

Польська драматургія на сцені Харківського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка

Зацікавленість польською новітньою драматургією у Харківському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка співпала з роками перебудови, коли на теренах усього Радянського Союзу почали ставитися п'єси тих драматургів, які свого часу емігрували й тому були заборонені (в першу чергу – Славоміра Мрожека).

Крім політичних причин, відсутність польської драми на українській і російській сцені обумовлена пануванням тут іншої театральної традиції. Театр абсурду, народжений з духу гротеску, іронії та пародії, який домінував у Польщі у другій половині ХХ століття, не приваблював українських режисерів і акторів, які звикли працювати в дусі психологічного реалізму. У Польщі ж в ці роки театр виконував особливу місію, створював незалежний простір у суспільстві, позбавленому свободи. Можливо, ні в одній країні театр в той час не грав такої важливої ролі, як у країні Вітольда Гомбровича, Славоміра Мрожека, Тадеуша Кантора та Єжи Гротовського.

Найскладнішим при втіленні цієї драматургії було те, що автори ясно дають зрозуміти, що кожна з ролей – не ліричне одкровення, як у реалістичній драматургії, а чітке відображення конкретної ідеї, яку треба втілювати в рамках конкретного стилю, за допомогою деяких універсальних засобів, як на Заході давно вже звикли розігравати драми театру абсурду. І це не тільки свідомо відстань між актором та персонажем. Крізь підкреслено побутові дії та зовнішній вигляд повинно просвічувати безумство – не тільки безумство конкретної особи, а хаос світу взагалі. Монологи виголошуються у порожнечу, логічні наголоси зміщуються, герої перескакують з однієї думки на іншу, немов би їх уносить потік свідомості. До речі, саме сатиричне укрупнення та гротескне подання пересічних життєвих ситуацій створює конфлікт у драмах С. Мрожека, який слушно вважається одним з видатних майстрів театру абсурду.

Першою спробою втілення драм Мрожека на кону театру імені Т. Г. Шевченка стала здійснена у 1988 р. вистава режисера Нійоле Адоменайте (1958–2009) за п'єсою «Контракт».

Герой драми, старий багатий Магнус (роль якого грав Леонід Тарабарин), вирішив доживати свого віку у готелі. Але ось гроші вже закінчилися, а життя – ще ні. Старий, який все життя писав побутові комедії, прагне завершити життя в кращих літературних традиціях. Після смерті свого єдиного друга, старого метрдотеля, Магнус заключає своєрідний контракт з молодим і зухвалим порт'є Морісом (в його ролі виступив Сергій Бережко): він повинен вбити старого, який сам не має сил піти з життя...

Хоча Мрожек не ставив до центру своїх творів цивілізаційні, економічні, національні чи політичні проблеми, герої «Контракту» демонструють наявне зіткнення двох ментальностей – західноєвропейської та східноєвропейської, взаємне таємне презирство двох типів людей: господарів життя та тих, хто має їм прислуговувати. Але драматург немов би навмисно переставляє акценти, ламає стереотипи, показуючи, як загальнолюдські почуття (надія на краще, доброта, страх перед життям) перемагають те, що сформоване вихованням, віком, професією. Старий Магнус прагне вмерти, але водночас боїться смерті й Моріса, який поступово стає в його очах уособленням смерті. Цей страх – суто людське відчуття, своєрідний присмак життя. Ким вважають себе герої цієї драми – акторами чи глядачами? Кожен намагається бути режисером, відводячи іншому маленьку роль статиста. Тут вступає у гру знаменитий парадокс Мрожека: Моріс відмовляється від умов контракту, більш того, він готовий оплатити подальше перебування Магнуса на цьому світі і в цьому готелі. Широкий жест? Спроба принизити того, який вважав себе вищим? Але й Магнус веде подвійну гру: доносить на Моріса у поліцію: тепер тюрма чекає на обох. У фіналі Моріс тікає від поліції, а Магнус помирає від серцевого нападу. Про що ж ця п'єса? Мабуть, про те, що життя як Божий дар, нагорода, іспит, постійна духовна праця не потребує логічного обґрунтування...

Це була вистава-дуель, де відбувався двобій персонажів – їхніх характерів, поглядів, традицій. Водночас це було своєрідне зіткнення двох способів існування на сцені. При чому підкреслено стримане змалювання С. Бережком сучасної людини, яка мріє кардинально змінити власне життя і набути нового статусу,

вочевидь контрастувало з піднесено-афектованою манера гри Леоніда Тарабарінова. Це відзначав і критик Олександр Чепалов: «Романтичні прийоми гри у постановці «Контракту» на малій сцені «Березіль» у Л. Тарабарінова, його надмірна афектація суперечать інтелектуальному строю Мрожека, чиї моральні декларації, як точно зауважив один з критиків, «спрямовані не назовні, а в середину людини, бо саме в людині, її здатності думати і відчувати, містяться усі суперечності історії і культури»» [10, с. 4]. Мабуть, саме стилістична дисгармонія призводила до того, що відверто підлабузницька манера портє спочатку дратувала глядача значно менше, ніж презирство старого, який намагається зробити Моріса не тільки вбивцею, але – надлюдиною, яка має принижувати та знищувати інших. І те, що Моріс втікає, так і не перетворившись на справжнього злодія, сприймалося як поразка старого комедіанта, як провал його останньої п'єси.

Якщо в іронічній драмі Мрожека гротеск був дещо прихований і потребував пильної уваги глядачів, то наступна зустріч харківського театру з польською драматургією відбулася у царині пародії та буфонади. У 1989 р. художній керівник Театру Польського у Познані режисер Гжегож Мрувчинський поставив п'єсу Вітольда Гомбровича «Оперета» (художники Єва та Веслав Стребейко, хореограф Лешек Чарнота, композитор Збігнев Карнецький).

Прозаїк та драматург Вітольд Гомбрович може вважатися одночасно сатириком та пророком. Його завжди хвилювало виникнення фашизму, диктатури, процес, під час якого з людської безвідповідальності, короткозорості, безпечності народжується страшне зло.

Ця постановка була першою у тодішньому Радянському Союзі. Режисер робив ставку на талановиту молодь, яка прийшла до театру: «...В театре сейчас появилось много способной молодежи, которая играет в стиле, близком к нашему, – не зря главные роли в пьесе мы отдали молодым артистам, вчерашним студентам» [6].

Це була яскрава фантазмагорія з філософським підтекстом, спрямована насамперед проти спроби кожної влади заховати свої наміри за ідеологічними шатами. Недаремно сам Гомбрович зауважував, що для нього втіленням театру є саме оперета: «Наскільки опера є чимось млявим, безнадійно претензійним, настільки оперета зі своїм божественним ідіотизмом, із

неземним склерозом, з чудовим легкокрилим польотом співу, танцю, жесту, маски, є для мене театром досконалим, досконало театральним» [4, с. 2]. Саме в цьому жанрі глядач залюбки сприймає будь-яке безглуздя сюжету, фабули, відвертий ідіотизм тексту – при умові, що форма втілення буде бездоганною, що синтез музики, співу, танцю та акторської гри зробить видовище яскравим та динамічним. Але драматург наповнює легковажну форму зовсім не легковажним змістом.

Оскільки місце дії у п'єсі Гомбровича не визначено, мова йде про широкі політичні та ідеологічні узагальнення. Як ми можемо зауважити з відстані часу, складність втілення для акторів полягала не тільки в тому, що їм довелося працювати у новій естетиці, відмінній від естетики психологічного театру. Вистава народжувалась у перехідний час, коли можна було майже відверто показувати обличчя влади. Театр, який зник говорити про це мовою Езопа, повинен був докласти певних зусиль, щоб знайти ту тонку грань, за якою видовище ставало звичайною клоунадою. Сюжет «Оперети» досить заплутаний та неймовірний – як і має бути в опереті. Дія відбувається десь перед першою світовою війною. Молодий розпусник граф Шарм, син князя Гималая, хоче спокусити гарненьку Альбертинку, але натомість несподівано розбуджує в ній жінку. Вона починає мріяти про пристрасть, про наготу. Але навіть згадка про оголене тіло шокує графа Шарма, який зник ховати пристрасть під шаром вишуканих уборів. Саме тому він запросив до замку відомого кутюр'є, маестро Фіора, який має влаштувати показ мод під час великого балу. Але у ці непевні занепадницькі часи Фіор вважає, що гості повинні самі вигадувати собі костюми, і цей маскарад стане генератором нових ідей «високої моди». Але виявляється, що граф Гуфнагель насправді – Юзеф, колишній камердинер князя, а зараз революціонер, хоче збунтувати лакеїв замку і ввести нову моду – криваву, революційну, страхітливую. Бал перетворюється на оргію, де злодюжки хапають все, що бачать, а розхристані гості шаленіють від цієї нової гри. Фінал вистави показує глядачам майбутнє-минуле: сплив час, позаду дві світові війни та революція. Дивовижний одяг відображає зміни епох: тут і князь-люстра, і жінка-ксьондз, і гітлерівський офіцер, і фігури-протигазу. Гуфнагель на чолі загону лакеїв переслідує невідомо кого. Розгублений Фіор даремно намагається зрозуміти щось у цьому шаленому рев'ю мод. Альбертинка вмерла, і до

її труни всі складають свої поразки і страждання, щоб поховати їх разом із дівчиною. Але коли Фіор, сповнений розпачу та розчарування, вкладає до труни звичайну й святу людську наготу, з труни постає гола Альбертинка – вічна молодість, вічна жіночність, вічна щирість. Таким чином, протиставлення «одяг-нагота» перетворюється на протиставлення «брехня-правда», «ілюзія-життя».

Ми бачимо, що сюжет дуже схожий на напівфантастичні сюжети драм перших років революції: невідома країна, ненажерливі експлуататори, відважні революціонери, які піднімають повстання (досить згадати такі п'єси, як «Полум'ярі» А. Луначарського чи «Нові йдуть» Ю. Зозулі). Тому можна вважати «Оперету» розповіддю про чергове фарсове повторення історії. Бо відомо, до чого прийдуть революціонери, та їх постаті вже не викликають захоплення...

Одна з особливостей п'єс Гомбровича полягає в тому, що всі вони розігруються немов би у свідомості персонажів або глядачів. А двигун всієї дії «Оперети» – ерос – також виведений з півсвідомості. Зауважимо, що відверта еротичність видовища теж стала випробуванням як для акторів, так і для глядачів.

При цьому головним завданням режисера було розкрити інтелектуальний зміст тексту, його іронію та підкреслену абсурдність. Гжегож Мрувчинський продемонстрував у виставі «Оперета» неабияке вміння вирішувати серйозні проблеми у формі трагіфарсу. Львівський критик С. Веселка вважала, що польський режисер «всех участников спектакля вывел на орбиту неведомого в их творческой практике гротеска (не формы, но способа существования) и сделал это настолько изящно, что следов его усилий (и актерской старательности) почти не осталось» [2]. Водночас вона бачила й деякі прорахунки у режисерському рішенні вистави: «Есть, конечно, помарки: иногда теряется нить сюжетоведения, не акцентирован важнейший временной скачок между вторым и третьим актами (ведь «позади уже две мировые войны и революция»), несколько «смазаны» превращения в третьем акте. Но в спектакле есть главное: напряженность парадоксального сосуществования фантасмагорического и реального, активность мысли, глубокой, всеохватной, беспокойной, тоски по идеалу, по естественному человеку, по красоте...» [2].

Критик Олександр Чепалов вважав, що трупа театру імені Т. Шевченка підкорилася режисеру «не одразу і не в усьо-

му – це видно по кінцевому результату» [10, с. 4]. Складність, на думку критика, полягала в тому, «що музика, куплети, декорації і костюми були витримані за задумом автора в стилі старої віденської оперети, але безпосередньо на сцені діяли люди-маски, люди-символи, і в цій символіці глядачам належало розібратися протягом трьох актів» [10, с. 4]. Чепалов не зупиняється на грі окремих виконавців, відзначаючи тільки В. Бондаря в епізодичній ролі Професора: «З їдкою іронією вирішений В. Бондарем образ Професора, якого мучить патологічна відрижка – з прадавніх часів ми пам'ятаємо тезу про те, що багато які з діянь інтелігенції – це “відрижка буржуазії”» [10, с. 4]. Більш детально характеризує акторську гру шевченківців Світлана Веселка: «Молодой актер С. Бережко безупречно элегантен, динамичен, но, думается, его роль в контексте пьесы значительно, чем в спектакле. Он не доказал своего права быть адвокатом на суде Истории...» [2]. Критик відзначає цікаву роботу Володимира Маляра: «В. Маляр, блистательный актер, мастер сценических превращений и мистификаций, являет в этой роли импозантейшую ипостась никакой личности. Монумент пресыщенности. <...> Человек без желаний и мыслей с абсолютно замороженными глазами. <...> Под стать ему и красавица княгиня Гималай (Л. Платонова) с ее запрограммированной любезностью и автоматическим щебетанием...» [2]. Серед вишуканого аристократичного товариства впадає в око постать молодого розпусника графа Шарма, роль якого, на думку режисера Д. Чайковського, Олег Стефанов грав «з непідробною легкістю, зі справжнім «шармом» [8, с. 10]. Д. Чайковському видався знаковим фінал вистави: «Вражают сцени, коли дійові особи переходять від опереткового вихору до драматичного підрахунку своїх досягнень і поразок. Усіх тих сподівань, які складаються ними в... труну. Сцена майже трагічного напруження. Вона змушує замислитись над ходом історії, зриває з персонажів маски і камуфляжний одяг і тим самим виявляє оголену людську сутність» [8, с. 10].

Вистава, яка не мала в Харкові великої преси, поступово завойовувала глядачів. Фантазмагорія та гротеск Гомбровича виявилися суголосними строкатим вимірам нашого життя наприкінці 80-х років. Ми прощалися зі своїм минулим, шукали спосіб вирватися з полону застарілих ідей.

Не дивно, що на початку 90-х років на кону театру знов з'явився Мрожек, драматург, для якого очевидна неможливість

існування незалежно від свого минулого та спокутування минулих гріхів. У 1993 році режисер Микола Яремків звертається до п'єси С. Мрожека «Горбань» (художник А. Вітановський, хореограф Раїса Ткач).

Перед нами – скалічені душі, викривлені відносини між людьми. Пансіон, де хазяйнує горбань – маленька модель суспільства, мешканці якого півсвідомо прагнуть до руйнації та саморуйнації. Барон і Баронеса виключно з нудьги розвалюють сімейне життя Онека та Онки, представників середніх класів, самозакоханих та дурнуватих. У пансіоні переховується Студент – таємний терорист, якого переслідує Незнайомець (представник таємної служби, яка все про всіх знає). Господар пансіону Горбань уособлює народ, тупе й байдуже бидло, яке, проте, наводить жах на багатих мешканців. Але, які завжди у Мрожека, класові та професійні позначки відходять на другий план, і глядач бачить носіїв загальнолюдських рис та вад, окремих типів, майже позбавлених психофізичної індивідуальності. Ми стежимо не стільки за тим, як розвиваються події (вони майже не розвиваються), скільки за еволюцією цих людських типів. Персонажі, створені у першій дії, у другій раптово перетворюються на повну протилежність собі. Особливо це відчувається у філігранній роботі Юрія Головіна. Його Барон грає людьми і сам стає жертвою цієї гри. Яку роль відведено у ній його дружині – Баронесі, Онеку, Онці, Студентові, глядач може тільки здогадуватись. Але здається, що мовчазний Горбань зі своєю загадковою посмішкою веде свою партію так, що поступово перетворюється з господаря пансіону на господаря ситуації, пануючи над уламками чужого життя.

Вистава, яка відбувалася на малій сцені театру, відзначалася тяжінням до символіки, до пластики, що взагалі притаманно режисерському почерку Миколи Яремківа. В одному з інтерв'ю він казав: «Побутовий театр змушує актора бути «життєво вірогідним», а насправді – здебільшого фальшивим. Чому? Коли звучить «пусте» слово, знецінюється і сенс тексту, гальмується дія. Намагаюсь надати дії руху, але рух цей не просто фізичний. В ньому зашифрований внутрішній діалог між дійовими особами, тобто прихований від глядача зміст їхніх взаємин. <...> Це й є театральна гра, яку я не мислю без асоціативно-метафоричного наповнення» [9, с. 28]. Пластичний малюнок кожної ролі позначений яскравою індивідуальністю. Особливо

вдало була вирішена пластика Горбаня, роль якого у виконанні Степана Пасічника несла в собі якусь чудернацьку амбівалентність. Драматург майже не дає цьому персонажеві слова. Але в Горбані Степана Пасічника була та особлива, вкрадлива чуйність, яка дозволяла глядачам думати, що фізичний недолік хазяїна готелю компенсований розумом, проникливістю та внутрішньою силою. Досить часто саме пластичні композиції розповідають те, про що глядач може тільки здогадуватись. Так, на думку О. Чепалова, саме в пластиці розкриваються складні взаємини між баронесою та Онкою: «Только раз режиссер вольно или невольно приоткрывает эту завесу таинственной неопределенности, показывая средствами пантомимы некую пластическую оргию с участием двух женщин и преображенного любовью горбуна...» [11].

Мова філософського гротеску Мрожека іронічно зашифрована. Вся вистава проходила у підсвідомому чеканні катастрофи, яка так і не наставала, але залишала в глядача гіркий присмак міжчасся.

Досить довго – майже 20 років – польська драматургія не знаходила втілення на кону театру. Тому, на наш погляд, знаковим стало появлення на афіші вистави за п'єсою Іреніуша Ірединського «Прощай, Юдо...», тема якої – зрада та її спокута. В умовах сьогодення звертання театру до драматургії Ірединського здається особливо пророчим.

Прем'єра вистави «Прощай, Юдо» відбулася на малій сцені театру у липні 2013 р. за сприяння Генконсульства Республіки Польща у Харкові. Поставив п'єсу відомий польський актор і режисер Анджей Щитко.

У своєму творі Ірединський торкається важливих філософських питань людського існування, зокрема питання зради. Перед нами – історія не біблійного Юди, а нашого сучасника з таким же ім'ям. Це – розповідь про відсутність взаємної довіри, про трагедію людини, яка мала велику гідність, витримала фізичний біль, але не змогла подолати моральні тортури (недовіра друзів, відчуття відчуженості від них та усвідомлення марності власної жертви). Ірединський писав про свої твори: «Це вигадані світи, явища, що відбуваються всюди і ніде, фантоми, байки, втілені акторами... Така п'єса-модель спрощує предмет, але водночас розширює його, тому що розгортає метафори. Такий підхід можна назвати аналізом через синтез. Це може зробити тільки

театр» (цит. за статтею Д. Чайковського) [8, с. 9]. Драматург нічого не повідомляє нам про цілі таємної організації, до якої належить герой, бо автора цікавлять насамперед співвідношення між людьми, розглянуті крізь євангельську призму. Автор навмисно уходить від соціального конфлікту, залишаючи конфлікт внутрішній – між гідністю й бажанням помститися. Його цікавить, чому хлопець по імені Юда, який хотів праведним життям закреслити ганьбу свого імені, повторює вчинок Юди Іскаріота. Як зауважувала Ганна Веселовська: «Загадковість зрадництва Іуди – людини страждаючої, далекої від користолобства, здатної на жалість і доброту, – виявилась у специфічному авторському розумінні ідеї спасіння, у нетрадиційному трактування оточення Іуди. Хибність людських душ, відсутність високої достойної віри, прийдешні, сьогочасні мотиви любові до Христа немов би штовхають Іуду на зраду. Нехтуючи псевдо ідеалами, він досягає істинної свободи духу. <...> Люблячого, жалісливого Іуду морально і фізично виснажує не страх, не тортури допиту, а ніцість його товаришів, усвідомлення того, що він не має нічого спільного з цими бандитами...» [3, с. 33].

Йдучи за автором, режисер А. Щитко казав в інтерв'ю газеті «Голос України»: «Матеріал Ірединського не варто прочитувати в контексті конкретних політичних обставин – він має позачасову проблематику. Юда розглядається нами як постать трагічна, одвіку приречена на зрадництво. Цей Юда чесний, хоч має на собі тавро імені-прокляття, але живе всупереч йому. Тут є й інші персонажі – «всупереч своєму імені». Наприклад, Маленька Бліда (актриса Владлена Святаш і студентка університету мистецтв Катерина Матвєєнко) – парафраз Марії Магдалини – виявляється не тією, ким видається спочатку. У п'єсі Ірединського світ парадоксальний, ідеальних героїв нема. Петро, який вірує в Бога (чудова робота Богдана Білецького), є більш підлим і здатним на злочин, ніж стоїк-атеїст Юда (його грає провідний актор трупи Дмитро Петров). Важливою є роль Комісара (Сергій Бережко) – він, мов диявол, провокує Юду, штовхає на самознищення [5].

Дія розгортається у маленькому спортзалі, де зустрічаються члени якоїсь таємної організації. Ми відразу відчуваємо напруження: у розмові героя, Юди (Д. Петров) з його товаришем Іваном (М. Терещенко): Юда намагається, по-перше, не показати Іванові, наскільки він вищий за нього – морально й розумово, а по-друге – відвести від себе звинувачення у зраді. Герой опи-

няється у складній ситуації подвійного вибору: не тільки товариші запідозрюють його у зраді, але саме його ім'я, ім'я біблійного зрадника, спонукає до зради. Дмитро Петров грає Юду стримано й показує його людиною не тільки гідною, але й здатною на співпереживання: він співчуває своїм дивакуватим друзям, співчуває молоденькій дівчині, яка змушена бути повією. Як писав Олександр Аннічев: «В спектакле, который вне всякого сомнения будет иметь успех и в Украине, и в Польше, есть одно очень ценное качество – совпадение режиссерского замысла с ясно определенной позицией артиста, играющего Иуду. Столь редкий в наше время творческий альянс обязательно сбалансирует стилевые разногласия, подчинив всех исполнителей единым правилам игры» [1]. Герой Дмитра Петрова спочатку спокійно відкидає спроби комісара завербувати його й стійко переносить тортури, завдані колишніми соратниками. Він повинен вирішити для себе, чи можна бути вільним і шляхетним у світі, де править насилля, де людина втрачає довіру до друзів, потрапляє у коло відчуження й відчуває марність власної жертви заради ідеї. Але недовіра товаришів діє страшніше за тортури, тому Юда не просто видає, а, як у Біблії, продає комісару своїх товаришів.

Комісар у виконанні Сергія Бережка – знавець людської психології, впевнений у своїх розрахунках. Він знає, що Юда, який поїхав з країни з своїми «тридцятьма срібняками», неодмінно повернеться – чи з каяття, чи через кохання до дівчини. Повернувшись, Юда знаходить кохану, віддає їй рештку грошей і кінчає життя самогубством. Фінал? Ще ні! Перед нами знов з'являється комісар, який, як виявляється, давно завербував дівчину, і тепер прийшов, щоб забрати в неї казенні гроші. Влада Святаш грає малу, яка зросла на смітнику й не має уявлення про добро й зло: воно десь по той бік життя, а тут і зараз – тільки прості речі, такі, як голод, холод, біль, насолода. Вона мала б на початку вистави викликати наше щире співчуття, а у фіналі – відразу. В дійсності ж наше ставлення до неї не змінюється, бо не відбувається ніяких якісних змін у її характері та поведінці. Негативні риси були закладені в образі Маленької Блідої, яка звикла вибирати те, що допомагає вижити. Але й актриса не стала шукати ніяких пом'якшень образу героїні... Як не дивно, найпосплідовнішим протягом вистави виглядає саме комісар поліції, який робить свою справу, користуючись чужими вадами. Він дає кожному право на вибір. Як Бог? Але Сергій Бережко на-

гадує скоріше Великого Інквізитора, який провокує Юду, як усе людство. Питання про зраду, яке кожен з героїв вистави вирішує по-своєму, у фіналі знов набуває євангельського смислу: єдина спокута зради – смерть.

На наш погляд, успіх вистави «Прощай, Юдо...» забезпечила не тільки позачасова актуальність головного питання, але й різне розкриття складності людської натури, показ її в час прийняття доленосних рішень.

У своїй новій роботі на кону театру імені Т. Г. Шевченка А. Щитко звернувся до творчості відомого польського драматурга Януша Гловацького, який з початку 80-х років живе в Америці. Його п'єса «Антигона у Нью-Йорку» (1992) – ще одна варіація на відомий сюжет трагедії Софокла, цього разу втілена у формі трагікомедії. Що ж, протистояння офіційного закону і морального вибору є актуальним у всі часи і при всіх режимах: змінюються лише декорації, які позначають місце і час дії. У своїй п'єсі Гловацький моделює вічну ситуацію в умовах сучасного мегаполісу.

Нам докладно і навіть натуралістично показують нелегке життя мешканців нью-йоркського «дна». Втім, натуралізм дещо скрашує винахідливість художника-сценографа Т. Савіної: убогі бетонні стовпи (залишки огорожі Томпкінс-Сквер-Парку) перетворюються на сяючі вогнями хмарочоси, між якими металевою хмарою повисає сумний залізний лист. Менш вдалим здаються нам музичні імпровізації саксофоніста Павла Роденка: вони не звучать як тема якогось героя і навіть не протиставляють музику тому, що відбувається на сцені.

У полі зору глядача опиняються поляк Блошка, колишній художник Саша, єврей з Петербурга, і пуерторіканка Аніта – саме їй судилося стати сучасною Антигоною. Помирає божевільний волоцюга Джон, коханий Аніти. Він має знайти останній притулок в безіменній могилі на Порт-Айленді. Але Аніта вважає, що Джон, як і кожна людина, заслуговує більшого, і що його тіло треба викрасти і поховати в Томпкінс-Сквер-Парку – там, де він провів останні роки. У сумне і водночас смішне «поховальне дійство» вплітаються розповіді про долі героїв, що зламалися і спилися, але не втратили людяності.

Ми бачимо, що Гловацький відверто знущається з горезвісної «американської мрії». Ні Аніта, що приїхала в Америку разом з матір'ю, щоб зібрати грошей і відкрити власний магазинчик,

ні Блошка, який залишив рідне село і наречену заради майбутнього багатства, нічого не досягають у «країні рівних можливостей». Не кажучи вже про художника-авангардиста Сашу, який дуже швидко вияснив, що його мистецтво в Америці нікому не потрібно. Рівність американців перед законом означає для цих людей лише можливість здохнути під кушем в Томпкінс-Сквер-Парку. Різниця, мабуть, лише в тому, топиш ти при цьому того, хто борсається поруч, чи простягаєш йому руку, залишаючись і на «дні» людиною.

Моральним центром спектаклю, на наш погляд, є колишній художник Саша. Сергій Бережко грає цю роль м'яко, без натиску і зовнішніх ефектів. Його герой розкривається перед нами поступово, перетворюючись з байдужого до всього волоцюги на класичного російського інтелігента. Так, він п'є, перебивається випадковими заробітками і вже ніколи не зможе малювати. Але при цьому Саша ставиться до товаришів по нещастю з доброю і необразливою поблажливістю, яка походить від справжньої духовності. І цю духовну силу і порядність несвідомо відчуває його недолугий приятель Блошка, тому він тягнеться до Саші й боїться втратити його дружбу. Роль Блошки Євген Романенко вибудовує як віртуозний каскад різноманітних трюків, так що спочатку здається, що перед нами – вічний дует: П'єро та Арлекін, білий і рудий клоуни. Але образ Блошки складніше, об'ємніше за блискучі репризи: простодушність поєднується в ньому з цинізмом, прихильність до друга – з відвертою підлістю людини, яка з особливою радістю намагається принизити і розтоптати того, хто чесніше і благородніше за нього. Тому Блошка Євгена Романенка і не має шансів на глядацьке співчуття, на відміну від Аніти, сучасної Антигони. У цій маленькій повії живе така жага любові, така віра в неї, що ці почуття не можуть вбити ні цинізм навколишнього життя, ні насильство, ні божевілля. Героїні Майї Струннікової довелося майже весь спектакль балансувати між ревною релігійністю, недовірливістю вуличної дівки і схильністю до божевілля. Може, в її Аніті-Антигоні і немає сталевого стрижня справжньою героїні, але зате є дуже потужний ліричний струмінь, що змушує нас повірити в силу її любові до Джона, вірніше, до того хлопця, яким колись був безпритульний мовчальник Джон, і в нове кохання – до колишнього художника Саші.

Всі душевні рухи героїв викликають у нас якщо не співчуття, то розуміння. На цьому тлі живе втілення здорового глузду – по-

ліцейський Джеймс Мерфі – виглядає не дуже привабливо, що мимоволі змушує нас замислитися.

Бравий слуга закону у виконанні Петра Рачинського здається закоренилим циніком, не позбавленим, втім, трохи показної доброзичливості. До того ж його монологи, які жорстко розривають тканину вистави, мимоволі асоціюються у освіченого глядача з античним хором. Незламна впевненість у власній правоті перетворює Мерфі в бездушну машину, для якої операція із «зачистки» Томпкінс-Сквер-Парку – усього лише прибирання людського сміття. Тому його поява в фіналі приголомшує нас навіть більше, ніж божевільний танець розтерзаної, згвалтованої якимись покидьками Аніти. Рачинський-Мерфі бадьоро рапортує нам, добропорядним громадянам: сквер очищено від волоцюг, обнесено новим парканом, щоправда, на ньому повісилася якась божевільна, але таким вже нічим не допоможеш!

Детально розроблене у виставі протистояння «людина – державна машина» не може залишити глядачів байдужими. Показово, що Анджей Щитко робить сьогодні наголос саме на цьому – на необхідності щирих вчинків, що залишають слід у душах людей.

Наприкінці березня 2015 року театр випустив виставу за п'єсою С. Мрожека «Танго». Режисер Степан Пасічник показав на малій сцені театру жорстоку фантазмагорію про долю інтелігенції у XX ст. та про її відповідальність за ідейне керівництво соціальними переворотами. На перший погляд, у виставі перед нами розгортається класична «драма ідей». Кожна постать є проводирем якоїсь абстрактної думки, як волею автора доведена до логічного абсурду. Режисер та виконавці наповнюють класичне протиставлення «батьків» та «синів», міщанства та інтелігенції, кохання та хіті, порядку та хаосу живим емоційним змістом. Двигун дії – студент Артур, який, у протилежність поколінню «батьків», потребує непорушних цінностей. Євген Моргун вдало й темпераментно показує нам ентузіазм і розчарування Артура, якому спочатку здається, що порятунок – у поверненні до старих традицій, потім – що біль і страх (як абсолютна ідея) можуть підкорити світ. Але зрада його нареченої Алі робить невдалого диктатора безпорадним хлопчиськом, з яким легко може впоратись лакей Едік, так звана «людина з народу», готова втілювати ідеї високолобих вождів. Роман Жиров поступово розкриває перед глядачами справжнє обличчя Едіка: за простим і чемним по-

водженням ховається жорстокість, зневага до людей та бажання стати над ними.

Режисер покладає провину за перемогу «едиків» на покоління «батьків», яке, занурене в абстракції, не побачило реальної загрози, яку несли ці «люмпен-пролетарії». Батьки Артура, Елеонора і Стоміл, все життя нібито відстоювали бунтарські ідеї свободи – політичної, соціальної, сексуальної, а насправді змарнували його на пусті балачки. Символом цієї свободи на початку вистави виступає танго, яке колись шокувало міщан своєю відвертою еротичністю. Але у виставі театру імені Т. Г. Шевченка ми бачимо свідомий анахронізм – Стоміл у виконанні Валерія Брильова виглядає і поводить себе не як бунтар початку XX століття, а як постарілий хіпі. Він бавиться сумнівними театральними експериментами і більш за все бажає, щоб його не чіпали. Лялькова гра у свободу вибору у героїні Тетяни Петровської Елеонори обертається самотністю дружини, яка змушена зраджувати Стоміла з Едіком. Зрада коханого як спосіб привернути увагу чоловіка віддзеркалюється у відносинах Артура та його кузини-нареченої Алі. У виконанні Катерини Матвеєнко ця дівчина не згодна грати пасивну роль в експериментах Артура, й завдає йому болю в надії, що наречений побачить в ній людину.

Крах інтелігенції найбільш помітно втілюється у персонажах найстаршого покоління. Бабуся Євгенія та дядько Євгеній бажають тільки одного – щоб їм дали спокій і можливість гаяти час за картами. Здається, що тендітна героїня Агнеси Дзвонарчук взагалі живе в якомусь своєму світі, й тільки краплені карти пов'язують її з реальністю. Але в Євгенії більше здорового глузду, ніж в інших персонажах Мрожека, бо вона вміє відрізнити мертве (спроби Артура відродити минуле) від живого. Перебування старої на межі між життям і смертю робить її єдиною людиною, яка розуміє нікчемність інтелектуальних потуг Артура.

Володимир Маляр грає роль Євгенія стримано та іронічно, тому його боязкий конформізм спочатку не здається страшним. Але «благородний дядько» усіма силами хоче залишитись серед «верхів» і задля цього здатний виправдати навіть підступність. Тому саме він після смерті Артура наважується продовжити гру, коли Едік запрошує його на танго. І у фіналі цей стриманий танець двох таких різних чоловіків без слів показує читачам, хто перемагає у вічній боротьбі за владу над світом: ті, в кого немає принципів...

Аналізуючи вистави за п'єсами польських драматургів на сцені театру ім. Т. Г. Шевченка, ми бачимо, що освоєння польської драматургії ХХ століття на сцені академічного театру відбувається поступово, бо опанування непростого змісту цих творів співпадає з пошуками нових засобів акторської виразності, з прагненнями відійти від методу відображення життя методами самого життя, досягнути прийоми театру метафоричного, театру абсурду. І кожна спільна праця українських та польських митців стає ще одним кроком до створення повноцінного культурного діалогу між театрами наших країн.

Література

1. Анничев А. Идеальная свобода – это свобода выбора. Даже для Иуды / Александр Анничев // Время. – 2013. – 9 июля.
2. Веселка С. Что под маской? : «Оперетта» В. Гомбровича на сцене Харьковского академического украинского драматического театра им. Т. Г. Шевченка / Светлана Веселка // Львовская правда. – 1989. – 29 июля.
3. Веселовська Г. Художній світ польської драматургії на київській сцені / Ганна Веселовська // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – 1991. – Вип. 19. – С. 30–37.
4. Гомбрович В. Оперета / В. Гомбрович ; пер. з пол. Р. Гнатишина. – Х., 1988. – 107 с. – Машинопис зберігається в музеї Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.
5. Коваленко Ю. Вистава з дипломатичною місією / Юлія Коваленко // Голос України. – 2013. – 6 липня.
6. Новиков В. Первая постановка «Оперетты» / В. Новиков // Сов. культура. – 1989. – 16 мая.
7. Румянцева И. Оперетта? Оперетта... Оперетта! / И. Румянцева // Красное знамя. – 1989. – 27 марта.
8. Чайковский Д. Осягнення незнамого театру / Дмитро Чайковский // Український театр. – 1990. – № 3. – С. 8–10.
9. Чепалов О. Одиниця з п'ятьма нулями, або Класика інфляції не підлягає / розмову ведуть режисер Микола Яремків та театрознавець, кандидат мистецтвознавства Олександр Чепалов // Український театр. – 1994. – № 1. – С. 28–29.
10. Чепалов О. Чи люблять театр у Харкові? / Олександр Чепалов // Український театр. – 1989. – № 5. – С. 3–4.
11. Чепалов А. Что отразили зеркала / А. Чепалов // Время. – 1993. – 10 марта.

Juliana Polakowa

Dramaturgia polska na scenie Charkowskiego Teatru Dramatycznego im. T. G. Szewczenki

Autorka analizuje wystawione utwory polskich dramatopisarzy na scenie Charkowskiego Teatru Dramatycznego im. T. G. Szewczenki w latach 80-ch XX w. i na początku XXI w.

Pierwszą próbą realizacji dramatu Mrożka w teatrze im. T. G. Szewczenki stał się wystawiony w 1988 r. spektakl Nijole Adomenajte (1958–2009) na podstawie sztuki «Kontrakt». W spektaklu grało dwóch aktorów – Leonid Tarabarynow (bogaty Magnus) i Sergiej Bereżko (portier Moris). Był to spektakl-pojedynek, gdzie odbywał osię stawsie postaci – charakterów, poglądów, tradycji. Następne spotkanie teatru charkowskiego z dramatem polskim było poświęcone parodii i bufonadzie. W 1989 r. kierownik artystyczny Teatru Polskiego w Poznaniu reżyser Grzegorz Mrówczyński wystawił sztukę Witolda Gombrowicza «Operetka» (artyści Ewa i Wiesław Strebejko, choreograf z Wrocławia Leszek Czarnota, kompozytor Zbigniew Karnecki). W ówczesnym Związku Radzieckim było to pierwsze wystawienie tej sztuki. Barwna fantasmagoria z podtekstem filozoficznym skierowana była przede wszystkim przeciwko próbie każdej władzy ubrania swoich zamiarów w szaty ideologiczne. Złożoność realizacji sztuki dla aktorów polegała na tym, że zmuszeni byli do pracy w nowej estetyce, różniącej się od estetyki teatru psychologicznego.

W 1993 roku reżyser Mikołaj Jaremkiewicz bierze na warsztat sztukę S. Mrożka «Garbus» (artysta-malarz A. Witanowski, choreograf Raisa Tkacz). Spektakl, wystawiony na małej scenie teatru, charakteryzował się dążeniem do symboliki, do plastyczności, co w ogóle jest właściwe dla stylu reżyserskiego Mikołaja Jaremkiewa.

Dość długo – przez prawie 20 lat – dramaturgia polska nie była wystawiana na scenie teatru. Zapowiedzią zmiany stało się pojawienie na afiszu spektaklu na podstawie sztuki I. Iredyńskiego «Żegnaj, Judaszu...», którego premiera odbyła się na małej scenie teatru w lipcu 2013 r. Dramat wystawił znany reżyser Andrzej Szczytko. W swoim dramacie I. Iredyński rozpatruje poważne tematy filozoficzne istnienia ludzkiego, m.in. temat zdrady. Widzowi nie jest przedstawiana historia Judasza biblijnego, tylko naszego współczesnego o tym imieniu. Człowiek ten powinien dać sobie odpowiedź, czy można być wolnym i szlachetnym w świecie, gdzie rządzi przemoc, gdzie człowiek traci zaufanie do przyjaciół. W swojej nowej pracy w 2015 r. A. Szczytko skierował swoją uwagę na twórczość znanego dramatopisarza polskiego Janusza Głowackiego, który od początku lat 80-ch mieszka w Ameryce. Jego sztuka «Antygona w Nowym Jorku» (1992) jest kolejną wariacją na znany wątek tragedii Sofoklesa, tym razem wcielony w formie tragikomedii. W swej sztuce Głowacki modeluje wieczną sytuację w warunkach nowoczesnego megalopolisu. Szczegółowo opracowane w spektaklu przeciwstawienie «człowiek – maszyna administracyjna» nie może pozostawić widzów obojętnymi.

Pod koniec marca 2015 roku teatr znów przedstawił spektakl na podstawie sztuki S. Mrożka «Tango». Reżyser Stepan Pasiecznik stworzył na małej scenie teatru brutalną fantasmagorię o losie inteligentów w XX w. oraz o ich odpowiedzialności za ideowe kierownictwo wstrząsami społecznymi

Analizując spektakle wystawione na podstawie utworów polskich dramatopisarzy na scenie teatru im. T. G. Szewczenki, widzimy, że opanowanie polskiej dramaturgii XX wieku na scenie teatru akademickiego odbywa się stopniowo, bo związane jest z poszukiwaniem nowych środków wyrazistości aktorskiej, z pragnieniem przyswojenia metod teatru przenośni i teatru absurdu.



Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Контракт» С. Мрожека. Магнус – Леонід Тарабаринів. Моріс – Сергій Бережко. 1988 р.



Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Контракт» С. Мрожека. Магнус – Леонід Тарабаринів. Моріс – Сергій Бережко. 1988 р.



Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Оперетта» В. Гомбровича. Сцена з вистави. 1989 р.

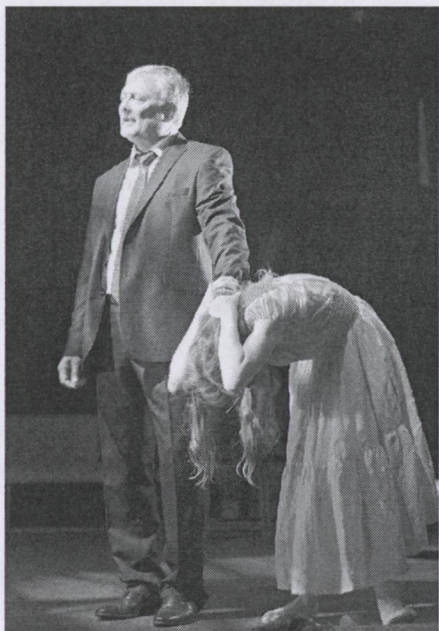


Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Оперетта» В. Гомбровича. Сцена з вистави. 1989 р.

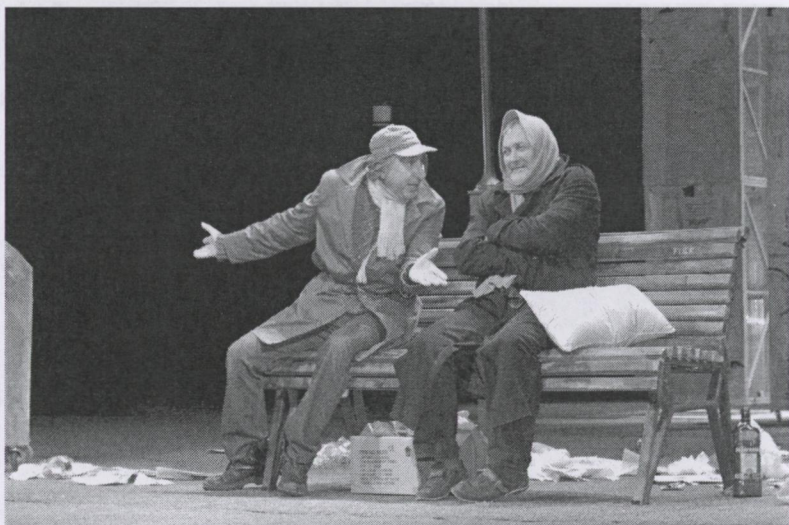
Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.
«Горбань» С. Мрожека.
Горбань – Степан
Пасічник. 1993 р.



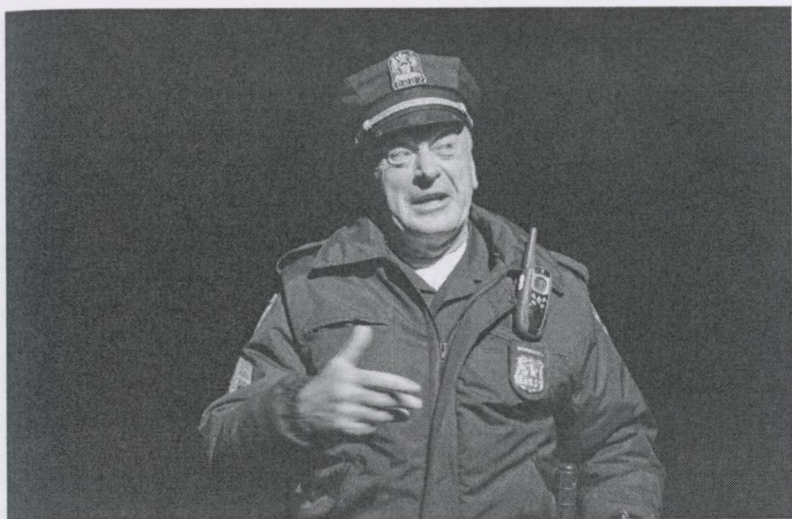
Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Прощай, Юдо...»
І. Ірєдинського. Юда – Дмитро Петров. 2013 р.



Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Прощай, Юдо...» І. Ірединського. Комісар – Сергій Бережко, Маленька біда – Владлена Святаш. 2013 р.



Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Антигона у Нью-Йорку» Я. Гловацького. Блошка – Євген Романенко, Саша – Сергій Бережко. 2014 р.



Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Антигона у Нью-Йорку» Я. Гловацького. Поліціант – Петро Рачинський. 2014 р.



Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Антигона у Нью-Йорку» Я. Гловацького. Аніта – Майя Струннікова, Саша – Сергій Бережко. 2014 р.

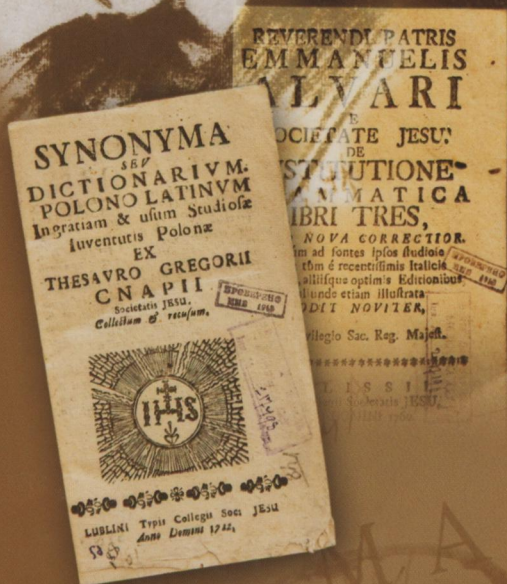


Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Танго» С. Мрожека. Євгеній – Володимир Маляр, Аля – Катерина Матвєєнко. 2015 р.



Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. «Танго» С. Мрожека. Сцена з вистави. 2015 р.

ПОЛЬСЬКИЙ АЛЬМАНАХ
ALMANACH POLSKI



REFLEKSJE POLSKIE **ПОЛЬСЬКІ РЕФЛЕКСІЇ**
w literaturze i sztuce **в літературі та мистецтві**
Słobożańszczyzny **Слобожанщини**

Materiały Międzynarodowego
Symposium Naukowego
Charków, 17 września 2014 r.

Матеріали Міжнародного
наукового симпозиуму
Харків, 17 вересня 2014 р.

Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові
Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Charkowie

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Charkowski Narodowy Uniwersytet imienia W. N. Karazina

Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського
Charkowski Narodowy Uniwersytet Sztuk
Pięknych imienia I. P. Kotlarewskiego

ПОЛЬСЬКИЙ АЛЬМАНАХ

ALMANACH POLSKI

ПОЛЬСЬКІ РЕФЛЕКСІЇ REFLEKSJE POLSKIE
В ЛІТЕРАТУРІ W LITERATURZE
ТА МИСТЕЦТВІ I SZTUCE
СЛОБОЖАНЩИНИ SŁOBOŻAŃSZCZYN

*Матеріали Міжнародно-
го наукового симпозіуму
Харків, 17 вересня 2014 р.*

*Materiały Międzynarodowego
Symposium Naukowego
Charków, 17 wrzesnia 2014 r.*

VII

Харків Charków
«Майдан» «Majdan»

2015

УДК 82.09+7.01](=162.1:477.54/62) (082)

ББК 63.3(4УКР=415.3)я43

П 53

*Учена рада Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського рекомендує до друку
(протокол № 1 від 31 серпня 2015 р.)*

Керівник проекту **І. Журавльова**

Упорядники випуску **Г. Ботунова, І. Журавльова**

Науковий редактор **Л. Посохова**

Редактор **Ю. Полякова**

Переклад анотацій **М. Манова**

Переклад статті О. Скибневського «Польський театр в Києві.

З нотаток режисера (1931–1936)» **О. Журавльова**

В оформленні обкладинки використані такі матеріали: фото балерини Марини Ніжинської та балетмейстера Івана Бойка; титульні аркуші книг Г. Кнапіуша «Synonyma seu Dictionarium Polono Latinum In gratiam et usum Studiosa Juventutis Polonae» (1722) та «Thesauri Polono Latino Graeci...» (1741) з фондів ЦНБ ХНУ імені В. Н. Каразіна; портрет Антонія Мальчевського роботи Генрика Пйонтковського; фото Г. Хоткевича і фото Гната Хоткевича з групою акторів Гуцульського театру під час гастролей у Львові у 1911 р.

П 53 Польські рефлексії в літературі та мистецтві Слобожанщини: Матеріали Міжнародного наукового симпозіуму, Харків, 2014 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків : Майдан, 2015. – 292 с. – (Польський альманах ; вип. VII)

Refleksje polskie w literaturze i sztuce Słobżańszczyzny : Materiały Międzynarodowego Sympozjum Naukowego, Charków, 2014 r. / Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Charkowie, Charkowski Narodowy Uniwersytet imienia W. N. Karazina, Charkowski Narodowy Uniwersytet Sztuk Pięknych imienia I. P. Kotlarewskiego. – Charków : Majdan, 2015. – 292 s. (Almanach Polski ; VII).

ISBN 978-966-372-636-6.

Сьомий випуск «Польського альманаху» присвячений літературно-мистецьким зв'язкам Слобожанщини з Польщею. В збірці представлені доповіді українських і польських дослідників, що були виголошені на науковому симпозіумі, який відбувся у вересні 2014 р. у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна.

УДК 82.09+7.01](=162.1:477.54/62) (082)

ББК 63.3(4УКР=415.3)я43

ISBN 978-966-372-636-6

Центральна наукова бібліотека
ХНУ ім. В.Н.Каразіна

інв. №

3081582

© Автори статей, 2014

ЗМІСТ

<i>Ірина Журавльова. До історії виходу «Польського альманаху» в Харкові</i>	3
<i>Ірина Журавлева, Ірина Кононенко. Коллекция старопечатных польских изданий XVI–XVIII вв. Центральной научной библиотеки имени В. Н. Каразина и работа над составлением ее печатного каталога</i>	11
<i>Людмила Посохова. Польська книга в особистих бібліотеках харківських інтелектуалів XVIII століття</i>	20
<i>Ольга Журавльова. «Miej serce i patrzaj w serce...» («Марія» Антонія Мальчевського в Харкові).</i>	29
<i>Светлана Глибицкая. Участие семьи Розальон-Сошальных в литературной жизни Харькова второй половины XVIII – XIX веков</i>	43
<i>Ольга Ніколасенко. Громадське життя поляків Харкова на початку XX ст. за наративними джерелами</i>	57
<i>Светлана Глибицкая. Антон Казимирович Сушкевич – математик и музыкант</i>	64
<i>Олег Коваль. «Врубелевский» отзвук харьковской майолики: от «языка» культуры к «речи» художественной формы</i>	68
<i>Александр Буряк. Польский плакат, наш социовизуальный товарищ</i>	85
<i>Mariusz Knorowski. Polska szkoła plakatu</i>	117
<i>Мариуш Кноровский. Польская школа плаката</i>	123
<i>Сергей Куделко, Михаил Проценко. Э. Н. Каминская – заслуженный мастер народного творчества Украины</i>	129
<i>Яна Партола. Польське віддуння в житті і творчості Гната Хоткевича</i>	135
<i>Інга Лобанова. Родина Ніжинських в контексті театральної культури Харкова.</i>	150

<i>Юлія Коваленко. «Театрик “Зелений Гусак”, або Не дражніть публіку» К. Галчинського: досвід європейського театру абсурду на сцені ХАТЛ ім. В. Афанасьєва</i>	169
<i>Юліана Полякова. Польська драматургія на сцені Харківського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка</i>	180
<i>Елена Седунова. Спектакль – барометр времени.</i>	203
<i>Дарья Дроботова. Творческие контакты польского театра «Брама» с харьковскими художниками</i>	211
<i>Інга Лобанова, Марина Усик. Гастролі в Харкові Першого державного польського театру (1931, 1933)</i>	219
<i>Галина Ботунова. Творчо-педагогічна діяльність Олександра Скибневського в Україні</i>	230
<i>Олександр Скибневський. Польський театр в Києві. З нотаток режисера (1931–1936)</i>	261
<i>Додаток. Aleksander Skibniewski. Polski Teatr w Kijowie. Z notatek reżysera (1931–1936)</i>	276
<i>Про авторів</i>	288

Про авторів

Ботунова Галина Яківна – декан театрального факультету, завідувача кафедрою театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Буряк Олександр Петрович – доктор архітектури, завідувач кафедри основ архітектури Харківського національного університету будівництва та архітектури.

Дроботова Дарія Володимирівна – магістрант кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Глибицька Світлана Борисівна – головний бібліограф Центральної наукової бібліотеки імені В. Н. Каразіна.

Журавльова Ірина Казимирівна – директор Центральної наукової бібліотеки імені В. Н. Каразіна.

Журавльова Ольга Сергіївна – головний бібліограф Центральної наукової бібліотеки імені В. Н. Каразіна.

Кноровський Маріуш – куратор Музею плакату в Вілянові.

Коваленко Юлія Петрівна – старший викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Коваль Олег Володимирович – мистецтвознавець, завідувачий кабінетом історії мистецтва, викладач історії мистецтва ОКЗ Харківське художнє училище.

Кононенко Ірина Іванівна – завідувача сектором відділу книжкових пам'яток Центральної наукової бібліотеки імені В. Н. Каразіна.

Куделко Сергій Михайлович – кандидат історичних наук, професор, директор Центру краєзнавства імені академіка П. Т. Тронька Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Лобанова Інга В'ячеславівна – старший викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Ніколаснко Ольга Олександрівна – кандидат історичних наук, докторант кафедри історії України Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Партола Яна Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Полякова Юліана Юріївна – головний бібліограф Центральної наукової бібліотеки імені В. Н. Каразіна.

Посохова Людмила Юріївна – доктор історичних наук, професор кафедри історії України історичного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, відмінник освіти України.

Проценко Михайло Володимирович – заступник директора Центру краєзнавства імені академіка П. Т. Тронька Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Седунова Олена Андріївна – театрознавець.

Усик Марина Михайлівна – магістрант кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

УДК 82.09+7.01](=162.1:477.54/62) (082)

ББК 63.3(4УКР=415.3)я43

П 53

*Учена рада Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського рекомендує до друку
(протокол № 1 від 31 серпня 2015 р.)*

Керівник проекту **І. Журавльова**

Упорядники випуску **Г. Ботунова, І. Журавльова**

Науковий редактор **Л. Посохова**

Редактор **Ю. Полякова**

Переклад анотацій **М. Манова**

Переклад статті О. Скибневського «Польський театр в Києві.

З нотаток режисера (1931–1936)» **О. Журавльова**

В оформленні обкладинки використані такі матеріали: фото балерини Марини Ніжинської та балетмейстера Івана Бойка; титульні аркуші книг Г. Кнапіуша «Synonyma seu Dictionarium Polono Latinum In gratiam et usum Studiosae Juventutis Polonae» (1722) та «Thesauri Polono Latino Graeci...» (1741) з фондів ЦНБ ХНУ імені В. Н. Каразіна; портрет Антонія Мальчевського роботи Генрика Пйонтковського; фото Г. Хоткевича і фото Гната Хоткевича з групою акторів Гуцульського театру під час гастролей у Львові у 1911 р.

П 53 Польські рефлексії в літературі та мистецтві Слобожанщини: Матеріали Міжнародного наукового симпозиуму, Харків, 2014 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків : Майдан, 2015. – 292 с. – (Польський альманах ; вип. VII)

Refleksje polskie w literaturze i sztuce Słobżańszczyzny : Materiały Międzynarodowego Sympozjum Naukowego, Charków, 2014 r. / Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Charkowie, Charkowski Narodowy Uniwersytet imienia W. N. Karazina, Charkowski Narodowy Uniwersytet Sztuk Pięknych imienia I. P. Kotlarewskiego. – Charków : Majdan, 2015. – 292 s. (Almanach Polski ; VII).

ISBN 978-966-372-636-6.

Сьомий випуск «Польського альманаху» присвячений літературно-мистецьким зв'язкам Слобожанщини з Польщею. В збірці представлені доповіді українських і польських дослідників, що були виголошені на науковому симпозиумі, який відбувся у вересні 2014 р. у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна.

УДК 82.09+7.01](=162.1:477.54/62) (082)

ББК 63.3(4УКР=415.3)я43

ISBN 978-966-372-636-6

Центральна наукова бібліотека
ХНУ ім. В.Н.Каразіна

© Автори статей, 2014