. Котляревський («Наталка Полтавка», 3 лютого 1948)¹⁰, Г. Квітка-Основ'яненко («Шельменко-денщик», 12 жовтня 1946), І. Тобілевич Карпенко-Карий («Безталанна», 13 липня 1946), М. Старицький («Ой, не ходи, Грицю», 2 березня 1946, «Сорочинський ярмарок» — за повістю М. Голя,

⁹ Ю. Шерегій. Музичні спектаклі УНТ. В кн.: 10 років УНТ. Оперета УНТ в Пряшеві, сезон 1955—56, № 3, стор. 40.

¹⁰ Тут і далі наведені дати означають день прем'єри.

5 жовтня 1948), М. Кропивницький («Пошились в дурні», 15 квітня 1947), Т. Шевченко («Назар Стодоля», 16 грудня 1947), композитори — М. Лисенко («Наталка Полтавка»), Д. Людкевич, С. Артемовський («Запорожець за Дунаєм», 8 січня 1947), П. Ніщинський («Вечорниці»). Обирано для постановки такі зразки їх творчості, що своїм сюжетом, соціальним вістрям, формою, художніми особливостями, передусім фольклорними елементами були зрозумілими і близькими психіці, інтересам та смакам широкого глядача, легко могли стати надбанням широких мас, не говорячи вже про інтелігенцію, стати основою ширшого засвоєння великої української культури і разом з тим правильного формування національної свідомості та розгортання культурної революції серед українців Чехословаччини. Така чітка концепція була винятковим явищем в загальному контексті тогочасних заплутаних проблем культурного життя українського населення Чехословаччини. В цьому напрямі УНТ випередив всі інші місцеві культурно-освітні інституції.

Поступова реалізація цієї концепції в репертуарі театру в її узгодженні з іншими аспектами специфіки театру могла, з одного боку, стати важливим фактором у боротьбі з деформаціями, що мали місце в духовному житті місцевого українського населення, та у правильному спрямуванні його культурного розвитку, з боку другого, у формуванні обличчя самого театру, його акторського колективу. Послідовне розгортання цієї лінії в репертуарі УНТ вимагало поступового розкриття дальших етапів розвитку української драматургії разом з підвищенням вимог до ідейного та художнього рівня її зразків, поширювання їх тематичного і жанрового діапазону, паралельно з творчими здобутками дожовтневого періоду, показу здобутків радянської української драматургії. Однак об'єктивні причини обірвали розвиток цієї тенденції — на шкоду як самого театру, так і того культурного процесу, на формування якого театр був призваний ефективно впливати. Отже, нові важливі завдання, що повстали перед театром, відсунули, а згодом і зовсім перекреслили намагання формування національного обличчя театру. Незважаючи на позитивні ідейні тенденції, що прийшли на зміну цим намаганням, повний відхід театру у даний період від своєї національної культури слід оцінювати негативно. Роки, що пройшли у відриві від загальноукраїнської культури, хоч вони дали багато вагомих естетичних та ідейних вартостей, мали, крім іншого, ретардаційний вплив на правильне формування деформованої історичними подіями національної свідомості української громадськості.

Розгубивши концепцію свого вростання в українську культуру взагалі і в театральну зокрема, УНТ став блукати в пошуках самовиразу своєї специфіки, як вже згадувалось, на кілька років зовсім відійшов від національної форми, а повернувши до неї, в силу складності вимог, що ставила до нього сучасність, він так і не зумів створити стрункої та цілісної концепції свого національного обличчя. Щоправда, — а на цьому слід наголосити, — це його біда, а не вина. Сьогодні, з перспектив чвертьстолітньої відстані, з досвідом більше двох десятиків років будування нашого соціалістичного життя, в даному разі в духовній сфері, перед нами ясно накреслюються позитивні і негативні сторони окремих етапів цього будування, але в конкретних складних умовах тогочасної дійсності не все було таким ясним, як сьогодні, помилки ставали закономірними і не обійшов їх, зрозуміло, й театр,

тим більше, що з усіх українських інституцій найкрутіші підйоми і найскладніші завдання мав подолати саме він, маючи для цього порівняно найменш розвинені внутрішні передумови.

Разом з орієнтацією на українську класику вже в цей початковий період своєї історії УНТ робить спроби включити у свій репертуар твори місцевих авторів, щоправда, поки що без претензій на глибші ідейні та естетичні якості. У другому сезоні (1946—1947) в репертуарі УНТ знаходимо оперету братів Є. і Ю. Шерегіїв «Танго для тебе» (6 травня 1947), яка виникла ще у 30-х роках на Закарпатті. Позначена сентименталізмом, вона мала розважити невимогливого глядача. У перспективній репертуарній програмі на театральний сезон 1948—1949 років, яку було надруковано в бюлетені першої прем'єри цього сезону («Сорочинський ярмарок»), серед п'єс, які театр готував до постановки, наведено «музичну п'єсу Ю. Андрійовича «Чертіжнянське весілля». Псевдонім Ю. Андрійович належав Ю. Шерегію, в біографії якого, що була надрукована у «Новому житті» під заголовком «Плідний ювіляр» (від 3 лютого 1967), про цей драматургійний твір читаємо: «Весною 1947 р. написав (Ю. Шерегії. — О. Р.) першу оригінальну народну драму з життя українців на Лабірщині «Чертіжнянську свадьбу» з обрядом весілля». Отже, включена в репертуар УНТ вже друга п'єса місцевого автора була написана, але з невідомих причин не була поставлена театром. Ніде не була й надрукована, так що про її художні та ідейні якості немає змоги говорити. Мабуть, зміна основних тенденцій репертуарної політики театру перекрила їй шлях на сцену.

Злам, який накреслювався в репертуарі театру вже у сезоні 1947 — 1948 років і чітко окреслився у наступному 1948—1949 сезоні, був зумовлений рядом причин. Наростання класової боротьби в нашій Батьківщині напередодні лютневих подій 1948 року дедалі гостріше ставило перед театром завдання його активної участі в зіткненні антагоністичних сил нашого суспільства. Перемога робітничого класу у двобої з силами реакції висунула перед театром завдання високої ідейності його репертуару, активної участі в розгортанні культурної революції, боротьби з залишками ворожих робітничому класу сил в нашому суспільстві, почесне завдання показу позитивного героя тогочасся і тих форм життя, до яких прямувало наше суспільство. Оглядаючи шлях театру з вершин його сучасних досягнень, художній керівник УНТ Й. Фельбаба слушно наголошував на тому, що від своїх перших дитячих кроків, тобто від того періоду, що саме розглядаємо, театр «шукав модель суспільного співжиття, модель людини»,¹¹ доповнимо, уточнюючи його думку, людини-комуніста. Глядаючи відповідь на це стрижневе суспільне питання, театр висунув як виключний критерій у своїй роботі ідейність репертуару. Аспект високої ідейності перекрив всі інші аспекти в репертуарній політиці УНТ даних років. «Ми, українське населення Чехословаччини — писала Г. Клець-Симко у 1949 році, — завдяки Червоній Армії, нашій визволительці, побудували свій професійний театр і в знак подяки нашим визволителям та нашому робочому класу ми повинні побудувати такий театр, який би був опорою в їх боротьбі за безкласове суспільство».¹² Якщо б у цей час був у театрі добре обізнаний з українською драматургією дра-

¹¹ Гоголь на сцені УНТ (розмова з режисером театру Й. Фельбабою). Бюлетень до прем'єри «Одруження» М. Гоголя (15 квітня 1968 р.).

¹² Бюлетень до прем'єри «Платон Кречет» (17 грудня 1949).

матург, він би цей аспект міг узгодити з завданням дальшого розгортання національної форми. Оскільки такої ситуації в театрі не було, УНТ спустив з уваги на кілька років аспект формування своєї національної специфіки, розгубив свої попередні намагання встояти в прогресивну українську театральну культуру, він весь зосередився на ідейність свого репертуару, в чому став на зламі 40—50 років на вершині загальночехословацьких стремлень, і цей факт слід вважати одним з позитивних моментів історичного шляху театру, вагомим внеском УНТ в загальночехословацький театральний процес на даному етапі розвитку нашого суспільства.

Написавши на свій стяг «Театр повинен вчити, як треба жити»¹³, УНТ в умовах кладення і зміцнювання основ соціалістичного суспільства найбільш точну, перевірену теорією і практикою життя відповідь міг отримати саме в творах радянських авторів, які став все ширше залучати у свій репертуар. Маючи змогу в оригіналі, тобто на російській мові ставити радянські п'єси, театр зміг оперативно включати у свій репертуар найновіші актуальні твори радянської драматургії, чим вагомо збагачував і оновлював загальночехословацький театральний репертуар, підвищуючи злободенність і політичну ударність свого репертуару.

На даному етапі свого розвитку УНТ свідомо визначав свої специфічні завдання в загальнодержавному контексті: «репрезентувати радянське мистецтво в оригіналі».¹⁴ Він маніфестував своє бажання стати активним носієм дружби з Радянським Союзом, пропагандистом його мистецтва і школою засвоєння російської мови для широкої, також і неукраїнської публіки. Щодо репертуару театрального сезону 1950—1951 років, керівництво театру заявляє: «УНТ активно включився в акцію Народних курсів російської мови і з цього приводу та за пропозицією Пряшівського крайового комітету Союзу дружби з СРСР вступив у новий сезон з репертуаром, який складається виключно з радянських п'єс і нових оригінальних творів місцевих авторів».¹⁵ Отже, величезний інтерес до вивчення російської мови в нашій батьківщині, який отримав організований, всенародний характер внаслідок започаткування Народних курсів російської мови в 1949 році, був дальшим фактором повного переходу УНТ на російську мову і широкого застосування радянської драматургії в його роботі.

Маючи на увазі високий ідейний рівень і злободенність свого репертуару, поряд із зразками радянської драматургії керівництво УНТ все ширше використовує також класичну спадщину російської драматургії, маючи змогу у кривому дзеркалі її критичних настанов чітко і вірно показати гнилизну та приреченість того світу, що відходив зі сцени нашої історії і залишки якого на зламі 40—50 років добивав наш пролетаріат, ідеологію якого театр свідомо і тенденційно втілював у своєму репертуарі. У зв'язку з цим слід підкреслити, — а цей факт особливо чітко виступає в світлі політичних подій останніх років (1968—1969) — що на позиціях активного сіяча комуністичних ідеалів, будівника соціалістичного суспільства і носія ідей дружби з Радянським Союзом театр непохитно стояв на протязі свого чвертьстолітнього шляху, не сходяв з них і в роки випробувань.

¹³ Бюлетень до прем'єри «Трембіта» (1951—1952), стор. 23.

¹⁴ Бюлетень до прем'єри «Платон Кречет». Друге видання. Початок сезону 1950—1951 року.

¹⁵ Там же.

Зрозуміла річ, також інші фактори діяли в даний період у напрямі орієнтування УНТ на російську мову і репертуар. З них сильний імпульс являв собою вже згадуваний прихід в УНТ наприкінці 40-х років російських професіональних художніх кадрів з Празького російського театру, організованого при Клубі радянських громадян, які мали величезний вплив на подальший розвиток театру. Вони, з одного боку, не володіли українською мовою, отже, з ними не було змоги ставити п'єси на українській мові, з другого боку, на керівних посадах, зокрема на посаді режисерів і художніх керівників, вони безпосередньо формували репертуар. Будучи добре обізнаними з російською класичною і сучасною радянською драматургією, зі знанням справи вони черпали з нього, причому часто вносили в репертуар УНТ п'єси, які вже їм приходилось ставити у своїй театральній практиці. Щоправда, ці тенденції знайшли родючий ґрунт в УНТ саме тому, що вони співпадали з ідейно-естетичною концепцією театру.

Часто мотивується в сучасних оглядах роботи УНТ відхід від української класики і тим, що ніби її характеризує пов'язаність з музикою, а в УНТ не було до 1951 року свого оркестру. Отже, не маючи змоги ставити музичні п'єси, театр мусив відмовитись і від української класики. Така мотивація дуже хитка, бо, як довела практика другої половини 50-х і 60-х років, УНТ зумів знайти в українській класичній драматургії цілий ряд п'єс чисто драматичного характеру, причому вичерпав своїми постановками лише незначну частину потенціалу класичної української драматургічної спадщини.

Певне послаблення орієнтації на українську культуру і мову та посилення позицій російської орієнтації на зламі 40-х і 50-х років помітне в культурному житті українців Східної Словаччини взагалі. Воно було обумовлене до певної міри антипатіями, що викликала акція бендерівців, яка торкнулась Східної Словаччини і яка насторожила місцеве українське населення у відношенні до української культури, сигналізувала необхідність послідовного диференційованого підходу до її здобутків. В даний період також в діяльності українського радіомовлення помітне посилення російської орієнтації, різниця тільки в тому, що вона в театрі виявила себе ширше і повніше.

Так виник певний період в історії УНТ, коли театр у своєму репертуарі спирався переважно або у великій мірі на російський репертуар, користався винятково або за невеликими винятками російською мовою, причому також і п'єси українських авторів ставив часто на російській мові. Період двомовності і переваги або значного застосування російського репертуару в практиці УНТ, — чи то вже класичного, чи сучасного — який окреслюється вже в третьому театральному сезоні і чітко виступає в репертуарі, починаючи четвертим театральним сезоном (1948—1949), продовжується до кінця дев'ятого театрального сезону (1953—1954) з поступовим зміцнюванням українського мовного струменя в репертуарі і з десятим перехідним сезоном, в якому є всього одна російська п'єса, з остаточним переходом на українську мову в одинадцятому театральному сезоні (1955—1956).

Якщо репертуар першого сезону (1945—1946), який складався лише з двох п'єс, будувався чисто на українській класиці, з якої одна п'єса була поставлена в перекладі на російську мову, в репертуарі другого і наступних сезонів українські п'єси чергувались з російськими, тобто вишукувалась яке значення мала в тогочасній суспільній боротьбі радянська п'єса, коли

певна пропорція співвідношення двох культур, з яких до визволення в житті закарпатських українців, зокрема українців Східної Словаччини, кожна сприймалась як національна культура місцевого населення. На Східній Словаччині глибше коріння пустила російська культура. Цікаво, що російську лінію в своєму репертуарі УНТ розпочав, якщо не рахувати естрад, які займали досить велике місце в програмі театру перших років і в яких словесну частину було почерпнуто з російських джерел, саме з радянської п'єси, комедії В. Шкваркіна «Чушой ребенок» (18 березня 1947 року). Показово, ця невинна комедія наробила в таборі реакції стільки шуму. В наступних сезонах пропорціональне співвідношення хилиться у бік російського репертуару, проте повністю не випадають й українські п'єси. З російських класиків традиційно найбільше місце в репертуарі УНТ згаданих дев'яти сезонів займають М. В. Гоголь — своїми комедіями та інсценізаціями прозових творів («Ревизор», 20 жовтня 1947, «Сорочинський ярмарок», 5 жовтня 1948, «Женитьба», 14 травня 1949, дрібні інсценізації в композиції «Катенька», 27 травня 1950) та А. П. Чехов — своїми драмами та короткими жартами і одноактними п'єсами (короткі сценки в «Жанровому вечорі», 6 лютого 1949, «Дядя Ваня», 15 жовтня 1949, «Вишневый сад», 7 лютого 1951 і 16 січня 1954, «Вечер однактных пьес», 5 вересня 1951). Поряд з ними — О. Н. Островський, теж традиційний в закарпатоукраїнському професіональному і любительському театрі («Бедность не порок», 9 березня 1948, «Грех да беда...», 15 жовтня 1953, «Не все коту масленица», 24 листопада 1954) і, нарешті, М. Горький («Егор Булычев», 30 грудня 1953), за постановку якого міг УНТ взятись тільки створивши потрібні для цього передумови.

В підборі п'єс радянського репертуару немає чітко визначеної концепції щодо жанру, авторів, сюжету. Вирішальна в них, як вже було сказано, вагомість ідейних настанов. Часто прем'єри творів тих самих авторів мають місце в репертуарі театру підряд або близько один до одного, наприклад, О. Афіногенова «Машенька» (3 грудня 1948) і «Вольчя тропа» (17 грудня 1948), В. Масся і М. Червінського «Где-то в Москве» (4 жовтня 1951), «Трембіта» (25 жовтня 1951), та ж «Трембіта» Ю. Мілютіна та його ж «Неспокойне счастья» (18 грудня 1952). В даний період десяти театральних сезонів з відомих радянських російських драматургів в репертуарі УНТ, крім вже наведених, нагадаємо К. Симонова («Так и будет», 19 березня 1949), Г. Булгакова («Новый дом», 10 квітня 1951), М. Лавренцова (уривок з п'єси «Голос Америки» в естраді «Весело вперед», 25 лютого 1951) і ряд менш відомих — Н. Дяконова («Свадьба с приданым», 16 жовтня 1952), Л. Малюгіна («Старые друзья», 21 січня 1948), М. Трегер («Счастливая женщина», 29 листопада 1950), Я. Алушкіна («Горная сказка» в естраді «Весело вперед», 25 лютого 1951). Проте саме найвидатніших радянських драматургів — М. Михалкова, Л. Леонова, К. Тренцова, М. Погодіна та інших в даний період в репертуарі УНТ немає. Пояснюється це складністю і вимогливістю їх творів як щодо постановки, в тому числі і щодо кількості дійових осіб, так і щодо рівня глядача. В ці роки театр поставив також дві п'єси відомого українського радянського драматурга О. Корнійчука. В п'ятому своєму театральному сезоні (1949—1950) УНТ його п'єсою «Платон Кречет» (17 грудня 1949) відкриває двері для української радянської п'єси, до якої, в порівнянні з російською драматур-

гією, звертається принагідно. Ця перша п'єса українського радянського драматурга була поставлена УНТ на російській мові. Друга п'єса цього автора і разом з тим друга українська радянська п'єса в репертуарі театру — комедія «В степах України» побачила підмостки УНТ вже в оригіналі (восьмий театральний сезон УНТ, 30 квітня 1953). Отже, знову наявні дві п'єси того самого автора, хоча з значним відступом (1949 і 1953). На протязі перших дев'яти театральних сезонів в репертуарі УНТ зустрічаємо п'єсу ще одного українського радянського драматурга — казку А. Шияна «Івасик-Телесик» (11 лютого 1954). Ці три твори репрезентують на протязі дев'яти років сучасну радянську українську драматургію в репертуарі УНТ. Між тим на протязі тих же дев'яти сезонів (особливо четвертий — дев'ятий) знаходимо без певної планомірності зразки української класики — в першій половині 1950 року музичну п'єсу І. Гушалевича та М. Вербицького «Підгір'яни» (21 квітня 1950), на початку 1952 року музичну комедію К. Квітки-Основ'яненка та Стеценка «Сватання на Гончарівці» (українською мовою, 21 лютого 1952), на початку 1953 року комедію М. Кропивницького (вже вдруге в репертуарі УНТ) «Пошились в дурні» (3 березня 1953) і нарешті, на початку 1954 року оперету М. Старицького — М. Лисенка «Майська ніч» (українською мовою, 6 березня 1954) за сюжетом одноіменної повісті М. Гоголя. В бюлетені, що вийшов до прем'єри комедії «Сватання на Гончарівці», керівництво театру, відчуваючи необхідність здійснення певних втручань в концепцію свого репертуару в інтенціях наближення його до української культури, заявило: «Проголошуємо нашу належність до прогресивної української культури — Шевченка, Франка, Корнійчука, Тичини . . . Гордо визнаємо свою належність до українського народу, який у співробітництві з російським пролетаріатом . . . досяг національної свободи, небувалого розквіту своєї культури і в соціалістичному єднанні з рештою радянських народів, будує комунізм у своїй батьківщині . . . В новому репертуарі є вже значна кількість українських п'єс, через посередництво яких хочемо познайомити наш народ з багато українською класичною культурою».¹⁶ Слід нагадати, що це був період переходу наших шкіл з російської мови викладання на українську, виникнення призначеної для місцевого населення газети на українській мові («Нове життя», орган Пряшівського КК КПС, яке прийшло у 1951 році на зміну двомовній «Пряшівщині»), отже, рішучого спрямування культурного життя українців Чехословаччини в русло української культури. Проте, незважаючи на цю серйозну обіцянку і на наведені зовнішні поштовхи, жодних різких змін в репертуарі УНТ зразу не настало. Очевидно, не назріли ще умови всередині театру для цього. Проте слід зауважити, що в бюлетенях театру, починаючи згаданим їх випуском («Сватання на Гончарівці»), поширено українські матеріали, інтерес в них спрямовується на загальноукраїнську драматургію, культуру і театральні проблеми, між тим як до того часу бюлетені писались переважно російською і словацькою мовами.

Не позбавлений цікавості той факт, що в даний період — на стику 40-х і 50-х років — всі згадані зразки української драматургії користались винятковою популярністю. Поряд з естрадними вечорами, які досягали більше 100 репріз, поряд з п'єсами М. Гоголя, з яких «Женитьба» в двох своїх

¹⁶ Бюлетень до прем'єри «Сватання на Гончарівці» (21 лютого 1952), стор. 51.

постановках 72 рази репризувалась, з оперетою Ю. Мілютіна «Трембіта», що була фактично побудована на українському фольклорному матеріалі і витримала 55 реприз, найбільше репрезувались саме згадані українські драматичні твори, а то як сучасні, так і класичні: «Платон Кречет» Корнійчука зазначив 28 реприз, його же «В степах України» — 72 репризи, «Підгіряни» Вербицького-Гушалевича — 41 репризу, «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка — 35 реприз, «Івасик Телесик» А. Шияна — 38 реприз, причому середня репризованість решти п'єс в даний період, тобто від четвертого по дев'ятий сезон, досягла десь 15 вистав. «Івасиком Телесиком» водночас УНТ вводить у свій репертуар новий жанр — казку, ним виходить назустріч наймолодшому глядачеві, про якого вже в наступних роках систематично дбає.

З посиленням вимогливості до ідейного змісту репертуару в загальнодержавних масштабах все сильніше акцентується потреба створення і включення в репертуар театрів нових п'єс з сучасною тематикою, творчого співробітництва з авторами. УНТ робить успішні кроки також у цьому напрямі. Перша оригінальна місцева п'єса з сучасним високоідейним злободенним змістом потрапляє в репертуар УНТ в 1950 році. Вона повела глядача шляхами боротьби за перемогу Комуністичної партії — через події довоєнного періоду Чехословаччини і так званого Словацького штату, Словацького національного повстання, визволення нашої батьківщини Радянською Армією у тогочасну дійсність в нашому селі з його класовим антагонізмом і надіями на остаточну перемогу робітничого класу. Йдеться про п'єсу Є. Бісс «И пришла весна» (23 квітня 1950), яка ставилась на сцені УНТ на російській мові, згодом друком вона вийшла і російською, і українською мовами. Ця перша ластівка місцевої, за змістом сучасної драматургії на сцені УНТ не залишилась самотньою. Скоро за нею прийшли дві подальші, причому театр обіцяв у співробітництві з авторами створити ще й інші.

На той час перед театрами Чехословаччини партія висунула як одне з головних саме це завдання: сприяти виникненню нових п'єс і через них впливати на формування світогляду свого сучасника, пояснити тенденцію розвитку і перспективи, що ведуть до соціалізму, викрити помилки й недоліки тогочасся, накреслити нового героя і нові людські взаємини. Важливими віхами в розвитку чехословацького театру стали загальнодержавні конференції театралів, які на початку 50-х років сформулювали навіть основні теми, що їх рекомендовано розроблювати в нових драматичних творах і відтворювати на сцені. З них УНТ обрав тему розкриття класового антагонізму, класової боротьби і класового ворога. У співробітництві з місцевими авторами в двох подальших оригінальних п'єсах він показав її носіїв в двох аспектах: через призму перетворення села в соціалістичне село і в історичному аспекті, розробивши проблеми інтелігенції і широких мас, передусім в площині культурних питань, соціальних відносин і революційного руху. Ці дві нові місцеві п'єси увійшли в репертуар шостого театрального сезону (1950—1951). Обидві — І. Мацинського «Старий Зеленьк и его дети» (30 грудня 1950) та Є. Бісс «Друзья и враги» (17 травня 1951) ставились на російській мові. Хоч всі три згадані місцеві п'єси хворіли на схематизм та на інші характерні для початкуючих творів хвороби, проте вони зайняли певне позитивне місце в зростанні театру. Актори отримали через них можливість поширити діапазон свого амплуа, відоме і близьке їм середовище

відкрило простір для творчої фантазії, створило ґрунт для колоритності образів Співробітництво з авторами дало змогу творчо дотворювати твір. Жаль, що і цей почин УНТ не зміг послідовно розгорнути. Після третьої місцевої п'єси настала знову прогалина в репертуарі УНТ щодо творів місцевих авторів.

Так конкретна дійсність часто розходилась з бажанням і з планами УНТ, оскільки не було сил для здійснення всіх важких завдань, що стояли перед театром. А зараз були тут дві перешкоди: відсутність кваліфікованого драматурга в театрі і нерозвиненість літературного руху в українців Чехословаччини. Літературні сили тільки що почали організуватись, після невдалої спроби створити літературно-художнє об'єднання в 1949 році, вони заснували Українську філію Союзу словацьких письменників тільки у 1952 році і в тому часі зорганізовано також видавничу справу, у 1953 році засновано друкований орган Української філії ССП альманах «Дукля». Отже, Українському народному театрові приходилось стати організатором літераторів, щоб створити передумови для виникнення нових драматичних творів, як це було в тому часі також і в радіомовленні. А для цього не завжди вистачало сил в УНТ і тим більше досвідчених кадрів у власних рядах. В даному разі тільки через три роки прийшлося керівництву театру ставити знову питання про взаємне співробітництво з авторами: «Ми критично дивимось на недостатню взаємну роботу з місцевими авторами», — писав художній керівник театру Йосиф Фельбаба влітку 1954 року.¹⁷ І театр став знову шукати розв'язання проблеми місцевої тематики в репертуарі. Нагадаємо, що поряд із наведеними двома п'єсами в репертуарному плані театрального сезону 1950 — 1951 років керівництво театру оголосило ще одну місцеву музичну п'єсу «Закрутилось, завертілось», над якою в 1949 році працювали три автори — І. Мацинський, Ю. Костюк та Ю. Прохазка.¹⁸ Постановку п'єси, однак, не здійснено. Вона, правдоподібно, не була завершена авторами.

З ростом і розвитком театру приходилось розв'язувати все нові й нові проблеми. Одною з найпекучіших ставала проблема востання театру в чехословацьке театральне і літературне життя взагалі. Одною з ланок, що пов'язували театр з чехословацькою дійсністю, були твори місцевих авторів з тематикою, почерпнутою з чехословацької реальності. У 1953 році УНТ робить перший крок у наближенні свого репертуару до культури народів Чехословаччини. Як останню прем'єру свого восьмого сезону (11 червня 1953) він ставить близьку українському глядачеві сюжетом і середовищем п'єсу словацького класика Йозефа Грегора Ґайовського «Жіночий закон», яка при цих своїх якостях стала добрим вступом у наближення українській публіці словацького театрального репертуару, свідченням взаємної пов'язаності і спорідненості двох братніх театральних культур.

Наступного року УНТ знову поширює багатогранність свого репертуару, а саме в двох аспектах: п'єсою «Загублена розвідка» прогресивного німецького письменника В. Фрейера (13 вересня 1953) театр вводить свого глядача у сучасну світову драматургію, а двома комедіями звертається до світової класики, яка в попередніх роках в репертуарі чехословацьких театрів була на положенні пасербиці і якій зараз, з послабленням культурівської ат-

¹⁷ Слово к нашим зрителям. Бюлетень до прем'єри «Мирандолина» (14 червня 1954).

¹⁸ Бюлетень до прем'єри «Платон Кречет» (17 грудня 1949).

мосфери в їх роботі, надавалось все більше місця. Йдеться про сатиричний твір румунського комедіографа Й. Л. Караджале «Потерянное письмо» (8 квітня 1954), яким театр підняв на сміх буржуазні порядки і віддав данину одному з важливих постулатів тогочасся, а саме вимозі поширювання сатиричного струменя в програмі театрів, і про комедію відомого італійського драматурга К. Гольдоні «Мирандолина» (14 червня 1954). Обидві п'єси ставились у російському перекладі. «Мирандолиною» театр закінчує свій дев'ятий театральний сезон, в якому беруть початок вказані нові репертуарні тенденції УНТ. В наступних сезонах вони вже більш виразно окреслюються і керівництво театру намагається їх укласти в певну концепцію, в якій займають місце чехословацька драматургія — класична і сучасна, світова драматургія — теж класична і сучасна, драматургія соціалістичних країн з актуальними проблемами і конфліктами періоду будівництва соціалізму, з широким застосуванням російської драматургії, переважно сучасної, але вже у перекладі на українську мову (в десятому сезоні, як виняток з цієї нової настанови, поставлено в оригіналі комедію О. Островського «Не все коту масленица», 24 листопада 1954), і поряд з ними драматургія українська — класична, радянська, місцева. Десятий сезон і два наступні сезони, що дишуть у порівнянні з попередніми відчутною свіжістю, є експериментальними щодо багатогранності репертуару і втілення в ньому вказаних аспектів. Читко виступає в них бажання розв'язання двох проблем: узгодження репертуарних планів оперети і драматичного колективу УНТ та встановлення обсягу і широти української драматургії в репертуарі. Отже, тут нова спроба накреслити і наповнити змістом уяву про національну специфіку театру в контексті чехословацької і світової театральної культури.

Новим у десятому сезоні є виникнення самостійного опереткового ансамблю УНТ, який розпочинає свою діяльність у 1954—1955 театральному сезоні і який, на жаль, як вже згадувалось, проіснував у театрі всього два роки, залишивши значний слід в історії розвитку театру. З виникненням оперети репертуар театру складається з двох самостійних компонентів — музичних і драматичних спектаклів, причому драма отримує змогу витончувати свою специфіку. Драматург оперети Ю. Шерегій головну функцію музичних спектаклів в репертуарі УНТ визначив так: «Ширити рідну музику і пісні, рідний фольклор, прадідівський побут, звичаї, будити і зміцнювати національну свідомість та гордість між трудящими української меншості ЧСР». Показати глядачам твори, в яких «героїчна минувшина . . . переплітається з звичаями і побутом нової доби нашого народу . . . , героїчними подвигами трудящих наповнену сучасну радянську пісню і музику, яка оспівує нову людину».¹⁹ В цих інтенціях уклав Ю. Шерегій репертуарний план оперети «на п'ять років . . . , який передбачав цілий ряд опер та оперет з українського та світового репертуару», — читаємо в біографії Ю. Шерегія «Плідний ювіляр».²⁰ За два сезони з запланованих музичних спектаклів було поставлено дев'ять. За сюжетом Ю. Шерегій їх розподіляє так: «З життя українського простолюда, з історичної класики українського народу . . . , сучасні оперети з життя радянських людей».²¹ До них приєднались твори класиків світової

¹⁹ Ю. Шерегій. Музичні спектаклі УНТ в Пряшеві. Бюлетень до прем'єри «Ой, не ходи, Грицю». Десять років УНТ, сезон 1955—56, стор. 40.

²⁰ «Нове життя» від 3 лютого 1967.

²¹ Бюлетень до прем'єри «Пташник» (23 березня 1955). Примітки до інсценізації.

літератури. До першої групи можна віднести «Запорозький скарб» В. Ванченка-Васильєва (16 вересня 1954), М. Кропивницького «Дванадцять дочок на виданні» (втретє в репертуарі УНТ), М. Лисенка — І. Котляревського «Наталка Полтавка» (вдруге на сцені УНТ, 29 червня 1955) та М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю» (вдруге в репертуарі УНТ, 24 березня 1954). Важливе місце в музичному репертуарі УНТ посіла історична музична драма М. Старицького «Маруся Богуславка» (4 листопада 1954), яка мала величезний успіх і широкий суспільний резонанс як в найширших колах глядачів, так і в колах фахівців (театральний огляд у Братиславі). Не менш вдалим був і підбір радянської оперети «Найзавітніше» В. Соловйова Седого (лібретто М. Масса та В. Червінського), що її поставлено у перекладі на українську мову І. Суботи (19 січня 1956), з світової класики оперети німецького автора К. Целлера «Пташник» (24 березня 1955) та оперети російського автора В. Валентінова «Жриця вогню» з індуського середовища. Виняткове і своєрідне місце в музичному репертуарі УНТ займає балет «Марійка», автором якого є тодішній балетмейстер театру В. Лібовицький і музику якого склав Р. Спішак. Почерпнутий з життя українців Східної Словаччини сюжет в дзеркалі особистої долі простих людей розкривав героїзм народних мас, братство народів Чехословаччини і їх взаємну дружбу з Радянським Союзом, спільну боротьбу за визволення. Народні мотиви музики і танців, своєрідний виклад сюжету, оригінальний хореографічний почерк, прозора простота художніх засобів стали запорукою успіху «Марійки» і давали налії на дальші успішні оригінальні балетні композиції. На жаль, їм не було суджено здійснитись, оскільки балетний ансамбль було невдовзі реорганізовано.

Середина 50-х років — це період підвищеної уваги партії до розвитку українців ЧССР, піклування про піднесення їх культурного рівня, утворення умов для єднання культурних стремлень місцевого населення з загальноукраїнською культурою, з культурним надбанням радянського українського народу. Історичним документом цих стремлень партії стала постанова Президії ЦК КПС від 30-го грудня 1955 року про українську національність в Чехословаччині, яка мала величезне значення для правильного формування та зміцнювання національної свідомості українців Чехословаччини і розмаху їх культури, що відбилось також в репертуарній політиці УНТ даного періоду. Знову театр докладає зусиль, щоб знайти ключ до своєї специфіки, щоб структурою і якістю репертуару дати гідну відповідь намаганням партії. Драма І. Тобілевича «Суєта» в репертуарі УНТ (27 січня 1955) знаменує собою початок нових пошуків відповідних місцевим потребам п'єс класичної і сучасної української драматургії, нової активізації місцевих творчих літературних сил. Поряд з двома місцевими драматичними творами — драмою Є. Бісс «Барліг» (7 жовтня 1954), яка являла собою певний внесок в тогочасну чехословацьку драматургію і мала 110 репріз в постановці УНТ, що само по собі ясно документує її успіх, і яка розкривала перед глядачем тогочасні класові конфлікти нашого суспільства, поряд з менш успішною п'єсою В. Зозуляка «Назустріч щастю» (23 травня 1955), яка підняла тему визволення і подала її в традиційній формі української класичної драматургії — з багатим фольклорним матеріалом, в репертуарі УНТ згадуваних трьох років знаходимо повторну прем'єру п'єси О. Корнійчука «В степах України» (10 листопада 1955), ліричну комедію сучасного радянського

драматурга В. Вакуленка «Пісня серця» і, нарешті, перший твір І. Франка в УНТ, присвячений 100-річчю з дня народження письменника, драму «Украдене щастя» (24 травня 1956), яка займає історичне місце як в репертуарі УНТ, так і в розвитку його художнього зростання. Її 104 репризи являють собою важливий відрізок в історії розвитку української культури в Чехословаччині, тим більш, що паралельно здійснювались важливі події в культурному житті українського етносу в Чехословаччині — організовано в Словацькій Академії Наук вивчення минулого і сучасного цього населення, влаштовано наукову конференцію про чехословацько-українські взаємні зв'язки, що проходила в Пряшеві, вийшли різні українознавчі наукові і науково-популярні публікації, зміцнено українську видавничу справу, налагоджено тісні культурні зв'язки з УРСР. Соту прем'єру «Украденого щастя» було здійснено в урочистих рамках, в атмосфері підйому і широкої активізації духовного життя українців Чехословаччини.

Розпочата «Суетою» і «Украденим щастям» нова лінія в драматургічному плані УНТ далі розгорталась через комедію І. Тобілевича «Сто тисяч» (27 вересня 1956) і драму Я. Галана «Весна життя» (15 лютого 1957). Завдання дальшого її розкриття виклав вже на початку 13-го сезону в своєму програмному виступі до відновленої прем'єри «Суєти» (5 вересня 1957) художній керівник театру Й. Фельбаба, який у світлі взаємних чехословацько-українських культурних відносин вказав водночас на місце і популярність української драматургії на сценах чехословацьких театрів — професійних і аматорських: «Ми не можемо задовольнитися лише дотеперішнім підбором найбільш популярних драматичних творів української драматургії, де здебільшого викривається соціально-психологічна доля українського народу від XVIII століття до сьогодні. Треба, щоб наша загальнодержавна драматургія, а зокрема драматургія УНТ, звернула увагу і на такі драматичні твори, в яких історична епопея українського народу відбувається на світло правди та впізнання. Маю на думці твори М. Старицького «Оборона Буші», І. Франка «Сон князя Святослава», Карпенка-Карого «Сава Чалий», Лебеденка «Навіки разом», О. Корнійчука «Богдан Хмельницький», І. Кочерги «Свічине весілля», «Алмазне жорно» та інші... Ми недостатньо пропагуємо українські драматичні твори доби Великої Жовтневої соціалістичної революції та часів Великої вітчизняної війни таких драматургів, як Ю. Яновський, І. Кочерга, В. Сопко, В. Минко та інші...» Далі він висловлював потребу широкого використання драматичних творів Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та інш.²² Такий продуманий програмний підхід до проблеми української драматургії на сцені УНТ давав надії на істотне і послідовне з'якніювання українського репертуару театру. Однак в наступних сезонах ми є свідками протилежного процесу.

Повертаючись ще до пройдених трьох сезонів (1954—1955 — 1956—1957), зауважимо, що російські радянські п'єси в репертуарі відповідно доповнювали вже наведену українську драматургію. Маємо на увазі комедію В. Розова «В добрый час» (20 вересня 1956), Л. Леонова «Золоту карету» (15 листопада 1956). Обидва видатні представники радянської драматургії, що вперше знайшли місце в репертуарі УНТ, поборюючи схематизм, несли на сцену

²² Й. Фельбаба. Українська драматургія на чехословацьких сценах. Бюлетень відновленої прем'єри «Суєта», стор. 2—3.

новітні тенденції, складність життєвих відносин і характерів, прокладали шлях до нових художніх вимог, витончуючи смаки глядача. П'єса Леонова «Золота карета» стала, правдоподібно, загальнодержавною прем'єрою. Обидві п'єси свідчили про те, що керівництво УНТ уважно слідкує за радянським театральним життям і намагається перенести з нього на свою сцену те найсвіжіше і найкраще. Відповідно до наведених проблемних п'єс світова драматургія в даний період була представлена менш вимогливими творами — комедіями американського автора Т. Брендона «Погоня за багатим приданим» (7 січня 1957) та румунського драматурга М. Себастьяна «Безіменна зірка» (25 квітня 1957). Сатирична комедія «Селянська любов» чеського драматурга М. Стегліка (13 червня 1957) є другим кроком УНТ в процесі його вродання в чехословацьке театральне життя і першою інсценізацією твору чеського автора. Своєю темою належачи селу, за своїм конфліктом та ідейно-художніми ознаками п'єса була дитям схематизму першої половини 50-х років, отже, у 1957 році вже дещо відставала від нових віянь в чехословацькому театрі. Проте мала значний успіх у місцевого глядача, про що ясномовно свідчить 60 репріз постановки.

Подальший шлях репертуару УНТ йде проваллями, раптовими підйомами, відсутністю виразної, мотивованої і цілеспрямованої концепції. Однак і тут діяли передусім об'єктивні фактори, які слід з'ясувати, щоб зрозуміти причину такої непевної путі. Серйозною проблемою в історії театру став факт несподіваного припинення діяльності великого опереткового колективу театру, який допомагав не тільки відносно, взявши на себе частину вантажу театру, але також і безпосередньо драматичному колективу. З ним разом легше було цілеспрямовано, відповідно до багатогранних вимог тогочасної дійсності укласти репертуарний план УНТ. Після його скорочення кількість прем'єр в сезоні знизилась на половину — з 10—13 на 5—6 прем'єр у році. Половинною кількістю прем'єр прийшлося відповісти на багатогранні вимоги публіки в такій мірі, як з подвійним потенціалом. Крім того, одними драматичними постановками, словом, без музики важко було задовольнити велику аудиторію широкого глядача, який прагнув музики, співу, танців, а в словесному драматичному репертуарі в досить широкій мірі комедій, сміху, жартів. Тут же став різко віддалятися від себе загін глядачів без більших вимог до театру і загін вимогливого глядача, з рядів яких вийшли прямо болільники УНТ, що домагались все більшої витонченості думки, форми, стилю, ідейного стрижня, образів і постановки. Разом з цією категорією глядачів поглиблювалось і серед акторів бажання відточування власного художнього обличчя, отримання виразних художніх можливостей для свого творчого зростання і самовиразу. В площині загальнодержавних тенденцій все більші вимоги ставились до ідейної та художньої вартості репертуару, до включення в репертуар п'єс чехословацької та світової сучасної і класичної драматургії. На стику 50—60-х років все частіше закидала критика УНТ, що «його зацікавленість суспільним і політичним життям здійснюється за рахунок художнього рівня репертуару і постановок». Дві стихії продовжували боротись в практиці театру: освітні і художні тенденції. Отже, театр намагається узгодити ці провідні лінії, врівноважити диспропорції в драматургічному плані. І в результаті, крім багатьох інших утруднень, забракло місця, ширшого простору в репертуарі для традиційного радянського і національного репертуару. УНТ стає безбарвним, блідим щодо свого націо-

нального обличчя, український репертуар в ньому позначений випадковістю, іноді утилітарністю критеріїв вибору, в лабіринті вимог з вершин великих успіхів театр скочується на низинність шаблону. І ту невелику площу, що залишилась для української драматургії, він не використовує економно.

З трьох останніх сезонів 50-х років як приклад безбарвності можна навести тринадцятий (1957—1958) і п'ятнадцятий (1959—1960) сезони. Відновлена прем'єра «Суєти» Тобілевича (5 вересня 1957) розпочинає тринадцятий сезон, в сезоні 1958—1959 років театр ставить поряд дві схожі за тематикою п'єси — «Веселку» М. Зарудного (23 березня 1959) і ліричну комедію В. Вакуленка «Коли розлучаються двоє» (9 квітня 1959), в п'ятнадцятому сезоні українську драматургію представляють дві місцеві п'єси, що ними розпочинається цей сезон. Йдеться про п'єсу В. Гайного «Одного чудового дня» (22 жовтня 1959), яка збагачує місцеву драматургію шпигунською темою, розкриває підступну діяльність заходу в народно-демократичних країнах, своїм сюжетом, а щецо і формою, належить початку 50-х років, та трагікомедію Є. Бісс «Вже журавлі відлетіли», яка свіжістю тематики пов'язана з своєю сучасністю, своїм творчим мегодом намагається вирватись з обіймів схематизму, проте художньо, особливо своєю побудовою, слабкіша за попередню п'єсу «Барліг». Кожна нова місцева оригінальна п'єса на сцені УНТ збагачувала водночас і літературний процес українців Чехословаччини, отже, в місцевих умовах мала важливе суспільно-культурне значення, проте в репертуарі театру не могла замінити загальноукраїнську драматургію. А в даному разі побіч цих двох п'єс, що стоять підряд в репертуарі і які представляють також чехословацьку тематику, бо іншої чехословацької п'єси в програмі сезону немає, знаходимо інсценізацію «Таємничого острову» Ж. Верна, призначену для молоді (18 лютого 1960), комедію «Шалена неділя» В. Катаєва (10 березня 1960) і вечір традиційних одноактних жартів А. Чехова «Сміх і сльози» (28 квітня 1960), присвячений сторіччю з дня народження письменника. Весь сезон не дає ні вагомої філософської думки, ні помітних можливостей для творчих шукань.

Подібно також тринадцятий сезон поряд з відновленою прем'єрою «Суєти» приносить повторну прем'єру п'єси О. Афіногорова «Мати своїх дітей» (7 листопада 1957), казку для дітей Є. Шварца «Баба-Яга і прокляті брати» (19 грудня 1957) та комедію румунського автора Т. Мушатеску «Титанік-вальс» (12 квітня 1958), що було розкішшю для театру в його невеликих можливостях для показу світової драматургії, адже в попередньому сезоні йшла на сцені подібна комедія румунського драматурга. Перлиною цього сезону в даному контексті була драма Л. Смерчока «Любов Магди Бурчо» (20 березня 1958), яка трагізмом долі своїх героїв, тенденціями психологізації і разом з тим пов'язаністю з живим життям села дала помітні творчі можливості акторському колективу, мала широку відозву в рядах публіки і відіграла певну роль у формуванні естетичних смаків широкого глядача. 42 репризи цієї постановки довели, що широким масам набагато ближча драма, коли вона має справжні художні якості, ніж малоякісна комедія, про яку і до цього часу існує думка серед театральних працівників, що вона являє собою єдиний ключ до серця народних мас. Глибокі почуття і переживання набагато дорожчі народові, тільки треба донести їх на бажаному художньому рівні. Цими своїми прикметами драма Л. Смерчока стала

дальшою ланкою в поглиблюванні духовних зв'язків народів нашої батьківщини.

Чотирнадцятий сезон, позначений жанровою, стильовою, сюжетною, ідейною багатогранністю, значно компенсує ці прогалини, що його обрамлюють. Вже перша прем'єра сезону являла собою чіткий і сміливий штрих в репертуарному стилі театру, зокрема, на фоні загальної безбарвності попереднього сезону. «Мати» К. Чапека (16 серпня 1958) увірвалася у світ театру і його глядача силою свого звернення до публіки та ідейно навантаженістю, чітким художнім почерком та могутністю авторського інтелекту, як якісно нова вартість в репертуарі УНТ. В іншій стильовій і жанровій площині її на рівні доповнював перший в репертуарі УНТ твір польської класики, трагікомедія Г. Запольської «Мораль пані Дульської» (28 серпня 1958), про яку вже давно мріяли провідні актори УНТ і яка дала їм знову в руки вірну зброю сатири в їх розмові з глядачем. В межах сучасності, на відповідному двом попереднім постановкам художньому рівні, серйозну розмову з глядачем продовжував в репертуарі УНТ угорський автор І. Фейер своєю п'єсою «З зав'язаними очима» (11 грудня 1958), яка, подібно п'єсам Розова, торкнулась життя молоді в суспільно-психологічному розрізі, розкривала проблеми формування її характеру та світогляду на фоні угорської дійсності, що довела до трагічних подій в Угорщині у 1956 році. Після вже згадуваних двох п'єс української радянської драматургії, театр повернувся до вітчизняної тематики, до конфліктів села, що перебудовалось і сприймало соціалістичний характер, створюючи типові на свій час життєві колізії, до п'єси Й. Куніку «На перехресних дорогах» (18 червня 1959). В місцевих умовах популярна, вона поглиблювала в українського глядача почуття взаємності культур і чехословацького соціалістичного патріотизму. Останньою прем'єрою сезону театр звернувся до антифашистського, романтично піднесеного творчого арсеналу німецького письменника Е. М. Ремарка, герої якого внесли присмак новизни в художню атмосферу УНТ. Драмою «Остання зупинка» (25 червня 1959), яка вводить глядача в драматичні зіткнення конаючої фашистської Німеччини, гармонійно завершена багатогранність стильового і ідейно-естетичного обличчя сезону, вимогливу лінію якої серйозна і якісна українська драма могла істотно підняти і збагатити. Знаменно, що актори в цей період виражають своє бажання виступати в класичних українських п'єсах, прагнуть «оживити постаті української історії». Вони переконані, що «це прикрасило б нас усіх» (акторів. — О. Р.).²³

Щодо проблеми застосування здобутків радянської і взагалі української драматургії на даному етапі розвитку театру, керівники його після відвідання Радянського Союзу, зокрема УРСР, що мало внести певні позитивні зміни і в репертуар УНТ, знову серйозно розглянули цю проблему. Художній керівник УНТ Й. Фельбаба писав: «Український народний театр в Пряшеві переконався на власному досвіді минулих років, що для виконання свого історичного завдання, для того, щоб бути дійсно театром, який репрезентує велику прогресивну культуру великого і героїчного українського народу — народу співбудівника комунізму і співбудівника першої соціалістичної держави у світі . . . , мусить наступити на шлях зближення на полі театрального

²³ М. Ладжинський про свої мрії в театрі. Бюлетень до прем'єри «Любов Магди Бурчо».

мистецтва і покінчити з п'єсами, які не є вкладом ні в соціальне, ні в національне усвідомлення українських громадян нашої батьківщини».²⁴

Жаль, що, порозумівши всі ці потреби, які були незвичайно важливими для дальшого правильного розвитку і росту театру, для виконання його «історичного завдання», УНТ не підійшов з потрібною послідовністю, тактом і знанням до цієї справи. Йшлося про те, що внаслідок малого простору, що мав театр у своєму розпорядженні в репертуарі, слід було брати найвищі здобутки радянської і української класичної драматургії, в яких, як у краплині води, були б відбиті основні тенденції радянської української драматургії, обирати їх з таким аспектом, щоб вони асонували з програмними настановами чехословацького театру з оглядом не тільки на ідейність, але також на художню вартість творів. Не узгодивши всі ці аспекти, театр викликав певний дисонанс у своєму репертуарі щодо художнього рівня творів і навколо цього явища розгорнулись згодом дискусії в пресі.

На початку 60-х років словацький критик дав таку характеристику театрові: «УНТ являє собою своєрідний, позначений національним характером, амбіційний колектив, який своєю драматургічною орієнтацією тісно пов'язаний з сучасністю. Його суспільна програма є нерозривною складовою частиною нашої культури (чехословацької. — О. Р.)... Характеру народного театру він добивається... інсценізаціями п'єс російських і українських класиків та сучасних авторів, п'єс словацьких і чеських».²⁵

Якщо у 1961 році УНТ як на одному з головних завдань свого репертуару наголошує на потребі «відповісти вимогам всіх прошарків театральної публіки в своїй гастрольній області»,²⁶ через рік головне завдання вже формулює дещо інакше. У світлі тих настанов, що їх висунув другий з'їзд театральних працівників у 1961 році, що проходив під знаком підготовки до XII з'їзду партії, який розкрив ширші можливості для творчої ініціативи також і в театрі, у світлі настанов Третього фестивалю східнославацьких театрів та згідно з курсом театрального розвитку в Чехословаччині в 60-х роках, який вимагав від театрального репертуару і постановки глибини думки, правдивості, багатогранності людських взаємовідносин, складності характерів, етичної і філософської націленості, художньої витонченості і через всі ці якості виразу партійності, громадської і патріотичної активності, у 1962 році керівництво театру визнає: «Відчуваємо велику відповідальність за естетичний та суспільний рівень і резонанс нашої художньої роботи».²⁷ Завдання репертуару воно визначає так: «Сприяти якісному розвитку суспільних відносин, формуванню естетичних смаків глядача... УНТ... в контексті з цілим чехословацьким театральним життям буде в центрі суспільних і виховних стемлів, на цих актуальних і невідкладних потребах буде розвиватись». І щодо конкретного репертуарного плану, заявляє, що першою передумовою здійснення цих намагань будуть драматургічні плани, укладені з вимогливих творів. «Якісні, високохудожні ідейні п'єси повинні створити

²⁴ Бюлетень до прем'єри «Коли розлучаються двоє» (9 квітня 1959).

²⁵ J. Rešovský. Bližšie k životu. Roľnícke noviny z 25. IV. 1961.

²⁶ J. Rešovský. Bližšie k životu. Roľnícke noviny. 25. IV. 1961.

²⁷ Po festivale — pred novými úlohami. Бюлетень до прем'єри «Кухарка замужем» (24 листопада 1962).

рамки цього плану, головну умову здійснення визначеного нами шляху до якісного театрального мистецтва, для вимогливого глядача».²⁸

Цей курс на вимогливого глядача зумовив певне роздвоєння репертуарного плану УНТ, яке ясно накреслюється в репертуарі, починаючи 1962 роком. Орієнтація на естетичну витонченість вимагала водночас спеціальної уваги до менш витончених смаків. Тому поряд з вершинними драматичними досягненнями, які є центром художніх стремлень драматичного колективу, в драматургічному плані появились пересічні драматичні твори, які в тіні цих вершинних досягнень стають іноді зовсім сірими. Якщо ці якісні художні твори театр черпає в більшості з творчості чехословацьких авторів, з світової класики, часто за п'єсами для широкого глядача він звертається до своєї національної драматургії, до багатогранного арсеналу радянської драматургії, і таким чином вони представляються глядачеві в світлі занижених художньо-естетичних якостей. Внаслідок у глядача і навіть у критики виникають спотворені уявлення, які, потрапивши на сторінки газет, фальшиво витлумачують цю дійсність і проблеми театру, що дезорієнтує глядача і ускладнює шлях театру до правильного розв'язання своїх репертуарних проблем. У цьому фальшивому світлі, з одного боку, проблема національної специфіки витлумачується як перешкода на шляху УНТ до його повного злиття з загальночехословацьким театральним життям, з другого боку, висвітлюється як причина, що утримує театр «в обіймах архаїчного консервативізму» і зумовлює відставання театру від загальнодержавного рівня.²⁹ Так ця «архаїчність і консервативізм» приписуються з упередженістю, без диференціації, радянському репертуару, українські і радянські твори підводяться під знаменник посередності. Наприклад, у репертуарі театрального сезону 1964—1965 років цей занижений художній рівень приписується критикою М. Зарудного «Фортуні», А. Салинського «Барабанщиці» і О. Олеся «Ночі на полонині», якими театр ніби «виходить назустріч своєму племінному глядачеві» і які є по суті «п'єсами скромних драматургічних якостей».³⁰ Зрозуміло, в один ряд з «Фортуною» не можна було ставити «Барабанщицю», позначену виразною злободенністю, що висувала питання довір'я і недовір'я до людини і давала широкі можливості сучасної інтерпретації. Так само принизити «Ніч на полонині» на рівень «казки про добрих русалок та злих чортів, що з них сучасник вже давно виріс», можна було теж тільки з упередженістю. Треба, однак, визнати, що в наведеному двополюсному репертуарі УНТ радянська драматургія, внаслідок занижених критеріїв її добору, в 60-х роках вже не займала те виразне новаторське місце в загальнодержавних масштабах, як це було в 50-х роках, особливо в їх першій половині.

Як ми вже згадували, початок 60-х років в репертуарі УНТ визначається орієнтацією на проблематику сучасності. В 1960—1961 театральному сезоні її представляла драма чеського письменника Ф. Павлічека «Лабіринт серця» (23 лютого 1961), до історії чеського робітничого руху вводила глядача п'єса іншого чеського автора В. Цаха «Духцовський віадук» (18 травня

²⁸ E. Rešová, UND do novejšej sezóny. Rozhovor s J. Feřbábom. Smena z 6. 10. 1962.

²⁹ M. Sabol, O Hvězdnatých nociach v UND a nielen o nich. Smena z 15. 10. 1964.

³⁰ M. Sabol, Závěr sezóny UND. V znamení ukrajinskéj dramatiky. Východoslovenské noviny, 21. 7. 1965.

1961). Цей свій ювілейний рік УНТ відмітив двома українськими класичними п'єсами. Інсценізацію повісті І. Франка «Перехресні стежки» (8 вересня 1960), яка була сотою прем'єрою УНТ, театр розпочав свій 16-й театральний сезон. Вона, однак, не мала такого успіху, як «Украдене щастя». Проте твір І. Франка на сцені УНТ знову збуджував надії на дальші успішні пошуки УНТ в українській драматургії, що знов-таки не здійснились. Другою постановкою класичного твору — п'єсою Т. Шевченка «Назар Стодоля» (11 березня 1961) театр відзначив два ювілеї — своє п'ятнадцятиріччя та століття з дня смерті автора п'єси. І тут театр міг бути більш винахідливим. До ювілею Шевченка було багато інших можливостей та, правдоподібно, до них руки не дійшли. Казка угорського письменника Б. Юнгера «Біла троянда» (13 листопада 1960) і комедія А. Софронова «Усмішка за мільйон» (10 вересня 1960), яку ставили успішно й інші театри Чехословаччини, завершили репертуар цього сезону, в якому не було ні видатних драматичних знахідок, ні вершинних постановок.

Зате багатий 1961—1962 театральний сезон, що мав вісім прем'єр, вважається критикою переломним сезоном в історії театру, саме через постановку п'єси П. Карваша «Антигона та інші» (22 вересня 1962), яка, як на це вказувала тогочасна критика, являла собою якісно нове явище в репертуарі УНТ, мала стати мобілізуючим фактором в роботі театру, ланкою, що тісноєднала театр як з кращими здобутками чехословацької драматургії, так взагалі і з загальнодержавним театральним життям. Інтригуючим аналізом суспільних питань і людських взаємовідносин п'єса гостро вривалась у свідомість глядача, примушували думати, переосмислювати, поборювати негативне в своєму оточенні. Рецензенти наголошували на тому, що позитивним у включені «Антигони» в репертуар УНТ є вже той факт, що театр «відчував потребу висловити вагоме політичне кредо «Антигони» про велику бойову силу комуністичної ідеї і її носіїв».³¹ Також і решта три п'єси чехословацьких авторів цього сезону, що підіймали хвилюючі питання тогочасся, мали подібні тенденції, але з-за їх скромних драматургічних якостей «Антигона» їх затінювала. Маємо на увазі драму чеського автора Ш. Краліка «Подружжя Яворник» (15 вересня 1961), п'єсу словацького письменника Л. Філана «Джокер» (2 грудня 1961) і комедію чеського драматурга Б. Блажека «Дуже щедрий вечір» (10 січня 1962), які у значній повноті розкривали перед глядачем УНТ шляхи розвитку чехословацької драматургії. В такій широті в наступні роки театр вже не мав змоги залучати у свій драматургічний план вітчизняних авторів. В цьому сезоні УНТ став, так би мовити, повноправним членом чехословацької театральної родини, про нього стали говорити, оцінювати його роботу в широкому вітчизняному контексті.

Зрозуміло, це зобов'язувало, що театр розумів, він намагався підвищувати вимоги до репертуару і до рівня своєї художньої роботи. Цікавий і дещо символічний той факт, що другу половину репертуару театр присвятив радянській драматургії, ніби тим він хотів наголосити на своїх традиційних настановах — на нерозривній пов'язаності з радянським театральним мистецтвом. Чотири п'єси даного сезону належать перу радянських авторів. За художніми ознаками вони нерівноцінні, стильово і тематично, своєю історико-літературною вартістю вони теж на різному рівні. Якщо Рахманова

³¹ M. Sabol, Prešovská Antigona. Východoslovenské noviny z 29. 9. 1962.

«Неспокійна старість» (6 листопада 1961) та В. Розова, одного з найновітніших у той час радянських драматургів, «Нерівний бій» (28 квітня 1962) стоять на одному рівні з «Антигоною», «Куховарка» А. Софронова (22 вересня 1961), а особливо «Фараони» О. Коломійця (7 квітня 1962), більш скромних якостей, щоправда, вони жанрово різняться від попередніх. В репертуарі цього сезону, що дещо прикро, українську драматургію в порівнянні з вищенаведеними яскравими і самобутніми драматургічними явищами, представляє найскромніша в репертуарі п'єса, що слід вважати значним упущенням саме в сезоні, коли театр здобув «громадянство» у вітчизняному театральному світі. Не можна обійти без зауваження і той факт, що А. Софронів, який не представляв вершини радянської драматургії, підряд в двох сезонах театру повторюється, і ще жанрово схожими п'єсами, та що в наступних сезонах він появляється ще два рази в репертуарі УНТ з продовженням своєї комедії-трилогії «Куховарка» («Куховарка замужем», 24 листопада 1962, «Павлина», 9 жовтня 1965). Театр відкинув аспект відповідальності за високу якість запропонованого своєму глядачеві і чехословацькій публіці взагалі радянського мистецтва, якого він раніш досить строго дотримувався. Виділивши одному автору стільки місця в своєму репертуарі і ще з одноманітним жанром, він збіднив і себе і глядача, упустивши можливість повнокровної, чіткої, типової подачі образу радянської драматургії.

За м'язистим сезоном слідував сірий, скупий на вітчизняну драматургію, без вершинних досягнень сезон. Чехословацьку драматургію репрезентувала в ньому п'єса К. Бендової «Коли б прийшов» (25 квітня 1963), проблеми молоді підіймала п'єса-мораліте угорського автора, вже третього на сцені УНТ, Я. Каллаї «Правда приходиться у дім» (8 грудня 1962). Поряд з другою частиною комедії А. Софронова «Куховарка», зараз під назвою «Куховарка замужем», два менш відомі радянські автори торкались ще проблем сучасності — В. Коростильов п'єсою «Вірю в тебе» (23 травня 1963) і М. Вінніков ліричною комедією «Коли цвітуть акації» (3 червня 1963). Той «максимум», якого прагнув театр, загубився у плані. Проте в репертуарі даного сезону є дві п'єси, що заслуговують на увагу, крім іншого, як історичний факт. Злободенна проблемна п'єса місцевого автора В. Гайного, вже друга на сцені УНТ, «Недокінчений епізод» (16 березня 1963), що в багатьох розрізах ставить під лупу суспільне і особисте життя свого сучасника у взаємозв'язках цих двох чинників. Новизна в цій п'єсі, в завершення і втілення якої театр вклав багато енергії, полягає передусім в тому, що вона вводить глядача у заводське середовище, про яке місцеві автори до того часу не згадували. Другим своєрідним і першим свого роду в історії театру актом є постановка місцевої п'єси будительського періоду. Йдеться про комедію О. Духновича «Головний бубнар» (27 квітня 1963), написану в середині минулого століття, що залишилась в рукопису до наших днів і вперше була поставлена по радіо через сто років після свого виникнення — у 50-х роках нашого століття. Її постановку було присвячено 160-літтю з дня народження автора.

На зміну цьому слабкому сезону прийшов позначений новими дерзаннями сезон. В ньому ясно відчутні згадувані «максимальні» програмні настанови, «рамки вершинних якостей». У репертуарі цього дев'ятнадцятого сезону вони знову виступають як обрамлення. Перша вистава — це вершина сезону і взагалі пройденого шляху театру — «Отелло» В. Шекспіра (19 жовтня

1963). «Отелло» в репертуарі УНТ є найвідважнішим і разом з тим найвідповідальнішим кроком в пройденій історії театру. Його прагнули актори довгі роки. Здається, саме постановка «Отелло» стала іспитом театру на мужність. Почуття того, що подолано вершини Шекспіра, додало самовпевненості, віри в свої сили, театр став вище на голову після цієї перемоги. На другому кінці обрамлення — трагедія Г. Пфейфера «Свято лампівнів» (20 червня 1964), пов'язана з Шекспіром своїм мотивом сучасних «Ромео і Джульєтта». В цьому обрамленні помітні художні вартості вносила в репертуар драма словацького автора І. Стодоли «Вівчарева жінка» (21 березня 1964). Невимоглива «жіноча комедія» чеського драматурга Я. Дігла «Сенограбські грації» та така ж сатирична комедія радянського автора В. Вакуленка, що вже вдруге виступає в репертуарі УНТ, «Зоряні ночі» (14 грудня 1963) створюють протилежний двом трагедіям полюс сезону. Новим згагалі в роботі УНТ є композиція «Реве та стогне Дніпр широкий», присвячена 150-літтю з дня народження Т. Г. Шевченка (14 березня 1964) і укладена з його творів. Нова п'єса Є. Бісс, вже п'ята на сцені УНТ, драма «Естер» (11 січня 1964) тематично пов'язана з війсьними подіями, звернена до своєї сучасності переоцінкою людських якостей, що після XII з'їзду партії гостро хвилювала свідомість нашого суспільства.

Розпочинаючи новий сезон (1964—1965), керівництво театру знову наголосило на своєму творчому кредо і завданнях репертуару, який повинен духовно задовольнити глядачів, «щоб їх душа збагатилась новими ідеями, почуттями і переживаннями, які роблять людину благородною і змушують її працювати за великі ідеали людства».³² Чотири драми характеризують репертуар двадцятого сезону УНТ і його порівняння до високих художніх якостей. Знову визначний твір світової класики, на цей раз німецької драматургії, «Коварство і любов» Ф. Шіллера (10 жовтня 1964), п'єса словацького драматурга І. Руснака, аналіз людської совісті і взаємних людських стосунків, «Надобраніч, лисиці» (24 жовтня 1964), вже згадувана драма радянського автора А. Салінського «Барабанщиця» (16 січня 1965) і світова прем'єра казкової поеми-драми О. Олеся «Ніч на полонині» (5 червня 1965), наснаженої великою тугою поета за батьківщиною. І поряд з радянським автором Салінським трагікомедія українського радянського автора, з яким зустрічаємось вдруге в репертуарі УНТ, М. Зарудного «Фортуна» (22 травня 1965). В драматургічному плані сезону знову новизна — біографічна композиція «Я світ узрів під Бескидом . . .» з танцями і музикою про О. Духновича, укладена з нагоди 150-річчя його смерті Й. Фельбабою, І. Іванчом та В. Гайним і поєднана з постановкою комедії Духновича «Головний бубнар» (27. березня 1965).

Серед чотирьох прем'єр ювілейного сезону УНТ (1965—1966) новим поривом театру до вершин стала комедія Бернарда Шоу «Пігмаліон» (18 грудня 1965). З нагоди свого двадцятиріччя театр знову — вже втретє — звернувся до спадщини І. Франка, видобувши з неї давню мрію художнього колективу — історично-драматичну поему «Сон князя Святослава», що поширив жанровий діапазон репертуару. Опрацьовану радянськими авторами Маклавським і Раппапортом історію самовідданого розвідника СРСР доктора Зорге, яка вводила глядача після «Свята лампівнів» вже вдруге в японське

³² З чим до нового року. Бюлетень до п'єси «Барабанщиця» (16 січня 1965).

середовище, «Прес-аташе в Токіо» (4 червня 1966) театр присвятив XIII з'їздові партії. Поряд з нею радянській драматургії належала вже згадувана «Павлина» (9 жовтня 1965) — третя частина комедії А. Софронова «Куховарка».

В репертуарі 1966—1967 сезону УНТ, в якому театр відходить від сучасності, проте посилює якості рідної літератури, світову драматургію репрезентує К. Гольдоні комедією «Хитра вдовиця» (17 грудня 1966) і експериментальна з боку постановки комедія американського драматурга Дж. Патріка «Опалу кожний любить» (8 жовтня 1966). Виходячи назустріч глядачеві, усвідомлюючи свої обов'язки у зміцненні національної свідомості мас і свій борг перед глядачем в його ознайомленні з процесом розвитку української драматургії, театр розпочинає цей перший після відсвяткування 20-ліття театру сезон музичною комедією Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» (24 вересня 1966), яка знову мала великий успіх у публіки (58 репріз). Дві останні п'єси цього сезону, які стикаються з першими п'єсами наступного сезону, належать теж українській драматургії, але за художніми якостями, за своїм правом на громадянство в репертуарі УНТ відмінні. Драма «Вовчиха» (4 березня 1967), складена за мотивами однойменного оповідання О. Кобилянської радянським автором О. Ананьєвим, поширювала контакт глядача — так потрібний контакт — з українською класикою, отже, посідала важливе місце в репертуарі, хоча її драматургічна форма вимагала ще доробки. Казка «Розмаринка» (18 квітня 1967) закарпатських українських авторів І. Чорі та І. Марушки, що своїм сюжетом, художніми, стильовими особливостями була пов'язана з фольклором і внесла оригінальний закарпатоукраїнський колорит в атмосферу не вельми вимогливого сезону, не стала художнім внеском в нього. Проте вже початок наступного сезону зовсім розчарував глядача. Художньо недовершена драма-поема І. Чорі «Світанок у горах» (16 вересня 1967), хоча вона розроблювала цікавий, історично важливий і близький місцевому глядачеві сюжет боротьби Закарпаття за визволення з-під хортіївської кабали, накреслила постать поета-героя Закарпаття Д. Вакарова, відчутно дисонувала в художній площині з дальшими п'єсами драматургічного плану. Те саме торкається музичної комедії «Весна іде містом» (18 листопада 1967), яка відповідала потребам театру лише за своїм жанром, проте була менш якісною щодо свого художнього рівня. В цих чотирьох слабких п'єсах, які зайняли майже всю репертуарну площу 1967 року, критика вбачала доказ кризи в театрі, вона прийняла їх в штики і закликала до послідовної та суворої вимогливості у доборі репертуару.³³ Здається, театр повчили невдачі, бо вже друга половина сезону 1967—1968 розпочалась з добрими перспективами. Комедією «Мишачі доріжки» угорського письменника М. Дярфаша (16 грудня 1967) театр перебував на злободенну сатиричну струну. П'єса мала добрий художній рівень і була певним мостом до другої половини репертуару цього сезону, яка принесла визначні успіхи театру, зростання вимог до репертуару і до художнього рівня постановок. Трагедія Ф. Шіллера «Марія Стюарт» (23 березня 1968) і комедія М. Гоголя «Одруження» (втретє на сцені УНТ, 15 червня 1968) стали знаменною подією в історії театру. Між ними навіть

³³ «Нове життя» від 25 листопада 1967 та від 24 лютого 1968.

³⁴ Остання прем'єра сезону. «Дружно вперед», 1965, № 8.

скромна драма бачванського словацького автора В. Г. В. «Замети» (1 червня 1968) у строго відтесаній постановці набула немалої художньо-естетичної ваги. Зовсім слушно відмічала критика, що в цьому сезоні через вдалий репертуар «були серйозні спроби піднесення рівня театру». Критика наголошувала на великому успіху «Мишачих доріжок», «Заметів», трагедію «Марія Стюарт» назвала «найцікавішою подією сезону».

Значно відточеним явився і образ 1968—1969 театрального сезону³⁴ як за підбором авторів, так за тематикою і жанрами їх творів. «Біла хвороба» К. Чапека (5 жовтня 1968) впевнено розгортала шлях театру до максимальних художніх здобутків драматургії, драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» стала завершенням двадцятирічних репертуарних стремлень театру, будучи вершиною класичної української драматургії, мала стати діалогом УНТ з чеським театральним мистецтвом, оскільки Празький театр на Виногоградах в попередньому сезоні пожинав успіхи новаторського сценічного втілення цього твору геніальної української письменниці. Комедія Я. Скопечека — О. Уальда «Кентервілльське страхіття» (29 березня 1969) теж досягала рівня художньої вимогливості доби, як їй особливо відповідала п'єса Л. Лаголи «Плями на сонці» (23 червня 1969) своїм етично-аналітичним поглядом у сучасність і своєрідним художнім почерком автора.

Вершиною останнього сезону театру перед його ювілеєм (1969—1970) стала могутня драматична симфонія М. Погодіна, остання частина його трилогії про В. І. Леніна, п'єса «Третя патетична» (21 березня 1970), якою театр відзначив світових масштабів ювілей сторіччя з дня народження великого революціонера і мислителя. Величезна вимогливість п'єси і її постановки довела, що театр відчуває, що йому вже під силу і дуже відповідальні художні завдання. Дві інші п'єси сезону, що дали колективу УНТ теж багатогранні творчі можливості, розкрили перед глядачем нові обрії світової драматургії. Вперше залучено у репертуар УНТ твір сербської драматургії, комедію відомого сатирика Б. Нушіча «Смуток за небіжчиком» (4 жовтня 1969), вдруге заготовив на сцені УНТ Ж. Мольєр з комедією «Лікар мимоволі» (13 червня 1970). З двох драм цього сезону одна — «Мати» (30 травня 1970) належить перу словацького драматурга Я. Барч-Івана, а друга — перу місцевого автора В. Гайного. «Світло і тінь» (13 грудня 1969) — вже третя його п'єса в репертуарі УНТ, якою він енергійно вривається в наші суспільні проблеми. Казка у репертуарі цього сезону принесла своїм глядачам оригінальний угорський народний сюжет. Її художня обробка належить перу угорського поета М. Томпи, сценічна обробка — угорському драматургу Й. Шіпошу. «Яворик» (27 листопада 1969) — друга угорська казка в репертуарі УНТ.

Вірний традиції, свій ювілей театр зустріне твором І. Франка — інсценізацією повісті «Все для домашнього вогнища». Поряд з ним в репертуарі цього сезону (1970 — 1971) особливої уваги заслуговує «Анна Кареніна» великого російського письменника Л. Толстого. Твір І. Франка в тому ж часі ставитиметься на сцені Київського драматичного театру ім. І. Франка. Цей перегук двох театрів — символ їх одноголосся. Він пишно прикрасить знаменний ювілей УНТ.

* * *

Репертуарна стежка УНТ звивиста. Відшговхнувшись від прогресивних традицій місцевого любительського театру і розвиваючи їх, вона від самого початку прямує вперед, обійнявшись з здобутками двох великих культур —

української та російської і збагачуючись та збагачуючи ними своє середовище. Долаючи круті підйоми, вона пригорнула до себе слабкі пагінці занедбаної місцевої літератури, зігрівши їх, викохала кілька квітів її драматургічних спроб. Увійшовши у власні сили, репертуарна стежка УНТ вже в першій половині 50-х років стала вростати у вітчизняну театральну культуру, здобувши в ній повноправне громадянство на початку 60-х років. В той же час репертуар театру вбирав у себе соки світової класики, ніс їх своєму глядачеві, маючи перед собою світлу мету: стати сіячем великих ідеалів і носієм великого мистецтва, служити ними суспільству.

Хоч в останні роки вдалось театру подолати останні східці до своєї мети, хоч позитивне в репертуарі УНТ становить його ядро, проте на репертуарній стежці мають місце й помилки, збочення та упущення. Свій ювілей театр зустрічає не без боргів на своєму рахунку, боргів, що їх слід чим скоріше сплатити. Це, в першу чергу, борг у відношенні до українського репертуару, особливо історичного характеру. Національну драматургію необхідно глядачеві показати у більшій повноті, її здобутки зробити надбанням художнього колективу. Пошлемось тут на погляди і прагнення самих акторів, які у своїх розмовах з редакторами наголошують на потребі внесення в репертуар п'єс українських авторів з історичним сюжетом, висловлюють бажання перевтілитись в історичні постаті свого народу і показати їх широкій публіці. Наведемо ще слова режисера театру І. Іванча, висловлені у 1969 році: «У щорічному репертуарі УНТ не сміє хибувати хоч би одна класична українська п'єса. Наші люди, українці, люблять ці п'єси... Лише потім Український народний театр буде мати свій стиль, свій профіль, своє «я».

Слід погасити борги теж у відношенні до місцевої драматургії, які відчутні особливо з точки зору місцевих специфічних культурних потреб і які дедалі більш нарастають, адже зараз театр співробітничав всього з одним автором, а вже у 50-х роках він ставив п'єси та інші твори п'ятьох місцевих авторів. А між тим місцевий український літературний загін змужнів і розрісся, став багатогранним. При творчому співробітництві з ним можна від нього очікувати не тільки відтворення сучасного, але також створення історичних драматичних творів, що відбивали б прогресивні традиції нашого населення, в чому відчувається значна потреба. Репертуар УНТ мав би збагатитись також інсценізаціями прозових творів місцевих письменників. Він міг би що-небудь відкопати і з творів минулих десятиріч, винести на світло своїх театральних підмостків засипані порохом літературні спроби минулих поколінь.

Репертуар УНТ — це вагомий внесок у культурну скарбницю нашого суспільства. Це величезна споруда, що на неї спирається духовне життя загалу. Хай же цифри покажуть начерк розмірів її, хай статистика накреслить широту і глибину здобутків репертуару УНТ. На протязі 25 театральних сезонів (1945—1946 — 1969—1970) театр здійснив 156 прем'єр, поставивши твори найрізноманітніших авторів, художніх напрямків і стилів, жанрів, з найрізноманітнішою тематикою, сюжетом, історичною і національною специфікою та колоритом, в тому числі — 122 драматичні постановки, 24 музично-драматичні п'єси, 8 естрад і два балети, один з них естрадного характеру. З загальної кількості постановок 58 припадає на класичні твори, а 88 на сучасні п'єси, не рахуючи відновлених або повторних прем'єр.

З загальної кількості класичних творів на українську класику припадає 24 п'єси і один твір місцевого автора минулого століття, на російську — 15, на словацьку — 2, на твори інших світових класиків — 17 прем'єр. Структура сучасної драматургії на сцені УНТ така: за 25 сезонів поставлено на сцені УНТ 33 п'єси сучасних російських радянських авторів, 27 творів сучасних українських авторів, в тому числі 15 радянських і 12 місцевих п'єс, 19 п'єс чеських і словацьких авторів, 9 — інших, передусім угорських. Всього українську драматургію становлять 52 твори, а російську — 48, чеську і словацьку — 21 п'єса, взагалі радянську драматургію в репертуарі УНТ репрезентує 48 п'єс. До цієї кількості не враховано радянських інсценізацій класичних творів. Отже, радянські п'єси становлять дещо менше одної третини репертуару 25-и театральних сезонів, так само і російські, одну третину всього репертуару становить українська драматургія. У світлі статистики УНТ найбільш боргує сучасній українській радянській драматургії. Щоправда, цифри не відбивають якості репертуару, якщо зважити на згаданий чинник — на якість, то цей борг, безперечно, зросте.

* * *

Якщо репертуар — ідея театру, то художнє втілення репертуару — це плоть його і кров, це, власне, життя театру, в якому розкривається творча неповторність, стиль театру, метод його, звучить громадський голос. В силу вже розкритих об'єктивних умов повільно і нерівномірно укладалось творче обличчя УНТ. Говорити про пошуки стилю і художнього методу в ньому можна з часу приходу в театр професіональних акторів Празького російського театру. З їх приходом гостро починає виступати ряд проблем художнього порядку, передусім проблема створення внутрішньо зрівноваженого ансамблю та умов для розгортання художніх сил акторів, питання творчого методу і його засвоєння акторами. З одного боку, в роботі з акторами наголошується на потребі суворої дисципліни в межах колективу, а, з другого боку, на необхідності розкриття простору для індивідуальної творчої роботи над образом і у зв'язку з цим — звільнення акторів від «аранжованого способу праці над роллю», як виразився Й. Фельбаба у своїх спогадах,³⁵ характерного для попереднього періоду життя театру. Якщо перший професіональний штатний режисер театру М. Петрункін, борючись з цим методом, акцентував у своїй режисерській роботі на пластичному відтворенні окремих постатей, присвячує більшим і талановитішим та занедбовуючи слабкіших, чим ще проглибив диспропорції в колективі, В. Васильєв увійшов в процес художнього формування театру як антипод Петрункіна. Васильєв енергійно створював єдиний колектив і озброював акторів теоретичними знаннями, поєднуючи свої виклади з їх практичним застосуванням, вимагаючи від акторів їх індивідуального творчого розкриття. «Кожний з персонажів створює частину єдиного ансамблю, — наголошував він, — націленого на розкриття ідейного замислу п'єси».³⁶

Процес професіонального засвоєння реалістичного творчого методу театром проходив кількома етапами. Початковий етап цього процесу пов'язаний з творчою діяльністю згадуваних російських акторів, які, починаючи 1948

³⁵ Й. Фельбаба. Люди неспокойних сердець. В кн.: УНТ—20. Пряшів, 1967, стор. 56.

³⁶ Бюлетень до прем'єри оперети «Трембіта» (25 жовтня 1951).

роком, виконували головні ролі в спектаклях, і з постановкою двох п'єс О. Афіногенова «Машенька» та «Волчья тропа» (1948), в яких вперше привернула увагу критики відчутна наявність творчого реалістичного методу. Режисер спектаклів М. Петрункін, вводячи акторів у тайни реалістичного сценічного мистецтва і домагаючись, як вже згадувалось, вирізьбленої сценічної постаті та осмислення взаємовідносин, працював переважно з трьома компонентами зовнішнього зображення... «жестом, маскою і мімікою».³⁷ Жест, маска і міміка довго домінували в роботі акторів УНТ над реалістично окресленим образом, зокрема класичних п'єс. Психологічне заглиблення в образ пов'язане з режисерською діяльністю Ю. Загребельського, від якого естафету як режисер перебрав Й. Фельбаба, що багато зробив у психологізації образу в постановках.

В співробітництві із згаданими досвідченими реалістичними акторами починають активно засвоювати і застосовувати реалістичні прийоми відтворення сценічного образу кращі представники основного театрального колективу Т. Балаж, М. Симко, Й. Фельбаба, В. Федор, Г. Симко, Й. Корба, в яких критика схоплює перші проблески їх індивідуального творчого обличчя, вбачаючи в них запоруку перетворення УНТ в професіональний театр. Поступово ці актори отримують головні ролі і виправдовують вкладене в них довір'я. Т. Балаж, що вже від кінця 1948 року виконує провідні ролі, з особливим успіхом створила постать Агафії Тихонівни в «Женитьбе» Гоголя (режисер В. Чернявський, 14 травня 1949), Г. Симко досягла визначних успіхів в ролі старої генеральши в «Дяде Ване» А. Чехова, що його постановку критика вважала «одним з триумфів УНТ»³⁸ та в якій виявили себе кращі сторони художньої манери Ю. Загребельського — постановника, що перебрав художнє керівництво колективом від М. Петрункіна. Загребельський став розкривати в своїх постановках процес внутрішнього переживання, причому, зрозуміло, зовнішню пластику образу, як важливий фактор реалістичного зображення, розвивав далі. Водночас він став впливати на колектив і як актор, своїм великим людським талантом створюючи атмосферу постановки. В загальних тенденціях сценічного втілення п'єси Загребельський прямував до «зладженої творчої композиції». Її він добився з особливою виразністю у постановці «Вишневого сада» А. Чехова (7 лютого 1951), який, подібно «Женитьбе» та «Дяде Ване», став черговим триумфом театру. «Гармонійно співдіяли тут, — писав критик, — акторське виконання, сценічна архітектура, музика, танці, освітлення. Публіка сприймала не виконання актора, не режисуру або декорацію, але суму взаємного співдіяння окремих компонентів».³⁹ Знаменно, що вже на цьому етапі художнього формування театру критика помітила в колективі УНТ «значний творчий потенціал щодо відтворення характеристичних постатей». Про Й. Корбу в ролі Фірса вона писала: «це актор великого сценічного образотворчого хисту».⁴⁰

Загребельський впливав на художній колектив переважно сугестивною силою свого хисту. Осмислити розумом своє місце у постановці — цей

³⁷ Бюлетень до прем'єри п'єси «Машенька» (3 грудня 1948), стор. 5. Цитата з газети *Práca* від 11. 3. 1948.

³⁸ Бюлетень до прем'єри п'єси «Вишневый сад», стор. 7.

³⁹ Degro, *Višňový sad na scéně UND. Východoslovenská pravda* z 20. 2. 1951.

⁴⁰ Там же.

фактор розвив у художньому колективі В. Васильєв. І цю роботу з рук Васильєва перебрав теж Й. Фельбаба, який свій творчий постановочний принцип характеризував так: «поширити працю актора від репродукції тексту до психічного і філософського трактування ролі, з певно проаналізованими взаємовідносинами».⁴¹

Трампліном до «Вишневого сада», поряд зі згаданими двома постановками, був «Платон Кречет» О. Корнійчука, що знаменує собою важливу віху у художньому зростанні драматичного колективу УНТ. Говорячи про нього, перш за все слід усвідомити, що ця п'єса на сучасну тему вимагала дещо іншого підходу до свого сценічного втілення, ніж класика. Головні ролі в постановці виконували молоді актори, зокрема Й. Фельбаба (Платон Кречет) і Г. Симко (Ліда). «Платон Кречет» — це їх перший суверенний акторський успіх у провідних ролях. Сам режисер постановки Ю. Загребельський створив одну із центральних постатей (Берест). Сила його акторської особистості стала свого роду позитивним зарядом, що передавалась всьому колективу. В оригінальній постановці виразно виступала майстерно зіплевана В. Чернявський постать Т. Бубліка⁴² — проста, скромна, людяна і крайнє приваблива. Вона стала лебединою піснею цього видатного актора — опое-тизований, а все ж таки реальний образ людини-будівника, невтомного і скромного лікаря. Серед постатей, поданих якими мазками, виступав відтворений Т. Балаж образ дівчинки Маї. В ролі Бочкарьової Т. Симко, що починала свій акторський шлях, вже накинула певні штрихи свого оригінального таланту і темпераменту. Постановка свідчила про те, що в драматичному колективі УНТ настали зрушення, що театр успішно за-своєє метод соціалістичного реалізму, молоді недосвідчені сили театру тягнуться до рівня своїх професіональних колег, деякі з них починають успішно шукати себе, хоча ще у певній мірі працюють за вказівками постановника.

Починаючи 1950 роком, все більше місце в театральному репертуарі займають музичні постановки, формується оперетковий ансамбль. Пробують свої сили як постановники деякі актори театру — Й. Корба, М. Лопата, М. Симко, Є. Нестерова з відмінними, іноді дуже посередніми результатами. В драматичному репертуарі театру в цей час мають місце п'єси початкуючих місцевих авторів та інші твори, що не давали великих творчих можливостей художньому колективу. Серед драматичних постановок початку 50-х років «Женитьба» Гоголя (13 березня 1952), вже в другій постановці, зараз режисера Ю. Загребельського, стала дальшою віхою на шляху до мужності театру. Залишивши в основному художню концепцію попередньої постановки В. Чернявського, Ю. Загребельський добився більш виразної окресленості постатей, їх заострення у напрямі до гротеска. Будучи сам на сцені в ролі Яїшниці, він підносив акторський колектив на край його творчих можливостей, максимально заострюючи напруження конфлікту. Щоправда, ця постановка здійснилась вже після гостювання режисера В. Васильєва в театрі, яке, як вже згадувалось, стало певним етапом в художньо-професіональному формуванні УНТ. Васильєв у цей період поставив дві п'єси на

⁴¹ Й. Фельбаба. Люди неспокойних сердець. В кн.: УНТ — 20. Пряшів, 1967, стор. 56.

⁴² Через рік змінено склад виконавців. Тим більш, що між тим (у 1950 році) вмер В. Чернявський.

сцені УНТ, крім оперети Ю. Мілютіна «Трембіта», в кінці 1952 року його ж «Безпокійне щастя». Про художній колектив цього часу він залишив цікаве свідчення. Якщо в роботі над «Трембітою» йому приходилось висвітлювати прості театральні правди, зустрівшись з художнім колективом через рік (1952), він з задоволенням констатував: «В цей мій приїзд я побачив, що акторський колектив професійно виріс і мені не треба було вже говорити актором азбучних істин».⁴³

В постановці «Трембіти», про яку згодом Васильєв писав: «ставлячи в минулому сезоні в УНТ оперету «Трембіта», я застосовував у роботі з акторами на практиці систему Станіславського»,⁴⁴ брав участь весь художній колектив театру, в тому числі також драматичні актори. Сам Ю. Загребельський виконував в постановці одну з головних ролей. Теоретичні і практичні режисерські та художні настанови В. Васильєва, які він тлумачив колективу театру під час своєї роботи над постановкою, стали у пригоді особливо драматичним акторам. Принципи Васильєва — звільнити в режисерському задумі постановки, в її полотні широкий творчий простір для актора, примусити його осмислити своє місце в загальному ідейно-естетичному задумі постановки, примусити актора працювати не тільки своїми почуттями і інстинктом, талантом, але навчити його передусім раціональним шляхом доходити до сформування свого образу і сценічних акцій, вивчити закони сцени і засвоїти норми акторської поведінки, — стали фундаментом, на якому зростав колектив драми і на який спиралась молоді режисери театру, зокрема Й. Фельбаба, що саме формувався у своєрідного художника-постановника.

Чеська критика в рецензії на постановку «Трембіти» в Празі вдало схопила сформоване на той час специфічне обличчя УНТ. «Український народний театр нас переконав, — писала газета »Práce«, — що він крокує оригінальним художнім шляхом, який має багату ідейність...»⁴⁵ Радянські театрознавці, розглядаючи постановку через призму чехословацьких театральних традицій, побачили в роботі колективу УНТ виразні новаторські риси, співзвучні радянським постановочним принципам.⁴⁶ Отже, повним правом міг Васильєв твердити, що «постановкою «Трембіти» УНТ розкриває нову сторінку в своїй історії».⁴⁷

Розкриваючи сенс першої половини 50-х років в історії УНТ, Й. Фельбаба писав, що «як музично-вокальний, так також і драматичні відділи УНТ давали свою художню продукцію в пошуках нового способу роботи над п'єсою і ролями, вивчаючи метод роботи... російського актора, режисера і педагога К. Станіславського». Він вказував на те, що «треба високо висунути це стремління акторів,... які систематично наближуються до реалістичного відтворення своїх героїв. Це радісне явище впливає з того, — продовжував він, — що наші актори і режисери з кожним днем переконуються, що сенс роботи кожного актора полягає не в тому, щоб пожити на очах публіки почуттями своєї ролі, а в тому, щоб створити художній образ, який

⁴³ Бюлетень до прем'єри «Неспокійне щастя».

⁴⁴ В. Васильєв. Моя робота з акторами. Бюлетень до прем'єри «Неспокійного щастя», стор. 6—7.

⁴⁵ Práce z 22. 4. 1952.

⁴⁶ Театральная жатва в Праге. «Театр», 1952, № 12.

⁴⁷ Бюлетень до прем'єри «Трембіта».

несе певну ідею в собі і розкриває перед глядачем важливу для нього об'єктивну істину. Це явище радісне тому, що після кількох років свого існування УНТ в Пряшеві починає розгортати свою роботу, але форми цієї роботи приходить йому весь час шукати і перевіряти їх на практиці. Адже в нас немає місцевих професійних театральних попередників, ні традиції, ні навиків».⁴⁸ В цих умовах пошуків методу і стилю роботи починає досягати помітних успіхів і виявляти свій індивідуальний почерк як театральний колектив, так і його молоді режисери, зокрема Й. Фельбаба. Ці практичні і теоретичні художні досягнення дали про себе знати у згадуваній вже постановці «Женитьба» Гоголя і згодом у тих успішних дальших постановках, що через них театр крокував до свого професійного сьогодення.

Починаючи 1953 роком, театр розгортає систематичне творче співробітництво з режисерами словацьких театрів. Цей 1953 рік дав кілька драматичних постановок, що різними своїми сторонами вписались в історію УНТ. В комедії «В степах України» Й. Фельбаба створив одну із перших своїх позначених індивідуальною творчою рисою постановок, в якій він виявив себе як режисер реалістичного гарту, про що з значною силою він заявив у наступній своїй постановці, в п'єсі М. Горького «Егор Булычев и другие», яка являє собою знаменну віху у формуванні Й. Фельбаби як режисера, його першу серйозну перемогу на шляху до професійності. Постановку здійснено ще за участі російських акторів (в головній ролі виступав сам Ю. Загребельський) та місцевих старших і молодих акторів, з яких Т. Симко-Павдерник (Варвара), що виявила вже певні риси акторської зрілості в попередніх ролях, передусім у «Вишневому саду» Чехова в постаті Раневської, В. Гайний (Звонцов), що мав за собою вже кілька успішних ролей, особливо постать Стецька у «Сватанні на Гончарівці», М. Лопата (Глафіра), що заслужено займала провідне місце в акторському колективі, виконувала головні ролі в «Одруженні», «Сватанні на Гончарівці», «В степах України», «Трембіті», П. Симко (Лаптев), що після перерви повернувся в театр і з успіхом створив одну з головних ролей в п'єсі «В степах України» (Галушка), М. Попович (Башкін), який щойно поступив у театр, вже накінувши контури свого мистецького обличчя і стали надійною запорукою успіху постановки.

Свою неповторну художню специфіку виявив театр в постановці п'єси словацького класика Й. Г. Тайовського «Жіночий закон» (11 червня 1953), яка стала черговою перемогою театру загальнодержавного значення. Суто реалістичній п'єсі, що черпає свій сюжет з сільського середовища, постановник В. Баволяр, респектуючи її реалістичність, надав ліричного подиху української класики, чим створено своєрідний сценічний образ, який схвально і з визнанням зустріла словацька критика на Братіславському огляді театрів Словаччини у 1953 році. Ліричну рису постановки вона оцінювала як новаторський внесок у режисерські традиції словацького театру. Такі успіхи в свою творчу історію театр записував також згодом, в тих випадках, коли специфічні ознаки національних українських або й російських театральних традицій, з яких театр зріс, він зумів поєднати з чехословацькими сценічними традиціями.

Перше творче співробітництво акторів УНТ з режисером чехословацького

⁴⁸ Й. Фельбаба. Слово к нашим зрителям. Бюлетень до прем'єри «Мирандолина» (14 червня 1954). стор. 54–55.

театру В. Петрушкою над п'єсою Фрейера «Загублена розвідка» довело, що провідні художні сили театру вирости настільки, що можуть на власних плечах винести значну вагу постановки. Чотири актори — Г. Симко, М. Симко, Й. Фельбаба, Й. Корба у створеній ними напруженій атмосфері і на доброму рівні з значною силою відтворили трагедію розвідки.

Серед драматичних постановок театрального сезону 1954—1955 років як дальший ступінь в режисерському зростанні Й. Фельбаби можна визначити постановку п'єси місцевого автора Є. Бісс «Барліг», над якою режисер працював майже безперервно на протязі її сценічного життя, що представляло собою 110 реприз, уточнюючи, витончуючи загальний задум та ідейний сенс постановки, міняючи також виконавців. Це була одна з найпопулярніших постановок театру, в ній йшлося не про акторські успіхи, для яких п'єса не давала великих можливостей, а про злободенність сюжету і її ідейну націленість, про зладжену ансамблевисть, що саме мала концепція постановки на меті. Навпаки, наступна постановочна робота Й. Фельбаби в п'єсі І. Карпенка-Карого «Суєта» (27 січня 1955) не досягла такої цілісності композиції і компактності образу. В ній виступали на передній план окремі акторські постаті і виконавчі успіхи, до того ж виникав у загальному образі певний дисонанс між стилем сценічного оформлення (З. Новакова) і атмосферою п'єси та постановки, що була одною з перших іспитів драмколективу театру на атестат зрілості, якому приходилось підійматись на власні крила, оскільки з театру вже відійшов Ю. Загребельський і незабаром покинули УНТ також російські професіональні актори, частина яких повернулась на свою батьківщину в Радянський Союз. З їх відходом художній потенціал УНТ значно послаб, в колективі УНТ виникли прогалини, які прийшлося театру з напруженням сил надолужувати, але він, після ряду слабкіших постановок і невдач, знову вийшов з манівців на широку путь. До тих менш дороблених інсценізацій можна віднести «Скупого» Мольєра (23 лютого 1956), що в ній виділялись певні постаті, але мольєрівська чіткість, темпи не зазвучали на свою силу. В постановці знаменної в історії УНТ п'єси Франка «Украдене щастя» (24 травня 1956) можна вбачати стабілізацію художніх сил як самого колективу, так і режисерської роботи в драматичному колективі. Раніш ніж би охарактеризувати цю постановку, хочеться ще накреслити об'єктивну ситуацію в театрі так, як її бачив постановник, що гостював в УНТ на початку театрального сезону 1955—1965 років.

Працюючи над п'єсою Ш. Краліка «Буки підполянські», режисер Мартінського армійського театру Д. Янда, досвідчений художник-театрал і педагог, в бюлетені до своєї постановки писав: «Знаю умови роботи всіх театрів на Словаччині і в Чехії, однак таких умов, в яких працюється у вас, я не бачив ніде . . . Як можна творити актору і режисерові, коли їх постійно знепокоюють. Неможливо, щоб актор на сцені зосередив увагу на своєю постаті, щоб створив ідею твору, коли в приміщенні роблять куліси і шумлять, розмовляють, стукають . . . Таке середовище не відповідає театральному працівникові хоча б мінімального зосередження і душевного напруження, щоб добитись хоча б мінімальних успіхів. В такому середовищі не можна вимагати творчої праці, дисципліни, яка в роботі театрального працівника є першорядною . . .» Режисер Янда радив керівництву театру порушити все, взяти на допомогу громадськість, щоб ці недоліки, які були гальмом у з'якнію-

ванні роботи театру, було негайно відсунуто. Важко словами виразити, як героїчно зносили і поборювали художні сили театру перешкоди. Однак при всій їх витримці несприятливі обставини негативно відбивались на результатах роботи колективу, про який режисер Янда залишив теж цінні спостереження. «Що торкається колективу, — писав він, — є в ньому кілька талановитих одиниць. Так, як в усіх провінціальних театрах, це колектив молодий, бракує йому технічної підготовки. У більшості це люди дисципліновані, які усвідомлюють свою важку, але прекрасну місію... В майбутньому я би радив всім акторам, щоб вони поширили свої знання, свій особистий репертуар, працювали більше на себе і так вдосконалювали свою техніку, свою здатність. Вважаю, що без оволодіння ремеслом, тільки стихійно покладаючись на свій талант, неможливо тривало творити театр і мистецтво... Інший може мені допомогти, порадити, але власну працю повинен виконувати я сам».⁴⁹

Отже, знаменно, що ще й у 1955 році театр мав певні прикмети аматорства, які особливо виразно виявили себе після відходу з театру досвідчених професіоналів, відсутність систематичної фахової підготовки акторів давала себе знати в коліванні успіхів їх роботи, в протилежних результатах їх художніх здобутків. Часто на зміну великим перемогам приходили упадок, невдачі, бо не вистачало міцних фахових підвалин, художнього потенціалу для рівномірного розгортання сил театру. А це означало, що колектив театру повинен наполегливо вчитись і вдосконалювати свою професійну здатність. І зовсім слушно показував режисер Янда на те, що актори повинні поширити свій репертуар, щоб багатограннішим і виразнішим зробити своє амплуа, щоб здобути ґрунт і простір для розкриття своїх художніх сил. Цю вказівку став театр тільки згодом втілювати в життя, вносячи в свою репертуарну програму твори майстрів світової драматургії.

Найближчою нагодою для серйозного художнього іспиту драматичного колективу стає вже згадувана п'єса І. Франка «Украдене щастя» в постановці Й. Фельбаби, який і на ходу постійно вдосконалював свою інсценізацію, поглиблюючи її ідейність і дотворюючи та уточнюючи задум постановки, в якій вже помітні основні прикмети режисерського почерку Й. Фельбаби, а саме економність і строгість виразу, раціональний підхід до розкриття образів, акцентування внутрішнього сенсу людських відносин і характерів, спрба актуалізації ідейно-етичних настанов твору. Постановка дала кілька вдалих акторських образів, над якими домінувала постать М. Гурмана у виконанні П. Симка, що увійшла в галерею кращих його досягнень. Відома, висловлена членом-кореспондентом АН УРСР лауреатом Ленінської премії проф. Є. П. Кирилюком оцінка постановки є яскравим визнанням великого успіху і значення «Украденого щастя» в історії УНТ. «Коли б роль Анни виконувала Наталя Ужвій, — писав він, — роль Миколи — Амвросій Бучма, а роль Михайла — актор нашого УНТ Павло Симко, — була б то найкраща загальноукраїнська вистава «Украденого щастя». Це перша оцінка УНТ в загальноукраїнському театральному контексті.

Цікаво при цьому відзначити, що критика на гастролях УНТ по Чехословаччині давала театру за цю постановку вищу оцінку, але ще завжди в межах аматорства. «Природну жвавність, злагожденість і правдивість...

⁴⁹ Бюлетень до прем'єри «Буки підполяські» (29 грудня 1955).

глибину почуттів, силу мислі . . .» висував у постановці «Украденого щастя» чеський критик, порівнюючи творчий метод УНТ з творчими прийомами чеських аматорських труп. Специфіку роботи УНТ він бачив у «свіжості та простоті» акторського прояву, в «мистецтві, що впливає з глибокої відданості роботі і з натхнення театральною справою», в прикметах, що ближче до аматорства, ніж до професіональності.⁵⁰

Якщо прем'єрою «Украденого щастя» театр закінчував свій останній сезон співробітництва з оперетним ансамблем, комедією Розова «В добрий час» він розпочинав новий і останній період свого існування з виключно драматичним обличчям і без музично-вокально-балетного ансамблю. До попередніх вимог — приєдналися нові. Сім прем'єр цього театрального сезону (1956—1957) прийшлося поставити виключно силами драматичного колективу. Це вимагало значного напруження сил, що відбилось на рівні постановок, серед яких є посередні і навіть слабкі. З штатних режисерів залишився в театрі один Й. Фельбаба, чотири постановки цього сезону здійснив театр силами позаштатних постановників. Яскравою вийшла особливо постановка комедії Розова «В добрий час», створена режисером-гостем Ю. Загребельським. Це була остання постановка цього видатного режисера на сцені УНТ. Відповідно до публіцистичного характеру п'єси, стилем своєї постановки режисер наблизився до т. зв. громадянської сценічної манери виразу, надавши темпам її значної динаміки. П'єса дала добру нагоду молодим силам драматичного колективу виявити свої здібності. З них М. Ляш добився одного з перших своїх помітних успіхів у провідній ролі (Андрій). В пам'яті глядача залишалась теж постать Анастасії Єфремовни, яку М. Лопата виконала на доброму рівні.

В ході двох невиразних сезонів (1956—1957 — 1957—1958) щодо режисерських досягнень, в яких фіаско потерпіла також постановка «Золотої карети», поряд з п'єсою «В добрий час» над посередність піднялись «Селянська любов» М. Стегліка у постановці словацького режисера В. Петрушки і «Любов Магди Бурчо» Л. Сморчка у постановці Й. Фельбаби, в головній постаті якої (Магда) з притаманною їй ніжністю успішно дебютувала як провідна актриса Г. Біттнер.

У свій 1958—1959 театральний сезон УНТ вступає з двома новими штатними режисерами — молодим І. Іванчом і словацьким театральним діячем М. Ш. Гойдою та з штатним драматургом, потреба якого в театрі була дуже пекучою. Цим покладено початок стабілізації художніх сил театру, рівновагу яких було порушено відходом професіональних акторів і режисерів та реорганізацією ансамблю, а також нового етапу в художньому розвитку УНТ, специфіка якого невдовзі починає накреслюватись.

Ідейно-естетична сила Чапеківської «Матері», якою театр розпочав цей свій сезон, активізувала виконавців, з якими постановник Й. Фельбаба провів кропітку роботу, успішно використавши в своїй інсценізації художню деталь, з почуттям міри він поєднав реальність з уявністю, що переплітаються в сюжетній канві твору, сміливо вводячи компарс, щоб зміцнити силу звернення через ідейне вістря п'єси до свідомості глядача. Якщо ця постановка давала простір для ліпки постатей, серед яких центральна постать

⁵⁰ Бюлетень до прем'єри «Весна життя» (21 лютого 1957). Цитата з газети «Nová vesnice». Vůškov, 23. 11. 1956.

матері уможливила Варварі Попович розгорнутись в своєму улюбленому амплу і створити один з незабутніх своїх образів, постановка «Моралі пані Дульської» Г. Запольської ставила головний акцент на зладженість ансамблю, на динаміку постановки, на що і зосередив свою увагу режисер п'єси Д. Вашут. Маючи в розпорядженні чотирьох досвідчених акторів, серед яких особливих успіхів досягла К. Текель (пані Дульська), режисер доклав великих зусиль, щоб подолати «почуття менш вартості», як він виразився, в початкуючих акторів. І. Іванчо з темпераментом, з особливою увагою до специфіки зображуваного середовища, до темпів, барв і компарсу, до роботи з символами здійснив у цьому сезоні свій режисерський дебют постановкою п'єси «З зав'язаними очима» угорського автора І. Фрейера (дипломна робота), чим вніс у колектив (також і наступною своєю постановкою Зарудного «Веселки») помітне піднесення. У багатогранність художніх пошуків цього сезону вписався своїм художнім почерком також М. Ш. Гойда, який розпочав свою діяльність в УНТ постановкою п'єси Й. Куніка «На перехресних дорогах». Дохідливість, простота викладу, контакт з глядачем — такі були основні постулати його реалістичної творчої режисерської манери. Вдалою спробою застосування в постановці «Останньої зупинки» Е. М. Ремарка модерних режисерських прийомів Й. Фельбаба відчутно поширив межі художніх пошуків театру на даному етапі його розвитку, які, звичайно, мали своє відбиття також в сценографії, що в даній постановці вийшла на новий шлях символічного зображення сцени.

Від заснування театру сценографія УНТ, відповідно до загальних чехословацьких сценографічних прийомів, пройшла певною еволюцією. Від кропіткої витесаної реалістичної, часом натуралістичної, часом декоративної пишності, вона прямувала до стрункості і простоти, до символічної, начеркової подачі сцени. Ці зміни в основному пов'язані з постаттю З. Новакової, яка від самого початку свого семирічного співробітництва з театром відстоювала думку, що «проста лінія і скромність художнього оформлення п'єси є більш естетичне і практичне, ніж бомбастична сцена . . . , яка тільки відвертає увагу глядача від дії на сцені». Весь подальший розвиток сценографії мав саме зосередити увагу глядача на акції акторів, на сенс і думку п'єси, на ідею постановки.

Після вищенаведеного неспокійного театрального сезону наступний сезон (1959—1960) не дав майже нічого яскравого в постановочній практиці театру, якщо не рахувати експерименту — досить відважного в умовах УНТ — режисера кошицького словацького театру О. Катуші надати постановці «Шаленої неділі» В. Катаєва чітко підкреслений ритм, підвищити її темпи до максимальної швидкості, що йому напрочуд добре вдалося. Критика з визнанням підкреслювала, що такого в УНТ до цього часу не було, що «інсценізація захоплювала і тих, хто її не розуміли».⁵¹

Шістдесяті роки УНТ, відповідно до об'єктивних умов в нашому суспільному житті і театральному зокрема, призвели в театрі до значних і знаменних зрушень, які прямували до все вищих художніх досягнень, до подолання залишків схематизму. Вони поступово залучали УНТ в загальночехословацький контекст на правах рівного з рівним, що, в свою чергу, зобов'язувало театр триматись відповідних високих критеріїв в своїй роботі. Щоправда.

⁵¹ I. Rusnák, Portrét režiséra Otta Katusu. Mladá fronta, 1960, IV.

цей висхідний шлях був позначений рецидивами хвороби дитячих років. Але саме ці рецидиви помагали усвідомлювати УНТ свої помилки і, зосередивши всі сили, підійматись знову на верхів'я перемог. Сотою прем'єрою, що нею театр розпочинав свій 16 театральний сезон і підходив до свого 15-річчя, «Перехресними стежками» І. Франка — Омельчука (режисер Й. Фельбаба) УНТ заслужено звернув на себе увагу театральної громадськості Чехословаччини, якій він представився на Братіславському театральному огляді. Відгуки на п'єсу давали оцінку театрові згагалі, оглядали його 15-річну історію розвитку. «УНТ є одним з найстарших театрів на Словаччині, — писав чеський театральний критик В. Заблоуділ, — від аматорських початків він іде до поступової професіоналізації, художній і технічний рівень якої сьогодні витримує вже більш сувору мірку, в багатьох випадках вже таку, якою перевіряємо художню зрілість решти обласних театрів на Словаччині . . . Поставлені театром п'єси з режисерського і виконавчого боку є більш компактними, ніж в тому часі, коли театр прийшов на фестиваль сучасної драматургії в Братіславі з інсценізацією «Магди Бурчо» Смерчока». Щодо самої постановки, цей критик слушно підкреслював, що в ній помітно «більш точне портретування», хоча водночас він вимагав більшої глибинності думки «в другій площині взаємин», тобто в суспільних відносинах, проєктованих на постать головної дійової особи. Торкаючись окремих виконавців, автор зупинився на Т. Симко (Регіна), яка, на його думку, «може бути своїм мистецтвом і дисципліною прикладом, свою постать вона подала сугестивно».⁵² Словацький критик І. Руснак поряд з Т. Симко висував також акторський успіх П. Симка і С. Ладижинського. В постановочній роботі Й. Фельбаби він підкреслював: «режисер разом з сценічним оформленням З. Новакової намагались підняти над критично-реалістичний характер тексту», що «у певній мірі їм вдалось», маючи цим на увазі актуалізацію ідеї драми.⁵³ Отже, зрушено з місця історичну традиційність у трактовці критично-реалістичного твору і зроблено певні кроки у справі осучаснення його проблем.

Ювілейна вистава «Назара Стодолі» Шевченка, мабуть, в силу свого урочистого послання, вийшла дещо декоративною. На третій фестиваль східнословачьких театрів у Кошиці УНТ привіз кропітко і компактно опрацьовану п'єсу Рахманова «Неспокійна старість», в якій режисер Й. Фельбаба вміло поєднав набутий з власних та інших реалістичних постановок УНТ досвід з новітніми театральними принципами і в результаті націлена на сучасність постановка стала розмовою з глядачем. Постановку і роботу акторів, серед яких особливо виділялась постать Й. Корби у ролі професора Полежаєва, критика визнала зрілою й новаторською.

Театр окрилив цей успіх. Після фестивалю драматург театру Й. Решовський писав, що керівництво УНТ відчуває «велику відповідальність за рівень художньої роботи театру», що «буде постійно зміцнювати вимогливість до роботи постановників . . .»⁵⁴ Щодо праці з акторами він доводив, що «слід створити умови для таких виразних виконавчих успіхів, як успіх Й. Корби в ролі професора Полежаєва, . . . П. Симка в ролі Рафаловича («Перехресні стежки») тощо». На іншому місці, посилаючись на останні

⁵² Po patnácti letech. Divadelné noviny, Praha, 12. 10. 1960.

⁵³ I. Franko, Křížne cestičky. Smena z 30. 9. 1960.

⁵⁴ J. Rešovský. Po festivale před novými úlohami. Бюлетень до прем'єри «Куховарка» (24 листопада 1962).

успіхи драмколективу, вказував на те, що за роки свого існування він «знав різних змін, але сьогодні являє собою сконсолідований художній колектив, який здібний під керівництвом досвідчених режисерів виконати і найвимогливіші завдання».⁵⁵ І факти це невдовзі підтвердили.

Два великі успіхи після «Неспокійної старості» і після ряду сірих постановок здобув УНТ постановкою глибоко сучасної п'єси П. Карваша «Антигона» і трагедію великого Шекспіра «Отелло», яка принесла театру небачені лаври і навколо якої розгорнулася плідна та цікава дискусія, що розкрила ряд специфічних рис УНТ.

Ідейно багатогранна, дією нескладна, сперта на діалоги «Антигона» (22 вересня 1962) давала широкий діапазон можливостей розмови з сучасністю. Режисер М. Ш. Гойда, що завжди прагнув довести основний сенс твору до глядача, пояснити йому щоденні істини нашого буття, не впускався у складність філософсько-етичного сенсу п'єси. Він тримався в постановці «конкретної реальності», — як згадувала критика, — розкривав, в основному, «зростання сил боротьби за комунізм і формування людей у її лавах».⁵⁶ Проте провів величезну роботу з акторами за засвоєння «громадської манери» словесного зображення, за простоту і невимушеність виразу, за глибину думок в діалогах, психологізацію образу, що у великій мірі вдалось йому реалізувати, хоча критика підмітила ще небажані залишки давньої мовної манери — «переекспонованість виразу» і зовнішню характеристику постатей. Постановка стала тріумфом молодій актриси М. Шептак (Анти), яка подала в ній філігранно виконану художню роботу. Постановка «Антигони» стала проявом стремління театру до витончених художніх обріїв, до сфери ідей, до філософського діалогу з глядачем, про який художній керівник УНТ Й. Фельбаба писав: «Прагненням їх (режисерів і акторів УНТ. — О. Р.) є у співробітництві з авторами... довести до синтезу ті сучасні суспільні явища, які на базі вивчення марксистсько-ленінської етики і естетики можна використати для формування морального і політичного обличчя людини».⁵⁷

«Отелло» (19 жовтня 1963) — це переломна віха в історії художнього розвитку УНТ, синтез традиційної зображувальної манери театру і новітніх художніх тенденцій, поєднання пластики, глибинного зондажу характерів та осучаснення ідейного сенсу твору. Його постановка потвердила (режисер М. Ш. Гойда), що «драмколектив УНТ є розвиненою, фахово озброєною професійною трупкою, спроможною інсценізувати і ті найвимогливіші драми світової і вітчизняної літератури». Чехословацька театральна критика, що дивилась постановку трагедії в Кошицях на Четвертому фестивалі східно-словацьких театрів восени 1963 року, з подивом висловлювалась про це художнє досягнення УНТ. «До постановки «Отелло» інсценізатори приступали з усією відповідальністю, підготовано, театральню... Є це успіх, якого ми не очікували...» (М. Полак). «Людина з критика перетворювалась у глядача, який аплодував, дивувався, хвилювався і млів від страху перед трагедією, яка насувалась і яку б він з радістю відвернув...» «Варто ходити в крайові театри. Вчора ми бачили професійно поставлену п'єсу... Симко мене зацікавив як професійний актор, якому ця назва по праву належить. Режисер Гойда приємно нас вразив. Ця вистава була перш

⁵⁵ Бюлетень до прем'єри «Отелло» (19 жовтня 1963).

⁵⁶ Mojmír Sabol, Prešovská Antígona. Východoslovenské noviny, 29. 9. 1962.

⁵⁷ Бюлетень до прем'єри «Отелло» (19 жовтня 1963). Вітальне слово.

за все акторським концертом! . . .» (В. Носкович). «Я натхненна. Був це художній подвиг, яким нас удивив весь колектив і режисер» (М. Мачугова).⁵⁸

«П'еса розворушила плин тутешнього театрального життя», — писав інший критик, що вказував на багатогранне тлумачення характеру постатей, на своєрідну подачу образу Яго, на те, що актори і після прем'єри наполегливо працювали над своїми образами, на шостій репризі вже і ті, що раніш були блідими, слабкими, піднялись до рівня провідних виконавців. «Тому-то ця п'еса, — наголошував він, — велика школа для театру».⁵⁹ Відомий словацький критик і драматург І. Руснак у своїй рецензії, задумуючись над багатьма проблемами УНТ і цього його великого успіху, писав: «Американський театральний теоретик Д. Гейснер заявив: «консервативізм? нічим не гірший він і нічим не кращий, ніж є ті якості, що він їх консервує». Український народний театр з Пришева консервативний театр і наведене положення пояснює дуже багато проблем його роботи. Пояснює і загальне недооцінювання роботи цього колективу, і його неочікувані перемоги на різних фестивалях. УНТ перемагає тому, що є іншим, ніж решта театрів, що в сьогоденнішому психозі новаторства за всяку ціну має сміливість предстати перед публікою і критикою з традиційними прийомами та якостями і що вміє їх і відстояти . . .

З великими симпатіями прийняла публіка і критика українську постановку «Отелло» Шекспіра на Четвертому східнославацькому фестивалі в Кошицях, — продовжував автор. — Був це театр з усім ароматом театру, було це зрілище в найкращому розумінні цього слова, був це Шекспір як народний автор, а не Шекспір як делікатес для естетів . . .

Акторські образи були культивовані і деякі компарсні сцени були так інтелігентно опрацьовані, що могли б з них повчитись і братіславські режисери дуже гучних прізвищ.

З трійці головних постатей звернув на себе увагу передусім Яго Віктора Гайного. Це не злочинець великого формату. Не є він великий інтелект, що ніби суперечить Шекспіру. Гайний тут демонстрував зло в його банальній, дюжинній подобі. Був це мудрий підхід. Вперше ми Яго сприймали таким, як максимально сучасний характер . . . Павло Симко як Отелло мав чудовий розбіг . . . Дездемона Ганни Симко була найбільш вдалою в заключних сценах трагедії. Ми не бачили Дездемону патетичною і сентиментальною, але просто і передусім інтелігентною».⁶⁰

Це тільки частина великої рецензії, автор якої аналізує різні сторони постановки — реально, тверезо — і всюди знаходить щось гідне подиву, якісне і цінне. Вірність традиції, що її театр почерпнув з різних джерел, особливо з художньої майстерні російського або ширше — радянського театру, в її поєднанні з сучасними настановами чехословацького театру дали чудовий високоякісний результат в роботі УНТ, звернули на себе увагу кращих вітчизняних теоретиків театру.

В репертуарі театрального сезону 1963—1964 років «Вівчарева жінка» І. Стодоли (режисер І. Іванчо, 21 вересня 1964) і «Свято лампівнів»

⁵⁸ З обговорення постановок на IV-ому фестивалі східнославацьких театрів в Кошицях. Висловлювання членів журі. Druhý deň festivalu. Východoslovenské noviny zo dňa 19. 11. 1963.

⁵⁹ M. Sabol, Nekonečný Othello v UND. Východoslovenské noviny z 9. 9. 1963.

⁶⁰ I. Rusnák, Othello v Prešove. Smena zo dňa 27. 11. 1963.

Г. Пфейфера (режисер Й. Фельбаба, 20 червня 1964), в якому Г. Симко створила прекрасний образ японської дівчини Юкі та І. Стрпковський (Шіда) виявив свій свіжий талант, піднялись дещо над пересічність решти постановок. Сподівання, покладені на «Коварство і любов» Ф. Шіллера (режисер Іванчо, 10 жовтня 1964), не виправдались. Ця класична п'єса, що таїла в собі значні можливості для постановника і для виконавців, не досягла вищої оцінки з-за невеликого розподілу ролей. В її інсценізації мали місце навіть натуралістичні штрихи.⁶¹ З більшим успіхом була інсценізована вимоглива сучасна п'єса словацького автора І. Руснака «Надобранич, лисиці». В роботі режисера п'єси О. Ченек-Галахан (дипломна робота) критика підкреслювала «чуття логіки акцій, природні і невимушені прийоми розкриття взаємних відносин». Правильно сприйняті і відтворені, зрозумілі публіці образи і колізії «постановниця витлумачила з відчуттям специфіки авторського почерку».⁶² В «Барабанщиці» А. Салинського (режисер Й. Фельбаба, 16 січня 1965), якій критика слушно закидала упрощення внутрішнього драматизму, Тамара Симко створила глибокий людський образ головної постаті, майстерно передавши її складну психологічну боротьбу і драму.⁶³ Постановці драматичної поеми Олеса «Ніч на полонині» (режисер І. Іванчо, 5 травня 1965 р.) бракувало поглиблення у тонку поезію п'єси, вимогливої роботи з акторами, над текстом, чуйної уваги до неповторності авторського почерку. В постановці «Фортуни» (режисер О. Ченек-Галахан, 22 травня 1965) критика слушно висувала успішні акторські виконання, просте і безпосереднє оволодіння комічними ситуаціями.⁶⁴ Взагалі О. Ченек-Галахан схилилась до простоти, точності і ясності у передачі взаємовідносин, образів, авторського задуму.

В наступному сезоні (1965—1966), знаменною подією якого стала постановка «Пігмаліон» Б. Шоу (режисер Й. Фельбаба, 18 грудня 1965), ні п'єса «Сон князя Святослава», якою театр відзначив своє 20-річчя, ні «Прес-аташе в Токіо» не піднялись над стандарт. «Пігмаліон», в свою чергу, знову потвердив положення, що велика п'єса, сила таланту автора родить таку ж силу сценічного втілення твору. Режисер Й. Фельбаба в своїй постановці знову довів, що в нього багато невичерпаних резервів художнього хисту. Те саме можна сказати і про художній колектив. Майже кожний з виконавців вніс в інсценізацію щось нового із своїх індивідуальних художніх ресурсів. У Й. Корби критика підкреслювала «наближення до віртуозності сценічної мови», у Миколи Симка — «децентність, природну елегантність, його справжній англійський спокій в постаті полковника». У Т. Симко (Еліза) було бачити, що «ця видатна актриса не покладається на свій талант, — писав критик, — її мистецтво прямує до мистецтва інтелекту . . . , результати її роботи, а також результати роботи П. Симка (батько Елізи) над своїми ролями є не тільки акторськими, але також яскравими режисерськими успіхами . . . У своїй постановці Й. Фельбаба, особливо в першій половині п'єси, дуже цілеспрямовано, швидко розгортав дію і конфлікт, вибудував з глибин специфіку іронії Шоу . . . Ця постановка для УНТ була великим іспитом. Колектив подолав всю вимогливість англійської комедії-діалогу,

⁶¹ М. Š. Gojda, Spätný pohľad. Roľnícke noviny zo dňa 19. 2. 1965.

⁶² Там же.

⁶³ М. Sabol, V znamení klasiky. Východoslovenské noviny zo dňa 21. 7. 1965.

⁶⁴ Там же.

якої комізм не лежить на поверхні, він схований в глибині твору, тісно пов'язаний із згущеністю думки авторського тексту».⁶⁵ Проте ще і в цій постановці відчувалась відстань між виконанням провідних акторів і рівнем другорядних ролей. Критика слушно зауважувала, що цей «другий гарнітур» є ще завжди гальмом театру на шляху до його професіональності. І згадана проблема залишається до цього часу не розв'язаною.

З цієї постановкою побував УНТ на гастролях в УРСР. Відгуки і там були схвальні. «В особі режисера Й. Фельбаби, нагородженого медаллю «За видатну працю», — писав радянський критик, — ми впізнали вдумливого інтерпретатора п'єси, митця, який не піддався спокусі «розчинити» ідею в зовнішніх ефектах, смішних ситуаціях, не перетворив комедію в пусто-порсжню забаву».⁶⁶

Постановка «Сватання на Гончарівці», яка в ремінісценціях старших акторів УНТ пов'язувалась з дитячими роками театру і повторна постановка якого (24 вересня 1966) здійснилась у співробітництві з ПУНА, зараз була зовсім не схожею на ту першу. Режисер І. Іванчо намагався подати її в строгих реалістичних рамках, він зняв сентиментальні нашарування п'єси, підкреслив соціальний конфлікт, підсилив динаміку постановки і добився ефектної і разом з тим простої та ясної інсценізації з добрим компарсом і відповідним художнім оформленням. Завдяки цим якостям інсценізація мала гучний резонанс серед широкої публіки, схвально сприйняла її й когорта вимогливих глядачів УНТ. І. Іванчо зарекомендував себе як добрий інтерпретатор музично-драматичного жанру. В комедії Д. Патрика «Опалу кожний любить», в якій постановнику Й. Фельбабі вдалось з легкістю передати її наївно-ніжну людськість, Т. Симко виявила нову сторону свого таланту. В постаті старої Опали вона створила простий і милий образ олицетвореної віри в людей. Також і М. Попович (доктор) та М. Корба (Глорія), що в трилогії «Кухарки» А. Софронова з успіхом дебютувала в першій великій провідній ролі, зліпили чіткі комічні образи.

Про «Вовчицю» Ананьєва-Кобилянської у постановці Й. Фельбаби (4 березня 1967), оскільки вона була показана на Східнославацькому театральному фестивалі в Кошицях, висловився ряд чехословацьких критиків, і не зовсім однозначно. Одні бачили в ній «натуралістично-фольклористичний образ, дещо декоративно-прифарбований».⁶⁷ Інший критик писав: «Вовчиця» в постановці УНТ мала, без сумніву, найбільший успіх у публіки (на фестивалі. — О. Р.). Це була «п'єса з співом і танцями», з описово-психологізуючими виконавцями, з сюжетом, який своєю наївністю, але і своєю життєвістю, місцями й потрясав...» І тут же цей критик пояснював: «УНТ працює в дещо своєрідних умовах. Він ще постійно передусім поширювач культури та освіти і з цієї точки зору була, правдоподібно, вистава «Вовчиці» типовою».⁶⁸ Критика, як це траплялось, пасуючи перед складністю творчих проблем УНТ, рятувалась посланням на «освітні завдання» театру. А справа була дещо іншою. В інсценізації мав місце стильовий різнобій, на

⁶⁵ Gojda, Nad činohernou časťou VI. festivalu. Východoslovenské noviny zo dňa 12. 10. 1966.

⁶⁶ Ю. Шкробинець. «Пігмаліон». «Закарпатська правда», 1967, № 285.

⁶⁷ Slovenské Pohľady, 1968, II.

⁶⁸ Milan Pclak. Na margo činohernej časti košického divadelného festivalu. Tiene jednej tradície. Pravda zo dňa 12. 11. 1967.

який певні критики натякали. Постановка, з одного боку, свідчила про потяг до модерних сценічних зображувальних прийомів, що дав себе знати передусім в сценічному оформленні, але він суперечив характеру п'єси і основним прийомом постановки — описовості, однобокій трактовці характерів, декоративності фольклорних елементів, сповільненій динаміці, на що штовхав сам текст, який для модерної сценічної трактовки вимагав певної правки. Ці обставини пов'язали дещо й творчу ініціативу акторів, які, — а це не оминула закинути постановці критика — не вичерпали всіх творчих можливостей в своїх ролях.

Після невдалої постановки «Світанок в горах» і слабкої «Весна іде міс- том» успіх принесли «Мишачі доріжки» І. Дярфаша як режисеру. (Й. Фель- баба), так виконавцям, що з легкістю витлумачили посмішку автора над людською слабкістю, видобули максимум думок з сюжету п'єси. Три наступні п'єси сезону (1967—1968) означали три відмінні за своїм характером пере- моги трьох режисерів і художнього колективу. Могутня тема, великі постаті і їх неменш сильні страсті та зіткнення в трагедії Ф. Шіллера «Марія Стюарт» розкрили безмежний простір для режисерської творчої ініціативи, яким постановник І. Іванчю плідно й винахідливо скористався. Його робота зображувальними засобами, тонка співпраця з художником, світло, фарби, архітектура сцени, компарси, костюми, зовнішні компоненти постановки були якими, оригінальними, своєю багаторозмірною символікою підказували неминучість трагедії. Постановник чітко окреслив контури кожної постаті, її димензії, шляхи зіткнень, нааранжував всю конструкцію постановки, що вражала своєю могутністю і точністю. Постаті подав крупним планом, за їх основними прикметами, в центрі з двома контрастними натурами, двома королевами — грубою і нещадною Єлізаветою і ніжною, дещо романтичною Марією. Обидві вони тріумфували в своїх ролях — Т. Симко і Г. Симко — справжні королеви УНТ. Проте критика не без підстав закидала режисерові, що згадані прийоми межували з ілюстративністю, що характери були подані прямолінійно, однобічно, як «носії добра і зла», що історична трактовка п'єси обмежила можливості осучаснення її ідейно-етичних ресурсів, що в постановника не вистачило часу для кропіткої роботи з акторами, в яких, крім іншого, відчутно давали себе знати мовні огріхи, тим більш, що важ- кий переклад і розмірена мова вимагали особливої уваги до інтерпретації тексту.

Після «Марії Стюарт» навіть слабка, дещо сентиментальна п'єса «Замети» В. Г. В. стала помітною подією в житті театру. З послідовною чистотою ба- чення і викладу, з вдумливістю відтворив її режисер М. Бобула (1 червня 1968). «Психологічним напруженням, зміною характеру з наявним показом внутрішнього конфлікту він... зовсім заповнив порожнину, створену бра- ком фізичної динаміки», — писав один з критиків. Режисер Бобула вклав багато енергії також у роботу з мовою виконавців. В результаті «з мови акто- рів зовсім зник пафос, який в усіх попередніх постановках мав місце у біль- шій або меншій мірі. Це великий крок вперед в УНТ, — зазначала критика. — Хоч це і принесло декотрим акторам труднощі, але все ж таки цей еле- мент братіславської театральної школи («цивільність прояву») мав би ввій- ти тривало на сцену УНТ».⁶⁹

⁶⁹ В. Турок. «Замети» в УНТ. «Дружно вперед», 1968, № 7.

Третя постановка «Одруження» М. Гоголя (15 червня 1968) в УНТ підсумувала весь попередній досвід, здобутий її постановником Й. Фельбабою на протязі його двадцятирічної роботи в УНТ і співробітництва з визначними реалістичними майстрами сцени. На відміну від попередніх постановок, режисер добився актуалізації конфлікту комедії і окремих характерів, їх багатозначності. «Неймовірність комедії» він подав у площині, наближеній до абсурдності, націливши провідну думку п'єси на критику маніпуляції з людськими душами. Постановка заслужено оцінювалась як одна із кращих досягнень театру періоду його зрілості.

Весь театральний сезон 1968—1969 років пройшов під знаком високої вимогливості як до репертуару, так і до його втілення, був пробним каменем художніх сил та ідейних настанов УНТ. Вимоглива «Біла хвороба» К. Чапека в період глибокої політичної кризи, в яку втягнуто наше суспільство антикомуністичними і опортуністичними силами, стала мірилом не тільки художніх якостей УНТ, але також свідомостю його політичної зрілості. Тим, що режисер п'єси Й. Фельбаба поставив її в «традиційному» розкритті конфлікту, не двозначно показавши в ній фашизм як нищівну силу і загрозу людству та людяності, він живо нагадав глядачам ситуацію 1938 року, коли буржуазна Чехословаччина, відмовившись спертись на мужнє плече СРСР, без його допомоги стала жертвою фашистської агресії. В провідних ролях виконавці (П. Симко, Й. Корба, М. Симко, В. Гайний) піднялись високо над стандарт.

Вершина української класичної драматургії «Лісова пісня» — це водночас вершина драматургічних і художніх стремлень УНТ. Пройдений театром шлях від постановки «Ой, не ходи, Грицю...» до цього витонченого, філософськи наснаженого із формального боку вельми вимогливого поетичного твору Лесі Українки був, властиво, підготовкою до його постановки. Величезні сподівання вкладали в цю постановку як сам театр, так і його глядачі, очікуючи, що вона стане етапом в роботі УНТ. Однак, зосереджена на феєрично-казковий характер п'єси, постановка (режисер І. Іванчо) не розкрила в усій широті і глибинності багатий діапазон людських почуттів, тонку філософію і таку ж витончену поезію чистого, світлого і вічного людського кохання, що становить стрижень п'єси і водночас відбиває неповторну ніжність й вічне горіння автора-поетеси. Виявилось, що УНТ повинен ще подолати відстань до витонченої подачі витонченої думки і поезії вершин української класики («Лісова пісня», «Ніч на полонині»), розв'язати питання їх сценічного втілення новітнім стилем («Сон князя Святослава», «Вовчиця») з метою внесення власного своєрідного художнього почерку в чехословацький театральний контекст. З цим завданням театр вступає в своє друге чвертьстоліття.

До постановки комедії «Контєрвільське страхіття» сам постановник (Душан Карас) не мав великих вимог. Прагнучи тільки, щоб «глядач у залі разом з актором на сцені... дві години добре і приємно почували себе...»,⁷⁰ він зосередив увагу на загостренні комедійних ситуацій й на виразність окремих картин. Критика сприйняла п'єсу і постановку як «інтермеццо

⁷⁰ Бюлетень до прем'єри «Контєрвільське страхіття» (29 березня 1969).

в драматургічному плані театру, що не внесло в його життя нічого нового, тільки замір автора працювати жиповисними малюнками».⁷¹

Зате тим вимогливішою щодо постановки була остання п'єса сезону (1968 — 1969) «Плями на сонці». Критика розцінювала як відвагу, що театр звернувся до такого складного, психологічно заглибленого твору. Проте постановнику (І. Іванчо), що вклав багато праці у його сценічне відтворення, вдалось досягти визначного успіху. Щоправда, ролі виконано не на однаковому рівні, причому по-різному зрозуміли свої постаті виконавці, їх образи, з яких найглибший (Тереза) належить Т. Симко, не спрямовано в єдиний фокус основного ідейного сенсу твору, тому останній ефект розтанув у багатозначності, етичний висновок п'єси не прозвучав на всю силу.⁷²

Останній доювілейний сезон (1969 — 1970), на початку якого художній керівник театру Й. Фельбаба не без підстав міг заявити, що, «приглядаючись до підвищених вимог сучасних глядачів, рівень нашої (тобто УНТ. — О. Р.) художньої потенції (драматургія, режисура, акторська праця, сценографія, сценічна музика, переклади) досягає професіонального рівня, забезпечує стандарт»,⁷³ приніс немало вартісних художніх досягнень. Постановка комедії «Смукот з небіжчиком» сербського автора Б. Нушича, в художній специфіці якого режисер (Й. Фельбаба) спостеріг схожі на гоголівський сміх скрізь сльози риси і досвід роботи над «Одруженням», застосований у цій режисерській праці, звернули на себе увагу оригінальністю витлумачення авторського почерку і задуму навіть сербської критики. Якщо казка «Яворик», якою УНТ значно зміцнив свої щирі контакти з дитячим світом і в якому А. Фабіян, добре знайома наймолодшим глядачам театру, накреслила чітку і симпатичну постать доброго придворного блазня, для свого сценічного втілення не вимагала помітніших зусиль, «Світло і тінь» В. Гайного коштувала значної наснаги як виконавцям, так і режисеру. Слід визнати, що І. Іванчо з відвагою береться за постановку з художнього боку не завершених місцевих творів, шукаючи своєрідних шляхів для їх відтворення, намагаючись в інсценізації затушувати формальні вади і винести на поверхню ідейне ядро п'єс. Ці пошуки, відвага, жага до витоптування негтоптаного, жадоба до експерименту, пов'язаного з ризиком і загрозою фіаско, становлять одну з позитивних сторін його режисерської натури. І зараз він не обійшов цих провалів у постановці. Критика справедливо закидала їй «схильність до декламування у передачі тексту, сценічну стилізовану піднесеність», деяку сентиментальність, менторство у «виріканні категоричних правд» героями, певну прямолінійність образів, проте однозначно визнала високу якість постановки, констатувала, що «і п'єса, і її інсценізація на сцені УНТ є успішним драматургічним і естетичним актом нашого театрального життя».⁷⁴ З наймолодшого покоління акторів театру визначний вклад у цей успіх внесла в ролі Славки Ганна Томко. Ще успішнішою була постановка п'єси Я. Барч-Івана. Режисер І. Іванчо з особливою силою передав її драматизм. Друга інсценізаційна робота словацького режисера Д. Караса в УНТ («Лікар мимоволі» Ж. Мольєра) розвивала попередні тенденції цього режисера,

⁷¹ «Нове життя» від 4 квітня 1969.

⁷² В. Турок. «Плями на сонці». «Нове життя» від 12 липня 1969.

⁷³ Й. Фельбаба. Майстерність, майстерність... «Дружно вперед», 1969, № 8, стор. 12.

⁷⁴ А. Червеняк. Люди, любіть один одного! «Нове життя» від 19 грудня 1969.

якому також і в даній постановці «розходилося про такий спосіб інтерпретації, яким би була підкреслена театральність театру». Він вимагав від виконавців «легкості, свіжості, радості з гри, радості руху, радості висловленої репліки»,⁷⁵ передусім точності, що ставило завишені вимоги до акторської техніки. Виконавці, особливо в провідних ролях, — П. Симко, А. Югас, І. Кошут-Матурканич, М. Корба, Й. Корба — відповіли цим вимогам, чим досвідчили технічну досконалість колективу. Тільки мова — при незвичайно швидких темпах і динаміці п'єси ще завжди робила утруднення, вимагала значного напруження у виконавців, причому не обійшлося без помітних вад, особливо у «другого гарнітуру» акторських виконавців. Вершиною творчої роботи як колективу, так і режисера Й. Фельбаби, гідним завершенням творчого і ідейного шляху УНТ в доювілейному 25-ому сезоні стала «Третя патетична» з постаттю В. І. Леніна. Художній почерк Й. Фельбаби блиснув у цій постановці у виразній чистоті: простота і сумлінна докресленість постатей, багатогранність їх людського обличчя і взаємних відносин, точність думки і ясність ідейного задуму, строгість художнього виразу характеризували цю постановку. Образ В. І. Леніна у подачі Й. Корби став, без сумніву, кульмінаційним досягненням цього визначного актора, виразом його неповторного творчого обличчя, позначеного почуттям правди, яскраво зображувальністю форми, глибинністю внутрішнього рисунка, теплотою і людяністю, які утворювали вузький контакт між глядачем і сценою, величчю ленінської постаті і її правди та простою людиною-глядачем. виправдались передбачення, висловлені критикою вже при перших кроках Й. Корби на сцені: він справді став «тузом» УНТ. Критика слушно відзначала також успіх П. Симка в ролі Ф. Дятлова. Своєю ідейно-художньою силою інсценізація стала також кульмінацією єднання театру з глядачем. Про п'єсу і постановку говорили скрізь. Окружні комітети Культурного союзу українських трудящих запропонували відзначити державною премією і постановника Й. Фельбабу, і виконавця образу В. І. Леніна Й. Корбу.

*

Режисер Пряшівського словацького театру імені Й. Заборського Д. Карас при другій творчій зустрічі з колективом УНТ заявив: «Я прийшов між приятелів, мистецтво яких дуже високо поважаю».⁷⁶ А після роботи над першою своєю інсценізацією в УНТ він сказав: «Я не можу не висловити погляд, до якого я дійшов на протязі вивчення п'єси: якість декотрих членів драми УНТ заслуговує більшої уваги з боку нашої театральної теорії і критики, ніж їм дотепер зверталась».⁷⁷ Вимогливий художник-гість на підставі роботи з акторами висловив одне з стрижневих положень, яке слід висунути з нагоди ювілею театру: провідні художні сили УНТ та в загальному і весь театр досягли рівня, яким не тільки піднялись на висоти професіональних театрів Чехословаччини, але внесли в цей театральний контекст свою неповторну своєрідність, гідну уваги театральних спеціалістів-теоретиків. Загальним визнанням майстерності режисерів УНТ, крім іншого, є той факт,

⁷⁵ З розмови за чашкою кофе з режисером Душаном Карасом. Бюлетень до прем'єри «Лікарем мимоволі».

⁷⁶ Бюлетень до прем'єри «Лікарем мимоволі».

⁷⁷ Бюлетень до прем'єри «Кентервільське страхіття».

що вони з успіхом працюють в інших театрах — Й. Фельбаба, зокрема, в Комарнянському угорському обласному театрі, а І. Іванчо — в Пряшівському театрі ім. Й. Заборського. Їм, як і всьому колективу видано атестат зрілості кращими знавцями театральної справи на загальнодержавних і обласних театральних змаганнях, а також критикою та публікою за кордоном, зокрема в УРСР та Югославії. Вступаючи з цим атестатом у своє друге чвертьстоліття, театр повинен усвідомити свою відповідальність, з якою ця кваліфікація пов'язана, велику вимогливість щодо дальшого формування художньо-ідейного шляху УНТ. Водночас він несе у цю путь певні мрії, які виношує вже роки. Головною з них є — бути визнаним членом не тільки чехословацької театральної родини, але також загальноукраїнської театральної спільності, заслужити на фахову увагу радянських українських театральних критиків і зайняти в історії українського театру гідне місце, мати можливість вузьких творчих контактів і обміну акторами з театрами Радянської України. Художній рівень УНТ дає теж право бажати, щоб Чехословацький фільм поширив своє творче співробітництво з акторами УНТ, щоб Чехословацьке телебачення також використовувало художні сили театру і, нарешті, щоб чехословацька критика не залишала поза увагою пов'язані з УНТ творчі і теоретичні проблеми. Як висновок для самого УНТ залишається підкреслити, що на його рахунок є такі невідкладні пекучі завдання: піднести так званий «другий гарнітур» колективу до рівня провідного, тобто добитись зладженої ансамблевості колективу, знайти власний неповторний голос у відтворенні української класики, позбутися недоліків у сценічній мові.

*

Як довели останні вимогливі постановки, особливо писані розміреною мовою тексти, сценічна мова театру є ще завжди гальмом в його художній роботі. Її майже фатальність в історії УНТ є результатом об'єктивних історичних даних, які діяли і діють ще і зараз в тому середовищі, в якому театр зріс і де приходиться йому працювати. Незнання рідної літературної мови і низька мовна культура взагалі в українців Чехословаччини є залишками темної культурної спадщини їх минулого. Своєрідний характер місцевих говірок, іншомовні впливи на стику кількох етнічних сфер, невиясненість культурно-національної орієнтації, в результаті якої глибоко і тривко увійшов у вжиток штучний мовний витвір «язичіє», низький рівень шкільної освіти в минулому мали за наслідок кілька типових мовних фактів: неправильний наголос (у більшості місцевих говірок нерухомий), відмінну від літературної вимови деяких голосних і приголосних, навіть втрату слуху до музики української літературної мови, своєрідні синтаксичні сполучення і штучні вирази, запозичені з сусідніх мов, вживання в розмові штучного жаргону або суміші говірок, втрату необхідності культивування літературної мови і потреби боротьби за її чистоту і високу культуру. Ця спадщина залишила глибокий слід в роботі всіх культурних інституцій українців Чехословаччини, в друкованому і читаному слові. Не обійшов її й театр. Позбутись її йому було тим важче, що, крім боротьби з цими небажаними мовними явищами, він повинен був ще засвоїти і навик сценічної мови, для чого слід було проводити з аматорами, які увійшли в колектив театру, не тільки систематичне навчання літературної мови, а також пройти з ними

систематичний курс вивчення навиків правильної орфоєпії, артикуляції, інтонації, поступового розвивання органів мови в акторів. А між тим за все існування театру в ньому не працював жодний виключно театральний мовний спеціаліст, який би міг здійснити всі ці завдання, прищепити потрібні мовні знання і навички акторам. Перше покоління акторів в більшості самотужки засвоїло українську літературну мову, причому воно принесло в театр досить добрі знання російської літературної мови, але і в тих кращих акторів помітні іноді огріхи щодо сценічних норм їхнього мовного прояву. В найгіршому положенні у цій справі середнє покоління, що прийшло в театр на стику 40—50-х років, яке не володіло ні російською, ні українською літературними мовами і в театральній студії УНТ, в силу вже вище розкритих обставин, воно вивчало під керівництвом театральних спеціалістів (але не мовників) російську літературну мову і, коли до певної міри засвоїло його норми, театр вже перейшов на українську літературну мову. Курйозний той факт, що коли випускники перших курсів театральної студії здавали свою випускну дипломну постановку на російській мові, театр вже ставив п'єси на українській мові. Отже, і до цього часу вони повністю не змогли засвоїти норми української літературної мови. І найприкріше те, що театр, не маючи потрібного спеціаліста, не має сил вести серйозну боротьбу з цим недоліком, що і в свідомості певної частини акторів мова, її чистота і ясність не являє собою необхідний фактор сценічної художньої вдосконаленості, першорядний засіб сценічного прояву. Отже, не дивно, що і зараз в більшості серйозних критичних виступів знаходимо закиди і заклики до УНТ у справі подолання мовних недоліків. Рецензент постановки «Марія Стюарт» вказує, наприклад, на «традиційні на сцені УНТ дефекти вимови акторів, яких слід би позбутися»;⁷⁸ критик про «Кентервільське страхіття» писав: «мова — і семантично, і дикцією — не була зрозумілою»;⁷⁹ в рецензії на «Коварство і любов» читаємо: «другим важливим фактором є артикуляція, актори часто не вимовляють слова ясно, зрозуміло, хоч з наголосом вже діло майже налагодилось»;⁸⁰ «своєю дикцією артисти не підготовлені до п'єс-конверсацій»;⁸¹ — наголошується в іншій рецензії. Зауважимо, що недоліком в усвідомленні колективом цієї вади є також той факт, що чеські і словацькі критики, перу яких належать фундованіші рецензії на постановки УНТ, питання мови не розглядали і, не знаючи української мови, не могли до неї фахово висловитись.

А між тим в тих специфічних місцевих обставинах, в яких приходиться театру діяти, чистота, ясність, культивованість акторської мови набувають помноженого значення в порівнянні з іншими театрами нашої вітчизни. Працюючи серед української публіки, яка не мала змоги засвоїти рідну літературну мову, театр мав би стати школою її засвоєння, крім того, щоб стати зрозумілим і своїм, і іншомовній публіці, він повинен з надзвичайною чистотою доносити текст вистав до глядача. Це необхідно усвідомити колективу УНТ на порозі другого його чвертьстоліття і вступити в нього з непохитним завзяттям досягти і в мові вершин сценічних вимог.

⁷⁸ В. Турок. Проблеми англійського двору. «Нове життя» від 30 березня 1968.

⁷⁹ «Кентервільське страхіття». «Нове життя» від 4 квітня 1969.

⁸⁰ Ю. Д. «Коварство і любов». «Нове життя» від 17 жовтня 1964.

⁸¹ А. Чергеньяк. Вистава одного актора. «Дружно вперед», 1966, № 12.

Є ще й інші мовні проблеми, перед розв'язанням яких стоїть театр. Це, в першу чергу, мова вистав — в творах місцевих авторів, в творах української драматургії, в перекладах, вже готових або зроблених на замовлення УНТ місцевими перекладачами. Щоправда, всі ці проблеми мали б розв'язати відповідні наукові інституції, але, оскільки таких досягнень тут немає, театр повинен був взяти розв'язання і практичне здійснення деяких з них на себе. При своїх обмежених можливостях він зробив в цих справах немало, хоча залишається попереду зробити ще більше: розв'язати остаточно теоретично і практично питання використання широкої сивонімики та ідіоматики української мови з метою відбиття місцевого колориту в місцевих оригінальних драматичних творах, наближення таким же шляхом зразків сучасної радянської української драматургії місцевим потребам, розв'язання з даних аспектів питання сценічного мовного оформлення класики і вже готових українських перекладів та висвітлення питань теорії та практики перекладацької роботи. Найбільше зроблено театром в останній справі. За його ініціативою 16-ма перекладачами, частково працівниками театру, перекладено більше сорока театральних п'єс з інших мов на українську, передусім із словацької і чеської мов, що становить гідний уваги внесок в українську перекладну драматичну літературу.

*

Крім власної роботи, УНТ виконав на своєму чвертьстолітньому шляху величезну політико-виховну, художньо-освітню та іншу громадську діяльність. Значні заслуги має УНТ в розвитку народної художньої самодіяльності серед українців ЧССР. Ще не встиг він сам стати на власні ноги, а вже став допомагати гурткам НХС, подаючи їм фахову допомогу, виконуючи організаційську роботу, беручи участь в підготовці, проведенні і оцінці різних фестивалів, друкуючи для любителів матеріали, влаштовуючи для них курси тощо. УНТ увійшов в історію місцевої НХС як фактор, що зумовив її широке кількісне зростання, якісний розмах.

Цілу роботу можна б написати про співробітництво УНТ з Українською редакцією Чехословацького радіомовлення. Сотні образів створили актори в постановках чехословацьких українських передач, сотні постановок здійснили режисери УНТ в цих передачах, сотні важливих сторінок записали творчі працівники театру в історію українського радіомовлення як постановники, виконавці, читці-декламатори, диктори, солісти, а також як автори.

З життям театру тісно пов'язаний розвиток театральної критики. Це тема широка і складна. Згадаємо тільки на цьому місці, що і вона, як і сам театр, розвивалась повільно і нерівномірно. На початку історії театру бачимо серйозні спроби розгорнути в місцевій українській пресі широку, ділову і діючу полеміку навколо УНТ з метою допомоги з'якіснюванню його роботи. Після певного періоду «солодкуватих, офіційних рецензій», які припадають на 50-і і початок 60-х років, друга половина 60-х років в історії місцевої української театральної критики позначена поживавленням полеміки навколо проблем театру і поглибленням якості рецензій, хоча і до цього вони не досягли бажаного рівня, українські друковані органи не приділяють театру належної уваги і на належному фаховому рівні, що, зрозуміло, не сприяє ні його популяризації, ні його розвитку. Щодо чеської і словацької критики, вона звертала свою увагу на УНТ з нагоди його

овілеїв і виступів на фестивалях та у зв'язку з його гастролями по республіці, причому вартісні, переважно аналітичні рецензії на роботу УНТ стали появлятися у 60-х роках у зв'язку з виходом УНТ на загальнодержавну театральну арену з гідними серйозної уваги тривалими художніми вартостями.

Вся історія УНТ переткана його боротьбою за довір'я глядача. Більшу частину своїх постановок театр показує поза місцем свого перебування — Пряшевом, де ставить тільки прем'єри і одну-дві репризи постановки. Майже легендами оповились перші поїздки театру, коли актори пішки, на вантажних машинах, на «драбінках», поїздом діставались на місця вистав, коли самі несли і складали куліси, клеїли афіші, продавали квитки, виступали під відкритим небом, в збитих нашвидкуруч бараках, школах, спали без стріхи над головою і за це були ношені своїм глядачем на руках, приросли до його серця, але траплялось, що за свою прогресивність і камінням були биті підбуреним реакцією натовпом. Все це записане в аналах театру. Цифри доводять, що до середини 1969 року більше 4500 спектаклів УНТ, показаних дома і за кордоном, бачило більше мільйона глядачів.⁸² Яскравим фактом залишається для нас дійсність, що своєю сумлінною, сердечною, доброю роботою УНТ завоював небачену тут, на сході республіки, популярність, яка і зараз є кращою з його окрас, що він докладає всіх зусиль, щоб не розгубити витоптаного шляху до свого глядача. Цікавий доказ популярності УНТ дає недавно соціологічне дослідження, яке здійснило Міністерство культури ССР через посередництво Братиславського дослідного інституту культури і громадської думки в травні 1969 року з метою встановити вплив УНТ і ПУНА на глядача східнославацьких округів з українським і мішаним населенням. Цей інститут встановив місце УНТ в свідомості глядача, його думку про театр і зауваження до роботи цієї інституції. Дослідження провдилось на місцях, до нього було залучено тисячу осіб старших 18-и років, з отриманих анкет було використано 995. Між опитуваними було 530 осіб української національності. Дослідження довело, що УНТ має ширший радіус діяльності, ніж Театр ім. Й. Заборського (далі — ТІЗ), що майже 40 % опитуваних має добрі можливості дивитись вистави УНТ, що з них знає УНТ 85 %, а з осіб української національності — 86,8 %. Встановлено, що найбільша інформованість про УНТ є в округах Бардіїв (98,2 %) і Вранов, найменша — в Старій Любовні і Пряшеві, але і тут вона досягає 80 %. В порівнянні з цим ТІЗ знає тільки 79,5 % опитуваних. При цьому УНТ не знає 5,2 % (ТІЗ 8,7 %), не цікавиться виставами УНТ 9,6 % (ТІЗ 11 %).

Отже, як доводять цифри, УНТ широко увійшов у свідомість місцевого населення, переважна більшість громадян вибраних місцевостей знає цей колектив, причому він відносно більше зафіксований у свідомості опитуваних осіб, як українців, так і словаків, ніж ТІЗ. Відвідування вистав цих двох театрів теж вийшло на користь УНТ. З опитуваних осіб 26 % відвідує кожну виставу УНТ в близькості свого перебування (ТІЗ тільки 12,9 %), а деякі вистави УНТ відвідує 38,7 % (ТІЗ — 29,8 %). Найвищий процент тих, що відвідують кожну виставу УНТ, припадає на округи Свидник та

⁸² П. Байцур. УНТ в числах. «Нове життя» від 27 червня 1969.

Гуменне. Щодо національності глядачів УНТ з осіб української національності 32,8 % відвідує кожную виставу УНТ, 40,6 % — деякі вистави, 12,6 % жодну; з глядачів словацької національності 18,2 % відвідує кожную виставу УНТ, 36,3 % деякі вистави, а 22 % жодну виставу. В порівнянні з цими цифрами з опитуваних осіб словацької національності кожную виставу ТІЗ відвідує тільки 13 %. Як виходить, популярність УНТ на Північно-Східній Словаччині в усіх реляціях вища за популярність ТІЗ і навіть між словаками, оскільки й вони у більшій кількості відвідують вистави УНТ, ніж ТІЗ. Всі опитовані категорично вимагали, щоб УНТ частіше відвідував їх оселі.

Дослідження дало також свідчення про популярність акторів УНТ. В його світлі до найпопулярніших акторів УНТ належать Симки (24,4 %), Й. Корба (8,1 %), В. Гайний (4,7 %), М. Корба (3,2 %), М. Ляш (1,5 %), Й. Фельбаба (1,2 %), далі згадувались А. Фабіян, В. та М. Поповичі, А. Югас, Г. Бітнер та інші. Найбільш голосів отримав Й. Корба (шкода, що не показані конкретно подані голоси за Симків), що відповідає реальній дійсності, та і решта оцінок подана відповідно до фактичного стану художнього рівня колективу.⁸³

Ці дані, що не потребують коментарів, є найясномовнішим свідченням вагомості суспільно-культурного значення театру та його успіхів, його ролі у формуванні свідомості і взагалі його місця в духовному житті громадян Північно-Східної Словаччини. Водночас наведені цифри являють собою кращі підсумки всього сказаного про УНТ в нашій роботі.

*

Цей ювілейний нарис, що має аналітично-синтетичний характер, є всього коротким начерком чвертьстолітнього шляху УНТ. Він торкається лише роботи драматичного колективу, який становить стрижень 25-річної історії театру, побіжно згадуючи й діяльність опереткового ансамблю і зовсім залишаючи боком історію ПУНА, який займає спеціальне місце в контексті УНТ і має специфічний шлях розвитку. Робота взагалі не претендує на вичерпність, тим більше, що обмеженість місця в збірнику значно обмежила й можливість повного охоплення історії театру, а ювілейний характер нарису вимагав більш популярного, ніж наукового викладу. До того ж до попередніх ювілеїв вийшли певні роботи, що оглядають десятирічний і двадцятирічний період діяльності театру,⁸⁴ отже, цей нарис укладався так, щоб бути певним продовженням згаданих розвідок і матеріалів, що вийшли в двох ювілейних публікаціях — «10 років УНТ» (Пряшів, 1958, 146 стор.) і «УНТ — 20» (Пряшів, 1967, 120 стор.), щодо історичного охоплення шляху УНТ, доповнення і докреслення згадуваних матеріалів та піднятих в них проблем. Його опрацьовано, крім згаданого, з використанням рецензій, що появились в періодичній пресі — словацькій, чеській, місцевій українській, угорській, радянській, архівних матеріалів і публікацій УНТ, на підставі власного

⁸³ Всі дані почерпнуті з публікації «Miesto a význam prešovských umeleckých telies v povedomí obyvateľov severovýchodného Slovenska». Bratislava 1969.

⁸⁴ І. Мадзинський. Десять років професійної сцени українського населення. В кн.: Десять років УНТ.

М. Ш. Гойда. На службі народу. В кн.: УНТ — 20.

досвіду автора і близьких творчих контактів з театром в 50-х роках під час роботи в радіомовленні на посаді режисера.

Всіми цими публікаціями, укладеною О. Пажур і виданою Пряшівською державною науковою бібліотекою бібліографією «Український театр в Пряшеві» (Пряшів, 1968, 70 стор.), що охоплює друковані матеріали періоду 1945 — 1965 років, зібраним в театрі величезним архівним матеріалом створено умови для укладення вичерпної монографії про УНТ, що залишається невідкладним, пекучим завданням найближчого майбутнього. Вона необхідна як для самого УНТ, так і для докреслення історії чехословацького театру, складовою частиною якого УНТ є, а також історії українського театру взагалі, в яку театр входить своєю національною специфікою. Необхідно, щоб театр своє тридцятиріччя зустрів з об'ємистою і вичерпною книжкою про свою багату, цікаву, нерозривно пов'язану з розвитком нашого суспільства історією. Хотілось би, щоб цей нарис став певним внеском у її вивчення і посильним подарунком автора ювіляру до його двадцятип'ятиріччя.

ПРО СЦЕНІЧНЕ ДЕКОРАЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО УНТ

Людина і доба

Живемо в добу потрясінь і перетворень, які викликають подив та які сповнені надій, скепсису і довір'я. Наука і техніка — це фактори, які в наш час вирішальним способом детермінують наше існування, але одночасно ми констатуємо зростаючий розподіл праці, часто велику самотність людини великих міст, її велике недовір'я до всіх внутрішніх цінностей і людських ідеалів. Однак ми живемо і в добу, яка є свідком виникнення нових суспільних ладів і реорганізації цілих континентів. Проте ще велика кількість людей передчасно вмирає від голоду та у війнах.

Сьогодні, коли під впливом засобів комунікації світ став майже гомогенним засобом зусиль розвитку цивілізації й багатогранного життя, різноманітність культури є одною із зброй в боротьбі проти відчуження, яке породжує промислове суспільство.

Про тенденції в сценографії

Синтез театральних складових частин, які становлять загальну подобу театральної інсценізації, позначається на всіх часткових явищах театральної структури. Кожне з основних творчих знарядь цього синтезу, взяте окремо, є складною структурою і системою, які визначають внутрішній творчий рух, який впливає з життєвості театру. Тому і така важлива частина структури театральної інсценізації, якою є роль сценографа, не становить собою однозначно єдину складову частину, але має кілька компонентів, як: мистецька частина постаті артиста (сценічна маска), сценічна декорація, мистецька індивідуалізація мистецького простору. Кожен з цих компонентів відіграє в інсценізації певну роль.

Художня сценографія — галузь людського пізнання і діяльності. Вона служить для створення сценічного середовища і сценічної маски у всіх видах сценічного мистецтва як в творчості, так і в реалізації шляхом використання художніх та архітектонічних засобів. Це становить характер сценічного декораційного мистецтва як прикладного мистецтва певного жанру.

Літературне уявлення драматичного твору відрізняється від сценічного уявлення, яке мусить мати на увазі той факт, що йдеться не про створення дійсного життєвого середовища (наприклад, дійсний пейзаж), але про його сценічний образ в живій і матеріальній подобі для живої дії — на відміну, наприклад, від малярства, яке це середовище і дію статично зо-

бражає. В цьому полягає синтез образотворчого мистецтва і архітектури в художній сценографії, яка бере до уваги як картинність й ланцюжить її в статичних забудовах драматичного часу, так і життя та застосування в архітектурі.

У творчій практиці бачимо, що в сценографії існують тенденції, які застосовуються як комплекс різноманітних комбінацій з формальним впливом образотворчого мистецтва і архітектури. Вони дедукуються на основі значення, яке відіграє в театральній інсценізації зміст сценічного середовища і сценічна маска. Причому, зрозуміло, так само важливий той факт, як використаний гип, що обумовлює зміст сценічного художнього твору, деривований формою образотворчого мистецтва. Він віддзеркалюється в певному художньому стилі і рукописі. Зміст програми інсценізації, зміст постаті актора та зміст сценічного середовища разом взяті становлять остаточну подобу художнього твору (театральної інсценізації), художній сценографічний твір якого в дійсності сприймається лише більш-менш невидимою частиною.

Тенденція в сценографії є представником типу художнього рішення сценічного середовища (зрозуміло, залежно від потреб передусім мистецького вираження постаті актора, художнього стилю, рукопису і системи художньо-технічної реалізації).

Напрями інсценізаційних тенденцій сценографії виражають зміст основних типів тенденцій в сценографії: — Домінує картина — тенденція сценографії до вираження простору. — Домінує простір — тенденція сценографії до матеріального вираження. — Домінує світло. — Домінує рух.

Ангажованість сценічного твору

Існування театру обгрунтоване тоді, коли він усвідомлює собі суспільну функцію. Вживаючи прикметник «суспільний», я маю на увазі передусім етичну точку зору і ясне емоційне відношення до співгромадянина, тому що дотримуюсь аксіому, що в мистецтві все впливає з цього відношення, особливо естетика. Суспільна обгрунтованість театру полягає в ангажованості. Театр мусить висувати питання, на які кожний з нас повинен дати відповідь. Ангажоване мистецтво не дає правильних відповідей, але лише ставить правильні запитання.

1946 — 1956.

Сценографія УНТ від початку чекає на свою оцінку так само, як чекає на свою оцінку сценографія інших театрів у нашій країні. З-за нестачі теоретиків в цьому відношенні сценографія залишається полем неоранім. Не будучи теоретиком, я не стану займатись оцінкою сценічних доробків інсценізацій УНТ.

З формального боку ані сценічне мистецтво з самого початку не відокремлюється від естетично-етичних поглядів своєї доби. В цей період нормативна естетика і регламентування художньої творчості є самостійною категорією. Однак я думаю, що і наперекір цьому можна говорити про ангажованість сценічного художнього вираження у формі, властивій даній добі.

Для художності сценічного образу того періоду в УНТ характерна сценічна тенденція до вираження простору. Починаючи від «Ой, не ходи,

Грицю...» (М. Дубай, 1946), «Запорожець за Дунаєм» (Ст. Гапак, 1947), «Дядя Ваня» (М. Дубай, 1949), «Трембіта» (М. Брезина, 1951) до «В степах України» (М. Дубай, 1953), «Потеряное письмо» (З. Новакова, 1954) та інших, зустрічаємось з елементами розуміння простору, обумовлених реальною і конкретною описовістю місця, реальною і описовою дійсністю, яка стала основою для ілюстрації драматичної дії. В деяких сценах можна спостерегти використання інситуного художнього вираження простору.

Художниками цього періоду є Ст. Гапак, Є. Бісс, (за освітою маляри), які займаються жанровим малюнком та які принагідно випробовували свої здібності в галузі сценічного декораційного мистецтва, М. Брезина і Л. Шестіна, котрі вносять свій вклад як професійні сценографи, аматори М. Дубай, З. Новакова, яка довший час працювала в УНТ сценографом, столяр УНТ А. Форгач, а також інші, як О. Габзділ, Н. Вакулін, Е. Вітнер.

Естетичні смаки цього періоду хронологічно нав'язували на чехословацькі художні традиції попередніх років (наприклад, в образотворчому мистецтві Базовський, Фулла, Майерник, в сценічному мистецтві в Чехії — Гофмач, Трестер, Музика, в нас ранні праці Виходіла, Ладвениці), взагалі не беручи до уваги світові художні традиції та відповідний їм досвід з експрессионізму, кубізму, дадаїзму і інших напрямків.

І для УНТ в цей період типові не лише сценічні декорації, костюми, маски і світло, але особливо втілення постаті актора та концепція постановки. В художньо-технічній реалізації підготовки інсценізації були більші труднощі, ніж в кам'яних театрах (ці труднощі в немалій мірі існують і зараз).

Описовий стиль середовища сприяв і без зауважень сприймали не лише творці інсценізацій, але головні глядачі на гастролях. Поняття «декорація» стало визначальним для художнього сценічного образу, незважаючи на те, чи сценічний простір «декорується» як в аранжерстві або створиться емоційно міцний художній простір. Такий естетичний смак дотепер переважає в більшості глядачів. Шкода, що в той період в шліфуванні смаку не було зроблено більше, головне по відношенню до східно-словацького глядача як жителя найвідсталіших областей республіки.

1956 — 1962.

Після XX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу і в сценографії УНТ з'являється художній образ в певній формі лаконічності та стилізації. Типовою є і інсценізація «Любов Магли Бурчо» (З. Новакова, 1958), де художниця виходить з описовості середовища, не беручи до уваги атмосферу і драматичність тексту, але вживає міцних перекладин як експонуючі фактори для обрамлення сценічного образу і загального підкреслення інсценізації. Подібні метафоричні елементи були використані і в інших інсценізаціях цього періоду. На сценічне декораційно театральне мистецтво УНТ міцно впливають праці Л. Виходіла і Й. Свободи (наприклад, «Оптимістична трагедія», «Галілео Галілей», постановки Виходіла, де використано новий сценічний матеріал, «Чарівна флейта», постановка Свободи, «Гамлет», де інтегруючим фактором є світло). Так звані «натяки», які

в УНТ дають про себе знати трохи пізніше, не характерні однозначно для нього. Вони проявляються головню в деяких намірах постановників як наслідок досвіду періоду описового реалізму й нормативної естетики. Ця тенденція в певній мірі виявляється в сценічному образі і пізніше, коли художник використовує художній символ і поетичний образ, де існує розбіжність між сприйманням художника і постановника.

Використовуванням «натяків» починається вирішувати просторове членування, яке становило й становить для художників великі труднощі, зумовлені розмірами даної сцени. Це відчутно головню на поїздках, де членування малої сцени є часто проблематичним. Доводиться грати на мінімальних просторах, які з сценографічного боку переважно не відповідають потребам, тобто вистави часто відбуваються в найпримітивніших аматорських умовах. Інсценізація театру під час гастролей на такій мініатюрній сцені має просвітанський характер і ані не можна очікувати, щоб вона досягла стандартного художнього рівня. Це прикро ще тим більше, що, намагаючись піднести культурний рівень «сходу» республіки, будуються нові будинки культури і освітні заклади, сцени яких не відповідають архітектонічним вимогам, мають малу висоту колосників, не дають можливість повісити горизонт, використати найосновніші світла. Часто трапляється, що із сценічного оформлення, запропонованого для прашівської сцени, на малий простір не вміститься ані третина.

В інсценізації «Мати» (З. Новакова, 1958) художниця вже вдається до стилізації середовища, до розчленування горизонтальної проекції, на якій гра відбувається в логічній послідовності відповідно до драматичної єдності дії. Це має своє певне значення, бо сходи можуть бути не лише східцями, але й меблями для сидіння. Меблі на сцені металічні і стилізовані, які відповідають контурам сучасної орнаментики, а можливо й самоцілі. Більші вимоги ставляться до прояву акторів на такому просторі у зв'язку з недійсністю стін неописового інгер'єру. Конструктивістичне розуміння сцени дає можливість здійснити сценічні тенденції шляхом поєднання образу з простором, світлом, рухом актора і матеріалом.

Так само костюми п'єс «Мораль пані Дульської» (З. Новакова, 1958), «Одного чудового дня» (З. Новакова, 1958), «Перехресні стежки» (З. Новакова, 1960) відображають лише тогочасні контури і силует, відсувають описові деталі, а в деяких випадках використовують нетрадиційний сценічний матеріал.

У п'єсі «Перехресні стежки» дії артистів розгортаються до фронтальної лінії на високих сходах з уявним «позначним» плотом. Так само і в інших п'єсах цього періоду використовується чорний горизонт, який дає більші можливості використання, ніж художне розв'язання п'єс попереднього періоду, де поруч з мальованими перспективами пейзажу лише прикриває неминучі діри як суфіту і панорами горизонту. Зараз він має свою функцію — створювати драматичний простір. Він годиться, зокрема, для малої сцени, відповідно обрамляє сценічний образ, дає можливість використати лаконізм на малому просторі.

В цей період майже всі сцени і костюми створила З. Новакова. Крім неї, з театром співпрацювали М. Роговський, М. Гложек, Ф. Пергер, Л. Шестіна та А. Димитров.

Для УНТ цього періоду типовим є відкинення нормативної естетики. Естетична норма набула іншого змісту в своєму розвитку внаслідок руху діалектичного розвитку в світі мистецтва. Подолання одних і виникнення інших художньо-естетичним норм є іманентним законом внутрішнього руху в мистецтві.

Формальні досягнення сценічного декораційно-театрального мистецтва (в контексті і сценічного мистецтва) — це формальні засоби, з допомогою яких творець дає знати, чого хоче досягти, проявляє себе. Вони ж виникають в результаті експериментального синтезу, пізнання художніх періодів минулого і особистих творчих пошуків художника. Художні форми не дані раз і назавжди, вони змінюються і розвиваються так, як все у світі. Всі спроби встановити закони і правила, які б опанували художньою практикою, повинні провалитись внаслідок живого розвитку, який модифікує мистецтво не лише щодо змісту, але й щодо форм. Вони, звичайно, стають тривалим внеском аж тоді, коли мають гуманний зміст і коли не є самоціллю. Межа задуму дати мистецтву точну ціль відрізняє його від науки і політики, які зі свого боку підкоряються подібним нормам. Щоб відтворення художнього твору було можливим, воно, зрозуміло, повинно відповідати джерелам потреби відтворення. Нова мова форм в ніякому разі не створює непереборні перешкоди між модерним мистецтвом і людиною. Якщо хтось щиро намагається знайти контакт з художнім твором, то може повністю вивчити мову й наперекір інколи незвичному і новому характеру засобів вираження.

В той період сценографія в УНТ будує сценічний образ шляхом транспонування суб'єкту, дотримується ідеї драматичного твору і намагається оволодіти атмосферою, вживає художні поетичні образи, поетизує середовище, намагається працювати з новим матеріалом для відповідного вираження наміру інсценізації, намагається працювати з світлом як драматичним фактором і т. п.

Художниками цього періоду були: Л. Шестіна, М. Брезина, Т. Лужинський, костюми виготовлювали Г. Безакова, М. Лінгартова, Т. Плацнер та С. Бунта.

Наприклад, в інсценізації «Кухарка замужем» (Л. Шестіна, 1962) в розпорядженні актора є вільний простір всієї сцени, де кольоровий горизонт відіграє певну роль при визначенні вільності, просторовості та рухливості комедії. Разом з рисунком металевих ступеньок і балюстрад створює адекватне одне ціле. Просторове членування уможливорює розігравати комічні сцени, не дивлячись на артефакти передбачуваного інтер'єру-екстер'єру.

«Антигона та інші» (Ст. Бунта, 1962) побудована на основі очищення простору аж до імагінативності, тому що голозну функцію в просторі горизонту відіграє похила на всій сцені, яка відходить взад. На її фронтальній стіні є багато імен, які в окремих абстрагованих акціях світять (символіка полеглих героїв в концтаборах). Вона доповнена колючим дротом, потягненим в безконечність в діагоналі, пофарбованим в головних частинах п'єси червоним світлом, наче кров'ю. Сцена з'єднана із залом високою

світловою панеллю, на якій ім'я Ян є на всіх мовах. Експресивне враження виникає внаслідок різного формування імена, від малого до найбільшого.

«Недокінчений епізод» (Ст. Бунта, 1963). У згоді з режисером площа сцени була розчленована нерівномірною горизонтальною площиною підвищених площ — похилих площ як головним художнім драматичним чинником. Одночасно з світлом використані нетрадиційні низьковольтні рефлектори. Біле світло тут надає детермінативно експресивні можливості, створює світлову завісу, оголює обличчя актора аж до абсурду в драматичних ситуаціях разом з проекцією обличчя актора в незвичайній величині на задній проекційній площі і показом фотографії обличчя актора на сцені. Логіку середовища створюють реальні меблі в належній мірі.

«Отелло» (Ст. Бунта, 1963). Сцена вирішена в плані основного будівельного матеріалу — обтесаний будівельний камінь в стилі Ренесансу, пластично в чорному оксамиті. Простір членується за допомогою нашарування й переміщування цих брил. Зустрічаємось тут з абстрагуванням середовища до угруповання певної форми, незалежно від конкретності і описовиті екстер'єрів-інтер'єрів, де головний тягар вираження інсценізації покладено на актора, на фон костюмів.

«Свято лампівнів» (Л. Шестіна, 1964) з сценічного боку вирішене на основі атмосфери п'єси. Локальність середовища дотримана за допомоги типізації матеріалу, домінує сценічна тенденція плоского вираження, в японських акварельних фарбах. На авансцені висунуто квіти як символ. Цей свій улюблений символ використовує як будівельний елемент режисер Й. Фельбаба і в інших інсценізаціях за згодою з художником.

Сценічна картина «Надобраніч, лисиці» (Т. Лужинський, 1954) обрамлена горизонтальною обоймою, за допомоги якої художник-початківець перевірів функціональність формованого горизонту як фасонного фону для дій акторів.

В інсценізації «Павлина» (Л. Шестіна, 1965) помітне абстрагування простору структурою рисунка, де були використані дерев'яні рейки, подібні як у вітринах. Простір для актора максимально використаний, тому що сцена не забудована. Домінує простір горизонту.

«Сон князя Святослава» (Л. Шестіна, 1966). Використанням нетрадиційних матеріалів, формуванням і світлом тут відбитий характерний підхід до драматичного твору. Просвічуванням через джутовий горизонт досягаються різні ступені уявності і настроїв. Через горизонт, згідно з планом режисера, просвічуються задні підставки, формовані перспективно і реально, з проекцією конкретної форми, елементи якої дають можливість застосувати образного варіабелітету відповідно до проблематики п'єси. (Транспарентність горизонту Л. Шестіна максимально використав в п'єсі «Світанок в горах» (1967)). Йдеться про перспективно формований міст, зачленування в сцену якого є домінантним елементом художньої сторони інсценізації). Костюми Г. Безакової абстрагують тогочасний силует. За рисунком вони прості, без будь-яких описовостей. Використаний такий нетрадиційний сценічний матеріал, як джут і результат.

«Вовчиха» (Ст. Бунта, 1967) поставлена на підвищених площах, в профілі з необтесаних напівперекладин, на яких чергуються потрібні елементи, які характеризують середовище як реальні артефакти середовища. Головним будівельним сценічним матеріалом є дерево, в залежності від драма-

тичного твору. Згідно з планом режисера, окремі ситуації в ансамблевих сценах розігруються у більшій кількості відмежовуваних фронтальних і діагональних зонах. В розігровуванні домінує сценічний звук як монументально діючий резонатор народних пісень. Костюм як народний крой подано без конкретного фольклорного забарвлення, орнаментальність як зайвий баласт допустима лише в мінімальній мірі.

«Розмаринка» (Ст. Бунта, 1967). Використання фантастичних казкових мотивів в просторовому малюнку на чорному оксамиті, які панораматично розкинені до простору. Транспарантний подвійний тилловий перспект дає можливість з'явлення дивовижних казкових і символічних істот (зразок спроби модерної алегорії) та скарбів в кольоровій атмосфері. Постановник І. Іванчо, так само як і в інших п'єсах, тут використовує сценічний простір як у світлах, так і у кольоровій ілюзорності. Тут виявилась надзвичайна єдність постановки і художника.

«Біла хвороба» (Л. Шестіна, 1968). В сценічному оформленні домінує транспарантний горизонт із стилізованими «бактеріями» в окулярі мікроскопу. Рисунок аплікований по всьому горизонті, просвічуванню якого досягається позапросторових візій. Основна будова простору втілена в нерівномірних площях, де потрібні меблі мають свою реальну подобу.

«Третя патетична» (Л. Шестіна, 1970). Основна стовпова композиція у максимальній вертикалі розділює сцену на два однакові простори, які уможливають проводити безперервні технічні зміни окремих картин шляхом перестановки і доповнення конкретних будівельних елементів, які характеризують середовище. Символічним кольором в даному випадку є темно-червоний колір. Кабінет Леніна, наприклад, вирішений незамкненим горизонтальним планом, через транспарантний перспект проникає до приміщення невимушеність, постать Леніна належить всім, всьому гуманному суспільству. І актори приходять з цього вільного простору. Конкретність робочого столу, бібліотеки, реквізит відповідають автентичності документального матеріалу. Так само і маска Леніна автентична і вірна. Переконалива особливо завдяки точно виготовленому паріку з латексу, який було зроблено в майстернях на Барандові.

Архітектонічна система малої сцени (конкретно і сцена УНТ) не дозволяє в повній мірі використати сценічну техніку, як це буває в театрах виключно кам'яного характеру, особливо в тих, що були побудовані пізніше, де в розпорядженні художника, крім більш димензованого сценічного плану, є мобільніші штрихи для перестановки цілих частин сценічної вистави (чи вже для електричного або механічного руху), варіабельність підлоги сцени, світлове устаткування, проекційні апарати, програмоване регуляційне маніпулювання сценічною технікою і ін. Наявність горизонтальної проекції визначає і характер художнього прояву передусім в перебудовах, а саме тому, що УНТ більшість вистав покаже на вже згаданих сценах, які в порівнянні з чехословацькими театрами не досягають навіть мінімальних сценічних параметрів.

«Третя патетична» є одним з прикладів відповідного технічного вирішення сцени, де відбиранням, переставленням і додаванням частин сценічного оформлення вистави, використанням одночасного простору виникає можливість безперервних більшеразових змін картин на малому плані сцени.

* * *

Нестача фахової критики сценічного мистецтва у нас вже давно помітна. Вона пов'язана також і з недооцінкою суспільством сценічного декораційного мистецтва, головню на театральній «периферії». Художники-теоретики займаються своєю проблематикою, а сценографічна проблематика є специфічною галуззю мистецтва, якою принагідно займаються теоретики театру, які часто не мають ніякого відношення до образотворчого мистецтва. Про сцену в рецензіях після прем'єр згадується (або не згадується) дилетантськими термінами: чи вона відповідала або не відповідала, чи була гарною або модерною, без елементарних знань з мистецтва. Ситуація є такою, що суспільство і творці інсценізації, мусять терпіти таку «критику», незважаючи на те, чи вона допомагає або ні, та незважаючи на потребу критики в праці.

— — — — —

Кожен своїм внеском повинен сприяти порозумінню між людьми. Аби людина була людиною. Треба, щоб і театр, художня сценографія із свого боку сприяла і допомагала зробити наше життя кращим, повнішим.

Адже життя таке коротке!

МУЗИКА НА СЦЕНІ УНТ

Від самого початку існування Українського народного театру в Пряшеві музика в найширшому розумінні була невід'ємною складовою частиною сценічної реалізації окремих постановок. На різних етапах діяльності театру кількість, якість і вагомість музики були різними, залежно від цілого ряду об'єктивних і суб'єктивних причин.

В основному можна відзначити три області застосування музики у репертуарі УНТ:

1. Естрадно-фольклорна область,
2. Сценічні музичні жанри — оперета, балет,
3. Сценічна музика до драматичних спектаклів.

Ці три форми застосування музики не сходяться з часовою періодизацією діяльності театру, але існують (або існували) одночасно, з можливою, більш або менш виразною перевагою одної з форм в даний відрізок часу.

У початковому періоді праці театру, який характеризувався лише повільним переходом від аматорської бази до професіональних принципів, застосування музики відповідало загальній концепції драматургічного плану і впливало з художніх уявлень першого керівництва театру. (Перше художнє керівництво колективу формувалось з колишніх учителів, організаторів і керівників самодіяльних, головним чином сільських ансамблів). Значну частину репертуару театру в тому часі створювали нескладні концертні постановки типу спів-музика-танець, які були дуже близькими і зрозумілими для простого глядача, і музика у яких була відповідно проста, можна сказати майже «в натуральному виді». Короткий час існував в театрі невеличкий струнно-щипковий оркестр, який з успіхом виконував супровід частівок, пісень і танців, переважно російських і українських.

Далеко складнішою була справа в інших областях застосування музики. Сценічні музичні постановки, як і вжиття музики у драматичних спектаклях, були дуже зумовлені певними матеріально-організаційними обставинами, а найголовніше тим, що театр не мав власного повноорганізованого оркестру з музично грамотними виконавцями. Тому доводилось звертатись до принагідних музичних працівників, екстерних диригентів, які були охочі за дуже скромних матеріальних умов помагати театру. Деякі музичні вистави здійснювались лише у супроводі фортепіано, зрозуміло, не із-за яких-небудь спеціальних художніх намірів, але із-за простоти і необхідності; в інших постановках режисери співпрацювали з аматорськими оркестрами російських народних інструментів (які спрощено і не зовсім точно називали «балалаєчними») і лише у виняткових випадках вдава-

лось зорганізувати камерний оркестр більш-менш салонного типу, який, однак, уже мав представлені основні інструменти великого оркестру. Велику допомогу УНТ в цьому напрямі надав покійний Ян Пешл, тодішній директор музичної школи, великий ентузіаст розвитку музичного життя міста Пряшева. Під його диригуванням пройшло кілька вдалих музичних спектаклів, про які згадує сам Ян Пешл і режисер Юрій Шерегії у книзі «10 років Українського народного театру».

Слід сказати, що музичні постановки УНТ у цьому першому періоді, незважаючи на всі їх недоліки і недосконалість музичного виконання, користались завжди великим успіхом і знаходили живий відклик у глядачів. Твереза оцінка отих факторів, як і естетично-виховних, творчих та інших моментів привела до заснування оперетного ансамблю УНТ. Сам факт заснування оперети був незвичайно важливим моментом культурного життя українців Східної Словаччини — це була перша професійна установа, яка давала можливість поширювати знайомство глядача також із музичними сценічними жанрами — оперетами, балетами, а перспективно і з операми. Крім того, професійна музична сцена могла бути одним з вирішальних факторів стимуляції і розвитку власної музичної творчості, могла стати осередком росту і вдосконалювання молодих композиторських талантів. Не всі наміри і передбачення, пов'язані з існуванням і роботою оперети при УНТ, здійснились. За порівняно короткий час не могла створитись скільки-небудь виразна традиція, не змогли вирости в достатній кількості і якості власні виконавчі кадри, не було часу ані виявити і розвинути таланти композиторів і диригентів. (Більша половина солістів оперети, частина членів хору й балету і цілий оркестр були за національністю не українцями, що не могло не мати вплив на загальний характер і стиль виконання, не говорячи вже про мовні і інші проблеми). Однак, незважаючи на вищесказане, оперета все ж таки досягла цілий ряд виразних успіхів, досягла признання домашньої публіки і глядачів в багатьох словацьких і чеських містах та була сприятливо оцінена багатьма критиками-фахівцями.

Репертуар оперетного ансамблю був різноманітний і відбивав загальні тенденції розвитку драматургічної концепції УНТ в цьому напрямі. Зовсім зрозумілою вихідною базою стали тут класичні українські народні опери (зрозуміло, що за формою і стилем це не були власне опери, але скоріше оперети, або драматичні вистави із співами), які були під силу починаючим виконавцям простою фактурою, відокремленими вокальними номерами і т. д. Сміливим кроком вперед було залучення до репертуару радянських оперет, сміливим як з боку художньо-технічного, так і з боку ідейно-політичного (якщо візьмемо до уваги, що перша радянська оперета «Трембіта» Мілютіна була поставлена вже в 1951 році, в дуже бурхливий період становлення політичного обличчя Чехословаччини, кристалізації національних і релігійних питань та естетичних принципів нового соціалістичного мистецтва). І якраз у постановках радянських оперет оперетний ансамбль досяг свого інтерпретаційного апогею під керівництвом професійно підготованих диригентів А. Левицького, Г. Куцка, Р. Спішака та режисера Ю. Шерегія.

Дуже цінним моментом в діяльності оперетної трупи з перспективної точки зору була постановка нових оригінальних музичних сценічних творів.

З успіхом була поставлена, наприклад, оперета Ю. Шерегія «Танго для тебе», а також балет з актуальною сучасною проблематикою «Марійка» (лібретто В. Лібовицького, музика Р. Спішака). Це були лише перші спроби показати на сцені нову оригінальну творчість і, безперечно, як би оперета УНТ працювала в такому складі і надалі, оця її функція далі б поширювалась і поглиблювалась і можна було б очікувати постановок нових творів здібних музикантів, що живуть і працюють в області українського етносу в Чехословаччині.

Внаслідок розвитку драматургічної концепції УНТ, як і внаслідок декотрих організаційних і адміністративних кроків, перші дві області застосування музики поступово починають редукуватись. Фольклорно-естрадний елемент повністю переходить у самостійні ансамблі пісні і танцю (Ансамбль пісні і танцю в Межилабірцях і Цем'яті, потім Піддуклянський український народний ансамбль), оперета реорганізується, змінюється керівництво і зрештою доходить до її ліквідації. Після того оперета з'являється на сцені УНТ лише спорадично, у творчій співпраці між УНТ і ПУНА. Одною з останніх вдалих спроб оновити оперету була постановка «Сватання на Гончарівці» у 1966 році (режисер І. Іванчо).

В цих обставинах порівняно більшу роль починає грати музика «друго-планова», музика, яка лише допомагає розкрити режисерський замисел, підкреслити окремі драматичні або емоціональні ситуації в драматичному спектаклі. Здається нам, що в даному випадку йдеться про своєрідну компенсацію, про насагу, може інтуїтивну, утримати певну рівновагу художніх сценічних засобів, і чим менше у репертуарі з'являлось «повномузичних» форм, як оперета, балет, але й концерт, естрада, тим більша увага зверталась на сценічну музику в різних її проявах. У зв'язку з тим необхідно підкреслити один дуже важливий момент. Якщо в опереті, балеті, концерті вибір репертуару, його підготовка і музична реалізація знаходились в руках фахівців — музикантів, в сценічній музиці все те безпосередньо залежить від режисера п'єси, як правило, не музиканта, який своїй режисерській концепції підкоряє останні «допоміжні» елементи — художнє і музичнє оформлення, багато разів не беручи до уваги декотрі внутрішні закономірності і зв'язки в даних видах мистецтва. Досвід показує, що режисери драматичних спектаклів УНТ, як правило, уміли займати правильне ставлення до функції музичного оформлення, що були ініціативними у гляданні різних форм сценічної музики, не боялися здорового експерименту. На цьому місці особливо хочеться згадати режисера Йосифа Фельбабу, який сам, будучи непоганим музикантом, сприяв виникненню цілого ряду сценічних музик протягом своєї довгорічної діяльності в УНТ.

Музичнє оформлення спектаклів в УНТ проводилось в основному двома способами:

1. Механічним підбиранням потрібних уривків з готових творів різних композиторів,
2. Створенням оригінальної сценічної музики на підставі режисерського замислу.

У першому випадку йдеться про дуже легкий і простий спосіб, який при умілому виборі музики може дати дуже ефектні наслідки. Однак таким способом не виникає нова художня якість, навпаки, часто дуже насильно і неприродно спотворюються твори великих майстрів, тому ро-

зумна міра і достаток такту відіграють в даному випадку вирішальну роль.

Зрозуміло, що набагато ціннішим з музичного і художнього боку є створення оригінальної сценічної музики для обраної п'єси. Режисер в такому випадку повинен докласти багато більше зусиль у підготовчому періоді, як і в аплікації музики до розробленої п'єси, оскільки автор музики, що зовсім зрозуміло, часто настоює на окремих уривках і пасажах, які грають важливу роль у його музичній конструкції і нелегко погоджується із скороченнями і змінами вже готової музики. Не можна не брати до уваги і певну долю ризику, пов'язаного з тим, що музику часто пишуть не професіонали-композитори, але музиканти-виконавці або педагоги, що мають певні задатки для творчої праці. В дальшому хочемо доторкнутись лише проблематики, пов'язаної з оцим другим, творчим способом реалізації сценічної музики.

За роки існування УНТ при постановках окремих спектаклів співпрацював з режисерами цілий ряд авторів музичного оформлення, які створили майже тридцять оригінальних сценічних музик, що з одного лиш кількісного боку являє собою вже певну вартість. Склад авторів музики був дуже різноманітний, як щодо національного походження, так і щодо їх музичної спеціалізації. Найпродуктивнішими у цьому напрямі виявились автори, які були у безпосередньому контакті з театром, головним чином диригенти ПУНА, котрі одночасно мали найсприятливіші умови для реалізації своєї музики за допомогою оркестру ПУНА.

Степан Ладжинський — художній керівник ПУНА, крім своїх обов'язків в рамках ансамблю систематично співпрацював з УНТ і створив сценічну музику до дев'яти спектаклів. Для його музичного оформлення характерні простота, лаконічність, характеристика ситуацій окремими музичними штрихами. У багатьох випадках його музика зовсім підкоряється тексту і дії, стає лише звуковою кулісою, порівняно часто він користується цитатами з музики інших авторів. Не вся музика Ладжинського до спектаклів однаково якісна. Знайдемо в нього і музику посередню, мало виразну і бліду, з другого боку, знайдемо музику з більшою інвенцією, повну сили і виразності. На нашу думку, найвдалішою сценічною музикою С. Ладжинського є музика до «Барабанщиці» і до «Професора Полежаєва». Виразна мелодика, метро-ритмічна різноманітність, чуттєве застосування музичних цитат і символів пов'язані тут із серйозною тематичною роботою, що дає музиці як цілому певну організацію і внутрішню зв'язність.

Ярослав Покорний — диригент ПУНА. Автор музики до п'яти спектаклів. Стиль і характер його музики зумовлені його хорошою оркестровою підготовкою і довгорічною диригентською практикою в ПУНА. Сильна сторінка його музики полягає в ґрунтовному розумінні оркестрової фактури, володінні оркестровим письмом. Напроти тому в мелодиці і гармонічній структурі не завжди йому вдається знайти належний контакт з місцевим мелосом і колоритом. З його музичних оформлень особливої уваги заслуговує сценічна музика до п'єси «Вовчиця», в якій йому вдалось поєднати різноманітний і багатий музичний матеріал на підставі вжиття типового коломійкового синкопованого ритму.

Мирослав Бургр — хормейстер ПУНА. З УНТ почав співпра-

цювати від свого приходу до ПУНА. Дотепер написав музику до чотирьох п'єс, між іншим до «Сна князя Святослава», «Марії Стюарт», «Лісової пісні». В його музиці відчувається серйозна професійна підготовка і в області композиції (не так давно він закінчив браціславську консерваторію по класу диригування і композиції). Його музичне мислення формувалось під впливом сучасних музичних течій. Хоч він і не зійшов з позицій тональності і діатоніки, однак в його музиці знайдемо багато хроматизмів, альтернатив і модуляцій, його гармонічні побудови часто дуже складні і компліковані. В цілому музика Бурґра до спектаклів має певну рівновагу окремих формотворчих елементів і являє собою дуже потрібний і корисний контраст до простої з ладо-тонального і мелодичного боку сценічної музики інших авторів.

Володимир Любимов — старший викладач Педагогічного факультету УПІШ в Пряшеві. Не закінчив композиторської освіти, але дістав солідну всебічну музичну підготовку під час студій на педагогічному факультеті в Празі. Його музичній творчості сприяла участь в аматорських ансамблях, збирання фольклору і його різноманітні обробки для аматорських і професійних ансамблів. До співпраці з УНТ на ділянці музичного оформлення спектаклів залучив його режисер Й. Фельбаба своїми нетрадиційними режисерськими концепціями, які обіцяли значний простір і для музики. Нетрадиційним режисерським концепціям протипоставляв нетрадиційні прийоми музичного зображення. Кожна з його трьох сценічних музик має інший склад виконавців: до «Одруження» — електрогітари, доповнені ударними інструментами і фортепіано, у «Смутку за небіжчиком» — це електроорган і декотрі інші інструменти, для «Третьої патетичної» обрав лаконічну стилізацію сольного роаялю. Виходив з необхідності залишити музиці звисну функціональну самостійність. Для цього значну увагу приділяв тематичній праці, пов'язаній з лейтмотивами, повторності і принципам розвинення та кульмінаційного хвилювання музичного матеріалу. Згадані принципи найдосконаліше вжив у своїй музиці до «Третьої патетичної», де мав можливість повністю використати стилеві і емоціональні контрасти, зробити тонку художню характеристику епохи, ситуацій і дійових осіб.

Юрій Костюк — доцент Педагогічного факультету УПІШ в Пряшеві. Всебічний і освідчений музикант, педагог і виконавець, талановитий диригент, засновник і художній керівник ПУНА. Як фольклорист і музичний історик дуже тонко розуміє специфіку народного мелосу і принципи розвитку музичної культури Пряшівщини. Належить до найстарших музичних співпрацівників УНТ. В кількох музичних оформленнях п'єс в УНТ повністю використав свої професійні знання і досвід і створив стилеву витриману музику, яка виходила безпосередньо з коріння музичних традицій і органічно доповнювала зміст п'єси. Одною з кращих його сценічних музик слід вважати музику до п'єси Є. Біссової «Уж журавлі відлетіли», де він показав чуттєвий підхід до тематичного матеріалу, економно і раціонально розробленого. Засобами смичкового оркестру, доповненого арфою, йому удалось створити належний настрій і музичний фон для соціально-романтичного сюжету п'єси.

Крім вищезгаданих авторів, в різний час і в різних п'єсах співпрацювали з УНТ ще такі музиканти, як талановитий композитор з великими

амбіціями Тругларж («Підступність і любов»), який працював кілька років у театрі Йонаша Заборського у Пряшеві, далі диригенти того ж театру Хлебнічек («Пігмаліон») і Шулак («Коли розлучаються двоє»), учитель музичної школи Резнер («Вірю в тебе») і декотрі інші.

В нашому нарисі ми не хотіли вичерпати весь фактичний матеріал, пов'язаний з проблематикою застосування, використання і місця музики на сцені УНТ. Для цього буде необхідна далеко ґрунтовніша студія, яка б комплексно охопила і оцінила всі явища цієї дуже корисної і потрібної діяльності. Ми хотіли лише показати на основні проблеми, пов'язані з музикою на сцені УНТ в різний час і в різних проявах, показати на певні принципи і закономірності розвитку, які в цьому напрямі були наявними.

Хочеться висловити переконання, що музика буде надалі супроводжувати успіхи Українського народного театру, що одночасно із зростанням якості сценічних постановок буде виростати і якість музики до них. Особливо хотілось би дочекатись нових виразних постановок музичних сценічних жанрів, які з успіхом можуть реалізувати об'єднані художні колективи УНТ і ПУНА. І нарешті — чи не час було би спробувати створити щось нового і оригінального в жанрі оперети, або мюзіклу? Творчий потенціал багатьох авторів здається достатньо перевірений у дотеперішній музичній співпраці з УНТ і може потрібен лише належний поштовх або об'єднання сил двох — трьох музикантів?

ХУДОЖНЬО-ТЕХНІЧНА ДІЛЯНКА УНТ

Наприкінці 1945 року на кооперативних началах було засновано Український народний театр в Пряшеві. Його виникнення змусило дирекцію УНТ негайно задумуватись над створенням художньо-технічної ділянки, без якої не може успішно працювати ні один професіональний театр, тим більш існувати.

Що треба розуміти під поняттям художньо-технічна ділянка? Кожний художній проєкт може досягти максимального успіху лише тоді, коли він супроводиться дальшими необхідними факторами, як наприклад, декорації, меблі, реквізити, костюми, перуки, світлові і звукові ефекти. Посланням і головним змістом художньо-технічної ділянки є забезпечити саме ці фактори.

І наперекір максимальним зусиллям дирекції УНТ до 1949 року не вдалось покласти фундаментів цій ділянці. Були це надзвичайні, а з сучасної точки зору неймовірні початкові труднощі, які, завдяки величезному натхненню всіх тодішніх художніх, адміністративних і екстерних працівників в УНТ, вдалось поступово і успішно подолати. Гастролі відбувались не лише влітку, але часто і взимку — виїжджалося на вантажній машині, в якій, крім артистів, переправлялись декорації, меблі, реквізити і рефлектори. З боку державних органів не було порозуміння і часто ставалося, що УНТ існував з милості або немилості тодішнього голови СНР і голови реакційної Демократичної партії пана д-ра Летриха та його особистого секретаря д-ра Мартинчека, які, крім іншого, відзначались і ненавистю до всього, що мало характер українського або російського.

Більше разів трапилось, що всі члени УНТ й кілька місяців підряд не одержали зарплати. У важкій ситуації їх врятував вексель, який охоче і без коливання підписали тодішній член Президії Української народної ради Пряшівщини Йосиф Збіглей та начальник канцелярії УНРП д-р Андрій Сушко. В такій ситуації не можна було й подумати про побудову художньо-технічної ділянки УНТ. Аж після поразки реакції в лютому 1948 року дійшло до великого повороту і на цій ділянці. На початку 1949 року керівництву УНТ вдалось придбати приватного кравця товариша Івана Ільковича та створити кравецьку майстерню і покласти основи для будівництва першої виробничої ділянки УНТ. Товариш Ількович, будучи завідуючим кравецькою майстернею, вдень шив костюми для артистів та виконував і функцію гардеробника, а ввечері виїжджав з театром на села і ставив куліси. В праці помагала йому і жінка, яка безплатно вдома прала, сушила і прасувала костюми для артистів.

В новому театральному сезоні (в 1949 році) дирекції УНТ вдалось натривало придбати екстерного столярського майстра товариша Антона Форгача, який також вдень виготовляв декорації, меблі і реквізити, а ввечері виїжджав на гастролі і ставив куліси. Оскільки в той час не було сценічних митців, товариш Форгач не лише реалізував сценічні проекти екстерних митців, але часто сам і успішно виготовляв сценічні декоративні проекти. Так цьому було в грах «Сорочинський ярмарок», «І настала весна», «Женитьба», «Новий дім», «Старий Желізняк і його діти» та «Платон Кречет».

В жовтні 1949 року вдалось тодішньому директорові товаришу Баволяру придбати шевця товариша Ладислава Форгача, який мав стати завідуючим взуттєвої майстерні УНТ. З-за нестачі матеріалу і фінансових засобів товариш Ладислав Форгач повинен був переорієнтуватись на працю сценічного техника. Цю працю досі виконували не лише технічні працівники, але й артисти. Часто їм помагав і сам директор товариш Баволяр. Товариш Ладислав Форгач став не лише першим сценічним техником УНТ, але й першим сценічним майстром, і цю функцію він дуже успішно виконує по сьогоднішній день.

В січні 1950 року прийшов в УНТ дальший дуже здібний сценічний працівник товариш Ян Шкрипко, який володіє різними професіями — малярською, столярською, оббивальницькою. І він, подібно як вже згадані його трое попередників, дуже успішно працює в УНТ по сьогоднішній день на посаді виготовлювача куліс і оббивальника.

В цьому ж самому році для УНТ був придбаний Олександр Габзділ, який став завідуючим малярською майстернею УНТ. Крім малярських праць, він час від часу виконував і функцію митця — виготовляв проекти сценічного оформлення («Сватання на Гончарівці»). Після його смерті цю функцію від 1953 року успішно виконував товариш Степан Фотта, поки не пішов на пенсію в 1969 році.

В 1952 році було створено і перукарську майстерню. Функцію завідуючого цією майстернею успішно виконував Олександр Томін аж до своєї смерті (24 XII 1969).

Від 1 січня 1949 року на посаді освітлювача працює Юліус Михайлов (Гуго), уродженець Габури. Дуже діюче, головно під час вистав в театрі ім. Йонаша Заборського в Пряшеві, йому допомагав головний освітлювач ТІЗ товариш Степан Коці, який від 1966 року був екстерним, а згодом нормальним працівником УНТ.

Від лютого 1951 року в УНТ працює постійна гардеробниця товаришка Марія Гецик, яка одночасно була і прибиральницею. В 1954 році прийшла в театр дальша гардеробниця товаришка Анна Вайнерова, яка, хоч вже має 73 роки, дуже успішно і сумлінно працює. Артисти з-за щирого ставлення до праці і материнського піклування не зовуть її інакше, як матір'ю.

В будівництві художньо-технічної ділянки УНТ треба згадати кілька важливих часових відрізків. Першим був 1949 рік, коли дирекції УНТ вдалось одержати в оренду будинок колишнього Католицького кругу по теперішній вулиці Яркової, дім номер 47 і таким чином покласти міцніші

основи, створити сприятливіші умови для всебічного художньо-технічного росту, підвищування і зміцнювання професіонального профілю УНТ. Далі нальній сценічний митець для сценічного оформлення (декорації і костюми). До того часу працю сценічного митця, крім вже згадуваних власних працівників-аматорів, дуже охоче виконували екстерні співпрацівники — професор Михайло Дубай, академічні маляри Степан Гапак та Єва Бісс. Пізніше, але головно після відходу товаришки Зори Новакової аж по сьогоднішній день, як екстерні працівники, сценічне оформлення виконували товариші Ладислав Шестіна, Степан Бунта, Мартін Брезина, Франтішек Пергер і Гложек з мартінського театру. Завдяки їм УНТ з художньо-технічного боку постійно зміцнювався новою кров'ю, яка допомогла йому тримати крок з наймодернішим сценічним оформленням. Це сприятливо віддзеркалилось на художньому і художньо-технічному результаті вдома і на гастролях. Сьогодні можемо гордо і відверто констатувати, що з дотеперішніми художньо-технічними досягненнями УНТ задоволені глядачі в Пряшеві і на гастролях вдома та за кордоном. Свідченням цього є дуже успішні гастролі по Закарпатській області УРСР та в Югославії, де про художньо-технічну сторону говорилось лише в суперлативах.

Дальшим важливим моментом в будівництві УНТ і його художньо-технічної та транспортної ділянки був 1956 рік. Дуже діюче допомогла постановка ЦК КПС від 5 грудня 1955 року, яка відкрила широкий простір для ліквідації кривд з 1953 року (нерозважна ліквідація Українського ансамблю пісні і танцю, що діяв на Цем'яті) та повернула довір'я до правильної аплікації марксизму-ленінізму — можливість культурного розвитку українського населення Чехословаччини.

Завдяки тодішньому голові СНР і депутату від Пряшівського краю товаришу Рудольфу Стрехаю цю постанову ЦК КПС вдалось дуже успішно впровадити до життя. Рада Пряшівського МсНК зобов'язалась та поступово і реалізувала звільнення будинку бувшого Католицького кругу і цим допомогла успішній праці УНТ і ПУНА в нових просторах. Цим була дана можливість УНТ створити власну сцену. До 1961 року УНТ не мав власної сцени і грав на сцені театру ім. Йонаша Заборського. Колишній директор ТЙЗ товариш Франтішек Рел не мав багато порозуміння для потреб УНТ, ані не намагався вийти назустріч УНТ і цим полегшувати його художньо-технічні труднощі. Завдяки правильному порозумінню потреб УНТ відділом шкіл і культури колишнього Пряшівського КНК вдалось і цю перешкоду усунути капітальним ремонтом будинку УНТ і побудувати власну сцену. Цим був відкритий широкий шлях для художньо-технічного розвитку УНТ. Поступово керівництву УНТ вдалось устаткувати сцену достатнім і модерним світловим парком. Великою перешкодою для досягнення максимального світлового ефекту було дуже старе, занадто спрацьоване світлове устаткування з ТЙЗ, реостати якого вже не діяли і обслуговувались вручну. Завдяки теперішньому Міністерству культури Словацької Соціалістичної Республіки керівництву УНТ вдалось усунути і цей недолік, а до кінця 1970 року польська фірма ЗУТ з Варшави побудує 72-округове тирістове устаткування. Таким чином УНТ стане третім театром в республіці, який буде мати наймодерніше світлове устаткування. З допомогою згадуваного міністерства керівництву УНТ вдалось придбати і сту-

дійний магнітофон і забезпечитись власним звуковим устаткуванням, без якого вже не може обійтись ні один професіональний театр.

На заключення треба сказати, що художньо-технічна ділянка УНТ як кадрово, так і технічно відповідно побудована, що може тримати крок з іншими професіональними театрами нашої Батьківщини.



Війна своєю смертю додзвонила.
Упав останній воїн на планеті.
Щоб народився ти! —
Не у палаці, а наметі!!!

Тебе до серця мати не тулила
Бо ти її не мав.
Лиш мачуха зловісно завивала,
Ламала руки, рід твій проклинала,
Щоб ти упав.

Упав у прах лицем червонобілим,
Невзрівши світу, непізнавши долі...
Ти й до тепер не всім однако милий,
Хоч урожай нечуваний на полі.

Зростав ти не в пеленках сніжнобілих,
Як інші діти матері своєї.
Зате злетів ти у народ на крилах,
які тобі лишили Прометей.

І ти літав, літатимеш і будеш.
Тобі сьогодні 25 юначе!
Із сна і дрімоти ти народ свій будиш,
Сміється серце, радує — не плаче.

Щож побажать тобі в твоє майбутнє?
Законний сину матері своєї?
Літай, цвіти, неси плоди в присутнє,
Які тобі лишили Прометей.

В ЗНАМЕННУ РІЧНИЦЮ

Здійснилася мрія!

Мрія, зроджена на румовищах і догасинаючих пожарищах другої світової війни, стала дійсністю. Здійснилася завдяки перемозі Радянської Армії над німецьким злофашизмом та над всіма його поплічниками і сателітами. Зродився Український народний театр в Пряшеві — перший український професіональний театр на південних схилах Карпат.

Коли порівняти два історичні етапи нашого народу під Карпатами, етап після першої світової війни та етап після другої світової війни, то без великого намагання встановимо, яким шляхом прийшла до нас свобода і правда трудящого люду та віками уярмленого нашого народу.

Після першої світової війни на ціле Закарпаття (тодішню Підкарпатську Русь) та Пряшівщину не була нам дана можливість створити професіональний театр з державною підтримкою, хоч спроб було чимало. Капіталістичний лад не бажав собі, щоб культура поневоленого українського народу під Карпатами росла швидким темпом і розвивалася шляхом правильного відродження трудового народу, бо культурно зрілий народ бачить і розуміє, тому і знає де його місце в житті, куди і до чого треба йому прагнути.

Капіталісти вважали Закарпаття тільки своєю колонією і джерелом, з якого треба їм багатіти і, як свідчиться для дійсних колонізаторів, заводили незгоди між народом, штучно викликаючи мовні закологи, національні різноорієнтації, політичну роздрібленість у півсотні різних політичних партіях, усіми силами прагнули до швиденької чехізації населення та дбайливо тримали народ в напівсередньовічному зачарованому крузі різних «відроджень», а самі грабували і гарбали обома руками добро землі. Вони добре знали, що дійсна освіта і дійсна культура не помогли ще ні одному з колонізаторів.

Створення Українського народного театру в Пряшеві сталось тільки завдяки тому, що в Середній Європі запанував новий дух, відчулась нова атмосфера і нова Чехословацька держава, зокрема її Комуністична партія дійсно відстоювали права народів не тільки на соціальні, але й на культурні потреби життя. Тому здійснення цієї мрії не натрапляло на офіційальні перешкоди, але, навпаки, була згода і навіть пізніше і гроші знайшлися для підтримки матеріальної екзистенції театру. То не означає, що не було перешкод. Багато недобитків різних реакційних орієнтацій, які скривалися в різних урядах та установах і вдавали з себе прогресивних, всіма силами намагалися задушити цю окрилену мрію в її зародку і не допустити до її втілення.

Цю правду стверджую з власного переконання, бо не раз прийшлося звернутись за допомогою до обох тоді законно існуючих партій — Комуністичної партії Чехословаччини і Демократичної партії Словаччини, та тільки в Комуністичній партії знаходив я тепле порозуміння і ділову допомогу. Демократи, навіть т. зв. «руська секція» ставилися дуже вороже до реалізації тої мрії — Українського народного театру в Пряшеві. Причини не було важко розгадати. Жаль, але та причина ожила і в 1968 році у зв'язку з різними питаннями культури і правами нашого трудового населення. Навіть і в такому елементарному питанні, як право людини на визнання своєї рідної національності.

Та Український народний театр в Пряшеві став реальністю. Діяв і вперто працював над реалізацією перевзятих на себе завдань. Його шлях до 25-ї річниці існування не був устелений квітами, але важкою кропіткою працею, морем недостатків, важкими умовами життя самих акторів, виснажуючими поїздками у віддалені округи, міста і села, без огляду на те чи погода, чи непогода, чи літо, осінь, зима або весна.

Цей важкий життєвий шлях Українського народного театру в Пряшеві був незвичною твердою школою для всіх його акторів та всього колективу. На шляхах вони гартувались, на шляхах вони шліфували і витончували своє любиме мистецтво, забуваючи про самих себе і про всі невгоди кочуючого життя. Вдячна публіка і розуміння на сцені відтвореного життя були для акторів найціннішою нагородою за їхній труд, їхнє мистецтво.

А скільки всяких бюрократичних перешкод доводилось подолювати в закуліссі життя театру, скільки недостатків, загрозуваль, навіть зневаг в перших початках.

Та знайшлися і такі наші «історики», котрі заради якихось «вищих концепцій» зробили навіть з тих найлютіших ворогів Українського народного театру в Пряшеві його відданих друзів і благородних помічників.

Український народний театр в Пряшеві став не тільки піонером нашої театральної культури, але став мостом між культурою народів Радянського Союзу і нашою батьківщиною, мостом майже між усіма культурами європейських народів і нами, мостом, який єдиний досягав аж туди, де важко доходила цінна література, навіть преса, щоб мати змогу впізнати культурні багатства інших народів. Показав своїм вдячним глядачам як класиків згаданих культур, так і сучасних їх визначних театральних внесків, йдучи все вище до вимогливіших і важчих завдань.

Протягом 25 років свого існування Український народний театр в Пряшеві вписав прекрасні сторінки нової культури в історію культурного розвитку нашого населення і взагалі в загальну скарбницю театрального мистецтва нашої батьківщини. Гордо і достойно репрезентував українську театральну культуру за формою і щорічно вносив у культурний фонд народу те найкраще, найцінніше, що тільки міг дати цілий колектив і кожен актор окремо.

Дивлячись з нашої національної точки зору на пройдений 25-річний шлях нашого театру, Український народний театр в Пряшеві був завше мистецьким колективом, де менше говорилось, а більше робилось. Орали ниву, сіяли до неї золоті зернята душевного світу нової соціалістичної людини.

Стоячи на базі інтернаціонального розвитку нового соціалістичного

суспільства, Український народний театр в Пряшеві виправдав своє існування не лише з мистецького боку, не лише як національний театр за формою, але й за змістом, виховуючи нового типу людину, з новим способом мислення і новим світоглядом.

Здається, що заснування Українського народного театру в Пряшеві відбулось недавно, але поглянеш на його перших акторів, на їхні вже білим інеем переткані голови, погоджуєшся з фактом, що то дійсно проминуло вже повне чвертьстоліття. Двадцять п'ять років виснажливої праці також робить своє! Однак дух театру і його кадрів такий молодий, яким був тоді, коли родився, такий повний творчих сил, запалу, снаг і волі здобувати дальші мистецькі висоти, як колись. І інакше і не може бути, бо мистецтво вічно молоде, а з ним і в ньому вічно молоді і його творці — актори.

Кожен знає, що творче дерзання нашого театру проходило дуже стрімкими стежками, непролазними ущілинами та нетрями у вигляді різних перешкод, та все це не лякало нікого і всякі перешкоди усувались кропіткою працею.

З тих перших, хто бажав присвятити своє життя театру, зістали хіба ті найталановитіші та найсміливіші, для котрих театр став дійсним світом їхнього життя. Це так і буває. Не доста мати тільки молодечий запал, не доста піддатись чарам театральної слави, треба мати витривалість, волю і, безперечно, талант. Тільки так і тому могло статись, що Український народний театр в Пряшеві став відомим і популярним в цілій нашій батьківщині і здобув визнання не тільки вимогливої критики, але й визначних працівників — митців театрів і Комуністичної партії та уряду, коли було йому вручено відзначення «За заслуги в побудові соціалізму».

Основи цих великих успіхів поклали такі великі і визначні театральні митці, як Юрій Загребельський, Юрій Августин Шерегій і, безперечно, довголітній шефрежисер Українського народного театру в Пряшеві Йосиф Андрійович Фельбаба.

На долю Й. А. Фельбаби випало стояти при кермі мистецького зростання театру майже по весь час його існування, крім двох років.

Юрій Загребельський дав акторам школу справжнього акторського мистецтва, розв'язавши його таємниці власним акторським прикладом.

Юрій А. Шерегій був творцем співучої частини театру. Такі його постановки, як «Запорожець за Дунаєм», «Пташник», «Маруся Богуславка» та багато інших зістануть і надалі тривалим внеском в скарбницю драматургії Українського народного театру в Пряшеві і приємними споминами глядачів та самих акторів про майстерні постановки і чарівну атмосферу прожитих вечорів в театрах.

Йосиф А. Фельбаба вписався в історію театру як його сміливий художній керівник і творець шести десятків постановок. «Ревізор і Женитьба» Гоголя, «Бедність не порок» Островського, «Підгір'яни» Гулашевича, «В степах України» Корнійчука, «Єгор Буличов» Горького, «Мірандоліна» Голдоні, «Суєта», «Сто тисяч» Тобілевича, «Скупий» Мольєра, «Украдене щастя» і «Сон князя Святослава» Франка, «Любов на світанні» Галана, «Мати» і «Біла хвороба» Чапека, «Остання зупинка» Ремарка, «Сміх і сльози» Чехова, «Назар Стодоля» Шевченка, «Професор Полежаєв» Рахманова, «Пігмаліон» Шоу, «Анна Кареніна» Толстого, «Третя патетична» Погодіна

та цілий ряд інших постановок самі говорять за себе. Всі ті постановки зістануть золотим фондом драматургії Українського народного театру в Пряшеві, але одночасно і гордістю, бо всі ті високо вимогливі постановки пройшли з великими успіхами.

Всі ці постановки та ряд інших своїх і гостючих режисерів стали певними сходами до вершин театрального мистецтва нашого театру, до його невмирущих заслуг на полі чехословацького театрального мистецтва і, зокрема, на полі українського театрального мистецтва поза межами Радянської України.

Велика заслуга нашого театру і в тому, що він інспірував до творчості наших місцевих авторів — драматургів. Тільки існуванню театру можемо дякувати, що в нас є такі автори, як Єва Ф. Бісс, котра своїми п'єсами «Барліг», «Вже журавлі відлетіли» та «Естер» винесла на сцену театру і суто наші проблеми і стала надійною авторкою драматичних творів. Таким самим виявив себе і поет та актор Українського народного театру в Пряшеві Віктор Гайний. Як автор п'єс «Одного чудового дня» та «Світла і тіні» став відомим і поза межами місцевого українського театрального життя.

Спробували свої сили в драматургії і автори В. Зозуляк п'єсою «Назустріч частю» та Іван Мацинський п'єсою «Дідо Зеленька та його діти».

Надіємось, що інспіруючі впливи нашого театру на дальшу появу наших місцевих драматичних творів не погаснуть і будуть діяти ще більшим впливом, як дотепер.

Однак правдиву оцінку 25-річного безперебійного труду може подати тільки той, хто знає всі труднощі життя і мистецького дерзання Українського народного театру в Пряшеві. Це не тільки мистецтво, це рівночасно самовіддана жертва і практична любов до трудящого народу, з котрого вийшли і самі його актори.

При нагоді цього заслуженого і знаменитого ювілею Українського народного театру в Пряшеві не можна не пригадати нашої громадськості тих людей, котрі стояли при колісці зродження нашого театру. Та не лише згадати треба їх, але треба їм і подякувати, що допомогли забезпечити наш театр моральною і матеріальною підтримкою. До малої плеяди цих людей належать: д-р Іван П'єшак, тодішній начальник Реферату для українських шкіл в Братиславі, академічний маляр Дезидерій Миллий, тодішній керівник культурного відділу Реферату для українських шкіл в Братиславі, д-р Василь Капішовський, тодішній депутат НЗ, а потім наступник д-ра П'єшака та Василю В. Караману, першому голові УНРП, в котрих ідея заснування Українського народного театру в Пряшеві знайшла повну підтримку, без котрої навряд чи театр був би реалізувався. Далі треба подякувати і всім членам управи першого театрального кооперативу, котрі уможливили юридичне існування театру, а накінець і в першій черзі знову-таки самим акторам, без котрих театр не міг би існувати, хоч би які умови були. А працювати в пересувному театрі, це не вигоди камерного театру.

Наперекір всім тим труднощам, котрими прийшлося пробиватись нашому театру протягом 25 років, в театрі виросли такі таланти, з котрими сміло можна вступити в змагання з будь-котрим театром нашої батьківщини. Їхні імена будуть вписані на вічні часи золотими літерами в історію українського театру нашої батьківщини.

А яку працю зробив колектив театру на полі самодіяльних театральних

гуртків та в їхньому мистецькому зростанні, це посудить кожен глядач, котрий бачив постановки, підготовані при допомозі акторів УНТ. Рівень самодіяльних наших гуртків на сцені пішов круто вгору.

Друже Йосифе Корбо! Чи Ти пам'ятаєш про перші важкі дні дресировки? Пам'ятаєш, як не хотілось Тобі дерти цілий день гопака? Пам'ятаєш, скільки разів Ти приходив з заявою в руках про відхід з театру? Був то щасливий момент, коли я зумів уговорити Тебе і підбадьорював до витримки, бо тепер УНТ без Йосифа Корби так немислимий, як Корба без УНТ.

Театр відчинив Тобі шлях до справжнього Твого життя. Уперта праця над самим собою повела тебе до висот досконалої майстерності передового актора нашого театру. Увінчала Твій труд не тільки признанням, але і дійсною майстерністю.

Сьогодні Ти вже також посивілий, але Твої, повнотою життя натхнені, постаті на сцені завжди молоді, живі, бадьорі, свіжі, досконалі і настільки переконуючі та захоплюючі, що глядач живе враз з Тобою у Твоїх ролях, в ролях без фальшу, вдаваності і дешевого ефекту. Сцена, з котрої Ти хотів колись утікати, стала Твоєю святинею життя. Сцена стала Твоїм справжнім світом. Люди мало знають Тебе з приватного життя, але зі сцени хто не знає Тебе?

Спасибі Тобі, ветеране нашого театру! Щире спасибі! Щоб Ти ще довгі роки попрацював на своїй рідній сцені і ріс далі все вище і вище!

А це відноситься до всіх Вас, друзі і ветерани, жерці нашої театральної святині!

Не можна не побажати Вам з нагоди 25-річчя УНТ і Вашого важкого й самовідданого труду до дальшої 25-ї річниці міцного здоров'я, витривалості і сил в перших рядах бійців на полі нашої культури.

Щастя Вам, друзі! Щоб Ви щасливі і здорові були на довгі і довгі роки!

АРС ЛОНГА, ВІТА БРЕВІС!

ДО ВІНКА ЧВЕРТЬСТОЛІТТЯ УНТ

Визволення Чехословаччини Радянською Армією відкрило нову сторінку в історії розвитку українського населення, що живе на Східній Словаччині. До вирішення культурних питань українців Чехословаччини позитивно поставилась і трудова конференція Комуністичної партії Чехословаччини, яка відбулась в Кошицях 28 лютого 1945 року. Перший секретар Густав Гусак вказав на те, що в національно-визвольній боротьбі проти фашизму перемогла концепція комуністів та що Чехословаччина стане країною братніх народів — чехів, словаків і українців. Цей факт свідчить про те, що 1945 рік для українського населення означав початок нової епохи для його вільного розвитку. Одночасно свідченням рівноправності українців у визволеній Чехословаччині було і створення Української народної ради Пряшівщини 1 березня 1945 року. З волі народу були створені далші організації і установи, як Реферат українських шкіл в Братіславі, Союз молоді Карпат в Пряшеві, українське радіомовлення в Братіславі, Український народний театр, а пізніше Культурний союз українських трудящих в Пряшеві.

Заснування УНТ відбулось на установчих зборах 24 листопада 1945 року в Пряшеві. Директором заснованого театру було призначено досвідчену і самовіддану людину — Івана Гриця-Дуду.

Після постановки «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» Михайла Старицького та постановки «Безталанної» Івана Тобілевича (Карпенка-Карого), прем'єра якої відбулась 13 серпня 1946 року, почались заслужені театральні канікули. Під час них доходить до змін як в персональному складі УНТ, так і в художньому керівництві. Директор УНТ Іван Гриць-Дуда після важкої, відповідальної і часто невдячної організаторської праці, повертається на учительську службу. Перший директор-засновник театру, незважаючи на короткий строк, свою піонерську працю і завдання виконав відмінно. Після відходу Івана Гриця-Дуди театром став керувати Михайло Міндош. За пропозицією секретаря УНРП Степана Лихваря Український народний театр ухвалив в директори учителя Камійонки Степана Біттнера. Новий директор почав свою роботу в УНТ 1 вересня 1946 року. Негайно був випрацьований план праці. Тоді в театрі працювали артисти В. Федор, М. Симко, Й. Корба, М. Лопата, С. Косарович, М. Косарович, М. Лисак, М. Бубак, І. Мойко, А. Бохіна, А. Стенько. Більша половина (з 23-членного колективу) артистів залишила працю в театрі, головню з-за важких умов та недостатньої зарплати. Найважливішою проблемою було доповнення драмколективу новими членами та фінансово-матеріальне забезпечення.

Придбання кадрів нове керівництво вирішувало з допомогою акторів, які радили, кого запросити з колишніх акторів та звідки придбати нових, здібних і талановитих ентузіастів-аматорів сценічного мистецтва. Колектив поступово почав збільшуватись. В театр прийшли нові члени — А. Клець, В. Лопата, Ю. Бурч, Й. Іванега, Й. Росул, М. Дудяк, П. Симко, Т. Балаж, В. Баволяр, а наприкінці 1946—47 театрального сезону прийшов з Праги Й. Фельбаба.

На протязі другої половини 1946 і першої половини 1947 років, крім згаданих членів драмколективу, працювали в УНТ і екстерні сили — Ю. Шерегій, тодішній художній керівник Словацького театру в Пряшеві. Будучи режисером, фахівцем, доброю, чесною, чутливою і досвідченою в театральному мистецтві людиною, Юрій Шерегій зрозумів значення допомоги нашому новому вогнищу культури. Він підготував всі інсценізації оперет. Одночасно під його керівництвом активно працювали в області режисури Вікентій Федор, Микола Косарович, а в першій половині 1947 року також і Варфоломій Баволяр. Їх активну режисерську працю керівництво театру високо оцінило. Далі екстерно працював в УНТ на посаді балетмейстера молодий студент В. Сидор, який зумів досягти задуманої мети — тонкості, ясності, градації, гармонійності, злагожденості рухів, які відповідали своєрідності українських танців. Часто залучалися до праці УНТ і учні пряшівських українських шкіл, що були організовані в Союзі молоді Карпат. Під керівництвом Союзу, а також своїх педагогів, вони з радістю допомагали в постановках танців та в масових сценах.

Наприкінці 1946 року керівництву театру вдалось забезпечити для постанови опереток досвідченого культурного працівника робітничих організацій товариша Пешла, диригента «Робітничого культурного товариства» в Пряшеві. З почуттям радості і подяки згадую перші дні зустрічі і знайомства та перші дні репетицій з товаришем Пешлом. Незабутніми залишаться хвилини, коли на першій репетиції «Запорожця за Дунаєм» диригент товариш Пешл вигукнув: «Італія, по-українськи!» До екстерних співпрацівників належав ще самовідданий і талановитий любитель музики Зіновій Капішнський, який підготував інструментацію до монтажу «Вечір російських і українських пісень та танців». До монтажу, крім російських і українських пісень, були залучені словацькі та чеські пісні, які підготував Т. Таріяні. В монтажі брав участь і 90-членний аматорський ансамбль пісні і танцю, що був організований при Союзі молоді Карпат. Ядро цього ансамблю створювали актори УНТ. Знов для виготовлення декорацій були організовані бригади з рядів студентів. В той час УНТ не мав своєї власної майстерні. Декорації забезпечували художники М. Дубай, Степан Гапак та Єва Бісс. Керівництву театру вдалось забезпечити екстерного кравця і кравчиху. Крім цього, для вистав УНТ треба було забезпечити і відповідні приміщення. Назустріч вийшов тодішній директор Словацького театру в Пряшеві Франтішек Релл. Рішати проблеми в театрі допомагали голова УНРП Василь Караман і його дружина, до якої всі актори УНТ відносились як до своєї рідної мами. Далі це були секретар УНРП Степан Лихвар, секретар СМК Йосиф Сопко, д-р Іван П'ещак, голова ЦК СМК д-р Андрій Сушко, завідуючий Рефератом українських шкіл в Братиславі Василь Капішовський та визначний працівник і організатор нашого культурно-національного життя Й. Збіглей. Організувати працю в УНТ допо

магали і актори, наприклад, Вікентій Федор співав, танцював, організував, ставив п'єси, був добровільним секретарем, допомагав виготовляти декорації, а також охоче взяв на себе функцію завідуючого гастролями УНТ. Йосиф Корба — невтомний, самовідданий і вірний труженик, для УНТ робив все. Допомагав виготовляти куліси, на гастролях ставив куліси, мав на своїй старості реквізити УНТ, старався про інвентар гардеробу. Тут можна б навести і дальших акторів і артисток, які шили, прали, гладили костюми. Керівництву УНТ треба було забезпечити драмколектив і потрібними фінансами, бо перші члени театру працювали без місячних зарплат. Їм забезпечувалась лише страва. Перша субвенція, яку одержав театр 10 березня 1946 року, не могла покрити всі витрати, пов'язані з ходом театру. Нове керівництво вирішило поліпшити фінансовий стан театру і позичити 80 тисяч крон з прашівського банку. Благати гроші з новим директором пішов д-р Андрій Сушко. В банку відбулась комічна сцена, коли нікому було підписати векселя. Не бути касира банку Йосифа Збіг्लя, який охоче поручився за нас, ми б не одержали ніякої позики. Отже, театр повністю залежав від своїх прихильників. І так, на підставі складеного плану забезпечувались кадри, приміщення, фінанси та підготовка статуту театру. З допомогою доброї поради і проведених корекцій лауреатом державної премії Клементом Готвальдом народним художником і директором Східнословачького театру в Кошицях Янком Бородачем, а також з допомогою актора Вікентія Федора та його знайомого службовця на Пришівському КНК і Реферату українських шкіл в Братиславі, який тоді очолював Василь Капішовський, статут УНТ був ухвалений, і на його підставі ми одержали другу субвенцію.

Від самого початку Український народний театр завоював собі широку популярність і полонив серця глядачів. Але одночасно він був об'єктом ненависті і гніву з боку тих, хто не бажали успішному розвитку нашого нового культурного вогнища.

Під час підготовчих праць керівництво УНТ приступило до оновлення інсценізації «Безталанної», народної драми з піснями і танцями в п'яти діях українського письменника Карпенка-Карого. Режисером цієї постановки був Юрій Шерегій, художній керівник Словацького театру в Пряшеві. Танці підготував В. Сидор, декорації — професор Михайло Дубай. Прем'єра відбулась на сцені Словацького театру в першій половині вересня. Готувалась нова прем'єра відомої комедії «Шельменко-денщик» Квітки-Основ'яненка. На цій інсценізації випробував свої знання актор-режисер Вікентій Федор під керівництвом Юрія Шерегія. В той час прийшов в театр В. І. Васильєв, який негайно взявся допомогти В. Федору довести до кінця постановку п'єси. В. Федор багато разів похвально висловлювався про працю В. І. Васильєва і заявив, що під його безпосереднім керівництвом скоро можна б виховати режисера з власних рядів.

Одночасно з новою п'єсою забезпечувалось і фахове навчання артистів. Театр поставив собі також мету — активізувати війною припинену діяльність аматорських театральних гуртків. Але пожвавлення такої діяльності було зумовлене допомогою керівникам гуртків. Цю думку щиро привітали члени керівництва УНТ та члени президії УНРП. Керівництво театру взяло на себе фахове виховання, а фінансову допомогу — ЦК СМК в Пряшеві. Для здійснення цієї мети театр запросив до Пряшева досвідченого

режисера Василя Івановича Васильєва. Пожвавлення аматорської діяльності проходило на широкій платформі. Курси керівників театральних гуртків були організовані для вчителів та шкільної молоді вищих класів. Дальшому розвитку драмгуртків сприяла і та обставина, що актори драмколективу УНТ від самого початку під час зимового періоду помагали драмгурткам прямо в селах і школах. Цим була покладена певна основа традиції в розвитку українських драмгуртків, які від 1962 року демонструють своє мистецтво на Фестивалях драми і художнього слова.

Одночасно з педагогічними завданнями режисер **В. І. Васильєв** підготував з драмколективом «Вечір гумору і сміху». Була це естрада в одинадцяти картинах. Пісні готував М. Косарович, танці В. Сидор, сцену оформили професор М. Дубай та художниця Єва Бісс. Прем'єра відбулась в Словацькому театрі 4 листопада 1946 року. «Вечір гумору і сміху» викликав захоплення як в українській, так і словацькій пресі. Отже, театр почав свій театральний сезон трьома жанрами — народною драмою з піснями і танцями «Безталанна», «Шельмено-денщик» та «Вечером гумору і сміху». З цими постановками театр поїхав на гастролі по Східній Словаччині. Він відвідав Межилабірці, Снину, Стропків, Гуменне, Михайлівці і Собранці. Після успішної поїздки по Східній Словаччині. УНТ запланував другу поїздку по Шаришу і Спишу, а також виступав у Високих Татрах. Драмколектив УНТ почав свої гастрольні вистави в Сабинові, потім виступав в Липанах, Старій Любовні, Орябині, Подолинці, Кежмарку, Попрадї, Високих Татрах та Левочі. Ця поїздка пробила вікно до північної і західної частини українських і словацьких сіл, осель і містечок. На цьому етапі розвитку УНТ домінує спів. Керівництво УНТ вирішило задовольнити бажання глядачів і взялося за постановку комічної класичної оперети «Запорожець за Дунаєм» Гулака Артемовського і Людкевича. Виставу підготував хормейстер М. Косарович. Йому допомагав і радив художній керівник Словацького театру, постійний і улюблений гість, режисер Юрій Шерегії. Оркестром диригував керівник «Оркестру робітничого культурного товариства» в Пряшеві товариш Пешл. Після цієї вистави глядачі і газети констатували, що УНТ починає добре виконувати своє послання. Декорації виготовив академічний маляр Степан Гапак. Танці підготував В. Сидор. Прем'єра «Запорожця за Дунаєм» відбулась 8 лютого 1947 року. 18 березня 1947 року відбулась дальша прем'єра п'єси «Чужа дитина» Шкваркіна. В цій п'єсі випробував свої сили В. Баволяр під керівництвом Ю. Шерегія. Декорації виготовив професор М. Дубай. 15 квітня 1947 року українська і словацька публіка привітала на сцені Словацького театру дальшу прем'єру «Пошились в дурні» Кропивницького, яку поставив Ю. Шерегії. Декорації виготовив професор М. Дубай. Дальшою виставою була модерна музична п'єса Е. і Ю. Шерегія «Танго для тебе». Постановником був сам автор (музика Ян Пешл, декорації професор М. Дубай). Одночасно з п'єсою «Танго для тебе» готувався монтаж пісень і танців з аматорським 90-членим ансамблем, що діяв при Союзі молоді Карпат. Цей ансамбль, який доповнювали і члени УНТ, брав участь у Всесвітньому фестивалі молоді в Празі, а також виступав в Банській Бистриці, на Слячі, в Простейові, Шумперку, Літовлі, Оломоуці, Колині, Пляні, Карлових Варах, Ліберці, Ічині, Градці Краловому, в Празі і Пряшеві. Співпраця молодіжного ансамблю з УНТ була дуже корисною.

Наприкінці місяця серпня 1947 року відійшов з УНТ Степан Бітнер. Директором театру став Варфоломій Баволяр, режисером Йосиф Фельбаба, з яким були встановлені стосунки під час виступу УНТ в Празі.

Шановні друзі-ювіляри, керівництво, актори, працівники УНТ! Дозвольте мені особисто побажати вам до дальшого чвертьстоліття багато творчих і художніх успіхів, доброго і міцного здоров'я, витривалості, радості і щастя в праці на благо нашого українського населення.

БУЖЕТ ПОЛЬОВИХ КВІТІВ

Вже сама природа винна, що найкращий її кві́т — людина іншій людині багато разів стає вовком; люди наповнені злобою, ехидністю, хамелеонством, підступністю та багатьма іншими «вірусами» екзистенціалізму. На оборону проти кривди і людської злоби приходять великі генії людства, які на оltар правди приносять театральне мистецтво. Артисти з великою інтелегентністю ще від антики через середньовіччя по сьогоднішній час били і б'ють королів і панів, сміються над дурнями, посмілюють неслимих, показують як бути відважним.

Театральне мистецтво — це сок людського духа. А сам театр — як відкрита книга, з якої люди колективно слухають артистами оживлені постаті великих майстрів, як: Шекспір, Гольдоні, Мольєр, Гоголь, Чехов, Горький та інших великанів і відомих, і маловідомих майстрів, яких має кожний народ. Театр має велике виховне значення. Людина, коли виходить з театру, ніби освіжила: почуває себе щирішою і людянішою, скромнішою і кращою.

Театральне мистецтво людина ссає вже з материнським молоком. Дитина тільки побачить світ і вже інстинктом граючості привчає себе до мистецтва. Спершу наподібнює батьків, лікарів, продавців — наподібнює слово і рухи дорослих, вчиться надівати маски. Цю театральність продовжують у життю і дорослі, які грають людські трагедії і комедії.

Із всіх мистецтв театральне мистецтво є наймогутнішим і найдіючішим мистецтвом тому, що воно є синтезом мистецтв — мистецтва слова, руху, співу, образотворчості. Тому театральне мистецтво було великою зброєю людини за її соціальну справедливість, національне визволення, за людську гідність, і було не тільки забавою. Театральне мистецтво окрилює і облагороджує людину, тому буде завжди світилом на шляху людства.

І наше українське населення в Чехословаччині має свій Український народний театр, а в ньому талановитих артистів та режисерів, з яких багато, коли б не така доля, сміло могли б себе показати і на екранах. Цей колектив артистів радує нас, як букет польових квітів. Його мистецтвом тішаються люди не тільки в наших підбескидських селах і містечках, до яких вже двадцять п'ять років їздять по вибоїстих дорогах, але їхньому мистецтву щедро аплодують і за кордоном нашої Батьківщини.

УНТ — АМАТОРСЬКОМУ ТЕАТРУ

Я один з тих, кому випало на долю протягом немало років тісно співпрацювати з Українським народним театром. Вважаю потрібним і необхідним хоч би частково доторкнутись тої ділянки, на якій участь УНТ дотепер мало або недостатньо було оцінено. Випущені книжкові видання «15 років на службі народу», «Стацин» або «Народ співає» не розпрацювали цю тематику так, як би цього УНТ, а також і аматорський театр на Пряшівщині собі заслуговували. Можна сміло сказати, що український аматорський театр на Пряшівщині бере свій початок від заснування Українського народного театру. Цим, однак, не хочу твердити, що на Східній Словаччині або Закарпатті вже раніше не існував і не розвивався аматорський театр. Навпаки, багато учителів без допомоги державних установ і інституцій в часі першої Чехословаччини виконали заслужну культурно-національно-освітню роботу. В умовах того періоду серйозніші кроки було зроблено в 30-их роках в Пряшівській руській учительській семінарії. Завдяки натхненню декотрих наших професорів, як, наприклад, Йосиф Кізак, Ількович чи письменниця Ірина Невицька в рамках товариства О. В. Духновича, товариства «Просвіта» та самоосвітнього гуртка при учительській семінарії прищеплювалась любов до аматорського театру і драматичного мистецтва. Таким чином, цілий ряд учителів-випускників семінарії вийшли порівняно добре підготованими до такої праці між нашим населенням. Такі учителі, як, наприклад, Варфоломій Баволяр (пізніше став директором УНТ), Василь Капішовський (під час студій голова самоосвітнього гуртка в школі та член драмколективу), Федір Маляр (голова самоосвітнього гуртка в школі та член драмколективу), М. Петрик (членка драмколективу), А. Шафранко, А. Кухта та цілий ряд дальших, продовжували цю роботу на протязі довгих років на Пряшівщині або Закарпатті. З нагоди Дня руської культури учні згаданої школи поставили в Пряшеві оперету «Наталка Полтавка», а також і дальші п'єси...

Аматорський театр зазнав свого бурхливого розвитку аж після визволення, головню після заснування УНТ в 1945 році. Про цей розвиток можна навести приклад з Снинщини, де в 50-их роках майже не було села, де б не працював, хоч і при дуже скромних умовах, аматорський драмколектив. Ініціатором заснування таких колективів найчастіше був УНТ. Так, наприклад, в 1947 році в Тополі вперше виступив колектив УНТ. Цей виступ захопив молодь села і почалась робота. В день прем'єри п'єси Лугоша—Грабаря—Шерегія «Вівчар», подорожуючи в Рунину, Йосиф Корба довідався про виставу драмколективу. Він прийшов до хлопців

і дівчат та вдячно допоміг порадою, заgrimував акторів, нав'язав перші контакти з УНТ. Тоді ні я, ні моя жінка, яка поступово дедали більше захоплювалась драматичним мистецтвом, не знали, що після кількох років Й. Корба буде тим, хто буде тісно пов'язаний з драмколективом МО КСУТ ім. Ів. Франка в Стащині.

При цій нагоді не можна не згадати тих учителів Снинщини, які в скромних умовах, без фінансів та підтримки МНК, ОНК та дальших установ, без куліс або реквізит ставили п'єси. Це були Андрій Франко (Стащин), Михайло Голєнда (Пчолинне), Франц Борщ (Кленова), Микола Деркач (Паригузівці та Чукалівці), Іван Лазорик (Чукалівці), Михайло Мороз (Гостовиці), Еміль Келій (Ковбасів), Золтан Савкулїч (Руське і Збїй), Ф. Маляр та П. Маляр (Тополя, Ковбасів, Стащин і Снина), Йосиф Петрашовський (Межилабірці) та дальші і дальші учителі. Вони самі розписували і ставили різні п'єси, а також і українську класику, яка так захоплювала глядача Снинщини. За ними приходили дальші, як Михайло Мохнацький (Руське), Едуард Захаріяш (Габура), Марія Шляхта (Стащин), Михайло Смоляк (Тополя та Стацинська Розтока), Михайло Гливка та Йосиф Маркович (Убля), Андрій Микуляк (Ладомірів), Іван Сурина (Дара). Не можна не бачити і не визнати того, що УНТ надихав наших учителів, молодь, дорослих, широке коло глядачів на селах до драматичного мистецтва. Надихав він їх посередництвом вдалих інсценізацій в Стащині, Збої, Руському, Старині, Уличі, Ублі, Снині, Ковбасові, Пчолинному, Межилабірцях та в ряді дальших сіл і міст.

Не можна не згадати місто Снину, де учителі тодішньої горожанської школи створювали насправді добру атмосферу для праці драмколективу УНТ. Про це, напевно, згадують старші члени драмколективу УНТ.

Вистави УНТ в Стащині, Ублі, Уличу, Пихнях, Пчолинному, Руському а після реорганізації округів в 1960 році в Гуменному, Межилабірцях та в цілому ряді сіл користаються великою популярністю.

Без товариша Йосифа Фельбаби, з яким я мав щастя вже в 40-их роках співпрацювати на Закарпатті, ніяк не можна уявити собі традиційні Фестивали драми і художнього слова. Так само їх не можна уявити собі без Йосифа Корби, який на протязі кількох років так самовіддано, щиро і дружньо своєю працею і порадою сприяв тому, що сільські хлопці та дівчата вникали і вникають до таємниць драматичного мистецтва. УНТ має і дальших відданих народній справі акторів — Павла Симка, який з таким захопленням взявся за інсценізацію повісті «Земля» О. Кобилянської. З нею стащинський драмколектив об'їхав широку околицю Снинщини та взяв участь в першому Фестивалі драми і художнього слова в 1955 році в Межилабірцях. Тут він полонив серця глядачів. На XXV Ірасковому Гронові в 1955 році 50-членний драмколектив інсценізацією повісті «Земля» О. Кобилянської, але також своїм високо культурним виступом перед братніми чехами в місті Гронові, своїми прегарними піснями, кладенням вінків до пам'ятника-могили А. Ірасєка, на двох вдалих та захоплюючих виставах продемонстрував братерство народів та національностей Чехословаччини.

Не можна не згадати допомогу дальших акторів УНТ — товаришки М. Лопати (зараз допомагає А. Фабіян), покійної артистки Нестерової, які допомагали порадами та своїм досвідом при інсценізації «Украденого

щастя» Ів. Франка, «За двома зайцями» Кропивницького, «Безталанної», «Ой, не ходи, Грицю», «Наймички» І. Тобілевича та дальших п'єс, які ставили аматори стащинського драмколективу. Та чи можна забути інсценізації драмгуртка «Верховина» при Снинському будинку культури? Драмколектив ставив п'єси «Пісня серця», В. Вакуленка (режисер П. Маляр), «Будка № 27» Івана Франка (керівник П. Маляр, режисер Іларія Кульчинська, художній порадник Й. Корба), «Берізка» (режисер П. Маляр), з якою він брав участь в крайовому змаганні в Пряшеві. Слід додати, що при Снинському будинку культури в тому часі діяли два драмколективи, а саме драмколектив «Верховина» та драмколектив словацької молоді. Під керівництвом Ф. Маляра та П. Маляр і при допомозі режисера Ю. Шерегія та Й. Корби на другому Фестивалі у Свиднику своїми п'єсами виступили два драмколективи, а саме 50-членний драмколектив МО КСУТ ім. Ів. Франка з Стащина з оперетою «Ой, не ходи, Грицю» та драмколектив Снинського будинку культури з п'єсою «Наймичка» І. Тобілевича.

Чому ми вважаємо потрібним це навести? Без допомоги членів драмколективу УНТ не можна уявити собі вдалої інсценізації тої або іншої п'єси.

За 25 років існування УНТ наші аматорські драмколективи відчували велику допомогу і з іншого боку. Наш театр позичав від них куліси, парики і костюми. Наведу приклад для порівняння: за позичення потрібних для п'єси костюмів на строк одного тижня в Мартіні вимагали найменше 1000 аж 1500 крон. А УНТ? Позичав без уплати грошей. Тут же слід підкреслити, що великим недоліком державної освіти (будинків культури в округах) є те, що вони не мають найосновніших речей для потреб аматорських драмколективів.

Участь стащинського драмколективу МО КСУТ ім. Ів. Франка та молодіжного драмколективу «Верховина» в змаганнях і оглядах в Гронові, Братіславі або Піску слід вважати визначним культурним досягненням української культури в Чехословаччині. В живій пам'яті усіх учасників залишились Дні культури угорців та українців, які відбулись 16—22 травня 1960 року в Братіславі. Вони здійснились завдяки ініціативі теперішнього секретаря та члена Президії ЦК КПЧС товариша Василя Біляка. Дозвольте навести декілька документальних даних з років після виникнення Українського народного театру.

УНТ починав свою діяльність в дуже складних умовах, без належної підтримки, головню на селах (не були для цього створені умови). Пізніше, хоч умови вже були, проявилась певна байдужість до справи організування вистав УНТ (опалення залів, приміщення для акторів, електричний струм, привітання колективу на сцені), часта неангажованість місцевих представників, не досить щире ставлення частини так зв. прогресивної інтелігенції до справи українського професіонального драматичного мистецтва, подорожування з віддалених сіл краю до Пряшева.

Незаперечно великий вплив зробив драмколектив УНТ на ті аматорські драмколективи, які були учасниками вищих загальнодержавних змагань або оглядів. Наприклад, участь аматорського драмколективу ім. Ів. Франка з Стащина в Ірасковому Гронові мала за наслідок інтернаціональну дружбу між народами і національностями Чехословаччини і позитивно вплинула на дальшу діяльність стащинської молоді. Участь в Днях культури угорців і українців в 1960 році в Братіславі драмколективу сининської

середньої загальноосвітньої школи «Верховини» при Снинському будинку культури засвідчила, що наші драмколективи є на рівні інших словацьких, переважно заводських аматорських драмколективів.

У «Вістях» ІV Шрамкового Піску з 1960 року зазначено таке:

«Драмгурток снинської молоді своєю грою завоював симпатії глядача і наперекір тому, що публіка не розуміла української мови. Лірична комедія «Ой, у полі нивка» з колгоспного середовища є порівняно слабкою. Однак драмгурток з свого боку зробив все. З погляду акторського виконання це була найуспішніша п'єса, яку довелося бачити в Піску».

Певний секрет успіху полягає також в тому, що організатори всіх трьох вистав (Гронов, Братіслава, Пісек) довели з допомогою акторів УНТ вилати пропагандистські матеріали, конкретний зміст окремих дій тої або іншої п'єси, що, безперечно, сприяло як порозумінню змісту п'єси, так і її ідеологічного спрямування.

Що сказати з нагоди визначного 25-річного ювілею виникнення УНТ? Нехай заговорять ті, хто, крім мене, на протязі довгих років добре знають роботу і діяльність УНТ!

Іван Клець, планувальник відділу культури Гуменського ОНК.

Товаришу Клець! Український народний театр відзначає 25-річчя свого заснування. Як частий відвідувач вистав УНТ, що б ти хотів сказати на адресу драмколективу УНТ і широкого кола його глядачів?

— 25 років існування будь-якої культурної організації або установи — це не так довгий час. Проте 25-річне існування УНТ — це велика праця на полі поширювання рідної культури. Праця УНТ дуже цінна. Мені особисто подобались десятки інсценізацій. Наприклад, оперета «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Ой, не ходи, Грицю...» та далші і далші вистави. Чому? Просто тому, що вони, крім демонстрування життєрадісного фольклору, сіяли гордість та любов до свого рідного, до свого народу. Крім згаданих класичних драматичних творів українського оперетного жанру, який дійсно захоплює, мені подобались також інсценізації декотрих сучасних авторів (важко згадувати, бо їх УНТ поставив багато!). Нам розходиться про те, щоб наш Український народний театр не відставав від інших професійних театрів або колективів нашої країни. УНТ виконує своє завдання, яке кладеться на таку визначну культурну установу. Слід високо оцінювати працю цілого УНТ, зокрема його найстаріших акторів, режисерів та керівництво, які віддали велику частину свого життя блага і культурному розвитку українського населення нашої Батьківщини.

Що б ти, товаришу Клець, хотів сказати на адресу української громадськості міста Гуменного?

— В місті Гуменному ми можемо бачити близьку нашому серцю культуру. На жаль, не кожний з нас це усвідомляє. До майбутнього бажаю драмколективу УНТ здійснювати вистави при переповнених глядачами залах. Вірю, що так це буде! Крім цього, драмколективу УНТ бажаю вдячних глядачів!

Юліус Левицький, завідуючий Культурним осередком в Гуменному.

Товаришу Левицький! Драмколектив УНТ ставить свої вистави в Гуменному. Ти кілька років очолюєш Культурний осередок в Гуменному, допо-

магаєш при здійснюванні вистав УНТ. Будь ласка, скажи, який в Тебе досвід з роботи з УНТ?

— Я дуже радий, що з таким проханням приходять за мною. З нагоди так визначного ювілею УНТ хочу висловити погляд, що УНТ за 25 років свого існування здійснив десятки вистав в Гуменному і на такому художньому рівні, з яким лише треба гордитись. Маю зауваження до тих глядачів, які говорять (їх не багато!), що, мовляв, не розуміють української мови. Це аж ніяк не обгрунтоване! Українська мова нам дуже близька і зрозуміла. УНТ на протязі 25 років здобув достойне місце в нашій соціалістичній культурі. Наша взаємна співпраця була і буде й далі доброю, широкою і корисною. Записи в хроніці Гуменського культурного осередку — лише підтверджують мої вислови. В дальшій праці від серця бажаю УНТ багато вдалих інсценізацій!

СЛОВО ДО НАШОГО ЮВІЛЯРА

Визволення нашої Батьківщини в 1945 році та перемога трудящих в лютому 1948 року зробили історичний поворот в розвитку української національної меншості Чехословаччини. Наше населення назавжди позбулося капіталістичної експлуатації, злиднів і безробіття та ліквідувало відсталість як з культурного, так і соціального боків. З допомогою держави побудувало собі війною знищені будинки і модернізує свої хати. Завдяки нашій партії були створені умови для індустріалізації нашого міста, в якому знайшли працю не лише жителі міста, але й широкої околиці. В той час, коли в буржуазній республіці панували голод і безробіття, а також злидні на вузьких смужках землі, нині в самітніх Межилабірцях, крім сільського господарства, працює в промисловості і підприємствах понад 2000 трудящих.

З розвитком промисловості зростають вимоги наших жителів і до культурних установ та культури міста. Ці революційні зміни в житті нашого міста усвідомлюють собі і культурні та освітні працівники, які своєю творчею працею хочуть сприяти розвиткові культури. Піклуються про поширювання наукового світогляду і його пояснювання різними формами, не виключаючи з цього ні фільм та театр. Постійному політичному та фаховому росту наших жителів сприяє і політика Комуністичної партії Чехословаччини.

Розвиток народної художньої самодіяльності допомагає національній свідомості наших жителів. Зродились у нас традиційні Фестивали української культури і спорту, з яких наше населення черпає дальші сили для своєї творчої праці.

Немалу заслугу в розвитку культурного життя в нашому місті мав і має Український народний театр, який від свого виникнення систематично відвідує наше місто з своїми виставами. Він сприяє розвиткові нашої культури, яку поширює серед нашого населення. Лише йому можемо вдячити, що на наших селах виникають аматорські драмколективи, які своєю діяльністю поширюють культуру і розважають наших трудящих. В цій благородній праці визначно допомагають аматорським драмколективам окремі члени УНТ. Завдяки цьому в нашому місті відбуваються традиційні Фестивали драми і художнього слова. В Українському народному театрі любителі мистецтва знайшли своїх близьких друзів і учителів, а колектив УНТ своїх вдячних глядачів.

До Вашої річниці бажаємо вам в дальшій благородній праці багато дальших успіхів.

В ТЕАТРІ

Райдуги світла бризнули
сарнами на сцену,
вириваючи звідти
суміш акторських рухів.
Пазухи глядачів,
переповнені мовчанням,
підхопили слова,
що падали
то буремними струями водопадів,
то тихим джюркотінням потічків.
З моїх пальців
зірвалась скована ніжність,
аби діткнутись руки
твоеї юності . . .
А очі засльозилися весною,
а душа почервоніла бажанням
тримати щастя міцно так,
як в театрі цьому.

ГАСТРОЛІ ПРЯШІВСЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ НА ЗАКАРПАТТІ

Трудящі оновленого Радянського Закарпаття палко шанують і люблять театральне мистецтво. Одним з переконливих доказів цього є існування в нашому краї двох професійних театральних колективів, трьох самодіяльних народних драмтеатрів та сотень гуртків, мистецтво яких збагачує духовне життя трудівників міста і села, сприяє їх ідейно-естетичному вихованню.

Окрім цього, щороку на підмостках робітничих і сільських сцен області виступають численні митці з різних республік Радянського Союзу, а також з-за кордону. Ці гастрольні виступи сприяють взаємозбагаченню культур між братніми народами, зміцненню дружби між ними, перетворюються у справжні свята мистецтва як для закарпатців, так і для гостей.

З-поміж гастрольних мистецьких колективів, котрі навідуються до нашого краю, одним з улюблених є Пряшівський український народний театр, самобутня і плідна творчість якого вже досить добре відома нашому закарпатському глядачеві.

Знайомство закарпатців з театральним мистецтвом пряшівських друзів почалося ще в 1967 році, коли наша Радянська країна і все прогресивне людство світу святкували славний півстолітній ювілей Великої Жовтневої соціалістичної революції. Тоді і відбулась перша гастрольна подорож пряшівських майстрів сцени по Закарпаттю.

Потрібно сказати, що театральна громадськість нашої області тепло зустріла перший творчий звіт чехословацьких гостей на закарпатській сцені.

Пряшівці привезли до нас свої дві кращі вистави — «Куховарка замужем» російського радянського драматурга А. Софронова та «Пігмаліон» англійського класика Бернарда Шоу. З цими виставами і розпочали гості свої гастролі в нашому краї.

Пригадується вистава пряшівців «Куховарка замужем» (режисер І. Іванчо, художник Л. Шестіна) на сцені Закарпатського обласного українського музично-драматичного театру в місті Ужгороді. При переповненому глядачами залі колектив митців глибоко, емоційно і переконливо розкрив ідейно-художній зміст софроновської комедії та її образів. Присутні на виставі захоплено слідкували за майстерною грою акторів, зокрема артистки М. Корби, яка з успіхом виконала роль головної героїні п'єси, носія основної ідеї вистави — добросердечної, працьовитої і чесною в поведінці з людьми куховарки Павліни Казанець. До речі, роль цієї героїні за ав-

торським задумом не з легких. Адже перед виконавцею стояла складна задача: своєю грою правдиво, без будь-якої фальші «прочитати» поведінку П. Казанець, яка бореться за щастя, вірно зберігаючи свою любов. Перед чоловіком вона вдає, що закохана в молодого робітника Нелюбу, але все це лише гра, щоб «провчити» свого чоловіка.

Багато щирості і творчих пошуків відчули присутні на виставі в грі артистів Й. Корби (сторож Т. Слива), В. Гайного (гармоніст А. Пчілка), П. Симка (чоловік Павліни), О. Фабіан (Г. Чайка), Т. Симко-Паздерник (М. Чубуова) та інших. Було відчутно, що акторський колектив разом з режисером-постановником І. Іванчо та художником-оформителем Л. Шестіною створили життєрадісну виставу і що їм під силу творити велике мистецтво, яке радує серця трудящих, приносить їм естетичну насолоду.

Помітно творчою удачею пряхівців, як показали їх гастролі на Закарпатті, була постановка п'єси «Пігмаліон», яку з глибоким знанням справи здійснив головний режисер театру Й. Фельбаба (художнє оформлення Л. Шестіни). Вистава за великим успіхом пройшла на сцені обласного центру та міст Мукачева, Хуста і Сваляви. На сцені хоч і проходили події початку ХХ століття в Англії, але, завдяки режисерській вправності та акторській майстерності виконавців, вони прозвучали зворушливо, посучасному. Адже Й. Фельбаба під час роботи над виставою не вдався до зовнішніх ефектів та смішних ситуацій, в той же час він уміло зберіг гумор і дотепність комедії драматурга. Тому виступ пряхівців з цією виставою глядачі дивилися без перенапруження, з міру сміючися з побаченого, в міру задумуючись над ним.

У зіграному ансамблі артистів приємно було дивитися на виступи виконавців Й. Корби (Г. Хіггінс), Т. Симко-Паздерник (Е. Дулітл), В. Гайного (прохожий), О. Фабіан (Е. Хілл), Г. Симко (К. Хілл), А. Луцика (Фредді), Г. Біттнер (покоївка), М. Поповича (Людина), М. Ляша (Непомук), Ю. Якуба і С. Кружка (поліцаї), П. Симка (А. Дулітла) та інших, кожний з яких наполегливо попрацював, щоб успішно вирішити складне спільне творче завдання. В тому, що «Пігмаліон» у виконанні пряхівських митців звучить глибоко переконливо і сценічно виразно, велика заслуга і оформителя вистави Л. Шестіни та його костюмера О. Безак.

Перша поїздка колективу Пряхівського українського народного театру по Закарпаттю була відрадною і корисною. Вона вперше познайомила трудящих нашого краю з мистецтвом єдиного за межами Радянського Союзу українського професійного театру, який свято береже традиції сценічного мистецтва рідного народу, плакає його мову і культуру.

В кінці 1968 року пряхівські театральні митці вдруге відвідали нашу область. Відбулися нові радісні зустрічі радянських і чехословацьких друзів. Вони ще більше зблизили їх серця, розширили і зміцнили траси братерської дружби.

На цей раз артисти Східнославацького краю ЧССР приїхали до нас з виставами «Одруження» М. Гоголя, «Марія Стюарт» Ф. Шіллера та «Замети» В. Гурбана. Перша їх вистава — знову ж на ужгородській сцені. І не тільки вистава, а велике і радісне свято мистецтва. В ньому взяли участь разом з гостями трудящі та митці міста, а також представники театральної громадськості Києва і Львова. Попри інших хвилюючих хвилин на цьому святі щиро і зворушливо прозвучали пррмови — приві-

тання від колективів обох сторін — представника Республіканського українського Театрального товариства кандидата мистецтвознавства І. Волошина та директора театру пряхівців І. Пиханича. Друзі обмінялись творчими планами, відбулась задушевна розмова щодо дальшого зміцнення мистецьких зв'язків між двома театрами-сусідами.

Пряхівські майстри сцени показали своє мистецтво не тільки в Ужгороді, але і Мукачеві, Великому Березному, Іршаві та Ільниці. Їх виступи скрізь користувались великим успіхом у глядача.

Так було і в місті Сваляві, де на сцені Палацу культури гості показали гоголівську класичну комедію «Одруження» в постановці Й. Фельбаби.

Кому не відоме гоголівське «Одруження» — п'єса, де глибоко показано, як в умовах російського царизму влада грошового мішка розтлінно діє на нрави суспільства, калічить людські почуття. Колектив театру знайшов правильний «ключ» до розкриття авторського замислу, показав деградацію дворянства, брехливість, пустоту і моральну нікчемність експлуататорського суспільства, в якому жив і творив М. Гоголь. В спектаклі досить відчутно прозвучали і мотиви викриття хижацького побуту купців, його «темного царства».

«Одруження» пряхівців сподобалось глядачам не тільки своєю соціальною сагіричною спрямованістю і багатством типових гоголівських образів, але й правильним його звучанням у виконанні здібних артистів, які докладають багато зусиль, щоб пропагувати російську і українську класичну драматургічну спадщину серед широких верств населення.

Багато теплих і щирих слів одержали від закарпатських любителів театрального мистецтва митці з Пряшева і за виконання інших двох вистав «Марія Стюарт» та «Замети», які теж вписали цікаві сторінки в історію гастрольної подорожі колективу по нашому краю. Кожний приїзд Пряхівського українського народного театру в Радянське Закарпаття завжди бажаний і служить цікавою подією в культурному житті нашого краю. Бо ж обмін культурними здобутками працівників мистецтва братніх країн — Чехословаччини і Радянського Союзу плідно впливає на зміцнення непорушної дружби між народами цих країн.

На закінчення в зв'язку з 25-річним ювілеєм від дня заснування Пряхівського українського народного театру хочеться побажати колективу нових творчих удач на чудовій ниві соціалістичного за змістом, національного за формою театрального мистецтва.

До нової зустрічі, шановні друзі!

НА КРИДЛОХ БРАТСЬКОГО СОТРУДНІЦТВА

У новембру мешацу 1966 року сцигло до Руского Керестура на адресу главного редактора «Руского слова» Дюра Латяка писемко, котре написал уметнічки руководитель ПУНА Юрий Цимбора. Писмо мало характер информативней поволанки на початок сотрудничества.

«У місті Прешов Чехословацької Соціалістичної Республіки працює професійний ансамбль пісні і танців Піддуклянський український народний ансамбль. Його завданням є вишукувати і опрацьовувати народні пісні і танці і в художньому оформленні передавати їх глядачам. У репертуарі має пісні і танці русинів Східної Словаччини, також земплинські, словацькі, чеські та інші. Ансамбль успішно репрезентував у СРСР, Франції і Болгарії. Наш фольклор є дуже близький Вашому фольклору. Ми б хотіли організувати поїздку у Югославію, до областей, де живуть русини, щоб їх порадувати народним мистецтвом».

Таки бул початок. Иніціатива яка неодлуга принесла конкретни результати. По консултованю зос Совитом Дома культури у Руским Керестуре, редактор «Руского слова» одписал на тоту пропозицію. Як результат тей краткей преписки, уж 14. априла 1967 року до Руского Керестура припутувала делегация з Прешова, у составе: Федір Ковач, секретар КСУТ-а, Юрий Цимбора, уметнічки руководитель ПУНА, Юрий Дацко, главни редактор новинох «Нове життя», Василь Вархола, директор українського радия у Прешове и Лудвиг Галушка, финансиини директор УНТ.

Догварка була щира, сердечна: розвивац медзисобне сотрудничество. Презентовац вредности українського фольклорного скарбу преїг ПУНА у соціалістичней Югославії, винайсец можлівосци за госцоване наших аматерох на Свидніцким швету писньох и танцох.

На конкретизоване догвареного не требало длуго чекац. У юлию мешацу 1967 року ПУНА зос свою програму нащивела Руски Керестур, Кулу, Коцур, Вербас, Червинку, Сивец и Бачку Тополю. Було то за шичких патрацох велічезне дожице, незабутне. Прекрасни українски костюми, складно увежбани шпивацки гласи, легки балетски крочай нашмеяних танцоцох пленели увагу патрацох у каждой точки. Упечаток ше не дал роздзельовац на часци, не дал ше розчленіц, таргац на фалатки. Вон остал як едно обще миле и некаждодньове дожице, праве такє яке ше обчековало. Публика и организаторе не лем же не були розчаровани, але под впливом одушевия скоро у каждом месце виражели жаданє же би их з новим приходом ПУНА знова нащивел.

Тот успішни наступ дал векши порив нашим танечним и шпивацким

колективом. Уж teraz мали приклад цо ше з витирвалу и сцелу роботу може посцигнуц. Фолклорни скарб ше од того часу у культурно-просвитних колективох почал ище баржей пестовац, почало ше интензивнейше робиц на подзвиговану квалитета и роботи и наступох. Була то права хасновита лекция за наших аматерох.

И сотрудицтво почало вше баржей розквитац.

На Свидніцким швету писных и танцох 1968 року, як госци з Югославиї наступели танечна и шпивацка секция КПД «Максим Горки» з Нового Саду. На тим истим фестивалу рок познейше наступели члени Дома култури з Руского Керестура...

Яка радосц! Невимерліва! Яки незвичайни, по теди не дожити аплаузи пред вецейтисячну публику. Стретнуца и облапяня зос старима и новима приятелями. Наступи тих двох югославянских колективох на Свидніцким швету представляли найвисшу награду за витирвалу роботу двом най-познатшим аматерским колективом рускей народносци у Югославиї.

1968 року ПУНА знова на поволанку керестурского Дома култури нащивює Югославию. Програма под насловом «Витай весна» просто одушевила публику у Руским Керестуре, Новим Садзе, Кули, Баймоку, Суботици... Вона як нігда по teraz украсела керестурску «Червену ружу», заколісала ю з чаривним танцом и прекрасним шпивом. Не вельо менши успех посцигли и представителе ПУНА на «Червеной ружи» 1969 року.

Свидніцке швето и «Червена ружа» себе знова щиро сцисли руки, братски ше привитали, потвердзели ше пред вельочислену публику. Свиднік и Руски Керестур постали символи медзисобних братских фолклорних стретнуцох.

Медзитим, розквитане розширеного сотрудицтва на фолклорно-музичним плане представляло лем початок, лем увод до шицких стикох котри нади ходзели, до ище моцнейшого сотрудицтва, ище прешвечлівейшого медзисобного потвердзованя власних вредносцох на плане култури.

Ище 1967 року при першей нащиви ПУНА у Руским Керестуре на заедніцкей догварки блісла думка: прешириц сутрудицтво и на обласц драмского мистецтва! Условиа за медзисобне сотрудицтво постоя. У Руским Керестуре постой реномирани Аматерски театар, котри ше може зявиц як партнер Українскому народному театру з Прешова. Идея щиро-сердечно прилапена. Инициатива неодлуга и з праксу потвердзена.

Рускокерестурски Аматерски театар зос Стерийову «Злу жену» у маю мешацу 1968 нащивює фестивал аматерскей украинскей драми у Сніни и у організації УНТ дава ище даскельо наступи: У Хмельовой, Поздїшовцох, у Свидніку и у Горкей при Попрадзе. Нігда по teraz у своєї длугорочней аматерскей пракси керестурски аматере не дожили таки щешлїви хвильки. Дзекуючи госцолоубивосци организаторох, окреме руководству КСУТ-у и УНТ того госцоване представляло цошка цо ше не забува. Кляпканя на отвореной сцени у кождим месце — то була найкрасше награда аматером за того з чим ше представели. Щири винчованя зос слизами у очох директора Ивана Пиханича, режисерох Йосифа А. Фельбаби, Ивана Иванча, актерох Йосифа Корби, Виктора Гайного, Симкових зменьовали ше з представи на представу... Ані на розходу ніхто слизу затримац не могол. Слизу радосци и щесца же ше и слово югословянского Руснака

першираз у исторії од приселеня до Бачки чуло на сценах за граніцу, у краю давней дідовщини.

Остали незабутни слова режисера УНТ Йосифа А. Фельбаби: «Режисерови постановки Дюрови Папгаргайови подполно ше удало виясновац колоритносц бешеди (успишногo прекладу Мариї Горняк Пушкаш) за виражоване характерох героїох тей комедії, ношительох конфликту живих диялогах, а тиж так успишногo прологу Штефана. Удатносц режиї обачуе ше през компоноване крашне виробених мизансценах, актерских импровизацийнох монологах, цо шицко оможлівюе ношительом улогах виражиц и актуализовац тоти деформації медзилюдских одношеньох котри ше граніча зос сучасносцу. Зос тим, тота комедия Й. С. Поповича, гоч на моменти банална, достава подполно у актуалносци, забавносци и дозретеї театралносци».

То була перша критика виповедзена з боку високого театралного фаховца, майстра сценского мистецтва. То була оценка котра югославянским аматером не лем же дала ище векше довириє до власних моцох, але им дала правдиви порив за гледанє драги гу ище висшим квалитетом.

Поволанка УНТ же би нащивел Югославию витворена у октобру мешацу 1968 року. Зос представу «Розмарийка», колектив нащивел Руски Керестур и Коцур, а представа «Опалу кажде любї» виведзена у Руским Керестуре, у Новим Садзе и у Вербаше.

Високе уметніцке досцигнуце прешовского українского ансамбла було на каждой сцени широ привитане. З майстровских толкованьох улогах акторох Йосифа Корби, Михайла Поповича, Варвари Поповичевеї, Тамари Симко, Миколи Симка, Виктора Гайного, Павла Симка, Мариї Корби, Миколи Ляша и других и публика у шицких местох мала цо дожиц и аматере котри провадзели тоти представи мали цо научиц, окреме з бриљантних режисерских постановкох Йосифа А. Фельбаби и Ивана Иванча.

На представох у Руским Керестуре нашол ше и госц зос Праги Франтишек Главачек, хторому 92 роки старосци не завадзали же би рушел за шлідами свойого особного приятеля етнографа Володимира Гнатюка, и так нащивел у Руски Керестур праве под час госцования УНТ. Патраци представи у Руским Керестуре, товариш Главачек виявил же тот дзень и тот вечар найкрасше дожице у його потерашнім живоце. Требало ше задумац над його поздравнима словами, цеплима, щирима и сердечнима, з хторима оддал вельке припознанє роботніком на зблїжованю, упознанваню медзисобних культурних вредносцох. «Ви керестурски и прешовски каменяре» — виявел вон у своей привитней бешеди, а його слова представляли наймилшу награду за запровадзоване сотрудніцтва яке почало розквитац медзи двома театрами, медзи двома социялистичнима жемами.

У априлу 1969 року приходзи до другеї нащиви УНТ у Югославиї. Зос представу «Яр пришла до места» — прешовски драмски колектив нащивел і Драмски мемориял Петра Ризнича Дяді у Руским Керестуре. Окрем того, з тоту представу наступел у Дюрдьове, Новим Садзе и Вуковаре. У тей нащиви прешовски драмски уметніци потвердзели квалитети з якими ше представели у Югославиї 1968 року. Весела музична комедия наисце принесла яр до каждого места де тот колектив наступал. Була то ище

една карика у ланцу медзисобних упознаваньох, ище една лекция як треба любии и почитовац свойо и свойого.

У даскеліх медзисобних нашивох представительох Аматерского театра у Прешове и преставительох УНТ у Руским Керестуре догваряни нови наступи, правени плани дальшого сотрудничтва. Тиж так догварене же би 1969 року режисер УНТ Йосиф А. Фельбаба помогол керестурским аматером у поставяню на сцену Гогольовой «Женідби». Тота задумка з вельким успехом, и ище векшим самоодрежаньом и пожертвовносу самого режисера Йосифа А. Фельбаби, принесла свой жадани плод. Керестурским аматером теж удало першираз робиц з професионалним режисером, а тот робота корунована з вельким успехом. Окрем успешного наступа на Драмским мемориялу Петра Ризнича Дяді и наступох по дзепоедних околних местох — Аматерски театр з тогу представу посцигнул свой по тераз найвекши успех. После успешних наступох на општинским, медзиопштинским и покраїнским фестивалу, колектив «Женідби» на Републичним фестивалу у Кули завжал друге место. Таки пласман одного руского колектива у Югославиі ище нігда не зазначени, а вон у велім резултат велькей потримовки и помощи яка достала од УНТ з Прешова.

Участоване колектива «Женідби» на фестивалу українскей аматерскей драми у Медзилаборцох, потим наступи у Хмельовой, Ганушовцох, Свидніку, а окреме наступ на сцени УНТ у Прешове представляли ище еден вельки успех. Була то ище една нагода чесного представляня югославянского драмского аматеризма преїг рускей народности, ище едно потвердзене уж представених и упознатих квалитетох, нови каменчок у мозаїку плодного медзисобного сотрудничтва. Було з тей нагоди чежко не отвориц свойо шерцо и невиповесц щиири слова: «Першираз зме ту пришли по шерцо котре нашо стари ту зохабелі. А тераз, цо частейше гу вам ходзиме, вше вецей з нього ту зохабїме, вше баржей чувствуеме як завадзаю гранїци медзи нами».

Чувства загамовац не мож. Думка леци гу свойому. Чежко ю зопрец, звладац, загамовац. И так, истого 1969 року ушлїдзела ище една нацива УНТ Югославиі. Прешовски колектив у децембру нацивел Руски Керестур, Кулу и Нови Сад з Нушичову «Ожалосцену фамилию». Було то своеї файти дожице, котре югославянской публики представело Нушича так як го видзели и похопели прешовски уметніци на чолє з режисером Й. А. Фельбабом.

Тот наступ баржей як гоч кеди потвердзел хасновитосц такого медзисобного сотрудничтва, вон баржей як гоч кеди потверзел драгу медзисобней ширшей афирмації.

Започату драгу прешовского уметніка и драмского педагога Й. А. Фельбаби 1970 року предлужел млади режисер УНТ Иван Иванчо. На поволанку Аматерского театру вон з новосадским аматерами пририхтал Мрожекових «Полицайох», и з тим зробел вельке діло. Успих яки посцигнути 1969 року зоз «Женідбу» оправдали и потвердзели «Полицеа» 1970 року.

После успешней премиєри у Новим Садзе 1. марца 1970 и наступа на 11 Драмским Мемориялу Петра Ризнича Дяді, на Покраїнским фестивалу малих и експерименталних сценок у Панчеву новосадски драмски колектив завжал перше место на острову Хвару на Ядранским Морю. Окрем того, по тераз найвекшого успеху на полю драмского мистецтва нашей народ-

носци у Югославії, тот колектив ше успішно представел на фестивалох у Београдох, Кикинди, у Кули и у Призрену.

За такі вельки успіх вшеліак у першим шоре заслужни млади режисер Иван Иванчо, як и цали УНТ, котри и з тей нагоди сполнел свою обещунку и дал потребу фахову помоц югославянским аматером. Тот успіх вшеліак коруна 25-рочней роботи у шлебодней социялистичней Югославії, вон источасно коруна традиційного медзисобного сотрудніцтва медзи Аматерским театром и УНТ. чесне доприношене 25-рочніци УНТ, ише векше збліжоване на плане сотрудзования двох социялистичних жемох.

Розпочата работа бере вше ширши розмах. Успихи ше шорую еден за другим, жаданя ше вше баржей здійснюю. Успихи УНТ представляю праву и ширу радосц керестурским и новосадским аматером, котри заеднічки робя у рамикох Аматерского театра Дядя. Нашо аматере успихи драмского колектива у одсаленим Прешове тримаю и як свойо власни успихи. Радуе нас же и колектив УНТ видзи резултат помоци котру нашим аматером указуе. Радуе нас же нашо успихи трима и як свойо власни успихи.

Утвердзени стикій ше нательо усадзели до наших шерцох же их чувствуеме як нужносц у своїх дальших планах роботи, як обовязку котра не наруцена з вонка; але котра наисце вибива з глібини шерца каждого з наших руских югославянских аматерох.

Наступи УНТ в Югославії и Аматерского театру у ЧССР нешму остац лем памятка. Вони муша представляц правдиви фундамент на новей етапи збліжованя култури двох социялистичних жемох, вони жвератко того цо ще з добру волю и закладаньом може досцигнуц зоз здруженима моцами. Познати нам шицки чежкоси котри на тей драги звладовани, познати нам шицки одреканя и усиловносци яки УНТ мушело дац же би помогло наш драмски живот, позната нам широсц и сердечносц наших прешовских братох и шестрох, та прето и ювилей 25-рочніци УНТ привитуеме, приїмаме го, та и чувствуеме с часци и як свойо власне швето.

ТЕАТР У ДОРОЗІ

А небо все сипле,
а сніг білішає все більш,
а дорога загніздується
у широчінь все далі і далі...

Кущі сміються вітром диким
і сміх цей, здається,
рипить під колесами автобусів
зрілими яблуками.

А села наші
у підніжжі гір казки давнини повідають,
а декотрі вже й сплять давно...
Тому-то театр
щодня підходить до них близько,
аби збудити їх, втішити,
аби хатинку кожному
зігріти своїм теплом.



Йосиф Корба

НА ВЕРШІНІ МИСТЕЦТВА

Український народний театр в Пряшеві готується до свого двадцятип'ятилітнього ювілею.

Двадцять п'ять років життя Йосифа Корби віддано цьому театру. Біографія Корби — в біографії театру. Їх не відокремиш від себе, як не відокремиш праве передсердя від лівого. Це серце єдине. В ньому горить любов до добра і краси, які театр і Корба вже 25 років — у незвичайно важких умовах — запалюють в серцях своїх глядачів.

25 років тому назад не було ні УНТ, ні артиста Корби. Сьогодні, після 25 років, колектив театру роз'їжджає по селах, містечках і містах (маємо на увазі останню постановку УНТ) з п'єсою Погодіна «Третя патетична», яка у глядачів викликає захоплення, а в критика повагу. Перед нами — мистецтво, перед нами — художники. Тут і мистецтво Корби, тут і художник Корба.

Корба — Ленін. Це одна з вершин артиста. Його Ленін — надзвичайно подібний до живого, знайомого нам з портретів і кінозаписів Володимира Ілліча. Артист чудово спіймав всі його риси: рухи, жести, міміку, ритм мови, навіть тембр голосу. Що це? Талановите наслідування, імітація? У сприйнятливості Корби сумніватись не можна. Для нього увесь світ — матеріал для сценічних амплуа. Він бере від життя (запозичує, «краде») все, що взяти можна. Мають рацію ті, хто в образі його Леніна бачать торжество художнього копіювання. Помиляються вони, коли бачать лише копіювання. Його Ленін — це корбівський Ленін, наскрізь проіннятий любов'ю до людини.

Останні роки життя Володимира Ілліча в інтерпретації Корби — це біль за людину, любов до людини, віра в людину. Робітничий клас Росії дає себе добровільно в жертву людині і людству. Ленін дивиться в душу людини: Дятлова — чому він вірить та чи достатньо міцно вірить в революцію, Гвоздиліна — чому він не вірить та чи нема в ньому хоч би краплини розуміння правоти революції. Мають рацію ті, хто в Корбі бачать філософствующого артиста.

Але Корба двоєдиний: він і чудовий наслідувач, і оригінальний мислитель. Двадцять п'ять років тому назад він був лише першим, після двадцяти п'яти років він вже і другий. Коли сплили Корба — імітатор і Корба — філософ? Який шлях артиста на теперішню вершину його мистецтва? Яка художня біографія Корби? Що в ньому своє (дане від природи і розвите) і чуже (присвоєне під час художньої Одиссеї?)

Настав час написати монографію про цю Одиссею. На її початку стоїть 26-річний сільський парубок, який з жадобою прислуховується і придивляється до театру, щоб, нахватавшись науки, повернутись в рідну Хмельову і там продовжувати в справі, яку в минулому робили учителі. Що перешкодило йому повернутись в село? Похвала Шерегія з приводу добре сказаних кількох слів в його першій п'єсі на сцені УНТ («Чужой ребенок» Шкваркіна)? Чи не від нього перебрав Корба повагу до педагогічної істини, що, не навчившись в мистецтві правді а, б, в, не можна створювати мистецтво е, ю, я?

Це був важкий, але наймовірно гарний початок артистичного шляху: були молоді — в одній кімнаті на трьох постелях їх спало п'ятеро, але був тут Станіславський, який говорив: воля, фантазія, перевтілення — і успіх забезпечений. Спрощення Станіславського? Будь ласка, але воля (на першому місці воля) своє зробила. Ентузіаст Корба бере від Станіславського лише те, що відповідає його природному натурелу. В ньому поки що нема місця для філософського осмислення життєвої правдоподібності. Життя таке, яке ми його бачимо. Артисту здається, що цьому вчать і Загребельський, і Чернявський, і Заріна. Така думка в нього буде і через двадцять п'ять років. Це вони — саме вони — з нього зробили артиста. Все, що прийшло пізніше, було цікаво, але, здається, не настільки оригінально. Це значить, що художній рівень артиста досяг такої висоти, коли в ньому самому виникали і концентрувались у потенціальному виді нові ідеї, форми, думки. Ця обставина, що вголос їх «відкрив» хтось інший, здається йому випадковою і не настільки оригінальною.

Важко локалізувати момент нової якості в духовному рості художника. Позаду залишається урок Васильєва з його пристрасстю до мізансцени, розбиття п'єси на частини при суворому збереженні кроків, жестів, міміки, руху. Але ще попереду знаходиться досвід Фельбаби з його прагненням до психологізації сцени, до пошуків філософського підтексту для сценічного тексту.

Корба створює свої перші ампула: в Осипові («Ревізор» Гоголя) він переживає свою соціальну забитість і приниженість; в Разлюляєві («Бедность не порок» Островського) він, навпаки, відчуває величезну силу хлопця-друзяки, який замахнувся на весь світ; в ролі Фірса («Вишневий сад» Чехова) він з величезною насолодою супроводить в могилу світ паразитів і соціальних нахлібників; в «Трембіті» (Мілютін) він своїм Суси-

ком створює партнера Загребельському і відчуває, що в той час як він живе своїм героєм, великий артист Загребельський свого героя безподібно грає. Корба перевіряє свої можливості, щоб почати шукати художника в собі. Вперше він відчуває простір, величезний простір для самостійної художньої творчості, в п'єсі «Підполянські буки» (автор Кралик). Можливо, це дано тим, що режисер Дезидерій Янда занадто багато уваги звертав застільній обробці п'єси (увага слову, павзі, інтонації, тембру голосу)? Або це дано тим, що режисер побачив в сільському хлопцеві Корбі конгеніального виразника почуттів сільських героїв п'єси Кралика? Можливо, це дано тим, що артист зустрічається з Станіславським у невульгаризованому виді і відчуває, що доктрина не пов'язує руки, а дає крила? Або тут виявився досвід артиста з сценічності п'єси «Пошились в дурні» Кропивницького, або досвід (перший досвід режисера Корби) «Майської ночі»? Артист і після 20 років буде з задоволенням згадувати про співробітництво з Цем'ятським хором, про перший професіональний виступ в ролі Левка нинішнього соліста Братіславського національного театру — Кухарського і т. д.

рування народного гумору і фольклорних елементів. Їх генезис треба шукати у соціальному світі артиста, в якому він народився і виріс. Його

Сценічна поетика Корби складається з кількох нашарувань: 1) Наша-досвід міг резонувати і далі розвиватися в таких п'єсах, як «Трембіта», «Украдене щастя», «На перехресних дорогах» і ін. В них важко було артистові відокремити гру (на сцені) від життя (поза сцену). В них легкість життя перетворювалась в «тяжкість» на сцені. 2) Нашарування глибокого психологізму і соціальної конфліктності. Артист, безсумнівно, спирався на свій емпіричний досвід і соціальний досвід свого народу. Важко бути однозначним при твердженні, що це нашарування є домінуючим нервом його поезики. Але про величезну його важливість не приходиться сумніватись. Від нього веде дорога до таких п'єс, як «Суєта» Тобілевича, «Украдене щастя» Франка, «Вовчиха» Кобилянської, «Свято лампівнів» Пфейфера і т. п. 3) Нашарування раціоналізму і філософського підтексту. Сценічний раціоналізм міг до певної міри нав'язувати на елементи народної мудрості, народного філософування, з яким Корба прийшов до УНТ. Філософський підтекст, тобто задній план сказаного і зробленого, його однозначному і щирому погляду на життя і людей повинен був здаватись чимось чужим. Але сьогодні це нашарування сценічної майстерності Корби є неспростовним. Коли воно виникло? Як розвивалось? Є воно розвитком його соціально раціональних передумов або завойованого інтелектуалізму? Нема сумніву, що дослідження генезису, розвитку і характеру цього нашарування поезики Корби належить до найскладніших проблем поезики Корби взагалі. Помогли при цьому такі філософські вершини, як професор Полежаєв Рахманова, Часник Корнійчука, Мюлер Шіллера, професор Хіккінс Шоу? Здається, що зустріч Корби з Шоу була дуже корисною для артиста. Якщо попередні зустрічі артиста з західними авторами мали передусім пізнавальне значення («Мірандоліна» Гольдоні — знайомство з неслов'янською драматургією; «Скупий» Мольєра — знайомство з Францією через пізнавання соціального контексту п'єси і т. п.) Бернард Шоу своїм гумором і сарказмом розбив ієрархію святих, змусив побачити в дійсності псевдодійсність, в правді брехню, а у відкинутій ересі сіль життя. Життя

дуже складне: в ньому нема ні янголів, ні чортів, ні пекла, ні раю. В ньому існує діалектичний перехід одного в друге, вічна боротьба сили і розуму, доброти і хитрості, 4) Елементи художніх віянь епохи — Брехт, гротекст театру абсурдів, наївний театр і інші. Прямого впливу Брехта на майстерність Корби відшукати важко, не дивлячись на те, що він відчувається (в «Антигоні» і інших) і т. п. Елементи абсурду присутні в п'єсі «Смуток за небіжчиком», «Женитьба» і в інших. Наївний театр в якійсь мірі позначив постановки казок на сцені УНТ («Біла троянда» Юнгера, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Розмаринка» Ю. Чорі і ін.).

Було б помилковим думати, що художній профіль Корби еkleктичний. Артистові вдалось органічно всмоктати кращі досягнення світової драматургії і драматичного мистецтва. Його художня майстерність виникла з ситензу об'єктивних даних і суб'єктивних передумов. Але передусім вона є результатом величезної волі (недарма з Станіславського він на першому місці сприйняв волю) і таланту, який поступово розвивався, досяг сьогоднішнього високого рівня, який являє собою одну з вершин чехословацького сценічного мистецтва.

Майбутні дослідники таланту Корби, безсумнівно, відзначать позитивний вплив на артиста флуктуації режисерів, від зустрічей з якими його сприйнятливий талант поглиблювався і модифікувався. Тут, безсумнівно, знайдуть динамізм Іванчо, його концепцію ритму і випливаючі з нього контрасти; здібність Караса відшукати в артистові максимальні можливості для даної ролі; педантизм Бобулі при аналізі тексту; увагу Халахан до кожного кроку артиста на авансцені; пристрасність Зариної до голосової модуляції артиста і обробки деталей на сцені і т. д., і т. д. Рамки діяння і його інтенсивність від кожного джерела інші — шлях засвоєння імпульсів різних — їх місце в сугестивній системі сценічного мистецтва Корби також різне.

А, можливо, вирішальне значення у формуванні Корби мав не театр, а позатеатральне життя? Про що б Корба не говорив, він завжди повертається до своїх рідних Карпат. Будучи по горло зайнятим, він знаходив час (не раз, не два рази, а близько 10 років) передавати свій досвід сільським артистам-аматорам. Його добре знають, шанують і люблять в Снині, Бехерові, Мирошові, Стебнику і т. д. Під його керівництвом театральний гурток з Стащина на загальнодержавних змаганнях аматорських колективів в Піску зайняв друге місце. Про що б Корба не роздумував, він завжди кінчає людиною і людством. Хто вона — людина взагалі, а людина ХХ сторіччя зокрема? — Герой або боягуз, лицар або зрадник, цинік або фанатик віри? Для артиста він діалектична єдність протилежностей, зрозуміло, з перевагою світлих начал. Людину-схему він не любить і вважає її белетристичною вигадкою. Величезний альтруїст, він вам скаже: Я страшенний егоїст... Не виключено, що доля наклепу на самого себе викликана в артиста полемічним відношенням до «однозначних» явищ і людей нашого життя. Його девіз: «Де нема протиріччя, там нема цінностей».

Подобається йому сценічна музика, яку дуже інтенсивно виводить на сцену УНТ режисер Іванчо, але в кульмінаційних пунктах драми своїх героїв любить залишатись на сцені лише зі своїм серцем, позиченим своєму герою. Подобається йому багате сценічне оформлення п'єси, але в динамічних сценах віддає перевагу рухатись на сцені один. До болі любить

театр, але з радістю хлопця слідкує за героями пригодницьких і психологічних фільмів.

Що в них знаходять? Що шукає і знаходить в творах Толстого, Шевченка, Гоголя, Франка, Щедрина і т. д. Що спільного між його театральною творчістю і творчістю названих письменників? Яка роль народної музики, яку він так любить слухати, при формуванні характерів і типів, які він створює?

Вийшов з села, в село любить повертатися, але чомусь відходить з нього задумчивий і сумний. Радуватись би: є радіо, телевізори, пральні машини, холодильники, навіть машини є... Але чомусь сумно: нема — або майже нема — книжок в прекрасних лакованих і оріхових вітринах скринь... Куди прагнеш, куди ідеш, рідне село, рідний мій краю? —

Йосиф Корба — не Ванька-вискочка, а — чутливе серце, ясний розум, глибокий інтелект і яскрава воля свого народу. В театрі він пройшов горьківські університети: був носильником куліс, гардеробником, вартовим, електромонтером; був сценографом, режисером, але шукав і знайшов свою справжню любов: мистецтво артиста.

Об'єктів любові у нього багато (близько 130 ампула): з п'єсою «Бедность не порок» пов'язаний молодий порив перемогти світ театральних підмошків; з «Трембітою» — уява про єдність мистецтва і життя; з «Підполяньськими буками» — відчуття простору для творчої фантазії і свободи; з «Перев'язаними очима» — почуття зміни поколінь при зустрічі з учнем-режисером; з «Неспокійною старістю» — нав'язливе питання про смисл життя і праці; з «Вовчихою» — проблема смерті і дружба з Тернюком з Києва; з «Пігмаліоном» — почуття гумору і сценічної легкості; з «Професором Полежаєвим» і з «Святом лямпціонів» — дружні бесіди з приятелем і режисером Й. Фельбабою, який так чуйно і дотепно вміє інтерпретацію артиста залучити в свою режисерську концепцію і дати їй глибокий філософський смисл.

Готуючись до образу Володимира Ілліча Леніна, Корба познайомився з різними матеріалами, але найбільш поміг йому зрозуміти Леніна письменник М. Горький. Чи не тому, що обидва вони, вихідці з простого народу, досягли вершини своєї майстерності лише завдяки широкому життєвому досвіду і величезній волі? Воля — як творець і переможець. Воля — як домінуючий атрибут артиста, театру, народу.

Без волі УНТ в Пряшеві ніколи б не міг бути тим факелом, яким він є в дримаючих селах.

В цьому факелі одним з найяскравіших язичків світить Йосиф Корба.

Андрій Червеняк

Віктор Гайний



СПІВАВТОР НАШОГО ЖИТТЯ

Артист Віктор Гайний народився в сім'ї автомеханіка 26-го квітня 1932 р. в поліському селі Гуто-Мар'ятині Житомирської області. Згадуючи свої дитячі роки, він немовби читає задушевні вірші Д. Фальківського з циклу Полісся, час від часу підкреслюючи:

Очерет мені був за колиску;
В болотах я родився і зріс.
Я люблю свою хату поліську
Я люблю свій зажурений ліс...

.....
Так гартує природа до бою
Нас із самих малесеньких літ.
Ми зрослись, побратались з водою,
І живемо, як вміємо жить.
І не дивно, що любимо змалку
Буйну воду і буйні пісні...

В рідному селі закінчив середню освіту і, властиво, на сцені шкільного аматорського театру почав свою акторську кар'єру. В 1947 р. разом з мамкою репатріював у Чехословаччину на підставі договору між СРСР та Чехословацькою Республікою.

Працював в основному в текстильній фабриці в Аші, але рівночасно організував з товаришами гуртки, всебічно вдосконалював рідне українське слово, виступав у двох п'єсах.

Про Пряшівський український народний театр він довідався принагідно від лабірського родака Лисака, який пограпив до переселенців на бал в кінці вересня 1949 р. Віктор Гайний читав вірші на згадуваному балі, а після розмови з тов. Лисаком вирішив написати прохання в наш театр.

На протязі 14 днів він дістав запрошення на конкурс, підписане тодішнім директором УНТ В. Баволярем. Віктор, нашвидко вирядившись, приїхав у Пряшів, успішно пройшов конкурсом і став членом балету. Сталося так 15 жовтня 1949 р.

Єдиний український професіональний театр помаленьку виростав з дитячих років і відповідно до умов вишукував всебічних акторів. Віктор читав, грав на баяні, балалайці та роялі і занадто скоро став платним членом тодішнього колективу — вже другий день подорожував на гастролі в Жиліну. Однак через короткий час В. Гайний перейшов в драму і вже 17-го грудня 1949 р. дебютував у п'єсі О. Корнійчука «Платон Кречет» (режисер Ю. Загребельський) в ролі шофера Степана... З того часу виконав понад 130—140 успішних і менш успішних ролей, але завжди грав з великою любов'ю, своєрідним перевтіленням і діалектичним способом мислення. Автобусом проїздив понад мільйон кілометрів і побував майже у всіх куточках ЧССР, а також у Радянському Союзі та в Югославії.

Віктор, працюючи в УНТ, поступово виростає на акторську особистість. На існування людини дивиться як на процес безперервної негачії фактора негачій, як на процес постійного самоформування і вкладання смислу в життя. З захопленням бореться проти нікчемності і безцінності, хоча (особливо в перших роках акторської діяльності) не бачив можливість усунути кінцеву деструкцію живої істоти — смерть, філософськи наближається до екзистенціалізму, але не забуває наголосити в своїх ролях самореалізаційну суть людської особистості, вкладаючи в життя смисл героїстства, або, кажучи словами Гайдеггера, його акторські образи і на смерть крокують з гордо піднятою головою...

В. Гайний учився в театральній школі при УНТ, де поступово стає на позицію принципу творчості, завдяки якому людина репродукує своє людське, тобто свідоме буття. Людину розуміє як історичного чинника, він комуніст. За своє зростання дякує педагогам, режисерам і колективам пряшівських театрів. З особливою повагою згадує Ю. Загребельського, Н. Заріну, В. Чернявського, В. Васильєва, Е. Нестерову та Павленка. Це були люди високої театральної культури і їх діяльність в УНТ залишила тривалі сліди перш за все в людях, яких вони готували для вимогливої праці на сцені.

Наприклад, Віктор, крім іншого, згадує про такий епізод, пов'язаний з постановкою п'єси Є. Бісс: «Й прийшла весна» (прем'єра 23-го квітня 1950 р.). Ю. Загребельський старанно готувався грати роль есесівця. Однак пару днів перед прем'єрою прийшла йому форма, в яку він не міг влізти, бо була мала, а на пошиття нової вже не було часу. Режисер В. Чернявський вирішив довірити цю роль В. Гайному, який на протязі 2 днів розучив текст і почав себе «глядати» на підмостках нашого театру... Режисер робив з ним різні експерименти (від обіду десь до 23 години ночі) і тільки під кінець, радіючи, вимовив бадьорі слова: «Этого держись, Виктор... Иди домой й думай!»

Цей епізод треба вважати зламом в довгих акторських пошуках В. Гайного.

Тоді, нарешті, він «схопився» чогось, що веде до успіху і є завжди вирішальним у творчій діяльності. «Мабуть, з кожним буває так, — пише

Гайний, — що приходить хвилина, коли ти відчуваєш, що «входиш» у свою професію. Подібні почуття я пережив, коли грав у п'єсі Єви Бісс «И настала весна». Протягом 21 сезону я заграв далеко понад 100 ролей — головних і епізодичних, — з яких найбільше до душі припали мені: Яго В. Шекспіра («Отелло»), Стецько Гр. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці»), Кроне П. Карваша («Антигона і ті інші»). Хотілось би до цих і подібних ролей вертатись частіше. Під час роботи над сценічним образом — будь-яким — я завжди шукаю те головне, що є типовим для даної ролі, для даного людського типу, який мені треба представити на сцені. Це трудна творча робота, і вона не завжди і не кожному вдається...» (В. Гайний: «Світло і тінь»).

Ріст акторських якостей Віктора тісно пов'язаний з крокуванням та профіляцією УНТ. Якщо до 1956 р. — крім декілька драматичних винятків — переважали на сцені музичні, опереточні вистави й актори грали в оперетках, то після 1956 року на сцені УНТ остаточно зайняв свої позиції художній колектив драми. І так інсценізація «Останньої зупинки» (Е. М. Ремарка, режисер Й. Фельбаба, прем'єра 25-го червня 1959) була виставою виразної гри нової генерації протагоністів, особливо Тамари Симко-Паздерник, Віктора Гайного, М. Ладжинського та М. Поповича, які через свої ролі висловлювали громадянський і художній погляд на серйозні проблеми світогляду, на питання війни і миру, фашизму і свободи («20 років УНТ», Пряшів, 1967, стор. 30).

Віктор Гайний вже більше як 10 років відтворює на сцені УНТ художні ролі на високому рівні, трансформовані через призму своєрідної енергійності. Крім роботи на сцені, яка для нього є основною, він відомий як поет і драматург. Свою поезію зібрав у збірці «Шумлять Бескиди» (1959 р.). У збірці молодих поетів «Восьмеро» (1962 р.) надрукував цикл віршів «Гаї шумлять»). Друкується в місцевій пресі, особливо в «Дуклі» і вже давно має підготовану дальшу збірку віршів. В його творчому доробку є також кілька п'єс: «Одного чудового дня» (1959 р.), «Недокінчений епізод» (1962 р.), «Світло і тінь», (1969 р.), «Травневий роман» (1960 р.), «Поема про любов» (1967 р.), а моментально працює над п'єсою «Сповідь, або хто винний». Сам і в співавторстві з М. Поповичем переклав понад 15 п'єс. Перші три п'єси ставились на сцені УНТ і витримали майже по 30 реприз. Дальші були написані спеціально для радіомовлення. Свої драматургічні початки називає великою відвагою, однак перший сюжет (втеча інженера з їх фабрики) та сильні емоційні переживання цього факту не дали йому спати.

В. Гайний найбільше собі бажає, щоб людина у всіх обставинах залишилась людиною. Принципу соціалістичного гуманізму хоче зістати вірним і надалі. А говорячи про майбутнє, наголосив: Хочу поступово реалізувати свої творчі інтереси і нахили, добитись акторської майстерності та написати п'єсу з «власного гнізда». Хочє добре виховати свого сина (9 років) і доньку (4 роки), чесно працювати, любити і співати. Бажає собі, щоб п'єси були мкіросоціологічними сондами, щоб наші драматурги мали художню раду, а п'єси друкувались. Щоб наш театр став людською лабораторією і щоб ми всі скоро дочекались критики.

Віктор Гайний усвідомлює собі своє місце в нашому суспільстві, але

переважно зістає скромним. Систематична праця, наснага і скромність зістають джерелом постійного збагачування його таланту. За дотеперішню діяльність був три рази нагороджений в рамках краю, медаллю Духновича та іншими. Він отримав нагороди від Братіслави, від Міського національ- та ін. у Пряшеві. Тому на порозі наступного чвертьсторіччя нам міцно хочеться побажати Вікторові Гайному, щоб йому добре служило здоров'я і творчі успіхи нехай будуть його вірними супутниками!

Андрій Ковач

Тамара Симко



СУЧАСНІСТЬ — ЇЇ СТИХІЯ

Бувають такі люди: подивившись на них уважніше і негайно побачиш (більш-менш правильно), як на долоні, їх серце і душу. Вони світяться в їх очах, лежать в них на лиці, відчуваються в їх голосі . . .

Тамара Симко до таких людей не належить. Її очі, світячі і запальні, в одну і ту же хвилину можуть бути зворушливо ласкаві, але і тверді, ніжні і пронизливі, співчутливі і байдужі, зрозумілі і загадкові. На її лиці, списаному одисеєю життя, живуть разом — постійна усмішка і глибокий сум, нешкідлива лукавинка і мармурна байдужість. В тембрі її голосу — чи то металічно світлому, чи то оксамитно темному — рішучість і просьба, впевненість і втомленість, віра і безвір'я майже не віддільні.

Важко розгадати: це вона вносить ці протиріччя до життя, або життя внесло їх до неї? Яке співвідношення між її індивідуальними передумовами і детермінізмом життя?

З'явиться на сцені — і вся сцена належить їй. Вона підкоряє її своїм власним рухом, від якого оживає все статичне, органічним жестом, який поглинає всю увагу сцени, в меншій мірі ритмом мови, в якій переважає скоромовка, відступаюча, однак, на задній план перед її дзвінком і сугестивним сміхом.

Двадцять шість років тому вона вперше вийшла на сцену, як учениця Житомирської балетної школи. Можна з впевненістю сказати, що сценічні жести і рухи, які складають найміцнішу сторону її театрального мистецтва, вона увібрала в себе саме тут. В УНТ в Пряшеві вона прийшла в 1948 році як солістка балету. Виступала спільно з своїм партнером Прохазкою в естрадних номерах. На все життя запам'ятались їй перші виступи в постановці Загребельського, роль ляльки Катеньки, яка оживала і підкоряла глядачів граціозністю своїх рухів.

Її шлях до драми — це шлях ентузіаста, який продав душу мистецтву, і тому нездібний від нього відірватись. Комсомолка Тамара була дівчиною для всього: вона танцювала, співала, сміялась, грала... «Сорочинський ярмарок» пам'ятає слабо. Проте «Тремібта» врилась глибоко до душі: головну роль виконував Загребельський, Тамара танцювала і спільно з театром тішилась величезному успіху у глядачів, а потім — перше місце в загальнодержавному змаганні професіональних театрів (Театральні жнива, 1951).

При колиці її драматичного мистецтва стоять режисери Петрункін, Загребельський, Васильєв, Фельбаба і артистка Заріна. Васильєв навчив її розуміти мистецтво, як складну структуру, яка складається з головних і неголовних ліній і нашарувань. Зрозуміти п'єсу — це значить зрозуміти субординацію драматичних елементів. Романтичний характер Тамари лише важко піддався цій субординації, яка сприймалась як «твердий реалізм» Станіславського. Заріна вчила: ворог п'єси — це монотонність, передусім монотонність мови, тому кожне речення повинно бути, як райдуга, кольоровим і незвичним. У субординації сюжетних ліній і колоритності речень Фельбаба вчив відшукувати психологічну і філософську суть життєвих явищ.

В артистки незвично розвинена інтуїція: вона дуже скоро збагне суть п'єси, образу, сцени, деталі. Але це «порозуміння» вимагає раціональної аргументації, з якою повинен прийти режисер. Якщо їх зусилля зустрінуться — успіх забезпечений, якщо ні — інтуїція артистки мінється в залежності від найрізноманітніших обставин — і успіх (однаково як і неуспіх) є часто справою випадковості. Якщо артистка скаже, що режисер Янда знав, чого хотів, це значить, що в даному випадку інтуїція і раціоналізація зустрілись. Тому Тамара Симко так уважно слідкує за словом режисера: Бобулю вона сприймає як ворога пафосу; Івана як чудового архітектора, якого цікавить передусім ціле, а деталь (індивідуальне амплуа артиста) лише як виразника цілісності і т. д.

Що означає для розвитку артистки розробка окремих п'єс, праця над окремими ролями (на сцені УНТ їх було близько 100)? В п'єсі «Платон Кречет» вона вперше наближається до драматичного мистецтва, і тому перші уроки драматичного мистецтва їй запам'ятаються на все життя; перед п'єсою «Мати своїх дітей» вона капітулює, тобто довго не зрозуміє режисерського задуму і тому буде мучитися сумнівами щодо свого таланту; «Мораль пані Дульської» (режисер Вашут) — це школа своєрідного сценічного руху (ходити непрямо, а півколом), який веде полеміку з граціозним рухом балету; проте п'єса «Веселка» вселяє до неї радість життя, молодість, почуття молодості, які вона пережила, живучи на Україні, а тепер переживає, живучи на сцені; «Остання зупинка» — успіх у змаганні (Жнива), успіх у глядача і почуття радості і задоволення від добре виконаної праці.

Еволюція сценічної майстерності Тамари Симко має кілька стадій, які перекриваються та які переходять одна в одну: 1) Період «суворого реалізму», в якому зовнішня правдоподібність, підтримувана і правдоподібністю зовнішнього балетного руху, знаходиться на першому місці. Сюди належать її перші ролі в опереті («Сорочинський ярмарок») і випадкові амплуа (треба було когось заступити) в «Женитьбі», «Дяді Вані», «Щасливій

жінці» і ін. 2) Стилізація, як результат добросовісного виконання режисерських аранжма і як перші успіхи в самостійному проникненні в суть зображуваних явищ. Образ Анни (третьої Анни) з «Украденого щастя» Франка був кращим образом Анни на сцені УНТ. В «Барабанщиці» Салінського (1965) артистка ніби знов повернулась до початку свого артистичного шляху: вона танцює, співає, грає, але все це вона робить вже на високому професійному рівні. 3) Соціально-психологічна течія, з допомогою якої артистка проникає до психологічної суті соціальних явищ на сцені. У «Вівчаревій жінці» вона переконала всіх у своєму драматичному таланті і в психологічній правді своєї героїні. В п'єсі «Надобраніч, лисиці» їй вдалось героїні-лікарці передати і частину своїх життєвих настроїв та почуттів, і тому образ вийшов пластично і переконливо. 4) Раціональне нашарування, яке дуже близьке раціоналізму (а, може, і інтелектуалізму) артистки. Матеріал для його розкриття знайшла артистка в «Пігмаліоні», в якому, за словами критика Легути, вона досягла високої сценічної майстерності. Раціоналізм п'єси «Опалу кожний любить» іншого характеру: він трансформований у стилізацію. Реальне життя Опали має символічне значення. Артистка повинна постійно слідкувати за психологічною достовірністю сцен, але і за їх філософським значенням. Шляхом стилізації (сценічної гри, а не перевтілення) артистка досягла одну з вершин свого сценічного мистецтва. 5) Рідкісні елементи ліризму, до якого Тамара Симко піднялась головно в «Лісовій пісні» Лесі Українки. Ця течія, однак, не знайшла ще свого розвитку в таланті артистки

Майбутні дослідження про сценічну майстерність Тамари Симко напевно покажуть, що домінуючим елементом її сценічної поетики є соціально-психологічний драматизм і сценічна стилізація. Так як комсомолка Тамара перетворювалася у скептика і песиміста, так поглиблювався і її погляд на життя, яке вона любить по суті, але не розуміє (і тому не любить) в багатьох приватних проявах. Зокрема огидні їй брехня, прикидання, ледарство. У сучасної людини імпонує їй драматичний і трагічний катарсис, яким вона хоче очищувати глядача і відвідувача театру. Реалізм вона сприймає як правдивість і життєвість, романтизм як фантазію і нежиттєвість. Вона — реалістка. Не дивлячись на це, наприклад, що Альжбета (з п'єси «Марія Стюарт») приваблює її своєю драматичною долею, сучасна вчителька (з п'єси «Плями на сонці») і Настя (з п'єси «Третя патетична») їй ближчі протиріччями і трагічністю людини сучасного життя.

Сучасне життя — це її стихія. В цій стихії вона любить бурхливі течії, міцні враження і яскраві відчуття. Веде її до цього лише темперамент (любить квіти з міцними запахами і картини з яскравими фарбами), або і соціальний досвід радянської комсомолки воєнних років, емігрантки в тяжкі післявоєнні роки, балерини без професійного балету, артистки без серйозної професійної підготовки? Не диво, що і артистів вона любить тих, для яких характерний драматизм, психологізм і конфліктність. Серед них — Гегер, Пешек, Сіньюретова, Худік і Стрніскова — на першому плані.

Хоче зрозуміти: яка доля людини ХХ-го століття, але жінки зокрема? Означає рівноправність жінки лише рівноправно копати мотикою і рубати сокирою? Чому так багато в житті кар'єризму і нещирості? Чому так

мало любові? Тамара відчуває і роздумує публіцистично: все, що не-реальне і неактуальне, втрачає для неї інтерес.

Здається, що співжиття контрастів в її очах, на її губах і в голосі є відбитком величезного життєвого шляху, який пройшла Тамара від життя радянської дівчини до життя жінки (матері двох синів), кращі роки якої віддані театру. Життя наповнюється, артистична майстерність вдосконалюється, суспільне визнання і популярність зростають. Планів на майбутнє в неї багато, але всі вони пов'язані з УНТ в Пряшеві.

У зв'язку з 25-річчям УНТ хочеться їй — Тамарі Симко, кращій артистці театру, майстерність якої досягла високо професіонального рівня, — побажати: розцвітай ще довго на сцені УНТ і довго ще роздавай квіти радості, щастя і краси прихильникам твого прекрасного таланту.

Андрій Червеняк

Марія Якуб



ВІТАЙ, МАРІЄ ФЕДОРІВНО...

Часто, майже щодня, зустрічаємось в театрі. Зустрічаємось на репетиціях театральних п'єс, зустрічаємось на зборах, на виїздах нашого театру і вдома, на квартирі. Зустрічаємось і не згадуємо про святкові хвилини в житті нашого театру, бо живемо днем, завантаженим динамічним процесом життя. В наших очах відбивається і радість, і злоба, щастя і гнів, спокій з неспокоєм, все, що дане людині для випробування його сили, здатності, осмислення життя і загального проявлення.

Так, зустрічаємось, і щодня не можемо згадувати про оті святкові хвилини в нашому театральному житті. Однак не можемо заперечити і той факт, що вони, ці святкові хвилини в історії нашого театру закономірно виникають.

При зустрічі з першим директором УНТ Іваном Грицем-Дудою ми розговорилися про ту людину, яка приголосилася першою в ряди майбутнього прямицького УНТ. Була це саме Ти, шановна Маріє Федорівно, разом з сестрою Ганною! І хоч наше життя динамічне, ми не можемо і не хочемо обійти і такий факт, щоб не згадати про так святкову в Твоєму житті, але і в історії нашого театру визначну подію. Звісно, що після Твоєї заяви послідували дальші і дальші. Прийшли в УНТ Твої колеги, які спільно з Тобою несуть факел любові до мистецтва, до своєї культури, до духовних потреб нашого народу.

Тоді Ти була, як і всі ми, молодесенька. Сумлінною роботою над самим собою Ти скоро завоювала своє місце на нашій сцені. Успішно служила «Терпсихорі» (богині танців), співала і увійшла в дружній колектив драми, де створила незабутні жіночі ролі і нарешті стала суфлером, без якого важко було б акторам на сцені. Ти всебічно полюбила мистецтво, свій театр і його колектив. Вже двадцять п'ять років з любов'ю, свідомо

і чесно працюєш в пряснівському УНТ. Віддала театру все своє життя. Що більше може зробити людина про свій театр? А це шляхетно?

Вітаю Тебе, Маріє Федорівно, з двадцятип'ятирічним театральним ювілеєм!

Мені відомі всі стимули, які надавали Тобі допомогу, допомогли подолати труднощі в житті, в Твоїй театральній діяльності. Між них належить Твоя воля, хотіння та свідомість. Без сильної волі неможлива ніяка творча, розумова і фізична, праця, чесна трудова діяльність. Н. К. Крупська часто згадувала, що «людина без волі — іграшка в руках будь-якого пройди-світа».

Твоя свідомість виявлялася завжди в діяльності. Перед Тобою були і ще завжди існують складні і відповідальні життєві завдання, які вимагають передусім свідоме їх вирішення. Ти ніколи не відмовилась від праці і в силу своїх можливостей організувала і спрямовувала свою діяльність. В такій діяльності, як актор на сцені, як суфлер, чи в іншій роботі Ти усвідомлювала сама себе, свій УНТ і свої відносини до інших людей, своє завдання, обов'язки, права та відповідальність.

Сьогодні, коли нам відомо, що Ти, шановна Маріє Федорівно, була першою з-поміж усіх нас, хто вступив в храм Пряснівського українського народного театру як його основоположник, що безперервно 25 років служить мистецтвом своєму народу, приносимо Тобі щирі поздоровлення та побажання нових трудових і життєвих успіхів, здоров'я, щастя та радощів.

Вітаємо Тебе, шановна Маріє Федорівно, з 25-річчям УНТ!

На все добре!

Йосиф Фельбаба

Йосиф Фельбаба



МИТЕЦЬ НЕЗВИЧАЙНОЇ ЕРУДИЦІЇ

Одного осіннього дня 1947 р., після заснування Українського народного театру в Пряшеві, я зустрівся з молодим, бадьоро настроєним чоловіком, який з небувалим захопленням вів дискусію про театральне мистецтво, про його необхідність для суспільства та його значення для формування політичного, культурного та взагалі етичного профілю сучасної людини. Я знав, що це новоприйнятий член УНТ, тому вже тоді подумав, що тільки з таким ентузіазмом, завзятістю й впертістю можна досягти мети на театральних підмостках, які означають світ, як тоді говорилося про театральне мистецтво, і особливо на твердих театральних підмостках, які були дані колективу, призначеному обслуговувати культурні вимоги українського населення Словаччини, історична доля якого протягом довгих віків була несприятливою.

Отим молодим чоловіком був тов. Йосиф Фельбаба. Уявлення про театрального митця в багатьох людей поєднується, звичайно, з уявленням про світла рефлекторів, з оплесками публіки та вимірним життям веселої театральної богеми. Тільки небагато людей поєднує його з кропітким навчанням, репетиціями, подорожуванням у холодних автобусах, з вечорами в неоплених роздягальнях, очікуванням, як сприйме його і порозуміє публіка, як оцінить його майбутнє, оскільки він, театральний митець, поставив на одну карту все своє життя, на карту, яка не кожному в житті виходить. Не можна при цьому замовчувати, що тут розходиться про життєвий ризик, відмінний від інших професій, оскільки в мистецтві ще й дотепер не втрачає актуальності старе правило: багато покликаних — мало обраних.

Йосиф Фельбаба усвідомлював усі ці фактори і тому, будучи переконаним у своїх власних силах, із захопленням почав будувати колектив, який став невід'ємною частиною його творчого мистецького життя. Силу і рішучість наш митець придбав ще в дитячі роки. Він вийшов із сім'ї вчителя, в якій, крім нього, було ще семеро дітей, з бідного Воловецького району на

Закарпатті, яке так чудово змалював у своїх творах Іван Ольбрахт. Мальовнича карпатська природа, романтика дерев'яних хат, народних костюмів та важкої праці народу глибоко відбилася на чутливому характері хлопця, який після закінчення основної школи попав у Державну російську реальну гімназію у Мукачеві, яку через кілька років, як дев'ятнадцятирічний, закінчив. Вже тут, в рамках самодіяльного гуртка, він виступав у різних ролях, між іншим і в ролі Євгенія Онегіна, з таким успіхом, що ним зацікавився також ужгородський професіональний театр, який внаслідок несприятливих умов того часу перестав існувати. Не втрачаючи надії, він брав участь хоч би у театральних програмах радіо для русинів і разом з тим навчався в Будапешті.

Після визволення 1945 р., як репатріант, він попав у Прагу. Тут після випадкової зустрічі він нав'язав контакти з представниками тоді заснованого УНТ і вирішив від 1 вересня 1947 р. виступати у його колективі, яким тоді керував Степан Бітнер. Після приїзду В. Баволяра Й. Фельбаба, крім виконання художніх ролей, був повірений також художнім керівництвом колективу. Будучи молодим митцем, йому доходилося переконувати у багатьох випадках не тільки колектив, але часом і самого себе, оскільки часто треба було вести важку боротьбу, щоб можна було здійснити спільні й вимогливі художні плани. Реалізація намічених планів весь час ускладнювалась важкими провінційними умовами, які не давали можливості повного розвитку художніх сил і поглядів, що формувалися в інтелекті митця-новатора. Та наперекір всьому Йосиф Фельбаба знайшов повне порозуміння й допомогу директора Варфоломія Баволяра, потрапивши на курси режисерів для професіональних театрів у Братиславі, які в рамках Словацького національного театру вів Йосиф Будський.

Після того також і в УНТ у Пряшеві почала здійснюватись вимога поширеного загального навчання та сумлінного вивчення ролі з метою, щоб окремі актори відвикли від безпосередньої емоційної інтерпретації ролей і щоб вони самі добились раціональної, власними силами досягнутої інтерпретації дії. Це був дійсно власний життєвий університет, тяжко проторований Йосифом Фельбабою та всім колективом театру-ювіляра. Тільки так могли виникнути успішні, своєрідно інтерпретовані постановки, до яких можна віднести також і п'єси місцевих українських авторів, як наприклад, п'єси Єви Бісс, Василя Зозуляка, Івана Мацинського, Віктора Гайного та інших. Перехід до індивідуального розуміння психологічного аналізу намірів автора в процесі створювання окремих ролей, аплікація на сучасні та місцеві проблеми життя стали незаперечним внеском в художній розвиток УНТ. Все це почав впроваджувати в життя саме Йосиф Фельбаба в своїй роботі як режисер і актор. За свою самовіддану працю його було нагороджено багатьма дипломами, пам'ятними грамотами та державною нагородою «За видатну працю».

Про багату мистецьку творчість Йосифа Фельбаби говорить також обширна стаття доц. О. Рудловчак про 25-у діяльність Українського народного театру в першій частині нашої публікації, тому було б зайвим говорити про неї знову. Та все-таки не можна не сказати про шляхетні людські властивості визначного митця, який любить життя, ненавидить суперечності між народами і національностями, відкидає цинізм, провінціалізм, міщанство, снобізм, бо значення справжнього мистецтва вбачає в людяності

та тривалій єдності миролюбних людей і народів соціалістичного світу. Поруч з тими особистими властивостями Йосиф Фельбаба зберіг тривалу любов до театрального мистецтва і, зокрема, до сцени, якій він присвятив найкращі роки свого творчого життя. УНТ — це переважно виїзна сцена, яка має свою специфіку, пов'язану з вихованням кадрів та виконанням ролей. Фельбаба вже на початку свого приходу усвідомив собі цю специфічність і відповідно до неї спрямував свою виховну роботу. Переконливим доказом того є хоча б такий випадок, який стався взимку під час однієї вистави в одному селі. З нештопленої роздягальні на холодну сцену вийшла актриса, забувши про холод, подивилась до залу і з радістю повідомила своїм колегам, крикнувши: «Уявіть собі, друзі, зал зовсім повний». Такий яскравий приклад самовідданості своєму театру є результатом не лише високого художнього, але й принципового виховання.

Від згадуваної на початку розмови пройшло майже чверть віку, появились зморшки на чолі і прибуло сивини на скронях, та з молодого ентузіаста виріс визначний митець, актор, режисер, тепер вже директор того театру, якому присвятив найкращі роки свого творчого життя.

Михайло Дубай



Іван Іванчо

В ПОШУКАХ СИНТЕЗУ

Режисер Іван Іванчо прийшов в УНТ в 1958 році прямо із шкільної парти Вищого театрального училища (ВШМУ) в Братиславі. Прийшов у провінціональне містечко, побуваючи в десятках кращих театрів дома й за кордоном (в нагороду за хороші успіхи в навчанні у вузі він отримав однорічну стажировку в театрах СРСР), киплячи враженнями від зустрічей з кращими вітчизняними й закордонними артистами та режисерами, мріючи створити власний світ театральних підмостків і сцен. Прийшов він в УНТ, у якого своя специфіка — бути театром переважно сільського глядача, створювати мистецтво, доступне населенню, для якого фольклор і аматорські театральні групи були вищою формою його художньої само-реалізації.

І от минуло понад десять років.

Що сповнилось з прекрасних намірів і мрій молодого режисера? Що зістало від школи, учителів і зустрічей із світилами театального мистецтва? Що дав йому професіональний УНТ, чого не дав і що від нього відібрав? Який смисл десятирічної роботи режисера на полі театального мистецтва, на полі служіння красі, добру і правді?

Ми не намагаємось дати вичерпну відповідь на поставлені питання. Це справа майбутнього. Ми спробуємо лише зробити перший крок в напрямку цього майбутнього.

При колісці режисера Івана Іванчо стояло багато няньок — випадкових, але й більш постійних. Проте тільки декотрим з них було суджено стати і учителями, які залишили в його молодій душі і відбитки своїх художніх облич. Це в першу чергу Загребельський, Захар і Будський. Були цікаві зустрічі також і з іншими митцями: з живими — Ямницький, Крейчі, Рубен, Симонов, Товстоногов, Гнат Юра, Крушельницький і ін.; з мертвими

— Брехт, Станіславський, Меєрхольд та ін.; з незнайомими — Вікторіо де Сика, Бергсон, Заватіні і т. д.

Однак **Загребельський** був першим, хто привчав його до азбуки театру, до сценічної правди (психологічної і соціальної), до настирливої праці як першої умови всякого успіху. Майбутній адепт театру ще мало знав про Станіславського, але дякуючи Загребельському, Станіславський вже помаленьку входив у плоть і кров його художнього обличчя.

Зустріч з **Захаром** цей урок не відсувала, тільки модифікувала і вносила нові моменти. Поруч з етичними вимогами (сумлінне відношення до театрального ремесла, любов до людини та мистецтва) Захар вчив його розуміти сцену як єдиний художній образ. Від загального до окремого — сценічний образ як візуальна проблема — підкорення актора загальному завданню — гармонія загального задуму та індивідуального амплуа — такі основні девізи, які засвоював учень Іванчо.

Будський вносить в цю модель сценічного мистецтва елемент динаміки. Особливо сильно впливають на майбутнього режисера пошуки маєстро в галузі модерної композиції, побудованої на функціональному чергуванні сценічного темпу й ритму, на ролі сценічного натяку, на функції світла й музики при розгортанні сценічної дії і т. п.

Дебют Іванчо на сцені УНТ в 1958 році — **Фейер**, «З зав'язаними очима» — свідчить про великі теоретичні передумови й багатообіцяючу амбіциозність молодого режисера. В цьому дебюті багато ще від його учителів, але воно вже переломлюється крізь призму його темпераменту й характеру. Дебют — це данина школі, але одночасно і діалектична **суперечність із школою** . . .

П'єса і сцена для Іванчо — це **матеріал** для його художньої і громадянської самореалізації. Відношення до матеріалу в режисера досить **вільне**: він перепрацьовує фінальну сцену п'єси «З зав'язаними очима», в п'єсі «Усмішка за мільйон» (Софронов, 1960) дописує людину в чорному, вносить принципові виправлення в п'єсі «Естер» (Бісс, 1964), а в п'єсу «Поліцейськи» (Мрожек, 1969), яку він ставить в Югославії, дописує навіть трьох героїв.

Це робить він тому, щоб — із-за особистих або суспільних причин — повернути ідею п'єси або деякі часткові ідеї в іншу сторону, ніж це хотів автор п'єси. Іванчо — **полеміст**, Іванчо — **актуалізатор**. Він полемізує з автором для того, щоб бути актуальним в глядача. Формаліст і чистий естет цього б ніколи не робив. Іванчо бачить сучасного глядача і питання максимальної **комунікації** п'єси і глядача в нього набуває першорядне значення. Навіть таку віддалену від нашої сучасності п'єсу, як «Марія Стюарт» (Шіллер, 1968) він перетворює в полеміку про наслідки державної влади слабкої людини.

Може виникнути запитання: Чи не є подібна актуалізація, яка посягає на художній твір, занадто легкою (але й ефемерною) формою успіху? Як розуміти її: як сильну або слабку сторону майстерності режисера взагалі? Коли є слабкістю і коли силою вільне поводження художника з текстом?

Темперамент Іванчо поклав відбиток на його режисерську партитуру. Якщо, кажучи спрощено, **Фельбаба** інклінує до статичності (для нього важлива психологічна правда), Іванчо прагне до **тотального динамізму** (характер героя повинен проявитись в сюжеті п'єси). Не виключено, що це викликано

і комедійним жанром п'єси, які він — драматичний актор! — переважно ставить («Веселка», 1959, «Усмішка за мільйон», 1960, «Павлина», 1965, «Сватання на Гончарівці», 1966, «Хитра вдовиця», 1966, «Весна іде містом», 1967). Не виключено, що це викликано і пристрасною режисера до цілого за рахунок уваги до часткового. Режисер такої думки, що при розподілі праці між ним і артистом кожен повинен знати, за що відповідає: режисер — за ціле, актор — за часткове. Іванчо належить до тих режисерів, які залишають максимум простору для творчості актора. Це добре в тих випадках, коли перед ним виразні артистичні особистості, погано тоді, коли він працює з актором, у якого нема великого художнього та акторського досвіду. А, можливо, це викликано недостатком досвіду й терпеливості при детальній розробці постановки взагалі? А, можливо, — це свідомий (педагогічний або художній) задум автора?

Якщо динамізм, як важливий сценічний і естетичний принцип, часто втрачає свою функціональність («Дуже неприємна ситуація», 1970), при постановці казок він є невід'ємною передумовою успіху («Коли б прийшов», 1963, «Ніч на полонині», 1965, «Розмаринка», 1967, «Лісова пісня», 1969). Казка — апсихологічна, характер героя виявляється в його вчинках, психологічна достовірність часто замінюється поетизацією. Цей прийом в режисерській концепції Іванчо має принципове значення. Він переважно поет, в меншій мірі філософ, і тому не дивно, що момент поетизації пронизує всю його режисерську творчість. Особливої сили він досягає в п'єсах про простий народ («Вівчарева жінка», 1964, «Ніч на полонині», 1965, «Мати», 1970). Чи вплинули на таке сприймання простого народу ремінісценції дитинства або ж воно є стихійним прийомом поетизації минулого, або ж свідомим актом героїзації народу взагалі?

Слід сказати, що амбіції Іванчо створювати модерне мистецтво вплинули на УНТ загалом. Взаємним збагаченням і творчою полемікою між Фельбабою (філософом, строгим реалістом) і Іванчо (поетом, модернізатором) виробився той профіль театру, який сьогодні є передумовою його хороших успіхів.

Театральна реальність Іванчо розкриває зв'язки з дійсною реальністю і намагається відтворити її у формі сугестивної стилізації. Цій меті режисер підкоряє всі елементи постановки — сцену (просту, з натяком на реальну обстановку, в якій деталь часто відіграє роль символу або алегорії), світло (як прийом контрасту або підкреслення сценічної дії), звуковий фон (більше всього як прийом поетизації ситуації або героя), але головне динамічну дію, яка розгортається в різних сценічних площинах (по колу або найчастіше по діагоналі). Після дебюту («З зав'язаними очима») важливе значення в розвитку режисерського почерка Івана Іванчо має постановка п'єси Віктора Гайного — «Недокінчений епізод» (1963 рік). Співпраця з автором п'єси дала свої результати: замість реалістичної сцени тут зустрічаємо простий натяк, дія п'єси розгортається на трьох площинах, яким відповідають різні ідейно-психологічні пласти, хор (подібність грецького хору) покликаний грати роль підсилювача драматичних ситуацій. Це театр у своїй основі реалістичний (згадаймо урок Загребельського й «народника» Захара), але спрощений і стилізований у нову поетичну реальність.

Десять років творчої праці — це короткий строк для того, щоб можна

було глибше охарактеризувати специфіку режисерського рукопису Іванчо. Його майбутні дослідники, починаючи з п'єси «З зав'язаними очима», перейдуть, мабуть, до п'єс — «Недокінчений епізод», «Марія Стюарт» (Шіллер, 1968), «Плями на сонці» (Лагода, 1969), «Мати» (Барч-Іван, 1970), які, як нам здається, є свого роду етапами в художньому розвитку режисера Івана Іванчо. Але вже сьогодні можна знайти деякі риси його самостійного сценічного погляду.

В його духовному розвитку, який проходить під знаком світого прогресивного мистецтва (особливо російського та українського мистецтва ХІХ-го століття), знайдуть місце і своєрідні епізоди (захоплення художньою філософією Франца Кафки, російським церковним живописом) і постійна зв'язаність художника з класичною музикою.

Досить скептично він ставиться до досягнень раціоналістичного театру Брехта (чи не тому, що він ще занадто молодий?), режисера Радока він бачить на недосягнено високому інтелектуальному рівні (було б непробачно хибою не старатись досягти такого рівня), театр абсурдів і наївний театр на нього не впливають, хоча він і приділяє належну увагу їх наработкам в області сценічної форми.

Розвиток режисера Іванчо іде, як нам здається, від школи до життя, від теорії до практики, від навченого до свого особисто пережитого, від поезії до філософії, від експериментів до більш тривких художніх вартостей.

Вже зроблені перші кроки в детальній розробці окремих ролей (крім етюдів з молодими акторами, сюди відносяться і деякі успішні ампула артистів), вже накопичений досвід в справі звукової образності театральної постановки (робота режисера в радіо дає йому можливість при допомозі звуку — тембром голосу, ритмом, дикцією і загальною модальністю — створювати індивідуальні образи, але й звукове ціле), вже зроблено багато — але ще багато буде треба зробити.

Є в режисера Івана Іванчо мрії: створити синтетичний театр на базі поетики Станіславського, Брехта, Мейерхольда і Захара, в якому відшліфованість цілого була б зміцнена відшліфованістю індивідуального і який би найбільш ефективно і сугестивно комунікував з сучасним відвідувачем театру.

Коли ж збудеться ця мрія?

Андрій Червеняк

ПРЕМ'ЄРИ УНТ

Автор	Назва п'єси	Режисер	Художник	Прем'єра
1. М. Старицький	ОЙ, НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ...	І. Гриць-Дула	М. Дубай	2. 3. 1946
2. І. Тобілевич	БЕЗТАЛАННА	Ю. Шерегій	М. Дубай	13. 7. 1946
3. Г. Квітка-Основ'яненко	ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК	В. Федор	М. Дубай	12. 10. 1946
4. Естрада	ВЕЧЕР ЮМОРА И СМЕХА	В. Васильев	М. Дубай	4. 11. 1946
5. С. Артемовський	ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ	Ю. Шерегій	С. Гапак	8. 1. 1947
6. В. Шкваржин	ЧУЖОЙ РЕБЕНОК	Ю. Шерегій В. Баволяр	М. Дубай	18. 3. 1947
7. М. Кропивницький	ПОШИЛИСЬ В ДУРНІ	Ю. Шерегій	М. Дубай	15. 4. 1947
8. Є. і Ю. Шерегій	ТАНГО ПРО ТЕБЕ	Ю. Шерегій	М. Дубай	6. 5. 1947
9. Естрада	ПЕСТРИЙ ВЕЧІР	В. Баволяр	—	2. 6. 1947
10. М. Гоголь	РЕВІЗОР	Й. Фельбаба	С. Гапак	20. 10. 1947
Т. Г. Шевченко	НАЗАР СТОДОЛЯ	Ю. Шерегій	А. Форгач	16. 12. 1947
11. П. Ніщинський	СТАРЫЕ ДРУЗЬЯ	Й. Фельбаба	А. Форгач	21. 1. 1948
12. Л. Малоугин	НАТАЛКА ПОЛТАВКА	М. Косарович	—	—
І. Котляревський	НАТАЛКА ПОЛТАВКА	Ю. Шерегій	Е. Вітгнер	3. 2. 1948
13. М. Лисенко	БЕДНОСТЬ НЕПОРОК	Й. Фельбаба	С. Бісс	9. 3. 1948
14. Н. Островський	САМОЛЕТ ОПАЗДЫВАЕТ НА СУТКИ	Й. Фельбаба	Е. Бітгнер	5. 4. 1948
15. Н. Рыбак-Савченко	СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК	Ю. Шерегій	Е. Вітгнер	5. 10. 1948
16. М. Старицький	МАШЕНЬКА	М. Петрункин	Е. Вітгнер	3. 12. 1948
17. А. Афіногенов	ВОЛЧЬЯ ТРОПА	М. Петрункин	Е. Вітгнер	17. 12. 1948
18. А. Афіногенов	ЖАНРОВИЙ ВЕЧЕР	Ю. Загребельський	—	6. 2. 1949
19. Естрада	ТАК И БУДЕТ	М. Петрункин	М. Дубай	19. 3. 1949
20. К. Симонов	ЖЕНИТЬБА	В. Чернявський	А. Форгач	19. 5. 1949
21. М. Гоголь	ДЯДЯ ВАНЯ	Ю. Загребельський	М. Дубай	15. 10. 1949
22. А. П. Чехов	—	—	—	—

Автор	Назва п'єси	Режисер	Художник	Прем'єра
23. О. Корнійчук	ПЛАТОН КРЕЧЕТ	Ю. Загребельський	А. Форґач	17. 12. 1949
М. Гушалевиц	ПІДГІР'ЯНИ	Й. Фельбаба	М. Брезіна	21. 4. 1950
24. М. Вербицький	И ПРИШЛА ВЕСНА	Ю. Загребельський	А. Форґач	23. 4. 1950
25. Є. Бісс	КАТЕНЬКА	Ю. Загребельський	—	27. 5. 1950
26. Естрада	СЧАСТЛИВА ЖЕНЩИНА	Ю. Загребельський	О. Габзділ	29. 11. 1950
27. М. Трегер	СТАРЫЙ ЗЕЛЕНЯК И ЕГО ДЕТИ	Ю. Загребельський	О. Габзділ	30. 12. 1950
28. І. Маціньський	ВИШНЕВЫЙ САД	Ю. Загребельський	О. Габзділ	7. 2. 1951
29. А. П. Чехов	ВЕСЕЛО ВПЕРЕД	Й. Фельбаба	О. Габзділ	25. 2. 1951
30. Естрада	НОВЫЙ ДОМ	Ю. Загребельський	О. Габзділ	10. 4. 1951
31. Г. Булчаков	ДРУЗЬЯ И ВРАГИ	Й. Фельбаба	О. Габзділ	17. 5. 1951
32. Є. Бісс				
В. Масс —	ГДЕ-ТО В МОСКВЕ	Ю. Загребельський	О. Габзділ	4. 10. 1951
33. М. Червинський	ТРЕМБИТА	В. Васильєв	Я. Чейка	25. 10. 1951
34. Ю. Мілютін Масс-Червинський			О. Габзділ М. Брезіна	
35. Н. Николаєв	НАШ САД	Ю. Загребельський	О. Габзділ	20. 12. 1951
36. Г. Квітка-Основ'яненко К. Стеценко	СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ	Й. Корба	О. Габзділ	21. 2. 1952
37. М. Гоголь	ЖЕНИТЬБА	Ю. Загребельський	А. Форґач	13. 3. 1952
38. Естрада	МЫ ЗА МИР	Й. Фельбаба	А. Форґач	5. 4. 1952
39. Естрада	ВЕЧЕР ОДНОАКТНЫХ ПЬЕС	Й. Фельбаба	А. Форґач	5. 9. 1952
40. Концерт	СИМФОНІЧНИЙ КОНЦЕРТ	А. Левський	—	12. 9. 1952
41. Естрада	БАЛЕТНИЙ ВЕЧІР	Ю. Прохазка В. Баволяр	А. Форґач	1. 10. 1952
42. Ю. Мілютін Типог-Пирожков	НЕСПОКІЙНЕ ЩАСТЯ	В. Васильєв	Н. Бакулін	18. 12. 1952
43. Н. Дяконов	СВАДЬБА С ПРИДАНЫМ	Ю. Загребельський	Н. Бакулін	29. 12. 1952
44. М. Кропивницький	ПОШИЛИСЬ В ДУРНИ	М. Сямко	О. Габзділ	5. 3. 1953

Автор	Назва п'єси	Режисер	Художник	Прем'єра
45. О. Корнійчук	В СТЕПАХ УКРАЇНИ	Й. Фельбаба	М. Дубай	30. 4. 1953
46. Й. Г. Таювський	ЖІНОЧИЙ ЗАКОН	В. Баволяр	З. Новакова	11. 6. 1953
47. В. Фрейер	ЗАГУБЛЕНА РОЗВІДКА	В. Петрушка	Л. Шестіна	18. 6. 1953
48. А. Островський	ГРЕХ ДА БЕДА (одк)	Е. Нестерова	—	13. 9. 1953
49. М. Горький	ЕГОР БУЛИЧОВ	Й. Фельбаба	З. Новакова	15. 10. 1953
50. А. П. Чехов	ВИШНЕВЫЙ САД	Ю. Загребельський	З. Новакова	30. 12. 1953
51. А. Шиян	ІВАСИК ТЕЛЕСИК	М. Лопатова	З. Новакова	11. 2. 1954
52. М. Лисенко	МАЙСЬКА НІЧ	Й. Корба	М. Брезіна	19. 3. 1954
53. Й. Л. Караджале	ПОТЕРЯНОЕ ПИСЬМО	В. Баволяр	З. Новакова	8. 4. 1954
54. Естрада	МЕЛОДІЇ ЛЮБОВІ	Й. Фельбаба	З. Новакова	10. 5. 1954
55. К. Гольдони	МІРАНДОЛІНА	Й. Фельбаба	З. Новакова	10. 6. 1954
56. Васильєв-Ванченко	ЗАПОРІЗЬКИЙ СКАРБ	Ю. Шеретій	З. Новакова	16. 9. 1954
57. С. Бісс	БАРЛІГ	Й. Фельбаба	З. Новакова	7. 10. 1954
58. М. Старичький	МАРУСЯ БОГУСЛАВКА	Ю. Шеретій	З. Новакова	4. 11. 1954
59. О. Островський	НЕ ВСЕ КОТУ МАСЛЕНИЦА	Е. Нестерова	З. Новакова	24. 11. 1954
60. М. Кропивницький	ПОШИЛИСЬ В ДУРНІ	М. Симко	З. Новакова	29. 1. 1955
61. І. Тобілевич	СУЄТА	Й. Фельбаба	З. Новакова	27. 2. 1955
62. К. Целлер	ПТАШНИК	Ю. Шеретій	З. Новакова	24. 3. 1955
63. А. Правдін	ДВА ДАРУНКИ	М. Лопатова	З. Новакова	31. 3. 1955
64. Естрада	КОНЦЕРТ — БАЛЕТ	В. Лібовницький Я. Макаріус	—	19. 4. 1955
65. В. Лібовницький	МАРІЙКА	Р. Спішак В. Лібовницький	З. Новакова	19. 5. 1955
66. В. Зозуляк	НАЗУСТРІЧ ЩАСТЮ	Й. Фельбаба	М. Брезіна	23. 5. 1955
67. Естрада	ПРАВДИВЕ СЛОВО	Й. Фельбаба	А. Форґач	16. 8. 1955
68. І. Коглярський М. Лисенко	НАТАЛКА ПОЛТАВКА	Ю. Шеретій	З. Новакова	29. 6. 1955

Автор	Назва пієси	Режисер	Художник	Прем'єра
69. В. Валентинів	ЖРИЦЯ ВОГНЮ	Ю. Шеретій	З. Новакова	3. 11. 1955
70. О. Корнійчук	В СТЕПАХ УКРАЇНИ	Й. Фельбаба	З. Новакова	10. 11. 1955
71. Шг. Кралік	ПІДПОЛЯНСЬКІ БУКИ	Д. Янда	З. Новакова	29. 12. 1955
72. Солов'єв-Седой Масс-Черв'яцький	НАЙЗАВІТНІШЕ	Ю. Шеретій	М. Роговський	19. 1. 1956
73. Ж. Б. Мольєр	СКУПІЙ	Й. Фельбаба	З. Новакова	23. 2. 1956
74. В. Вакулєнко	ПІСНЯ СЕРЦЯ	Л. Лопатова	З. Новакова	8. 3. 1956
75. М. Старцький	ОЙ, НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ...	Ю. Шеретій	З. Новакова	24. 3. 1956
76. П. Ніщяцький	УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ	Й. Фельбаба	З. Новакова	24. 5. 1956
77. І. Я. Франко	В ДОБРІЙ ЧАС	Ю. Загребельський	З. Новакова	20. 9. 1956
78. І. Тобілевич	СТО ТИСЯЧ	Й. Фельбаба	З. Новакова	27. 9. 1956
79. Л. Леонов	ЗОЛОТА КАРЕТА	Й. Фельбаба	З. Новакова	15. 11. 1956
80. Т. Брандон	ПОГОНЯ ЗА БАГАТИМ ПРИДАНИМ (ПІТКА ЧАРЛІ)	Д. Янда	М. Гложек	7. 2. 1957
81. Я. Галак	ЛЮБОВ НА СВІТАННІ (ВЕСНА ЖИТТЯ)	Й. Фельбаба	З. Новакова	21. 2. 1957
82. М. Себастьян	БЕЗІМЕННА ЗІРКА	Е. Сухий	З. Новакова	25. 4. 1957
83. М. Стєглік	СЕЛЯНСЬКА ЛЮБОВ	В. Петрушка	З. Новакова	13. 6. 1957
84. І. Тобілевич	СУЄТА	Й. Фельбаба	З. Новакова	5. 9. 1957
85. О. Афіногенов	МАТИ СВОЇХ ДІТЕЙ	Й. Фельбаба	З. Новакова	7. 9. 1957
86. Є. Шварц	БАБА-ЯГА	Ю. Шеретій	З. Новакова	19. 12. 1957
87. Л. Смирчак	ЛЮБОВ МАГДИ БУРЧО	Й. Фельбаба	З. Новакова	20. 3. 1958
88. Т. Мушагєску	ТІТАНІК ВАЛЬС	Е. Сухий	З. Новакова	17. 4. 1958
89. К. Чапек	МАТИ	Й. Фельбаба	З. Новакова	16. 8. 1958
90. Г. Запольська	МОРАЛЬ ПАНІ ДУЛЬСЬКОЇ	Л. Вашут	З. Новакова	28. 8. 1958
91. Й. Фейєр	З ЗАВ'ЯЗАНИМИ ОЧИМА	І. Іванчо	З. Новакова	12. 12. 1958
92. В. Вакулєнко	КОЛИ РОЗЛУЧАЮТЬСЯ ДВОЄ	Й. Фельбаба	З. Новакова	26. 3. 1959

Автор	Назва п'єси	Режисер	Художник	Прем'єра
93. М. Зарудний	ВЕСЕЛКА	І. Іванчо	З. Новакова	9. 4. 1959
94. Й. Ф. Кунік	НА ПЕРЕХРЕСНИХ ДОРОГАХ	С. М. Гойда	З. Новакова	18. 6. 1959
95. Е. М. Ремарк	ОСТАННЯ ЗУПИНКА	Й. Фельбаба	З. Новакова	25. 6. 1959
96. В. Гайний	ОДНОГО ЧУДОВОГО ДНЯ...	Й. Фельбаба	З. Новакова	22. 10. 1959
97. Є. Біс	ВЖЕ ЖУРАВЛІ ВІДЛІТЛИ	Й. Фельбаба	З. Новакова	17. 12. 1959
98. Ю. Верне	ТАЄМНИЧИЙ ОСТРІВ	С. М. Гойда	З. Новакова	18. 2. 1960
99. В. Катаєв	ШАЛЕНА НЕДІЛЯ	О. Кагуша	З. Новакова	10. 3. 1960
100. А. П. Чехов	СМІХ І СЛІЗОЗИ	Й. Фельбаба	З. Новакова	28. 4. 1960
101. І. Я. Франко Омільчук	ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ	Й. Фельбаба	З. Новакова	8. 9. 1960
102. А. Софронюв	УСМІШКА ЗА МІЛЬЙОН	І. Іванчо	Ф. Пергер	10. 11. 1960
103. Б. Юнгер	БІЛА ТРОЯНДА	В. Попович	З. Новакова	10. 12. 1960
104. Ф. Павличек	ЛАБІРИНТ СЕРЦЯ	М. С. Гойда	Ф. Пергер	23. 2. 1961
105. Т. Г. Шевченко	ПАЗАР СТОДОЛЯ	Й. Фельбаба	Ф. Пергер	9. 3. 1961
106. В. Цах	ДУХЦОВСЬКИЙ ВІАДУКТ	В. Петрушка	Л. Шестіна	18. 5. 1961
107. Шт. Кралік	ПОДРУЖЖЯ ЯВОРНИК (ТРАСОВИСЬКО)	М. С. Гойда	А. Димитров	15. 9. 1961
108. А. Софронюв	КУХАРКА	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	22. 9. 1961
109. Л. Рахманов	НЕСПОКІЙНА СТАРІСТЬ	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	6. 11. 1961
110. Л. Філан	ДЖОКЕР	М. С. Гойда	А. Димитров	2. 12. 1961
111. В. Блажек	ЩЕДРИЙ ВЕЧІР	П. Симко	Л. Шестіна	10. 2. 1962
112. О. Коломієць	ФАРАОНИ	М. С. Гойда	А. Димитров	7. 4. 1962
113. В. Розов	НЕРІВНИЙ БІЙ	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	28. 4. 1962
114. П. Карваш	АНТІГОНА ТА ІНШІ	М. С. Гойда	С. Бунга	29. 9. 1962
115. А. Софронюв	КУХАРКА ЗАМУЖЕМ	Й. Фельбаба І. Іванчо	Л. Шестіна	24. 11. 1962
116. Я. Калаї	ПРАВДА ПРИХОДИТЬ В ДІМ	М. С. Гойда	Л. Шестіна	8. 12. 1962
117. В. Гайний	НЕДОКІНЧЕНИЙ ЕПІЗОД	І. Іванчо	С. Бунга	16. 3. 1963

Автор	Назва п'єси	Режисер	Художник	Прем'єра
118. К. Бендова	КОЛИ Б ПРИЙШОВ...	І. Іванчо	І. Іванчо	25. 4. 1963
119. О. В. Духнович	ГОЛОВНИЙ БУЕНАР	Й. Фельбаба	Й. Фельбаба	27. 4. 1963
120. В. Коростилев	ВІРЮ В ТЕБЕ	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	23. 5. 1963
121. М. Вінніков	КОЛИ ЦВІТЕ АКАЦІЯ	М. С. Гойда	С. Бунга	3. 6. 1963
122. В. Шекспір	ОТЕЛЛО	М. С. Гойда	С. Бунга	19. 10. 1963
123. В. Вакуленко	ЗОРЯНІ НОЧІ	Й. Фельбаба	С. Бунга	14. 12. 1963
124. Є. Біс	ЕСТЕР	І. Іванчо	С. Бунга	11. 1. 1964
125. Б. Черзов	РЕВЕ ТА СТОГНЕ ДНІПР ШИРОКИЙ (до 150 р. з дня смерті Т. Г. Шевченка)	Й. Фельбаба	Й. Фельбаба С. Кочі	14. 3. 1964
126. І. Столола	ВІВЧАРЕВА ЖІНКА	І. Іванчо	С. Бунга	21. 3. 1964
127. Я. Дігл	СІНОГРАБСЬКІ ГРАЦІ	М. С. Гойда	М. Брезіна	6. 6. 1964
128. Г. Пфейфер	СВЯТО ЛАМПІОНІВ	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	20. 6. 1964
129. Ф. Шіллер	ПІДСТУПНІСТЬ І ЛЮБОВ	І. Іванчо	С. Бунга	10. 10. 1964
130. І. Руснак	НАДОБРАНІЧ, ЛИСИЦІ	О. Ченек-Галахан	Т. Лужинський	24. 10. 1964
131. А. Саліньскій	БАРАБАНЩИЦЯ	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	16. 1. 1965
Й. Фельбаба		Й. Фельбаба		
132. В. Гайний	Я СВІТ УЗРІВ ПІД БЕСКИДОМ	І. Іванчо	С. Бунга	27. 3. 1965
І. Іванчо				
133. О. Олесь	НІЧ НА ПОЛОНИНІ	І. Іванчо	С. Бунга	6. 6. 1965
134. М. Зарудний	ФОРТУНА	О. Ченек-Галахан	Л. Шестіна	24. 6. 1965
135. А. Софренов	ПАВЛИНА	І. Іванчо	Л. Шестіна	9. 10. 1965
136. Б. Шоу	ПІГМАЛІОН	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	18. 12. 1965
137. І. Я. Франко	СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	26. 3. 1966
М. Малярський				
138. К. Раппапорт	ПРЕС-АТАШЕ В ТОКІО	І. Іванчо	С. Бунга	4. 6. 1966
139. Дж. Патрік	ОПАЛУ КОЖЕН ЛЮБИТЬ	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	17. 9. 1966
140. К. Квітка-Основ'яненко	СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ	І. Іванчо	М. Брезіна	24. 9. 1966

Автор	Назва п'єси	Режисер	Художник	Прем'єра
141. К. Гольдони	ХИТРА ВДОВИЦЯ	І. Іванчю	С. Бунга	17. 12. 1966
142. О. Коблянська	ВОВЧИХА	Й. Фельбаба	С. Бунга	4. 3. 1967
143. О. Ананьєв	РОЗМАРИНКА	І. Іванчю	С. Бунга	18. 5. 1967
144. Ю. Чорі	СВІТАНОК В ГОРАХ	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	16. 9. 1967
145. Ю. Чорі	ВЕСНА ІДЕ МІСТОМ	І. Іванчю	С. Бунга	18. 11. 1967
145. бр. Мовсєвови	МИШАЧІ ДОРІЖКИ	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	16. 12. 1967
146. М. Дяфаш	МАРІЯ СТЮАРТ	І. Іванчю	С. Бунга	23. 3. 1968
147. Ф. Шіллер	ЗАМЕТИ	М. Бобула	С. Бунга	1. 6. 1968
148. В. Гурбан-Владимиров	ОДРУЖЕННЯ	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	15. 6. 1968
149. М. Гоголь	БІЛА ХВОРОБА	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	5. 10. 1968
150. К. Чапек	ЛІСОВА ПІСНЯ	І. Іванчю	М. Лінгартова	8. 2. 1969
151. Л. Українка	КЕНТЕРВІЛЬСЬКЕ СТРАХІТТЯ	Д. Карас	М. Лінгартова	29. 3. 1969
152. Я. Скупечек	ПЛЯМИ НА СОНЦЮ	І. Іванчю	М. Лінгартова	28. 6. 1969
153. Л. Лагола	СМУТОК ЗА НЕБІЖЧИКОМ	Й. Фельбаба	М. Лінгартова	4. 10. 1969
154. Б. Нушич	ЯВОРИК	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	27. 11. 1969
155. Є. Шіпош	СВІТЛО І ТІНЬ	І. Іванчю	С. Бунга	13. 12. 1969
156. В. Гайний	ТРЕТЯ ПАТЕТИЧНА	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	21. 3. 1970
157. М. Погодін	МАТИ	І. Іванчю	С. Бунга	30. 5. 1970
158. Ю. Барч-Іван	ЛІКАРЕМ МИМОВОЛІ	Д. Карас	С. Бунга	13. 6. 1970
159. Ж. Б. Мольєр	ДУЖЕ НЕПРИЄМНА СИТУАЦІЯ	І. Іванчю	С. Бунга	26. 9. 1970
160. Я. Соловіч	АННА КАРЕНІНА	Й. Фельбаба	Т. Плагінер	16. 1. 1971
161. Л. М. Толстой	ДЛЯ ДОМАШНЬОГО ВОГНИЩА	Й. Фельбаба	Л. Шестіна	12. 3. 1971
162. І. Я. Франко	Я. Сисак			

СПИСОК ЧЛЕНІВ ХУДОЖНЬОГО КОЛЕКТИВУ, АДМІНІСТРАТИВНИХ І ТЕХНІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ УНТ У 1970 РОЦІ

P I C H A N I Č Ivan, riaditeľ
F E L B A B A Jozef, umelecký vedúci a režisér, vyznamenaný „Za vynikajúcu prácu“
I V A N Č O Ivan, režisér
D A C K O Juraj, dramaturg
K O T Í K Šimon, inšpicient
J A K U B O V Á Mária, šepkárka
R E B E J O V Á Anna, šepkárka

Herečky:

B A L L O V Á Oľga
B I T T N E R O V Á Anna
F A B I Á N O V Á Alena
J U H Á S O V Á Anastázia
K O R B O V Á Mária
P O P O V I Č O V Á Barbora, vyznamenaná „Za vynikajúcu prácu“
S I M K O V Á Anna
S I M K O V Á - P A Z D E R N Í K O V Á Tamara
S I S Á K O V Á Mária

Herci:

J A K U B Juraj
H A J N Ý Viktor
K O R B A Jozef, vyznamenaný „Za vynikajúcu prácu“
L A Š Mikuláš
L A T T A Igor
L U C I K Andrej
M A T U R K A N I Č - K O Š U T Ivan
P O P O V I Č Michal
S I M K O Mikuláš
S I M K O Pavel
S T R O P K O V S K Ý Ivan
V A R C H O L Jozef

Administratívni pracovníci:

H A L U Š K A Ludovít, ekonomický námestník
B A R T O Š O V Á Gabriela, vedúca účtárne
B A J C U R A Pavel, pokladník a skladník
B I L A N I N O V Á Mária, účtovníčka
B R E L L O Š Tibor, vedúci národohospodárskej evidencie
H N Á T Andrej, vedúci propagačného a náborového oddelenia
H O R Ň Á K Gejza, referent zásobovania
H R I C Á K Ivan, propagačný a náborový referent
P E N E V Filip, náborový a zájazdový referent
P E L A K O V Á Mária, tajomníčka
P R I B Í K Alexander, správca budov
S Z É K E L Y O V Á Ema, mzdová a skladová účtovníčka
T Ó T H O V Á Felicitas, plánovačka a osobná referentka

Dr. S U Š K O Andrej, vedúci umelecko-technickej prevádzky
B E R E Ž N Á Anastázia, vlásenkárka
B E R K O Aladár, maliar-dekoratér
B O C K O Vladimír, javiskový technik
F E D O R K O Štefan, javiskový technik
F O R G Á Č Anton, stolársky majster
F O R G Á Č Ladislav, javiskový majster
F O R G Á Č O V Á Valéria, garderobierka
H U S O V S K Á Cecília, krajčírka
I L K O V I Č Ján, krajčírsky majster
K A R A F F A Mikuláš, javiskový technik
K Ó C Z I Ladislav, osvetľovač
M I K U L A Michal, javiskový technik
O N D R I A Andrej, rekvizitár
P R I E L O Ž N Ý Juraj, osvetľovač
R E P Č Á K Dušan, zvukár
S A B O L Andrej, vedúci osvetľovač
S C H Ü T Z Gustáv, javiskový technik
S E M A N Jozef, stolár
Š K R I P K O Ján, javiskový technik
T Ó T H Alexander, osvetľovač
W E I N E R O V Á Anna, garderobierka

A N D R E J K O Jozef, šofér
A N D E R K O Juraj, šofér
G R E G A Imrich, šofér
H A T O K František, šofér
M A C K O Vincent, vedúci dopravy
P A N Č Á K Štefan, šofér
S E D L Á K Jozef, šofér a údržbár

H A T O K Juraj, nočný vrátnik
K O L C U N Ján, kurič
K Ř E M E N O V Á Rozália, upratovačka
L U C I K O V Á Drahoslava, vrátnička
S E D L Á Č K O V Á Anna, vedúca bufetu
S E G L O V Á Anna, upratovačka
S I V Á K O V Á Mária, vrátnička

Z á p i s d r u ť s t v a .

Zapísané bolo do obchodného registra odd. B.

Sídlo firmy: P r e ť o v . Obvod pôsobnosti družstva je celé územie ČSR, kde bývajú Ukrajinci a Rusi.
Znenie firmy : Ukrajinské národné divadlo, družstvo s r. o. v P r e ť o v e .

Cieľom družstva je:

- a/ založiť a udržiavať umelecky cenú stálu ukrajinskú divadelnú spoločnosť, ktorá by pravidelne podľa ustaleného programu predstavovala domáce i cudzie diela dramatické a spevohry;
- b/ podporovať ukrajinské dramatické umenie a organizovať výchovu ukrajinského divadelného dorastu;
- c/ usporiadať slávnosti, koncerty, filmové predstavenia, prednášky a iné osvetové podniky.

Členský podiel je Kčs 100.- Každý člen ručí len po výšku upísaných a zaplatených podielov.

Predstavenstvo družstva tvorí správa, ktorá sa skladá z 4 členov volených na tri roky.

Členovia správy sú: Vasil V. Karasan, predseda Ukrajinskej národnej rady v Prešove, Stalinova ul. č. 71, Viktor Zavač, (poslanec, bytom v Prešove, Ján Hric Duda, učiteľ štátnej ľudovej školy vo Veľkom Suline a Andrej Jedinák, vysokoškolský v Bratislave, Palisady č. a. 52.

Správa zastupuje družstvo a podpisuje listiny tak, že pod firmou pečiatkou družstva podpisujú dvaja členovia správy.

Všetky verejné vyhlášky družstva uverejňujú sa v černej tlači a to prostredníctvom orgánu UNRP Prjaševčina.

Družstvo je členom živnostného ústredia živnostenských a občianskych úverných ústavov a družstiev a č. o. v Bratislave.

Družstvo je utvorené na dobu neurčitú.

Prešov, 3. VI. 1947. B V 695.

Posanie Firma 629/47 je kolkované kolkami za Kčs 45.50.-
Inzerčné zaplatí družstvo.

Krajský súd v Prešove, odd. V.,
dňa 3. júna 1947.

25 ROKOV UND

(Resumé)

Zborník 25 rokov UND vychádza z príležitosti 25. výročia založenia Ukrajinského národného divadla v Prešove, ktoré naša verejnosť oslavuje v marci tohto roku.

V prvej časti knihy (str. 7—105), pred úvodným článkom, je uverejnený Protokol zakladajúceho všeobecného zhromaždenia priateľov Ukrajinského národného divadla v Prešove, ktoré sa uskutočnilo 24. novembra 1945 r. v budove bývalej UNRP a príhovor bývalého riaditeľa UND v Prešove s. Ivana Pichaniča, ktorý sa vo svojom krátkom článku zamýšľa nad poslaním divadla, jeho úlohami a cieľmi, naznačujúc v skratke ďalšiu cestu jubilejného umeleckého telesa — UND.

Pozdravy kolektívu UND k jeho jubileu zaslali: súdr. Pavol Bagin, riaditeľ Správy umenia MK SSR, súdr. Vasil Koman, tajomník ÚV KZUP-u, súdr. Tibor Rakovský, predseda ZSDRU, súdr. Ján Kákoš, riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave, súdr. Emil Reinkraut, predseda MsNV v Prešove a riaditeľstvo DJZ v Prešove.

Obsiahly úvodný článok Plodné štvrtstoročie, ktorý napísala docentka FF UPJŠ v Prešove Helena Rudlovčáková, CSc., analyticky rozoberá doterajšiu tvorivú cestu UND odo dňa jeho založenia, analyzuje základné problémy, zoznamenáva čitateľa s dvadsaťpäťročnými dejinami divadla, ktoré znamenajú rýchly postup od amatérskych začiatkov do výšok umeleckého profesionálneho majstrovstva a celoštátneho uznania.

Je čosi symbolického v tom, že s prvým vánkom nového života na oslobodenom spod fašistickej nadvlády územia východného Slovenska oslobodila sa z pút aj túžba nášho obyvateľstva mať vlastné divadlo.

Historické fakty svedčia o tom, že ako prvý vyslovil myšlienku o nevyhnutnosti založenia terajšieho Ukrajinského národného divadla v Prešove prvý riaditeľ tohto divadla Ivan Hryc-Duda, ktorý má aj veľké zásluhy v jeho organizácii. O tom, že táto túžba medzi obyvateľstvom existovala, svedčí aj ten fakt, že UNRP v zárodku podporila myšlienku založenia UND, že neskôr aj Referát pre ukrajinské školstvo v Bratislave celou svojou autoritou a všetkými prostriedkami začal podporovať vec divadla a celý rad obetavých ľudí sa iniciatívne zapojil do veci organizovania UND, ktoré po založení dokázalo rýchlo nadviazať veľmi tesný kontakt s obyvateľstvom.

Orientácia na ľudové masy bola tým kompasom, pomocou ktorého divadlo v prípade omylov a výkyvov z nastúpenej cesty vždy vedelo nájsť správny smer.

Ukrajinské národné divadlo nevzniklo zo vzduchoprázdna. Hoci dejiny diva-

delného umenia Ukrajincov východného Slovenska nie sú zatiaľ osvetlené, doterajšie výskumy už objavili niekoľko osobností, ktoré nepriamo svojou činnosťou prispeli k jeho vzniku. Prvým bol Alexander Duchnovič, ktorý pôsobil medzi ľuďmi spolu so svojimi priateľmi Slováckmi (napríklad s Jánom Andraščíkom) už v polovici minulého storočia. V priebehu nasledujúcich desaťročí myšlienkami o vlastnom národnom divadle sa zaoberali aj iní, zvlášť J. Danilovič-Korytnianský, začiatkom 20. rokov nášho storočia Irena Nevická a mnohí iní, ktorí v priebehu dlhých rokov pripravovali prakticky pôdu pre vznik terajšieho UND.

Vznik UND je tesne spätý s divadelnými tradíciami Zakarpatskej Ukrajiny, skúsenosti ktorej sa rôznymi kanálmi vlievali do divadla. Zakladateľ UND Ivan Hryc-Duda bol istý čas členom Novej scény v Chuste, významný dejateľ súčasného divadla Jozef Felbaba a manželia Popovičovci sa tiež formovali na Zakarpatskej Ukrajine.

Tesné kontakty spájajú UND s významnými činiteľmi slovenského divadelného života, ako J. Borodáč, A. Bagár, J. Budský, M. Huba a iní, ktorí prejavili veľké pochopenie pre potreby novozaloženého umeleckého telesa.

Divadlo vzniklo na družstevnom základe, bolo podporované darmi širokej verejnosti, len občas dostávalo štátne dotácie. Iba v roku 1948 bolo znárodnené a zapojené do celoštátnej divadelnej siete. Vo svojich začiatkoch bolo nútené prekonávať veľké prekážky technického rázu a nemalo ani vlastné vyhovujúce pódium.

Založenie divadla sa datuje dňom 24. novembra 1945 r., keď sa v Prešove uskutočnila prvá všeobecná schôdza členov UND. Avšak všeobecne za deň jeho narodenia sa pokladá 2. marec roku 1946, keď UND uviedlo svoju prvú premiéru *Negod, Hrycu*...

Už v prvých rokoch svojej existencie UND uvedomelo propaguje hry sovietskych autorov a dostáva sa do silnej paľby reakčných kruhov, ktoré ho volajú komunistickým divadlom. Z ideovou orientáciou a zásadovými triednymi pozíciami je spojená uvedomelá orientácia na realistickú tvorivú metódu, ktorá dominuje v divadle plných 25 rokov jeho existencie.

Autorka článku sa na ďalších stránkach podrobne zaoberá prácou divadla, problémami v prvých rokoch jeho účinkovania, ťažkosťami a nedostatkami, ktoré boli vyvolané bilingvistickými tendenciami v priebehu rokov hľadania vlastného výrazu, dramaturgického plánu a otázkami kádrového obsadenia, ktoré bolo čiastočne vyriešené rôznymi formami štúdia v divadle a v zahraničí.

Podrobná chronologická analýza dvadsiatich piatich divadelných sezón dáva prehľad všetkých premiér UND, hodnotí prácu hercov, režisérov a celého kolektívu divadla, jeho úspechy a neúspechy, ilustrujúc svoje uzávery bohatým faktografickým materiálom a v závere článku aj zaujímavými číslami sociologického výskumu MK SSR, ktorý ukázal na veľkú popularitu UND, ktorá je výsledkom cieľavedomej práce jubiliujúceho divadla a jeho vedenia.

Príspevok O scénickom výtvarníctve na scéne UND, ktorý napísal Štefan Bunta, sa zaoberá problematikou scénického výtvarníctva, jeho vzťahom k divadlu, analyzuje scénografické tendencie v divadle, poukazuje pritom na nutnosť angažovania sa a uvedomovania si spoločenskej funkcie divadla. Autor článku analyzuje niektoré inscenácie z hľadiska funkčnosti a hovorí pritom aj o ťažkostiach, ktoré sú spojené s tým, že UND často hrá na malých dedinských scénach, čomu sa musí prispôbiť aj scénický výtvarník.

V ďalšom článku sa odb. asistent P(v.)F UPJŠ v Prešove Vladimír Lubimov

zaoberá hudbou na scéne UND, ktorá bola od prvých dní existencie divadla organickou súčasťou scénickej realizácie mnohých inscenácií a dáva možnosť mnohým autorom z radov miestnej hudobnej garnitúry uplatniť svoje tvorivé schopnosti.

Hudba k divadelným inscenáciám UND sa vyberala doteraz prakticky dvojakým spôsobom:

1. Mechanickým hľadaním vhodných úryvkov z hotových diel rôznych skladateľov,
2. tvorbou originálnej scénickej hudby na základe zámerov režiséra.

Autor článku charakterizuje jednotlivé oblasti použitia hudby na scéne UND a hodnotí tvorbu skladateľov, hudobné diela ktorých boli použité v UND. Takto sa zrodilo asi tridsať originálnych hudobných diel, čo predstavuje už len z kvantitatívnej stránky nesporne isté hodnoty.

Príspevok dr. Andreja Sušku Umelecko-technický úsek UND hovorí o práci na úseku umelecko-technickom, bez ktorého nie je možná práca žiadneho profesionálneho divadla. Dr. Suško spomína na ťažkú prácu v prvých rokoch účinkovania divadla, o všetkých ťažkostiach, ktoré bolo treba prekonať, aby divadlo dosiahlo svoju súčasnú úroveň.

Druhá časť zborníka (str. 107—124) obsahuje spomienky a pozdravy bývalých členov divadla, jeho spolupracovníkov a čitateľov.

Veľmi srdečnými a úprimnými slovami sa prihovára k členom jubilujúceho divadla jeho zakladateľ a prvý riaditeľ Ivan Hryc-Duda, ktorý v duchu trochu slávnostnom oceňuje 25-ročnú činnosť jeho hercov, režisérov a celého divadelného kolektívu.

V podobnom duchu vyznieva aj článok Štefana Bittnera, druhého riaditeľa UND, ktorý pracoval v divadle v rokoch 1946 a 1947. Jeho spomienky sa týkajú obdobia, keď divadlo bolo vo zvlášť nepriaznivej materiálnej a kadrovej situácii a iba obetavosťou a sebazaprením odhodlaných ľudí pokračovalo vo svojej činnosti.

Kytica poľných kvetov — taký názov nesie krátky pozdrav UND, ktorý napísal spisovateľ Michal Šmajda, oceňujúc záslužnú prácu divadelného kolektívu v priebehu 25. rokov.

Fedor Malár, tajomník OV KZUP-u v Humennom a dlhoročný pracovník v oblasti kultúry na východnom Slovensku, vo svojom článku UND amatérske-mu divadlu hodnotí činnosť UND medzi ukrajinským obyvateľstvom a oceňuje veľkú pomoc, ktorú poskytuje divadlo od prvých dní svojho jestvovania amatérskym kolektívom na dedinách.

Pozdrav divadlu a ocenenie jeho práce obsahuje aj krátky príspevok V. Varhoľa, ktorý je uverejnený v závere druhej časti zborníka.

Tretia časť zborníka (str. 125—133) obsahuje príspevky — pozdravy zahraničných autorov: Vystúpenia prešovského ukrajinského divadla na Zakarpatsku, ktorý napísal Ivan Dudinec, a článok Na krídlach bratskej spolupráce, ktorého autorom je Ďura Papharhaji z Juhoslávie. Oba články veľmi kladne a srdečne hodnotia vystúpenia UND na Zakarpatskej Ukrajine a v Juhoslávii, oceňujú vysoké umelecké majstrovstvo hercov a režisérov divadla, poukazujú pritom na vrelé pocity družby a spolupatričnosti, ktoré spájajú srdcia našich ľudí.

Štvrtá časť knihy (str. 135—166) prináša profily popredných hercov a režisérov UND. O Jozefovi Korbovi píše Andrej Červeňák, herecký profil

Viktora Hajného analyzuje Andrej Kováč, Andrej Červeňák analyzuje aj hereckú činnosť Tamary Simkovej.

O záslužnej práci režiséra UND Jozefa Felbabu, nositeľa vyznamenania Za vynikajúcu prácu, hovorí Michal Dubay, režisérsku prácu Ivana Ivanča hodnotí článok V hľadani syntézy.

Pozdrav režiséra Jozefa Felbabu Márii Jakubovej, ktorá patrí k zakladajúcim členom divadelného kolektívu, uzatvára textovú časť knihy.

P i a t a a z á v e r e č n á č a s ť zborníka prináša prehľad jednotlivých premiér UND v priebehu 25. rokov, zoznam členov umeleckého súboru, administratívy, technického personálu UND v roku 1970 a pestrý fotografický materiál, ktorý ilustruje 25-ročnú činnosť Ukrajinského národného divadla v Prešove.

— MN —

З М І С Т

Слово — М. Немет	5
Від упорядника	7
Протокол	9
З добрим діалогом — І. Пиханич	11
Лист Міністерства культури ССР	13
Привітання ЦК КСУТ	14
Лист Словацького театрального товариства	15
Лист директора Словацького народного театру Я. Какоша	16
УНТ в Пряшеві — Е. Рейнкраут	17
Лист театру ім. Йонаша Заборського	18
Актор — С. Гостиняк	19
До вершин . . . — О. Рудловчак	20
Про сценічне декораційне мистецтво УНТ — С. Бунта	89
Музика на сцені УНТ — В. Любимов	97
Художньо-технічна ділянка УНТ — д-р А. Сушко	103
«Війна своєю смертю . . .» — В. Гайний	107
В знаменну річницю — І. Гриць-Дуда	108
До вінка чвертьстоліття УНТ — С. Біттнер	113
Букет польових квітів — М. Шмайда	118
УНТ — аматорському театру — Ф. Маляр	119
Слово до нашого ювіляра — В. Варголь	124
Гастролі Пряшівського українського народного театру — І. Дудинець	126
На крилох братського сотрудиництва — Д. Папгаргай	129
Театр у дорозі — М. Дробняк	135
На вершині мистецтва — А. Червеняк	136
Співавтор нашого життя — А. М. Ковач	141
Сучасність — її стихія — А. Червеняк	145
Вітай, Маріє Федорівно, — Й. Фельбаба	149
Митець незвичайної ерудиції — М. Дубай	151
В пошуках синтезу — А. Червеняк	154
Прем'єри УНТ — Й. Фельбаба	159
Список членів художнього колективу, адміністративних і технічних працівників УНТ в 1970 році	166
Запис дружества — фотокопія	168
Резюме словацькою мовою	169
Фотоілюстрації	177

25 — УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ТЕАТРУ

Видало Словацьке педагогічне видавництво
в Братіславі
Відділ української літератури в Пряшеві

як свою 209 публікацію

Упорядник: Йосиф Фельбаба, директор Українського народного театру
Обгортка: Степан Бунта
Автори фотографій: Михайло Пасторак, Ярослав Шуркала
Автор резюме: Мирослав Немет
Відповідальний редактор: Юрій Кундрат
Худжньо-технічний редактр: Іван Фіркаль

09/20 — Ухвалено постановою СЦКК № 129/І-71 — Видання перше —
Тираж 1300 примірників — Рукопис здано на виробництво у вересні —
Видруковано в березні 1971 — Папір 5154-01, 90 г — Видрукували Дук-
лянські друкарні, н. п. Пряшів — Шрифт гармонд та петит Колектив

Стор. 224 — АА 20,904 — ВА 21,751

67—331—71

09/20

25 – UKRAJINSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA

Vydalo Slovenské pedagogické nakladateľstvo
v Bratislave
Odbor ukrajinskej literatúry v Prešove

ako svoju 209. publikáciu

Zostaviteľ: Jozef Feľbaba, riaditeľ Ukrajinského národného divadla
Obálka: Štefan Bunta
Autor fotografií: Michal Pastorak, Jaroslav Šurkala
Autor resumé: Miroslav Németh
Zodpovedný redaktor: Juraj Kundrát
Umelecko-technický redaktor: Ivan Firkal

09/20 – Schválené výmerom SÚKK č. 129/I-71 – Prvé vydanie – Náklad
– 1300 – Rukopis zadaný v septembri 1969 – Vytlačené v marci 1971 –
Papier 5154-01, 90 g – Vytlačili Dukelské tlačiarne, n. p., Prešov – Typ
písma – Garmond a petit Kolektív

Strán 224 – AH 20,904 – VH 21,751

67–331–71

09/20

Іван Пиханич, директор



Йосиф Фельбаба, художній керівник



Людовіт Галушка, зав. економ. відділом



Юрій Дацко, завліт

Іван Іванчо, режисер



Д-р Андрій Сушко, зав. худ. тех. відділом





Йосиф Корба

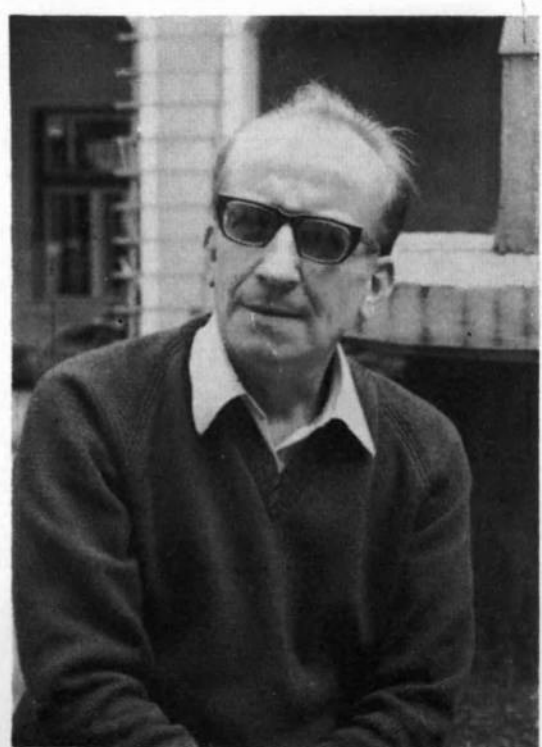


Ганна Симко

Тамара Симко



Микола Симко



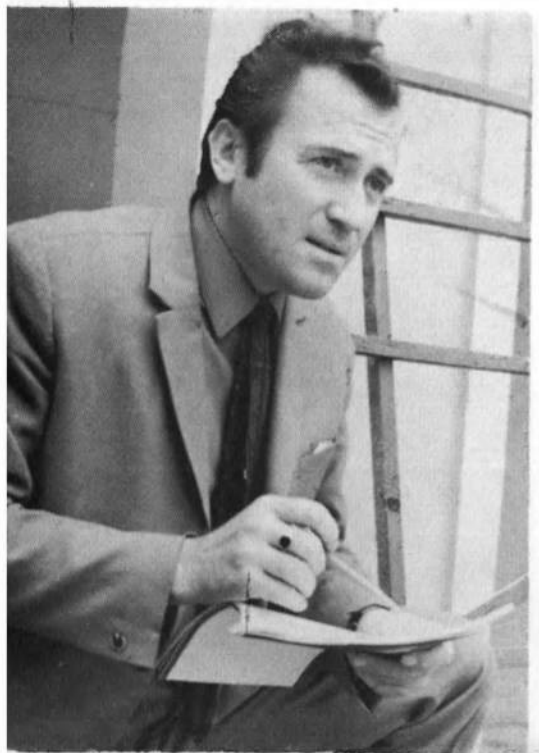


Павло Симко



Варвара Попович

Віктор Гайний



Марія Корба





Іван Кошут-Матурканич



Алена Фабіян

Ганна Бітнер



Микола Ляш





Анастасія Югас



Іван Стропковський

Марія Сисак



Юрій Якуб





Ганна Ребей



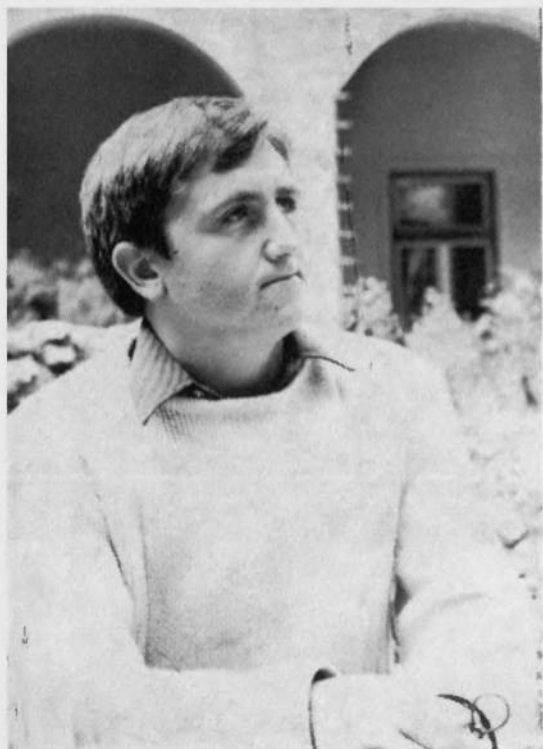
Марія Якуб

Михайло Попович



Андрій Луцик

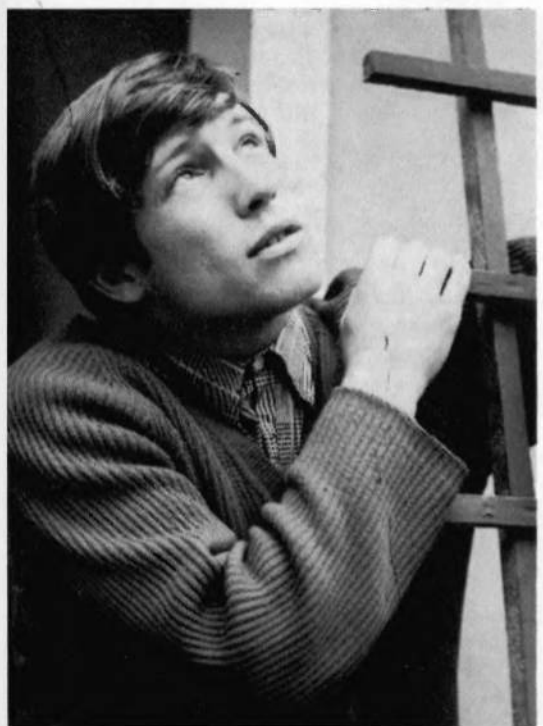




Игор Лагта



Ольга Попович



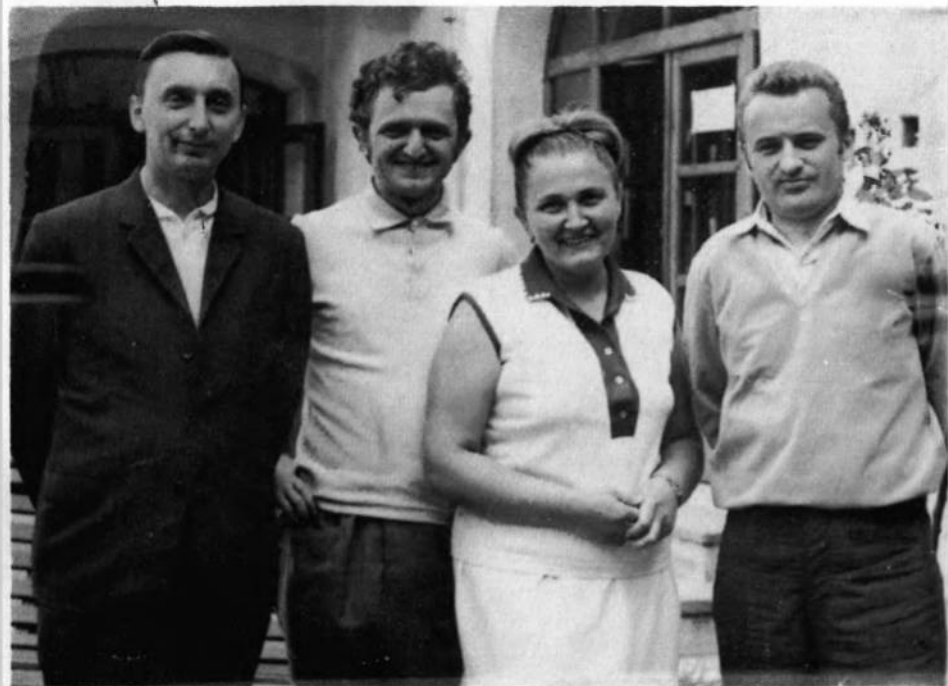
Йозеф Варголь



Семен Котик



Адміністративні працівники



Антон Форгач



Йозеф Семан



Адальберт Берко



«Дядя Ваня» А. П. Чехова. Дядя Ваня —
Ю. П. Загребельский.



«Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького.
Сцена з I-ої дії.





«Дядя Ваня» А. П. Чехова. Генеральша — Г. Симко.



«Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького. Маруся — О. Квасник, Хома — М. Симко.

«Новий дом» Г. К. Булгакова. Мати — Є. Нестерова, служниця — М. Корба, З'ябліков — Й. Корба.





«Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Фінальна сцена.

«Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Олексій — П. Симко, Ганна — Г. Іляцик, Стецько — В. Гайний.

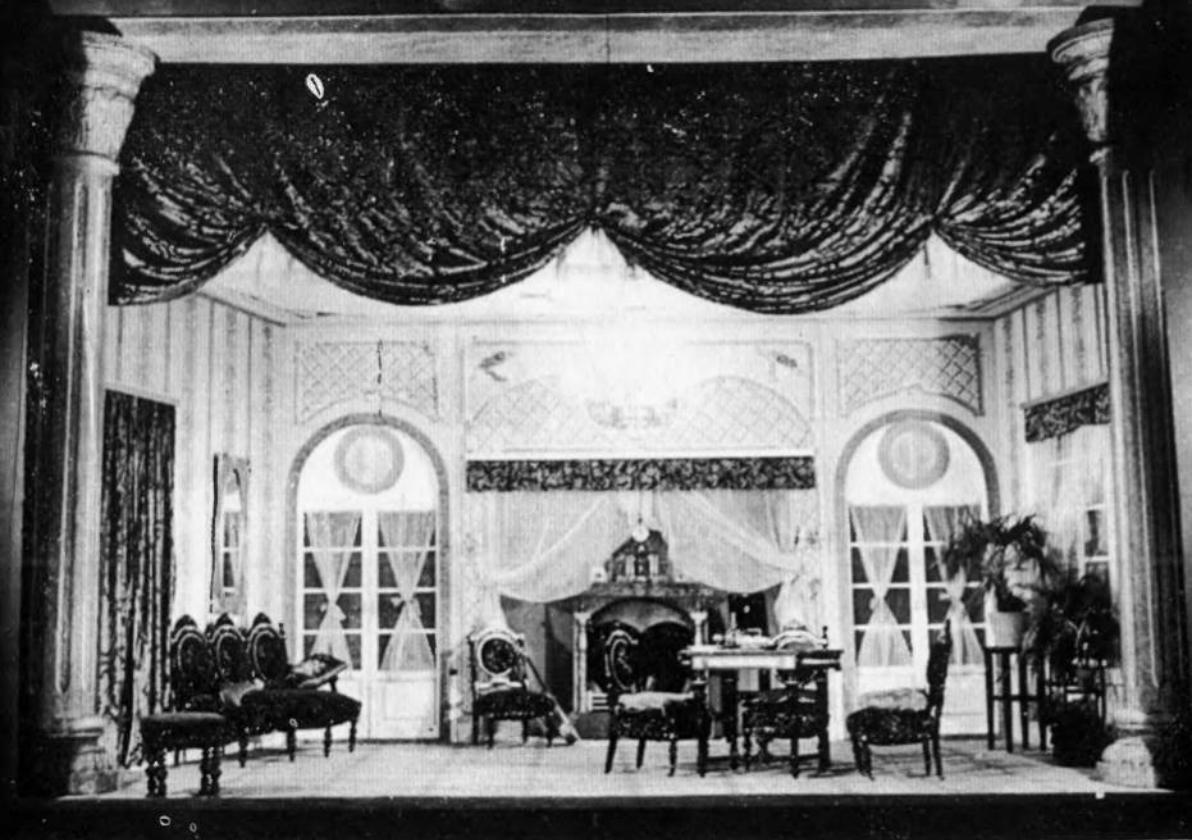




«Жіночий закон» Й. Г. Тайовського. Дора — Н. Зарина, Мара — М. Лопата.

«Жіночий закон» Й. Г. Тайовського. Анічка — Н. Максимова, Мішко — В. Гайний, Зуза — В. Попович, Пальо — П. Симко, Мара — М. Лопата.





«Стор Буличов» М. Горького. Сцена — декорация II-ої дії.

«Стор Буличов» М. Горького. Юродивий — М. Ляш.



«Стор Буличов» М. Горького. Буличов — Ю. П. Загребельский, Глафіра — М. Лопата.





«Загублений лист» Л. Караджале. Триханакe — Ю. П. Загребельський, Типатеску — П. Симко.

«Маруся Богуславка» М. Старицького. Маруся — О. Квасник, Гірей — І. Брах.



«Жриця вогню» В. Валентінова. Сцена з II-ої дії — оперети.



«Суєта» І. Тобілевича. Петро — А. Луцик, Аделаїда — Н. Максимона.





«Скупий» Ж. Б. Мольера. Гарпагон — Й. Корба.



«Украдене щастя» І. Франка. Анна — М. Лопата, Михайло — П. Симко, Микола — Й. Корба.

«Украдене щастя» І. Франка. Микола — Й. Корба, Настя — В. Попович, сусід — В. Гайний, сусідка — А. Фабіяч, сусід — І. Дем'янович.





«Сто тисяч» І. Тобілевича. Писар — І. Чисарик, Калітка — М. Попович.



«Безіменна зірка» М. Себастьяна. В головній ролі А. Фабіян.



«Селянська любов» Я. Стегліка. Барон —
П. Симко.

«Селянська любов» Я. Стегліка. Млинар —
М. Попович.

«Селянська любов» М. Стегліка. Барон — П. Симко, Капітан — М. Ладжинський.





«Мати своїх дітей» О. Афіногорова. Комісар — Й. Фельбаба.

«Мати своїх дітей» О. Афіногорова. Чинovníк — Ю. Якуб.

«Мати» К. Чапека. Лікар — Й. Корба, пілот — Ю. Якуб, Кернелъ — М. Ляш, батько — М. Симко, син — В. Гайний.





«Мати» К. Чапека. Корнель — В. Гайний.



«Мати» К. Чапека. Мати — В. Попович,
Тоні — А. Луцик.

«Любов на світанні» Я. Галана. Учителька —
А. Фабіян, Юліян — Й. Фельбаба.



«Весна життя» Я. Галана. Баба Олена —
В. Попович.

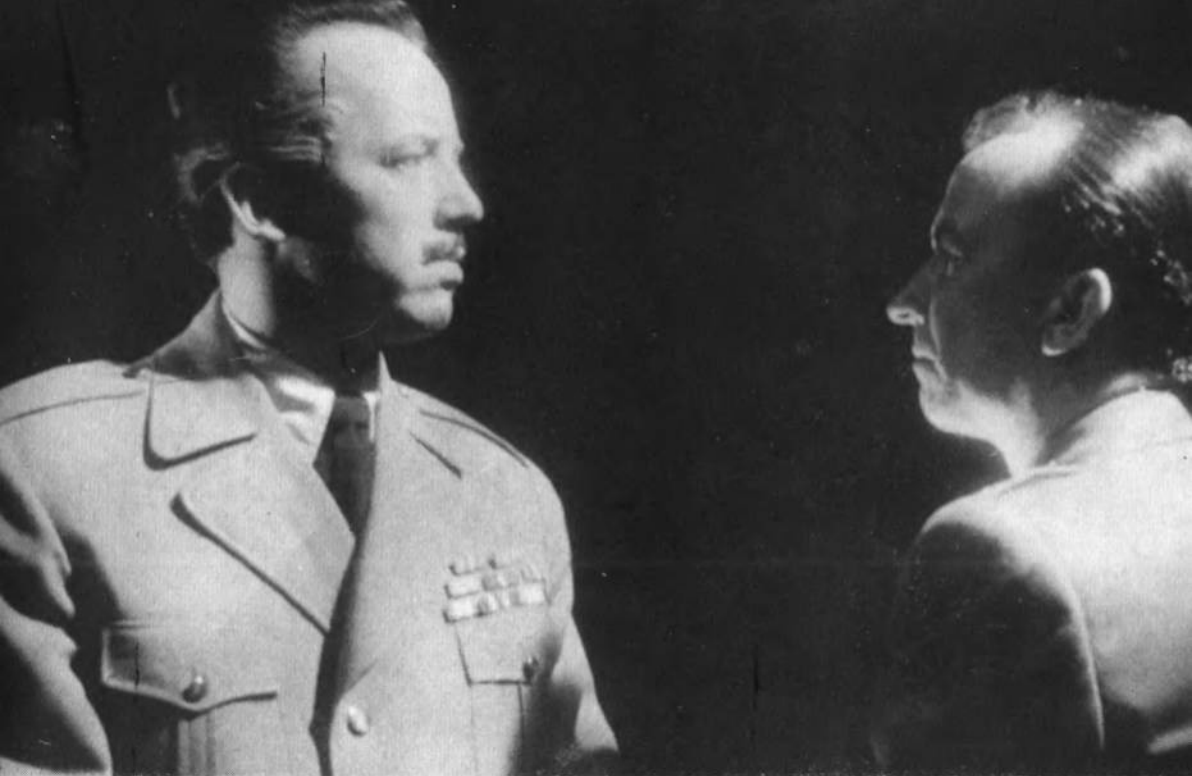




«Остання зупинка» Е. М. Ремарка. Мауер —
І. Іванчо.



«Остання зупинка» Е. М. Ремарка. Ганз —
М. Ляш, Кох — В. Гайний, Маурер —
І. Іванчо.



«Одного чудового дня» В. Гайного. Стуге, полковник — П. Симко, Льеде, офіцер — М. Симко.

«Перехресні стежки» І. Франка. Стальський — М. Ладжінський, Шнадельський — А. Луцник, Шварц — В. Гайний.

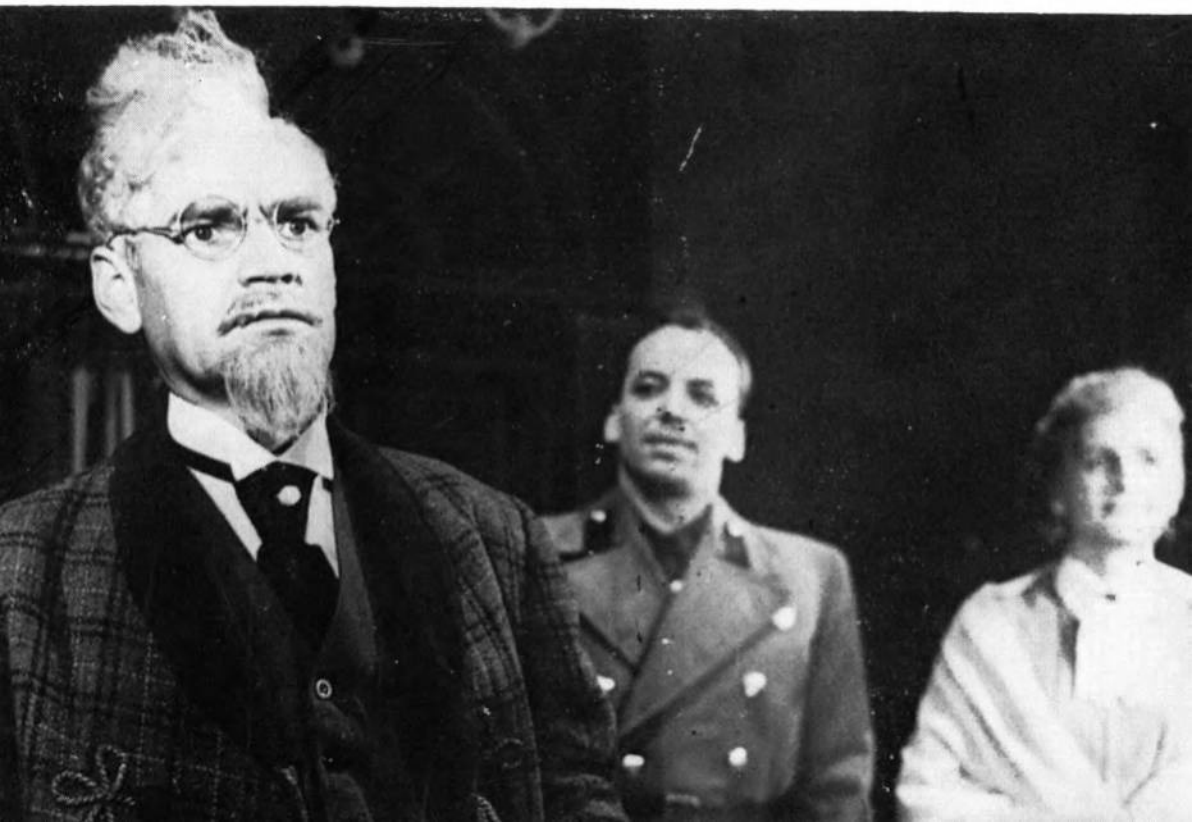
«Перехресні стежки» І. Франка. Рафалович — П. Симко, Брикальський — Ю. Якуб.





«Неспокійна старість» Л. Рахманова. Воробієв — В. Гайний, матрос — М. Попович.

«Неспокійна старість» Л. Рахманова. Полежаєв — Й. Корба, його дружина — Г. Симко, Бочаров — П. Симко.





«Дуже щедрий вечір» В. Блажека. Яна — Г. Бітнер, Карел — А. Луцик, Ганка — М. Сисак, 20-тилітній — І. Дем'янович.



«Фараони» О. Коломійця. Таран — П. Симко, Оверко — В. Гайпий.

«Фараони» О. Коломійця. Таран — П. Симко, Арістрах — І. Кошуг-Матурканич.





«Антигона та інші» П. Карваша. Кроне —
В. Гайний, поручик — М. Ладижинський.



«Антигона та інші» П. Карваша. Антигона —
М. Сисак, Ісмена — М. Корба.

«Недокінчений епізод» В. Гайного. Мати — В. Попович, Ставровський — П. Симко.



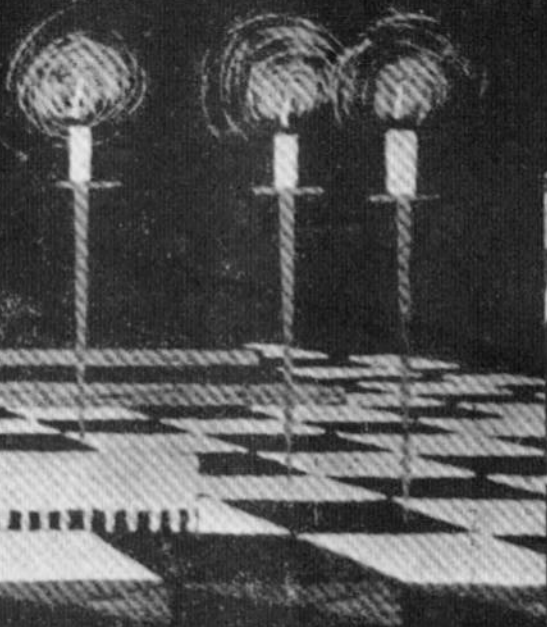


Photo 10



«Отелло» В. Шекспіра. Отелло — П. Симко, Яго — В. Гайний, Дездемона — Г. Симко.

«Отелло» В. Шекспіра. Отелло — П. Симко, Яго — В. Гайний, Дездемона — А. Г. Симко, Кассіо — А. Луцик, Емілія — А. Фабіян.



«Естер» С. Бісс. Учителька — Т. Симко, Естер — Г. Бігнер, Шварц — В. Гайний.

«Реве та стогне Дніп широкий...» Б. Чернова, Т. Г. Шевченко — П. Симко.

«Реве та стогне Дніп широкий...» Б. Чернова, Т. Г. Шевченко — П. Симко, Оксана — М. Сисак.





«Підступність і любов» Ф. Шіллера. Луїза —
Г. Симко, Мюлер — Й. Корба.

«Підступність і любов» Ф. Шіллера. Луїза —
М. Сисак, Фернанд — І. Стрпковський.





«Ніч на полонині» О. Олесь. Сцена з II-ї картини.





«Фортуна» М. Зарудного. Соломія — В. Попович, її чоловік — М. Ляш, жених — М. Симко, дочка — Т. Симко, офіціантка — О. Мацинська, тітка — М. Корба, батько — М. Попович.

«На добраніч, лисиці» І. Руснака. Священик — Я. Сисак, учителька — Т. Симко.



◀ «Пігмаліон» Б. Шоу. Хігітс — Й. Корба, його
мати — О. Квасник.

◀ «Пігмаліон» Б. Шоу. Аудітл — П. Симко,
Еліза — Т. Симко, Місіс Піре — В. Попович.

«Сон князя Святослава» І. Франка. Гостомисл
— М. Симко, Завава — Г. Бітнер.

«Сон князя Святослава» І. Франка. Князь
Святослав — В. Гайний.





«Хитра вдовиця» К. Гольдоні. Сцена з II-ої дії.

«Хитра вдовиця» К. Гольдоні. Вдовиця — Т. Симко, англичанин — І. Матурканич-Кошут.





«Хитра вдовиця» К. Гольдоні. Вдовиця — Т. Симко, іспанець — А. Луцик.

«Вовчиха» О. Ананьєва. Зоя Жмут — В. Попович, Юрко — В. Гайний, Санда — А. Югас, Петрусь — Г. Томко.





«Світанок у горах» Ю. Чорі. Сцена з третьої картини.

«Весна іде містом» братів Моссеєвих. Антон — В. Гайний, мати — О. Квасник,
її донька — Г. Симко.



«Марія Стюарт» Ф. Шіллера. Королева Єлізавета — Т. Симко.



«Марія Стюарт» Ф. Шіллера. Патер — М. Симко, Марія — Г. Симко





«Марія Стюарт» Ф. Шіллера. Марія Стюарт — Г. Симко.

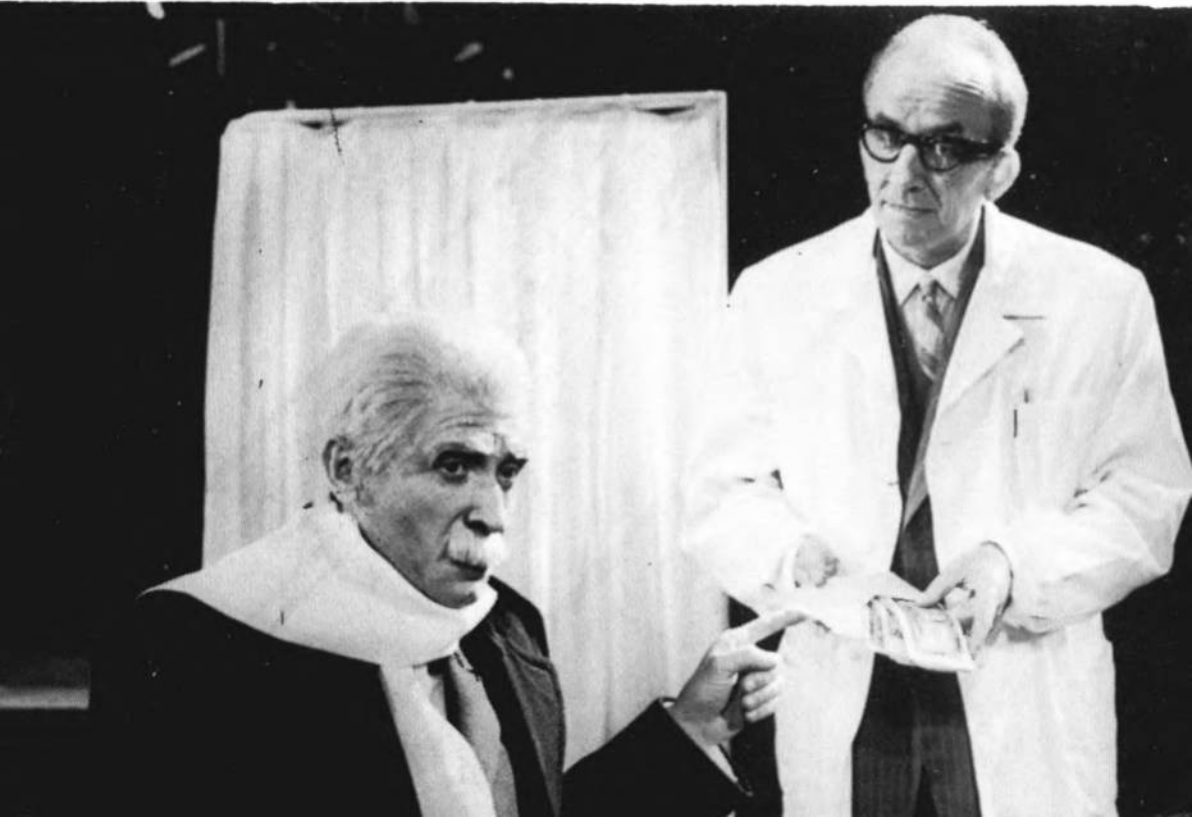
«Замети» В. Гурбана — Владимірова. Батько — Й. Корба, син — В. Гайний, його дружина Г. Симко, коваль Янко — А. Луцик.





«Біла хвороба» К. Чапека. Маршал — П. Симко, його донька — Т. Симко, Крюг — В. Гайний.

«Біла хвороба» К. Чапека. Крюг — В. Гайний, Сегеліус — М. Симко.





«Лісова пісня» Л. Українки. Мавка — Т. Симко, Той, що в скалі сидить, — І. Кошут-Матурканич.

«Кентерзілльське страхіття» Я. Сколецька. Посол США — П. Симко, його дружина — Г. Симко, їх донька — Г. Томко, секретар — В. Гайний.





«Плями на сонці» Л. Лаголі. Тереза — Т. Симко, Гого — А. Луцик.

«Ягори» Я. Шипоша. Король — Ю. Якуб, радник — А. Луцик, пастушок — М. Ляш.





«Світло і тінь» В. Гайного. Щасний — Й. Корба, Смерк — П. Симко.

«Третя патетична» М. Погодіна. В. І. Ленін — Й. Корба.





«Мати» Ю. Барч-Івана. Мати — В. Попович, Яно — В. Гайний, Юро — А. Луцик, сусідка — А. Фабіян.

«Лікар мимоволі» Ж. Б. Мольєра. Станарель — П. Симко, Валер — М. Ляш, Лука — Ю. Якуб.

