

# ІСТОРИК, НАУКОВЕЦЬ, УЧИТЕЛЬ

УДК 792.03(477):792.072.3 Пилипчук Р.]:001.891

Олександр КЛЕКОВКІН

## ШКОЛА РОСТИСЛАВА ПИЛИПЧУКА

*Вплив школи Р. Пилипчука на розвиток українського театрознавства визначається не лише друкованими працями, а й впровадженням принципів культурно-історичного дослідження через систему науково-організаційних заходів (наукове редагування, участь у роботі редакційних колегій, у процедурах захисту, наукових конференціях, підготовці аспірантів, ініціюванні конференцій тощо). Сприйняття театру як інструмента творення нації визначило і предмет його дослідження — театральне життя і значення в ньому, з точки зору національної культури, якогось явища — вистави, постаті тощо. Орієнтована на реконструкцію театральної культури України й історіографію театру, відстеження історії театрознавчої думки, школа здійснила поворот від подієвої історії та естетичної критики до інтелектуальної історії українського театру, в якій ключовими темами стали: генеза і періодизація історії українського театру, український театр ХІХ — першої половини ХХ століття. Прагнучи реконструювати театральну культуру і значення в ньому якогось явища, Р. Пилипчук «створював факти» на основі правдивого історичного засновку і зміни кута зору, що яскраво демонструють його дослідження, присвячені Еразмові Ізопольському, «Просфонімі» та ін. Особливе місце у наукових інтересах Р. Пилипчука посідають історіографічні праці, присвячені проблемам самоаналізу театрознавства та його історії як складової театральної культури, котру він сприймав не як історію кумирів, але як історію повсякденну. У цих працях Р. Пилипчук намагався «простежити суперечливий хід дослідницької думки», відстежував шлях, на якому попередники припустилися логічної помилки, з якихось причин замовчували, перекручували або саме так, а не інакше інтерпретували ту або іншу подію, що й зумовило головну інтригу історіографічних досліджень Р. Пилипчука — слідство у справі замовчування, нерозуміння, несприйняття або наукової дискусії стосовно якоїсь театральної події або постаті, тобто механізми формування пам'яті.*

**Ключові слова:** історія театру, історія театральної культури, наукова школа, генеза і періодизація історії українського театру, історіографія театру.

*Влияние школы Р. Пилипчука на развитие украинского театроведения определяется не только печатными трудами, но и внедрением принципов культурно-исторического исследования через систему научно-организационных мероприятий (научное редактирование, участие в работе редакционных коллегий, в процедурах защиты, научных конференциях, подготовке аспирантов, инициировании конференций и т.п.). Восприятие театра как инструмента создания нации определило и предмет исследования — театральная жизнь и значение в ней, с точки зрения национальной культуры, какого-либо явления — спектакля, театрального деятеля и пр. Ориентированная на реконструкцию театральной культуры Украины и историографию театра, отслеживание истории театроведческой мысли, школа осуществила поворот от событийной истории и эстетической критики к интеллектуальной истории украинского театра, в которой ключевыми темами стали: генезис и периодизация истории украинского театра, украинский театр ХІХ — первой половины ХХ века. Стремясь реконструировать театральную культуру и значение в ней какого-либо явления, Р. Пилипчук «создавал факты» на основе исторических свидетельств, изменяя угол зрения, что ярко демонстрируют его исследования, посвященные Еразму Изопольскому, «Просфониме» и др. Особое место в научных интересах Р. Пилипчука занимают историографические труды, посвященные проблемам самоанализа театроведения и его истории как составляющей театральной культуры, которую он воспринимал не как историю кумиров, но как историю повседневную. В этих трудах Р. Пилипчук пытался «проследить противоречивый*

ход дослідницької думки», відслідковував шлях, на якому попередники допустили логічні помилки, по яких-то причинах умалчували, іскажали або саме так, а не інакше інтерпретували те або інше подія, що і визначило головну інтригу історіографічних досліджень Р. Пилипчука – слідство по справі замалчування, непонимання, неприязні або наукової дискусії о якомусь театральній події або фігурі, т. е. механізми формування пам'яті.

**Ключові слова:** історія театру, історія театральної культури — наукова школа — генезис і періодизація історії українського театру — історіографія театру.

*The influence of R. Pylypchuk's school on the development of the ukrainian theater science depends not only on his publications, but also on implementation of cultural and historical research principles through a system of scientific and organizational activities (scientific editing, participation in editorial boards, in the process of dissertation defending, scientific conferences, preparing graduate students, initiating conferences, etc.). Perception theater as an instrument of nation defined subject of study — the theatrical life and the value some occurrence in it, in terms of national culture — performance, theatrical figure and so on. The school, oriented on reconstruction of ukrainian theater culture and the historiography of the theater, tracking the history of theatre thought, convolved from the event-history and aesthetic criticism to the intellectual history of the Ukrainian theater, in which key topics became: the genesis and periodization of the history of the Ukrainian theater, Ukrainian theater XIX — first half of the XX century. In an effort to redesign the theatrical culture and the value occurrence in it, R. Pylypchuk «created facts» on the basis of historical evidence, changing the angle of view that clearly demonstrates his studies dedicated to Erasmus Izopolsky «Prosfontime», etc. Historiographical works on the issues of self-examination of theater study and its history as part of the theatrical culture, which he perceived not as a idols story, but as the everyday history, occupy special place in the scientific interests R. Pylypchuk. In these works R. Pylypchuk tried «to follow the controversial move research ideas», he tracked the path where predecessors made logical mistakes, for some reason kept silent, distorted or no other way interpreted this or that event, that fact identified the main intrigue of historiographical studies by R. Pylypchuk — the investigation into business of silence, misunderstanding, rejection or academic discussion about a theatrical event or figure, in other words of mechanisms of the memory.*

**Keywords:** history of the theater, history of the theater culture, scientific school, the genesis and periodization of the history of Ukrainian theatre, historiography of the theater.

Упродовж майже півстоліття організаційна і наукова діяльність академіка Національної академії мистецтв України, професора Ростислава Ярославовича Пилипчука (1936–2014) визначала розвиток української науки про театр — і не лише у стінах КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, де від 1977 року він працював: спочатку – проректором із наукової роботи, впродовж 1983–2003 років — ректором, а в останні роки — радником ректора.

Цей вплив визначається не лише його власними дослідженнями й учнями, а й тим, що впродовж майже півстоліття він був першим читачем, рецензентом і головним науковим редактором більшості видрукованих в Україні театрознавчих праць. Він заснував «Театральну культуру» (1980–1987), «Праці Театрознавчої комісії» в рамках «Записок НТШ» (1999–2011), редагував «Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого» (2007–2014 рр.), сприяв історико-теоретичному повороту журналу «Український театр», коли був членом його редакційної колегії, а редак-

цію очолював Юрій Богдасhevський; здійснював наукове редагування історичних матеріалів журналу «Просценіум»; працював у редколегіях численних видань і ледь не щорічно ініціював проведення наукових конференцій – жанру, здавалося б, архаїчного, однак саме тепер, коли немає поряд Ростислава Ярославовича, зрозуміло, жанру такого потрібного – і для формування спільноти істориків театру, і для підтримання пошукового тону.

Хоча спільнота істориків театру здебільшого має характер уявленої, однак навіть неозброєним оком можна виявити різницю між етичними принципами і способами конструювання фактів у школах Юрія Станішевського, Неллі Корнієнко, в Одеській культурологічній школі Анатолія Баканурського, у школі Ростислава Пилипчука, зокрема в її новоствореній «філії» — кафедрі театрознавства Львівського національного університету ім. І. Франка, де, після отриманого в нього вишколу, працюють його учні, активно асоціюючись із європейськими театральними студіями.

А поряд із цими школами працювали і продовжують працювати ще й *автодидакти*.

З огляду на вплив наукової й організаційної діяльності Ростислава Ярославовича на розвиток української науки про театр упродовж майже півстоліття, питання про його школу стосується не лише його особистості, а й проблем театрознавства в цілому. Адже присутньо у формі індивідуальних занять він викладав дисципліни, одна з яких — *методологія театрознавчого дослідження* — лише нещодавно з'явилася у навчальних програмах кафедри театрознавства, а інша — *історіографія українського театру* — чекає на свій час.

Чи спирався він і його учні на якісь спільні *принципи, теорії, концепції й аксіоми*, чи спирався він та його учні на більш-менш сталу *техніку аналізу, прийоми, котрі використовував як зразок наукової діяльності, якусь модель постановки питань та їхнього розв'язання?*

Звісно, було би гарно, якби на всі ці запитання, про свої принципи, правила і прийоми театрознавчого дослідження розповів сам Р. Пилипчук, написавши працю на кшталт «Ремесла історика» М. Блока, «Нових підходів до історіописання» П. Берка, «Боїв за історію» Л. Февра або «Походження наукового факту» Л. Флека, де пояснив би *техніку створення театрознавчого факту*. Однак він цього не зробив. Отож розшифровувати мусимо самі — спираючись і на його праці, і на досвід спілкування з ним.

*Традиції школи*, які розвивав у своїх працях і намагався передати учням Ростислав Ярославович, були сприйняті ним не так від прямих учителів (1958 року він закінчив український відділ філологічного факультету Чернівецького державного університету, 1963 року закінчив аспірантуру зі спеціальності «театральне мистецтво» в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР), як від попередників. Це вишкіл, в якому домінував позитивізм класичної гуманітарної науки, майже не забруднений соціологізмом і актуальними соціальними замовленнями.

Особливе місце серед десятків розвідок, присвячених творчості істориків театру, театральних критиків, історії театральних видань і в цілому інституалізації історії театру як наукової дисципліни, посідають праці, присвячені науковій спадщині Івана Франка, — однієї з ключових фігур в історії українського театрознавства.

Ще у студентські роки, — згадував Федір Погребеник, — інтерес Ростислава Пилипчука «до

історії українського театру в Галичині», був «збуджений <...> статтями І. Франка <...> і тоді ще “підпільною” книжкою С. Чарнецького» [26, 494]).

Від праць І. Франка, вважав Ростислав Пилипчук, пішло українське театрознавство [22, 174–175], адже саме він «першим зробив спробу простежити історію українського театру від давнини до 90-х років XIX ст. (нехай ще без реконструкції, але з загальними оцінками, які органічно впліталися в історію культури українського народу)» [24, 131].

Саме від І. Франка Ростислав Ярославович і сприйняв базові ідеї:

— «Франко, як і його сучасники, ще не розділяє театр і драму і вважає останню первинною, а театр — підпорядкованим їй» [24, 133];

— «Франко, переконаний соборник, уперше усвідомив український національний театр як цілісність» [24, 133];

— «періодизація, яку застосовував І. Франко», продиктована «специфічними умовами розвитку українського театру на порізненій політичними кордонами чужих держав українській етнічній території» [24, 134];

— «Франко першим у нашій науці простежує паралельне, майже синхронне, утвердження на руїнах українського культурного простору інших, чужих культур» [24, 137];

— «Франкова концепція історії українського театру, зазнавши деяких корективів, залишилася основоположною для українського театрознавства» [24, 143].

Сам Франко, як відомо, приписував себе до «школи культурно-історичної», котра «замість дедуктивного, апріорного цензурування і класифікування творів літературних, <...> старається дійти до їх живого, движучого змісту» [34, 35–36].

Теоретичні погляди Франка здебільшого базувалися на працях Еріха Шмідта (учнями якого були М. Геррманн і А. Кутчер), а історична парадигма культури спиралася на *сприйняття театру як інструменту творення і розвитку нації*, що й визначало особливості його акцентів — на *генезі, впливах, мові, соціальній і національній і проблематиці драми*.

Живучи — буквально і метафорично — у бібліотеці праць І. Франка і В. Перетца, М. Возняка і Д. Антоновича, О. Кисіля і П. Руліна, польських істориків театру, здебільшого з ними і вів *мислений діалог* Ростислав Ярославович, прищеплюючи і своїм учням смак до спілкування з цією уявленою спільнотою.

Мислений діалог, у свою чергу, диктував і систему органічних для уявлюваної спільноти жанрів, і вибір джерел.

Праці Ростислава Ярославовича рясніють посиланнями на малопопулярні у радянський час видання: «Основа», «Київська старовина», «Україна», «Літературно-науковий вісник», «Записки Наукового товариства імені Шевченка», «Записки Українського наукового товариства в Києві», «Записки історично-філологічного відділу ВУАН», «Рада» та ін.

Це ті видання, на сторінках яких формувалося академічне театрознавство України — його організаційні форми, жанрова матриця і навіть стиль поведінки.

Чільне місце у цій жанровій системі посідали коментовані публікації першоджерел, рецензії, подеколи уїдливі, на праці колег, дискусії — подеколи з приводу куценької, здавалося б, історичної репліки, й елегантні *сильветки*.

Вихований у цій жанровій традиції Ростислав Ярославович умів навіть такі занедбані жанри як рецензії на праці колег, коментарі і примітки до публікацій перетворювати на самостійні дослідження, в яких обґрунтовував і значення рецензованої праці, і місце її у контексті вивчення відповідної теми, і перспективи подальшого дослідження проблеми, зі сподівання, що його міркування стануть у пригоді майбутнім дослідникам.

Усвідомлюючи значення історичних свідчень, Ростислав Ярославович писав у передмові до впорядкованого ним збірника спогадів про Миколу Садовського: «Цикл мемуарної літератури про М. Садовського замикається, бо дедалі менше залишається людей, які близько знали його не тільки в пору найбільшого творчого розквіту, а й в останні роки життя. Десь в архівах, мабуть, лежать ще не виявлені рукописні спогади, десь у книжках, у періодичних виданнях губляться окремі штрихи до характеристики М. Садовського і справи, яку він робив. Їх слід би старанно позбирати дослідникам історії українського театру» [19, 9].

Кому він ставив це завдання — старанно зібрати ще не виявлені історичні свідчення?

Як завжди, собі.

І, дбаючи про розширення кола джерел, вважав, що публікація першоджерела набагато цінніша за найефектнішу концепцію.

Тому так радів, коли виходили друком мемуари і щоденники Євгена Чикаленка і Сергія Єфремова, книжки про Леся Курбаса, упорядковані М. Г. Лабінським і Б. М. Козаком, про Миколу Черняєва — Ю. Ю. Поляковою.

Тому так багато дбайливо зібраного першоджерельного матеріалу в його монографії «Український професіональний театр в Галичині».

Базуючись на концепції Івана Франка, свої погляди на історію українського театру Ростислав Пилипчук реалізував не лише у запропонованому ним проекті багатотомної «Історії українського драматичного театру», у розділах колективних монографій, розвідках, присвячених окремим постатям і періодам історії українського театру, а й у численних, розсипаних щедрою рукою редакторських правках, здійснених ним як членом редакційних колегій і науковим редактором багатьох наукових видань.

Ключовим питанням історії українського театру він уважав питання періодизації, про що, аналізуючи праці авторів синтетичні історії — І. Франка, Д. Антоновича й О. Кисіля, — писав: «У кожному з названих видань основною проблемою була періодизація українського театру» [20, 201], а «різні засади трьох різних учених мають водночас багато спільного у підходах до проблеми періодизації історії українського театру» [20, 202].

Запропонованої періодизації історії українського театру він, в основному, і дотримувався у своїх працях, хоча у колі його інтересів був не лише український театр. «Нам треба принципово вирішити питання, чи ми писатимемо історію театру в Україні, чи тільки історію українського театру», — застерігав він у проекті багатотомної «Історії українського драматичного театру», — адже «якщо враховувати фактор глядача, українського глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть» [20, 202].

Природа інтересу Р. Пилипчука до історії українського театру саме XVI — початку XX століття найтісніше пов'язана з його дослідницьким методом. Цей інтерес зумовлено зокрема тим, що синтетичні праці попередників не відповідали академічному стандарту: праця Франка — незавершена, хоча саме у праці «Русько-український театр», написаній 1894 року, ним було оголошено намір «дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні» [33, 317] і навести «з сучасних описів тільки те, що відноситься до “зрілща”» [33, 329]; праця Антоновича, як він сам розумів, «ні в якому разі не претендує на те, щоб бути історією українського театру. Для складання такої історії ще не прийшов час,

бо ще не зроблено відповідних підготовчих дослідів, навіть не зібрано матеріалів» [1, 3]; так само не відповідав завданням академічної історії «популярний нарис історії українського театру» Олександра Кисіля, який вважав, що «вивчення минувшини українського театру та й театру взагалі розпочалося так недавно, що говорити про наукову історію його ще рано» [7, 7]; Володимир Перетц навіть не брався за цю справу, вважаючи балачки про періодизацію літератури або театру, за відсутності достатньої кількості матеріалів, «марними і теоретично зайвими» [10, 109].

Мріючи про іншу історію театру, Ростислав Пилипчук почув ці репліки – і про те, що «не прийшов час», і про те, що «рано», і писав: «Гадаю, що таку історію театру в Україні ми ще не готові писати, оскільки не маємо для цього не тільки коштів, а й достатнього наукового потенціалу» [20, 205].

Цю репліку — про недостатність наукового потенціалу академік сказав у контексті його роздумів про історію театру України, а не лише україномовного театру. І сенс її — у вичерпаності шляху, яким посувалося дослідження театру у рамках національно-державної історії. Адже він розумів, що говорити про українські й іномовні театри на рівні «тут балакали українською, а там — угорською, польською, російською, татарською» — вже неможливо. А це означало постановку нових питань й очікування нових відповідей від минулого.

Навряд чи в історії українського дореволюційного театру існує період, помітна постать або явище, які б не були осмислені у працях Ростислава Пилипчука. Серед них — розділи у двотомнику історичних нарисів «Український драматичний театр», у багатотомній «Історії української культури», статті в українських, польських, російських енциклопедіях і словниках.

Завдяки працям Р. Пилипчука істотно змінилося уявлення про, здавалося б, звичні дати: *про вік українського театру (від 1591 р.)*; *про вік українського професійного театру (від 1819 р.)*; *про вік театру імені М. Заньковецької*; *про вік журналу «Український театр»*. Так само змінилися звичні, здавалося б, контури облич діячів українського театру, з'явилися ті подробиці, які визначили не лише відтінки, а й у цілому змінили ракурс сприйняття багатьох персоналій (М. Щепкін, К. Соленик, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовський, М. Лисенко та ін.). Він обґрунтував авторство Г. Квітки-Основ'яненка щодо відомої в рукописній копії п'єси «Стецько, завербований в улани», яка є продовженням

славнозвісної «української опери» «Сватання на Гончарівці». Він уперше здійснив публікацію і прокоментував низку важливих для історії українського театру джерел: працю М. Возняка щодо авторства п'єси з 30-х років XIX ст. «Любка, або Сватання в селі Рихмах» (автором її був Прокіп Котляров); архівні документи про маловідомого польсько-українського композитора і музичного педагога з першої половини XIX ст. Адама Барцицького як можливого автора музики до першої вистави «Наталки Полтавки» І. Котляревського (1819 р.); працю Ю. Меженка «Матеріали до історії дореволюційного театру (Облік українських труп)»; забуту працю Г. Лужницького «Три редакції Франкової драми “Украдене щастя”»; листи П. Руліна до М. Возняка з розгорнутими вступними замітками і коментарями; листи Леся Курбаса до І. Франка, Г. Хоткевича і К. Лучицької; впровадив до наукового обігу невідомі історикам українського театру факти про забутого актора і драматурга середини XIX ст. Дмитра Дмитренка та багато іншого джерельного матеріалу.

Особливе місце серед наукових інтересів Ростислава Ярославовича — *праці, присвячені історії театрознавства як складової театральної культури* — творчості істориків театру і театральних критиків: І. Франкові, В. Перетцеві, Г. Хоткевичу, Вс. Чаговцю, О. Кисілю, П. Руліну, Г. Лужницькому, Ю. Костюку, В. Гологі, Г. Зленку, В. Ревуцькому та ін. Він здійснив також наукове редагування видання праць М. Черняєва, С. Чарнецького та ін. І в одній зі статей визначив свої мотиви: «*Ми повинні віддати належну шану*» [14, 285].

Закликаючи театрознавство до *самоаналізу і формування пам'яті*, він намагався зайвий раз нагадати нам про когось із видатних діячів — *ініціював проведення ювілейних вечорів, конференцій, видання тематичних збірників і т. ін.*

Але, немов підходячи до *мікроісторії*, наголошував: *історія театру — це не лише історія кумирів, це його повсякденне життя, в якому немає маленьких і другорядних постатей.*

Саме усвідомлення розвитку театрознавчої думки та її, на відміну від монологічної театральної критики, *діалогічності*, і не лише із сьогоденням, а й з минулим, примушувало Ростислава Ярославовича звертатися до аналізу завдань театрознавства, його методів і, звісно, присвячених театрові праць попередників і сучасників. Адже, відзначаючи, що «про театральне мистецтво в Україні за радянської влади написано чимало в період комуністичного режиму», він мусив ви-

знати й інше: «Але до цих “нарисів” іронічно ставились люди, які тверезо мислили, ба й самі автори, які змушені були на угоду владі вдаватися до фальсифікацій окремих театральних фактів, безпідставної глорифікації окремих театральних осіб і цілих колективів, натомість шельмуючи інших» [20, 206].

Тому, опікуючись загальними проблемами дослідження *історії театральної культури*, Ростислав Пилипчук сподівався, що на сторінках майбутньої багатотомної історії українського театру з'явиться і неупереджена *історія театральної думки*: «Має знайти своє відображення й історія української театральної критики» як складової *історії театрознавства і театральної культури* [20, 209].

Він не заперечував, коли метод його дослідження називали *історико-біографічним*, однак володів і *порівняльним, і філологічним методом*.

При цьому, однак, усвідомлював і *хиткість сьогоднішніх меж науки про театр, і недосконалість її методології*, і її ще й досі неподолану *залежність від театральної критики*, що й зумовило визрівання у пострадянській час цілого комплексу проблем у царині самоусвідомлення дисципліни, наочним виявом чого став *відтік мозків у культурологію*.

На початку 1980-х років, підкоряючись панівним доктринам, Ростислав Ярославович пропонував таке розуміння *театрознавства* — «наука про театр», до якої «належать *теорія та історія театру <...>, критика <...>, планування і керування театр[альною] справою, театр[альне] джерелознавство і бібліографія. <...> Радянське театр[ознавство] базується на методологічних засадах марксистсько-ленінської естетики і соціалістичного реалізму» [22, 174–175]. Однак у 2000-х роках, намагаючись скинути вантаж минулого, він змінив свій погляд, висловлюючись обережно, однак від цього не менш чітко: «Щодо *театральної критики*, то й досі немає єдиної думки, чи слід її відносити до *театрознавства*» [24, 131].*

На відміну від праць попередників, *історія театру Ростислава Пилипчука* була не історією видатних вистав і ще видатніших осіб; здебільшого вона була *історією театральної культури*.

І тематично, і за принципами аналізу його історіописання перебувало у діалозі з працями попередників, цієї «уявленої спільноти», в якій органічно знайшло собі місце, однак — примусило новими очима подивитися на звичний, накреслений попередниками і відредагований Ростиславом Пилипчуком маршрут — і не лише театру, адже

коло наукових інтересів ученого не обмежувалося сценічним мистецтвом, воно торкалося проблем культури, і не лише української.

Основа школи Ростислава Пилипчука — це прискіплива, обережна і наполеглива археологічна праця, спрямована на *реконструкцію храму української культури — передусім культури театральної, її рецепції, самооборони і розвитку*. Звісно, в цьому храмі у дослідника були свої улюблені теми, мотиви і фокальні точки: *генеза і періодизація історії українського театру, театр і загальнокультурний процес на західноукраїнських землях; шевченкознавчі; франкознавчі і слов'янознавчі, зокрема полоністичні дослідження*, в яких він шукав відповідь на одні й ті самі запитання: *як і чому це сталося насправді, яке місце належить тій або іншій події у загальному, зазвичай прихованому від очей русі української культури, як формувалася історична пам'ять про театр?*

Кожна праця Ростислава Ярославовича — це прискіпливо відібрані свідчення, вичерпно обґрунтовані факти і виважені висновки (дослідника, який не вичерпував теми або погано зважив висновки, він запитував: «*А це для кого Ви залишаєте? Хто буде це робити за Вас?*» — і пояснював правило). Інколи, вступаючи у полеміку, він, на думку професора Радішевського, «любив епатувати читача» [27, 360] — несподіваним кутом зору, зіставленням документів, спростуванням думки класиків, що особливо яскраво демонструють його статті про Еразма Ізопольського, «Просфониму» та ін.

Однак це не просто сукупність досліджень, це радше план-проспект ще не видрукованої багатотомної синтетичної історії українського театру від його витоків до початку ХХ століття. Формально за життя Р. Пилипчук не видрукував жодної монографії, навіть більше — неначе тікав від неї, як справжній перфекціоніст, все допрацьовуючи й допрацьовуючи її, доповнюючи фактами. Однак насправді це дослідження і написано, і видруковано — щоправда, окремими розділами, які тепер слід зібрати до купи.

Серед напрямів досліджень, котрі постійно були у центрі уваги Ростислава Пилипчука, крім тематичного аспекту, за ефектом новизни, можна виокремити такі: *теми, в яких він долучався до дискусії, започаткованої попередниками* — передусім І. Франком (генеза театру, вертеп та ін.); *теми, в яких він узагальнював власні і чужі дослідження* (театр корифеїв та ін.); теми, пов'язані з поверненням імен театральних діячів, вилучених за радянської влади з історії); *напрями дослі-*

джень, які були започатковано ним і розвивалися ним фактично одноосібно.

Останній напрям, яким Ростислав Ярославович фактично заклав в українському театрознавстві нову дисципліну — *історіографію театру*, представлену в його науковій спадщині працями, в яких, спонукаючи театрознавство до самоаналізу, він намагався знайти відповіді на запитання про те, *хто і в яких умовах писав історію українського театру, як писав, чому, яку концепцію обстоював, на які принципи спирався, як ця концепція була сприйнята наступними поколіннями дослідників і т. ін.*

Мистецтвознавець не належав до сформованого у радянський час типу вузькопрофільного спеціаліста — світського театрознавця, орієнтованого на маневрування у бурхливому океані мінливих естетичних оцінок.

Як і його попередники — класики театрознавства (М. Тихонравов, О. Веселовський, І. Франко, М. Геррманн, В. Перетц, П. Рулін, В. Резанов), він мав філологічну освіту, котра в традиціях ХІХ століття охоплювала не лише власне філологію, а й суміжні галузі, включаючи мистецтвознавство і сферу, котра лише нещодавно виокремилася у самостійну науку, — культурологію.

Цим визначається не лише коло його наукових інтересів, а й те особливе, не завжди зручне місце, що його він посідав серед колег.

Енциклопедист просвітницького типу, він мислив досліджуване мистецьке явище у системі зв'язків — передусім горизонтальних, а власні дослідження — як іще одну ланку у загальному історичному ланцюгу.

Сприймавши базові ідеї Франка, як людина іншого часу, він, однак, критично осмислив театрознавчий тезаурус попередників, і там, де вони впевнено писали про генезу, впливи, видатні явища і злети, він обережно констатував власні гіпотези.

Однак найбільше його притягували суперечності — свідчень, точок зору, оцінок, адже саме тут і починалася справжня робота дослідника.

У схоластичні мудрування, спровоковані черговою мікроісторією, Ростислав Ярославович, здається, ніколи не втручався, радше спостерігав за бурхливим перебігом дискусій, які подеколи досягали високого рівня достеменної середньовічної схоластики і з іронією запитував: «Джерелознавство — вчорашній день традиційного театрознавства?» [12, 58–59].

Однак «не брати участі» у дискусії — ще не означає не чути критики гранд-нарративу і «но-

вих підходів до історіописання», котрі допомагали усвідомити, що *різні школи, дослідницькі методи і стилі мислення відрізняються передусім характером запитань, які вони ставлять минулому, відбором подій і способом їхнього зчеплення.*

Ростислава Пилипчука цікавила *історія дослідження явища, історіографія театру, історія ідей і поглядів на явища театрального життя, що й визначило, особливо в останні роки, його надзвичайно прискіпливе ставлення до термінів і понять, якими оперували попередники.* Зокрема, обстоюючи жанрову самобутність українського театру, в останніх дослідженнях значну увагу приділяв таким жанровим визначенням як «Liederspiel», «радоспів», «зінгшпіль», «співогра» тощо, *повстаючи проти вживання термінів навмання, позаісторично.*

Інтерес до історичних термінів і понять у теоретичній спадщині Ростислава Пилипчука — не випадковий, адже його історіописання — це не лише плетиво *фактів*, це ще й відстеження звивистої історії думки і процесів формування історичної пам'яті, тобто *поворот від подієвої до інтелектуальної історії українського театру.*

Звісно, будь-якій школі можна щось закинути: приміром, школі культурно-історичній — недостатню увагу до форми вистави, ігнорування новітніх методів дослідження, переобтяженість посиланнями й історичними екскурсами — «*Забагато нот, герр Моцарт!*» Однак школи на те й різняться, щоб не заперечувати, а доповнювати одна одну і створювати неортодоксальну і неодноримісну модель минулого. Та й історія театру — це не лише історія вистав, з приводу яких історик висловлює «естетичне судження» про «*злети*» й «*падіння*». Адже вистава — для історії театру — це мара, фантом, невлотимий об'єкт, пісок, туман, про який, немов про музику, якої ніхто з сучасників не чув, кожен має свої фантазії, інколи надзвичайно спокусливі, особливо в обрамленні красних слів. Але чи має це якесь відношення до фактів? Тому й доводиться шукати достовірність там, де її можна знайти: зазвичай опосередковано.

Ростислав Пилипчук прагнув реконструювати не виставу, але *театральне життя, театральну культуру і значення в ньому тієї або іншої події — вистави, постаті тощо.*

Як і у Станіславського, і у Данила Лідера, історія театру починалася у нього з *малої правди*, наукове значення якої не завжди було зрозумілим оточенню. Інколи здавалося, що він лише уточнює деталі, наповнюючи ними, здавалося б, і без того відому картину. Але згодом, коли з деталей утво-

рювалося гроно, крізь туман забобонів проступали контури іншого минулого. Відтак мала правда розширювала, а не звужувала уявлення про минуле.

Сюжети досліджень Ростислава Пилипчука відрізняються епічним спокоєм, розлогим цитуванням джерел, відступами. При поверховому погляді здається навіть, що писати історію, спираючись на ці принципи, дуже легко.

Однак науковець знав: факти не ростуть в архівах, немов гриби після дощу. Тому, ще на початку своєї наукової біографії, їздив під час відпустки до архівів інших міст, розшукуючи *сліди подій* — свідчення минулого, з яких, критично осмисливши, *створював факти* (адже «*факт*» *постає лише як витвір пізнавальної процедури*) [37, 33]).

Чи не найяскравіше метод *створення фактів* демонструє його *дослідження, присвячене Еразмові Ізопольському*, в якому він не просто піддав сумнівові, але спростував концепцію І. Франка стосовно походження вертепу, котра зазвичай сприймалася майже беззастережно, адже, писав Ростислав Пилипчук, «в радянські часи не було прийнято полемізувати з канонізованим “революційним демократом”, його можна було злегка критикувати тільки за те, що нібито він не доріс до марксизму» [15, 372], а «повоєнні історики українського фольклорного театру повторювали стереотипні твердження щодо часу виникнення вертепу, пишучи то про кінець XVI ст. за Ізопольським, то про кінець XVII ст. — XVIII ст. за Франком, причому здебільшого не вдумуючись у цю нез’ясовану проблему, не проводячи самостійних досліджень, а беручи одне або друге твердження як *аксіому*» [15, 367].

Першим сумнів стосовно цієї *аксіоми* висловив Володимир Перетц, який у своїй рецензії «руйнував систему доказів І. Франка» [15, 366]. Крім того, з’ясувалося, що Франко «поклався на власну пам’ять, бо перекутив вираз Е. Ізопольського і навіть сторінку, з якої його процитував» [15, 371]. Помилка у малому змусила критичніше поставитися до винесеного Франком суворого вироку Ізопольському, у процесі дослідження спадщини якого виявилось: свідок бездоганний і підстави піддавати сумнівові його свідчення відсутні, отже, процедура верифікації пройшла успішно.

Чи похитнувся від цього авторитет Франка?

Навряд, адже, цінуючи *золоту добу українського театрознавства*, Р. Пилипчук віддавав належне кожному з її представників: *І. Франкові* — авторові концепції історії українського театру, *В. Резанову* — публікаторові джерел (не завжди сумлінному, на що звертали увагу І. Франко,

В. Перетц, П. Рулін та ін.), *В. Перетцеві* — слідчому з особливо важливих справ, *П. Руліну* — організаторові театральної справи, театральному критикові і теоретикові-систематизаторові.

У своїх статтях Ростислав Пилипчук не за суджував нікого, радше був слідчим і адвокатом одночасно, у статті про вертеп — адвокатом Ізопольського. Адже прагнув повернути добре ім’я, особливо ж, коли йшлося про ім’я, вилучене з історії. Його не приваблювала ні контівсько-вельфлінівська *«історія без імен»*, ні формальний метод, він прагнув, щоб минуле «вилюдніло» і не сприймалося як очолювана політиками війна двох брендів — реалістів з авангардистами. Саме тому він не цурався *чорної роботи* — непопулярного серед білоручок, але відповідального жанру енциклопедичної довідки — а надто у випадку, коли йшлося про маловідомого діяча культури.

Інший принцип демонструє дослідження Ростислава Пилипчука, присвячене *віковій українського театру* і вперше видрукуване 1991 року на сторінках журналу «Український театр».

Відповіді на поставлене ним запитання — *про вік українського театру* — неможливо було знайти ні в архівних справах, ні в енциклопедичних довідниках; для цього слід було *змінити кут зору і сконструювати факт* із маловідомих, принаймні театральної спільноті, запропонованих обставин.

«Уявлення про початок українського театру в XVII ст., — писав Ростислав Пилипчук, — утверджувалося тезою про “триста років українського театру”, запровадженою на початку 20-х років, причому відлік робився з 1619 року, тобто з часу опублікування двох українських інтермедій до польської драми Якуба Гаватовича. <...> Тим часом є підстави для перегляду усталеної формули» [23, 6]. Цією підставою стала зміна кута зору — не на ґрунті немотивованих мудрувань, а в результаті асоціювання двох шарів спостережень.

Теоретичним підґрунтям стали спостереження і застереження стосовно жанру *декламації*, висловлені його попередниками — М. Драгомановим, І. Франком, В. Перетцем, М. Возняком, В. Резановим, що й призвело до зміни кута зору на провідну ознаку театру. Замість звичного запитання про назву першого драматичного твору в Україні, Ростислав Пилипчук поставив питання про те, *який з відомих літературних творів уперше було призначено для виконання* - у даному разі учнями братської школи.

Першим відомим твором, призначеним для виконання, виявився панегірик, написаний від



імені молодших і старших учнів Львівської братської школи на честь митрополита київського і галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 р. приїхав з Києва до Львова у церковних справах. Це була відома *«Просфонима: Привіт преосвященному архієпископу кир Михайлу, митрополиту Київському и Галицкому и всея Росі, в братской школі Львовской составлений. Єгда же в граді Лвові первіе посвященном рукоположеніі бі. Генуарія 17 року 1591. Во Лвові в друкарні братской, року 1591»* [23, 8].

Із теоретичного й історичного засновків сконструйовано подію і сформульовано висновок — про умовну, звісно, подію — дату народження українського театру. Ростислав Пилипчук писав: *«Якщо взяти за уваги твердження польського етнографа Еразма Ізопольського, висловлене ним у 1843 році про те, що він бачив у Ставищах вертепний короб з написом “Року Христового 1591 збудований” (цю версію прагнув заперечити Франко, але йому це не вдалося), то умовною датою існування українського лялькового вертепу приймається 1591 рік. А що під 1591 роком ми маємо перший друкований зразок української шкільної декламації, тоді ж і виконаної школярами, і відомості про існування українського вертепу, то маємо підставу прийняти цю умовну дату за таку, від якої ведеться історія українського театру»* [23, 8].

Отже, мислення, асоціювання, зв'язок спостережень і перетворення їх на факти, а не шаманські замовляння на честь «українського театру, який посідає гідне місце у світовому культурному просторі». *Бо «світовий культурний простір» розгортається тут, зараз, перед конкретним глядачем.*

Інша техніка представлена в історіографічних статтях Ростислава Пилипчука, в анотаціях до яких він зазвичай писав: *«зроблено огляд досліджень театральної діяльності»* одного з діячів українського театру.

Так, в анотації до статті «Театральна діяльність М. Старицького в оцінках І. Франка та інших сучасників», котра, здавалося б, не віщує ніяких несподіванок, сказано: *«В історіографічній статті зроблено огляд досліджень театральної діяльності Михайла Старицького»*. Насправді, однак, за «оглядом літератури» у Ростислава Пилипчука приховано відстеження історії театральної думки і вкотре вже повернення до ключових постатей у колі своїх наукових інтересів — до Михайла Старицького, як одного з фундаторів театру корифеїв, і до Івана Франка з його палким темпераментом і доволі динамічною зміною по-

глядів на творчість своїх героїв: від визнання Старицького «одним з батьків нового українського театру» — до замовчування ним творчості Старицького і необхідності констатувати, що, всупереч його оцінці, «подальша історія українського театру (після 80-х років XIX ст.) довела несправедливість занижених оцінок І. Франка щодо драматургії М. Старицького» [21, 190]. У цій статті, як і завжди у Р. Пилипчука, є потужна, хоча й прихована полемічна енергія, спрямована на продовження дискусії із, сказати б, заочним учителем — Франком. Не все тут сказано у тексті, однак ледь не літописний виклад подій пронизують факти, котрі не потребують від читача особливої напруги для зіставлення.

Так само і в іншій праці науковець ніби ставить надзвичайно скромне завдання: *«простежити суперечливий хід дослідницької думки щодо часу становлення шкільного театру в Україні»* [13, 39], насправді відстежує шлях, на якому попередники припустилися логічної помилки або заплуталися у свідченнях.

Як і рецензії, написані Ростиславом Пилипчуком, так і у подібні історіографічні статті можна було б назвати переобтяженими, другорядними, здавалося б, сюжетами, якби не точніше слово — вони *вичерпні* не лише у викладі історії питання, змісту полеміки між авторами, а й в окресленні проблемного поля для майбутніх досліджень.

Умовно до цього ж типу історіографічних досліджень можна віднести й відверто дискусійні праці Р. Пилипчука, як стаття «Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру», в якій «розглядається тривале дискусійне питання в українському театрознавстві про початок українського професіонального театру і ставлення М. Кропивницького до цього питання». Як завжди, у подібних випадках, вичерпно подана історія питання: *«Щодо власне українського професіонального театру висловлюються думки про 1819 рік (Полтава), 1864 рік (Львів), 1881 рік (Кременчук), 1882 рік (січень – Київ, жовтень — Єлисаветград) і 1883 рік (Одеса). Автор статті обстоює дату — 1819 рік»* [18, 174].

Такою самою вичерпністю відзначаються й сотні статей, написаних Ростиславом Пилипчуком для українських, російських і польських енциклопедій.

Такого самого проблемного принципу дотримувався Ростислав Пилипчук і у написанні передмов до збірників спогадів, вибраних творів драматургів тощо.

Так, у передмові до видання п'єс Марка Кропивницького, здійсненого видавництвом художньої літератури «Дніпро», незважаючи на масовий жанр і не спрощуючи ситуації з дослідженням спадщини Кропивницького, він писав: «А що ми знаємо про М. Кропивницького — театрального діяча — актора, режисера, антрепренера? Тільки децицю з того, що слід би знати. Бо сценічне мистецтво — скороминуше, воно твориться тільки в певну мить і одразу ж сприймається глядачем. Після цього лишаються тільки відблиски в пам'яті людей, що виражаються у вигляді театральних рецензій та в пізніших, а тому часто й не досить достовірних мемуарах. Отож і про М. Кропивницького — актора, режисера і антрепренера — ми знаємо тільки те, що встигли зробити історики театру. А те, що зробили вони, матеріалізоване у вигляді, на жаль, ще нечисленних монографій, збірників, окремих публікацій» [17, 7].

У тому самому нарисі йдеться про питання, котрі зазвичай не лежали у площині безпосередніх інтересів і методів дослідження Р. Пилипчука, — про *аналіз твору* з точки зору ідейно-тематичного комплексу, форми тощо: «Усі, хто писав досі про драматургію М. Кропивницького, — констатує він, — в основному *аналізували її з соціологічного боку*. Зупиняючись на художніх особливостях п'єс, дослідники переважно повторювали ті характеристики, які зустрічалися ще в дожовтневий період. <...> Проте й тепер ми мало що знаємо про *поетику* М. Кропивницького, хоч ще у 20-х роках робилися рішучі спроби її характеристики» [17, 26]. Останнє зауваження прозоро нагадує і про розгорнуту на початку 1920-х років боротьбу з формалізмом, і про насильницьке перетворення театрознавства на театральну критику з акцентом на тлумаченні ідейно-тематичного комплексу мистецького твору.

А далі, у тому самому нарисі, розглядаючи *рух театрознавчої думки, історію сприйняття драматургічної творчості М. Кропивницького* І. Франком, М. Вороним, Д. Антоновичем, П. Рупліним, Я. Мамонтовим, Ростислав Пилипчук цілком органічно робить крок назустріч поетиці, коли цитує статтю Володимира Діброви про театр абсурду, в якій той писав, що етюд М. Кропивницького «“По ревизії” належить до зразків “чистого” абсурду, бо ж на “гопачно-горілчаному матеріалі висвітлюється проблема “ідіотизму” нашого “сільського життя”» [17, 30].

Цитує, однак думки цієї не розвиває, провокує, але сам далі не йде.

Бо, можливо, пам'ятає застереження Володимира Перетца стосовно «природного нахилу молодих авторів теоретизувати та впиватися марним красномовством» [11, 21].

Або — розуміючи, що театрознавство розвиватиметься не тоді, коли всі дивитимуться в один бік і спиратимуться на один метод, але, навпаки, — коли буде збагачене різними принципами, прийомами і підходами.

Завдання і жанр останньої, написаної вже у лікарні розвідки Ростислава Пилипчука, здавалося б, окреслено у самій назві «Драма “Назар Стодоля”»: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в Руському (українському) народному театрі Товариства “Руська (українська) бесіда” (1864–1900 рр.) у Галичині» й уточнено в анотації: «У статті розглянуто сценічну історію драми “Назар Стодоля” та інсценізацій інших Шевченкових творів» [16, 14].

Однак враження, що це лише виклад сценічної історії, як і у багатьох інших дослідженнях Ростислава Пилипчука, що належали до цього жанру, помилкове. Адже насправді йдеться про *радикальне редагування писаної історії українського театру*.

Редагуючи історію, науковець, як завжди, не уникає, а зосереджує увагу на вузьких полемічних місцях й аргументує причини для виправлення помилок, яких припустилися його попередники. Він пише про їхні суперечливі оцінки, про некритичне сприйняття концепції, про помилки, яких досі ніхто не помітив, про міфи, котрі супроводжували сценічну історію п'єси і, головне, намагається аргументувати впроваджені ним факти.

*Техніка створення факту* у школі Ростислава Пилипчука — це головне, що відрізняє його від істориків, чие письмо зовні інколи дуже нагадує його стиль. Він брав із минулого *не висновки, а свідчення*; перевіряв їх, критично осмислював, здійснював верифікацію і лише тоді, на цій основі, *зазвичай спростовуючи попередні висновки*, створював факти.

Він намагався *подолати погляд на історію театру як на минуле побачене очима театрального критика*, адже саму історію театру *сприймав передусім як проблему логіки*. Бо знав: правдивий висновок у силіогізмі не базується на фальшивих засновках. Перемінна величина на вході дає таку саму перемінну, а не константу, й на виході. Розуміння цього, підказаного здоровим глуздом, закону, а не любов до архівного пилу, змушувала Ростислава Пилипчука спиратися на свідчення

сучасників, а не на емоційні сплески, чиїсь смаки, упереджені висновки і красиві слова.

Тому, оминаючи красиві слова, намагався побачити в історії театру і помилки, і надто великі похибки, і свідчення, котрі причаїлися в архіві. Приміром, його непокоїла *проблема скоморохів*. Суперечність між тим, що в Україні багато населених пунктів мають назви Скоморохи, Скоморошки, Скомороше тощо, але немає жодного свідчення про діяльність скоморохів, за винятком гіпотетично атрибутованої фрески Софії Київської і кількох згадок у джерелах. У цьому спостереженні — зародок дослідження про формування стереотипу.

В якомусь сенсі те, що робив Ростислав Пилипчук, можна порівняти із *методом дійового аналізу Станіславського* (аналіз запропонованих обставин, а не фантазії навколо почуттів) й *одивненням / очуженням Шкловського–Брехта* — розплющити очі, подивитися на звичні уявлення з точки зору здорового глузду, неупередженим поглядом, і розбудити приспане лагідними піснями оточення. Бо сон розуму, як відомо, породжує лише інший сон — ще небезпечніший, ніж перший.

Чи вплинули ці, здавалося б, незначні уточнення і зміни на загальний контур і періодизацію історії українського театру?

*Періодизація історії театру — це окреслення суглобів, поворотів, на яких відбуваються зміни, зміни, мутації самого предмета дослідження.*

Незважаючи на те, що у підходах істориків українського театру до цієї проблеми було багато спільного, однак були й відмінності, зумовлені як різним розумінням самого предмета дослідження, так і *спокусою дедуктивного підходу і вписування історії українського театру у звичні схеми або у популярні культурологічні концепції.*

На цю спокусу звертав увагу ще Микола Дашкевич, рецензуючи працю Миколи Петрова: «г. Петров, попытавшись распределить материал, который был в его распоряжении, принял отчасти то деление на периоды, которое встречается и в курсах русской литературы, а отчасти дополнил его тем, какое нашёл у предшествовавших ему обозревателей украинской литературы. Добытая так схема оказывается непригодною» [6, 276]. Так само критично ставився і до запропонованої Петровим періодизації, і «молодечого жару» з яким той «кинувся до студіювання давніх шкільних рукописів» Михайло Возняк [4, 144–145].

Цієї спокуси уник *Іван Франко*, чия *концепція історії українського театру* була викладена

1894 року у праці «Русько-український театр», вперше видрукуваній 1930 року М. Возняком [35]. У театрі XVI–XVIII ст. Франко вирізняє вісім основних тем (Зав'язки драматичних дійств у народних обрядах і грах старої Русі. 2. Скоморохи і шпільмани на Русі. 3. Візантійські «церковні дійства» і їх сліди на Русі. 4. Релігійна драма в Західній Європі. 5. Західна релігійна драма в Польщі і на Русі в XVI в. Русько-польські містериї. 6. Вертепний театр на Русі. 7. Шкільна драма в Польщі і на Русі XVI–XVIII в. 8. Інтермедії і діалоги шкільні. У «новому театрі» XIX ст. (до р. 1880) Франко виокремлює також вісім напрямів: 1. Початки нового театру в Польщі і в Московщині: впливи англійські, німецькі, італійські і французькі. 2. Некорисне положення України-Русі в Росії і Австрії. 3. Російський театр на Україні (в Харкові) 1780–1826. 4. Польський театр у Кам'янці-Подільському 1798–1823 і в Києві. 5. Аматорські і кріпосні театри в Полтаві і в Кишинях. 6. Харківський театр 1827 і далі: драми Квітки. 7. Український актор Соленик. 8. Пізніші українські драми і драматичні вистави в 60-х роках. Третій розділ праці Франко присвячує Руському театрові у Галичині.

Однак застереження Дашкевича і Возняка не зупинило звичного до дедуктивного підходу із домішками догматизму *Івана Стешенка*, який створив компілятивну «Історію української драми» (1908), розраховану вочевидь на вихованців музично-драматичної школи М. В. Лисенка, де він викладав спочатку історію драми, а згодом логіку та інші допоміжні дисципліни. У цій праці він розглядає історію української драми від витоків до середини XVIII століття, посилаючись то на «Августа Вільгельмовича Шлегеля» [32, 4], на Івана Франка, Миколу Петрова, Миколу Тихонравова та інших дослідників, і спираючись на концепцію міфологічної школи, котра виводила історію драми з обряду. Теоретичним концептом праці Стешенка є твердження, що драма — «це внутрішня наша діяльність, що має на меті естетичне задоволення», а «наслідування чомусь є метою грища». Конспектуючи праці Олексія Веселовського, Миколи Петрова, Миколи Сумцова та інших дослідників XIX ст., він пише про «народні романо-германські обряди з елементом драматичності» і про «такі ж слов'янські обряди» [32, 1]. У вступі до своєї праці він обґрунтовує значення історичної науки, котра, на його думку, «має на меті встановити зв'язок межі різними світовими з'явищами, показати їх походження від якогось природного, чи культурно-історичного

осередку, та вплив на з'явища наступні» [32, 1], і така історія мусить бути «опера на порівнюючі дані» [32, 3]. Виводячи потяг до театральної гри з природних нахилів людини, Стешенко подає у конспективному викладі історію європейської, здебільшого германо-романської драми, переносить на історію української драми висновки дослідника старовинної європейської драми Олексія Веселовського, а в історії української драми вирізняє такі етапи: 1. Старовинні обряди (весільна драма та ін.); виконавці народної обрядовості - скоморохи та ін. 2. Народні романо-германські обряди з елементом драматичності. Такі ж слов'янські обряди. 3. Поганські драматичні розривки і драматичний елемент в церковній одправі. 4. Розвій духовної драми в різних слов'ян і подібність розвою нашої драми до розвою західно-європейської (Різдвяні драми та ін., «Дійство на Страсті Христові», «Слово про збурення Пекла», «Комедія на Різдво Христове» Дм. Ростовського та ін.). 5. Твори переходного періоду («Алексій, чоловік Божий»). 6. Твори другого періоду («Мудрість предвічна», «Владимир», «Іосиф Патріарха», «Милість Божа» та ін.). Незважаючи на методологічні хиби досліджень Стешенка, відзначені ще А. Кримським («суб'єктивність», «дифірампічність», «гіперболізація», домінування політичних мотивів над науковими, «нежелание осматриваться на старинную малорусскую литературу» і т. ін.) [8, 143–148], ця праця має велике значення, адже вона унаочнює уявлення певної частини української інтелігенції початку ХХ століття про розвиток національного театру.

Петро Рулін у «Студіях з історії українського театру» (1924–1925), зважаючи на те, що «багато книжок понаписувано про минуле театру, але головну в них увагу зосереджувано на самій-но драмі: історію театру ширісінько ототожнювали з історією драми. На театр, себто на ті всі умови, в яких набувала драма свого реального художнього життя, зверталось уваги стільки, скільки необхідно це було, щоб зрозуміти саму драму» [30, 207]. Апелюючи до Макса Геррманна, Рулін вирізняв в історії українського театру такі періоди: *давній український театр XVII–XVIII вв.; театр XIX століття*, в якому, вважав він, «позначити можна власне два періоди: 1) *театр “дилетантський”* — кріпацький аматорський, та той професійний, в якому були українські вистави більш-менш поодинокими винятками; 2) *театр професійний* з 1881 року, коли дозволено було вистави українською мовою» [30, 220]. Той самий принцип поділу простежується періодизації й у пра-

ці Руліна «Завдання історії українського театру» (1929) [29, 9–40]. Однак в іншій праці, описуючи план розгортання відділів театального музею, Рулін подає іншу схему: український народний театр (вертеп); релігійний театр українського середньовіччя; чужоземна театральна культура на Україні; український театр підготовчої доби (від «Наталки-Полтавки» до 1881 р.); український «побутовий» театр 1881–1917 рр., як на Україні, так і поза її межами; театр з часів революції (театри українські поза межами України; театри нацменшостів та гастролерів на Україні; театральна освіта на Україні); театр у Галичині [31, 17–18].

Олександр Кисіль у «популярному нарисі історії українського театру» (1925), посилаючись на Макса Геррманна і вважаючи, що «чистою формою театального мистецтва є рух», здійснив спробу «хоч-би в головних рисах, але послідовно» подати «найвидатніші факти з історії нашого театру і драми <...> від початку аж до останніх днів», виокремлював в історії українського театру «три головні періоди: *старий*, що охоплює XVII–XVIII ст. і характеризується пануванням схоластичної шкільної драми; *середній* — від кінця XVIII ст. до заборони українського театру 1876 року, коли українські вистави були тільки спорадичними; новий, що починається з моменту відновлення українських вистав 1881 р. і характеризується з організаційного боку існуванням постійних українських труп, а з боку внутрішнього — своїм побутово-етнографічним характером. Поза цими періодами стоїть театр народний, власне, його елементи в народній поезії, галицький театр, що жив своїм окремим життям, і театр найновіший, вже часів революції, що характеризується швидкою зміною художніх форм і напрямів» [7, 7–8].

Дмитро Антонович у конспективному історичному нарисі «Український театр» (1923) запропонував таку періодизацію: театр до Котляревського, театр до Кропивницького, театр до революції, революція у театрі [56]. Однак згодом, у праці «Триста років українського театру» (1925), запропонував інший принцип періодизації, вирізняючи в історії українського театру *шкільний театр, світський театр, побутовий театр і театр революційний* [1]. У наступній праці — у лекціях з історії української культури за його редакцією (1930-ті) Дмитро Антонович пішов іще далі й виокремив такі періоди в історії українського театру: *Ренесанс, бароко, рококо, класицизм, еkleктизм і сучасність* [2].

Степан Чарнецький, не претендуючи на всеосяжну періодизацію, вирізняє разом із тим

старий театр, початки нового театру (епоха мистецької української драми, І. Котляревський), наддніпрянський театр 1850–1870-х рр. тощо [36].

Григор Лужницький спираючись на етнотеатрознавчу концепцію Артура Кутчера, вирізняв в історії українського театру такі періоди: стара доба (до 1619 року), театр козацького бароко (1619–1788), театр українського ренесансу (1819–1864), театр побутового реалізму (1864–1917) і революційно-модерний театр (1917) [9].

Головні відмінності між запропонованими періодизаціями визначаються не тим, що якась одна із них правильна, а всі інші — хибні. Ці відмінності, крім різного розуміння самого предмета дослідження, зумовлено зокрема такими чинниками:

— *переконливістю доказової бази й опорою на дедуктивний або індуктивний метод* (М. Петров, а ще більше І. Стешенко, підпорядковували історію української драми і театру схемі, котра дістала поширення у процесі вивчення історії західноєвропейської і російської культури);

— *пошуком універсалій або, навпаки, — відмінностей* (ігнорування історико-політичних і культурних особливостей, міфологізація обрядової театральності і майже безмежно розширення історії предмета — театру, чи, навпаки, — спроби виявити неповторність);

— *акцентуванням історико-політичних і загальнокультурних обставин* (мова, культурні впливи тощо) або, навпаки, *організаційних і формальних ознак*; зазвичай вибір на користь одного з можливих підходів визначав переважну увагу дослідників до драматургії або безпосередньо до театру.

Отже, можливість вибрати, розвивати, уточнювати і поглиблювати одну з концепцій попередників (навіть з огляду на те, що лише Іван Франко з числа названих авторів належав до безперечно рекомендованих) — була.

Схиляючись до періодизації, запропонованої І. Франком, Ростислав Пилипчук разом із тим намагався реалізувати у своїй концепції завдання, що їх висував перед українськими істориками театру П. Рулін. Свої підходи до періодизації історії українського театру Р. Пилипчук виклав у праці «Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру»» [20] і реалізував у розділах багатотомної «Історії української культури» (2001–2005), де серед інших висвітлено такі теми: Зародки театру (ігри й обряди, скоморохи, літургійне дійство). Шкільний і народно-містеріальний театр. Шкільні декламації.

Містерія. Ярмаркові вистави. Інтермедії. Фарс. Вертеп. Декламації і діалоги. Шкільна драма. Інтермедії. Іншомовна драма в Україні. Балаган. Спроби утворення гетьманського придворного театру. Російський театр в Україні. Польський і австрійський німецькомовний театр в Україні. Початки нового українського театру — професіонального й аматорського. Російські і польські професіональні трупи, палацово-поміщицькі театри. Український професіональний і аматорський театр. Золота доба українського театру та ін.

Така періодизація унаочнює вибір, здійснений Ростиславом Пилипчуком, адже принципи, на яких базувалася його концепція, відрізняються від попередніх за багатьма ознаками:

— *його періодизація має більш гомогенний (однорідний) характер, що особливо яскраво виявляється порівнянні з гетерогенною (неоднорідною) періодизацією Г. Лужницького, в якого поряд стоять поняття «стара доба», «бароко», «побутовий реалізм» і «революційно-модерний театр»;*

— *виводить розгляд театру з-під впливу загальнополітичних концепцій;*

— *змінює співвідношення між імовірними і достеменними фактами на користь тих, які засвідчено джерелами;*

— *розрізняє аматорський і професіональний театр, уточнюючи дати;*

— *значну увагу приділяє розгляду окремих видів театру і жанрів (містерія, ярмаркові вистави, інтермедії, фарси, вертеп, декламації і діалоги, балаган тощо);*

— *розглядає не лише український театр, а й іномовний театр на етнічній території України, адже, — писав Ростислав Ярославович, — «якщо враховувати фактор глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть, формуючи й часом стимулюючи українську театральну культуру» [20].*

Питання, звісно, не в тому, що Ростислав Пилипчук дав кращу або гіршу періодизацію, бо кожна із запропонованих концепцій є спробою відповіді на запитання, сформульовані в різний час, різними істориками, виходячи з різного розуміння предмета дослідження; науковець скоригував предмет дослідження і принципи його аналізу, намагаючись узгодити його із тими новими запитаннями, які поставив перед істориками театру наш час.

*Етика школи Ростислава Пилипчука* — ледь не найголовніша, базова цінність, поступову втра-ту якої ми відчуватимемо з кожним днем дедалі гостріше. Дарма, що її лише зрідка розглядають як складову, насправді найважливішу, і мистець-кої, і наукової школи. Адже головні відмінності між театром корифеїв і Курбасом, Станіславським і Мейєрхольдом, Брехтом і Арто – не так у фор-мах, старих чи нових, як у *завданнях й обраних ними правилах спілкування* — із днем сьогодніш-нім, минулим і майбутнім, отже, *в етиці*.

Із притаманною йому послідовністю Ростислав Пилипчук насаджував в історіографії свої принципи: вимогливість як до власних, так і до чужих текстів; дослідження явища не лише у театральному і загальнокультурному контексті, а й у контексті історії дослідження явища; повагу до минулого українського театру та його діячів, однак без героїзації і зомління від патріотично-го замилування; допомогу молодшим колегам.

Парадокс, однак, здається, саме внутрішня дисципліна витворила з Ростислава Ярославовича найнедисциплінованішого автора. Редактори по-звали, що свої тексти він подавав до друку останнім, ледь не напередодні передачі видання до друкарні. Але ставилися до цього спокійно, бо знали – автор все ще продовжує зважувати кожне слово, перевіряє кожен факт, щоб не перекладати на інших свої обов'язки і не примушувати їх до-працьовувати власний текст. І тут знову згадується урок культури письма: *«А хто за Вас розстав-лятиме коми? Хто це робитиме за Вас?»*

Усвідомлюючи тернистий шлях спілкування з Пилипчуком-рецензентом і науковим редактором, його учні готові були чекати, коли в Ростислава Ярославовича звільниться час для роботи над їх-німи рукописами. Бо довіряли його порадам. І за-звичай такий час у нього знаходився: це той са-мий час, який він відбирав від власних рукописів. Опікуючись своїми дипломниками, аспірантами й авторами, праці яких редагував, він, на відміну від інших шкіл, у яких учнів перетворюють на підмайстрів, примушуючи «китайничати» і «роз-водити фарби», радше сам ставав помічником — допомагав із пошуком джерел, уточнював дати, прізвища. І робив це не з розрахунку на вдячність, а з властивого йому господарського ставлен-ня до саду, в якому впродовж життя насаджував дерева. Бо не керувався дурнуватою приказкою «чим темніша ніч, тим яскравіші зірки». І ніколи не гнався за кількістю, не випускав «сиру» роботу, напівфабрикат, але допомагав довести працю до пуття. Тому й захист досліджень, керівником яких

він був, перетворювався на святкову ініціацію, по-свячення у лицарський орден.

*Йому було даровано рідкісне вміння — радіти чужому успіхові!*

Бо знав: найкраще дерево нічогісінько не вар-те у занедбаному саду. Тому й опікувався — не лише власними текстами, а *школою*. Адже школи розрізняються не лише за методами пізнан-ня і набором технічних прийомів, передусім – за етичними принципами. І відповіддю на найго-ловніше питання: *навіщо?*

Цю відповідь слід шукати не лише у відмін-ностях *дискурсивних практик — текстів у поді-євому аспекті*, насаджуваних різними школами. Ця відповідь — не лише у генезі школи, а й у її ставленні до майбутнього.

Наївний у справах житейських, побутових, Ростислав Пилипчук, здавалося, чинив опір часо-ві, адже культура у хронотопі його дослідження мало відрізнялася від простору і часу його буття – романтизованої шляхетної України. В цьому він зізнався в одному з інтерв'ю: *«Я належу до кола романтиків»* [28]. Тому й допомагав — не ску-по, не зі службового обов'язку, і не лише учням, але натхненно, від наївної віри, що його допомо-га принесе користь нашій спільній, як він думав, *справі, в якій був сенс його життя*. Тому бував нещадним до вискочнів і пройдисвітів, котрі, – можливо, не маючи злого наміру, ненавмисно, – витоптували його смисли.

Його ніколи не бачили кволим, млявим. Утомленим, суворим і сумним – бував, але виду не подавав, біль свій не демонстрував і, як нале-жить *Великому магістрові лицарського ордену*, спину і підборіддя — тримав.

Один із парадоксів його лицарства — *не-ортодоксальність і здатність до компромісу*. Нещадний до невігласів, він ніколи *не оголошував хрестових походів проти опонентів і вітряків*; навіть поступався своїми науковими принципами, шляхетно простягаючи руку допомоги, коли вирі-шувалася чужа доля. Маючи чудову пам'ять, умів забувати, отже, бути милосердним і прощати. *Розуміючи діалектику головного і другорядного, вмів розрізняти їх*. Тому, аналізуючи праці колег, не уникав суперечностей, коли писав про «інте-лігентного, стриманого, дотепного» науковця, про його ж «кон'юнктуру частину дослідницького доробку» і про інші його праці, «дуже цінні», які називав «компендіумом фактичного матеріалу, якого сьогодні вже ніхто не міг би підняти» [25, 112–116].

Майя Гарбузюк, одна з найпослідовніших і найулюбленіших учениць Ростислава Пилипчука, назвала свого вчителя і наставника у науці «Верховним батьком» [5, 510]. А це не проста роль, бо означає відповідальність – і не лише за безпосередніх учнів, а й за загальну справу. Це означає також готовність зрозуміти, підтримати, допомогти і бути правдивим суддею – передусім собі; суддею, від якого важко, – неможливо навіть, соромно! – було приховувати свої гріхи, бо здавалося, що він усе бачив, але — продовжував вірити і, нагадуючи про біг часу, *допомагав нам стати кращими*.

Тому й досі залишається *камертоном для українського театрознавства*. Можливо, завдяки володінню *мистецтвом одночасного життя у трьох вимірах*: пам'ятаючи про день вчорашній, дбаючи про сьогоднішній, мріючи про прийдешній і намагаючись з'єднати, *узгодити минуле з майбутнім ниткою своєї праці, своїм вчинком*. Можливо, завдяки притаманному багатьом його ровесникам вмінню дивитися в очі — і співрозмовникові, і життю. Або завдяки вмінню наслухавшись сумних новин про справи державні і мистецтвознавчі, підсумовувати: «А нам — своє робити!»

«Робити своє» — означає повертати борги, передаючи далі отримане від учителів, *виконувати місію*. Закликаючи колег не ховатися у кущі, коли йшлося про обговорення чиеїсь праці у високому судилищі, він зазвичай посилався на Франка: «*Лиш боротись — значить жить!*». Однак інколи дослухався і до Шевченкового: «*Блаженний муж на лукаву не вступає раду*».

Але що таке «робити своє» у сьогоднішній Україні, та ще й для науки-утриманки, котра, не усвідомивши власного шляху і не виховавши свого читача, наче бідна родичка-сектантка, застигла на роздоріжжі, балансує між критикою й академічною наукою, в очікуванні бодай крихти зі столу практиків театру, археологів, філологів, істориків, а то й філософів, які здебільшого і сформували театрознавство у його класичному вимірі.

Сьогодні у сфері театрознавства усвідомлюється потреба у зворотному процесі – *в очищенні від нашарувань спекулятивної культурології, арт-менеджменту, арт-критики, кураторства, чірлідінгу* тощо. Про цю потребу свідчить щорічне зменшення набору студентів на театрознавче відділення у творчих вузах, поряд із одночасним збільшенням у навчальних закладах із давнішими академічними традиціями, зокрема з традиціями загальної історії і філології, з якої вийшов і Ростислав Пилипчук. Нові методи вивчення теа-

тру пропонують вищі навчальні заклади, які, за збігом обставин, носять ім'я фундатора українського театрознавства Івана Франка – Львівський національний університет, Інститут драматургії Житомирського державного університету та ін.

*Децентралізація театрознавства*, у свою чергу, веде до зміни способів театрознавчого письма: замість погляду на історію театру очима театрального критика, чий еталонний смак поки що використовується як головний інструмент зважування долі мистецького твору на примхливих терезах прекрасного, чимдалі більше поширення у дослідженні театру дістає погляд історика, озброєного арсеналом методів сучасного історіописання. Це означає також, що розмежування критики й історіописання стало жорсткішим. Адже *факти критика* – це враження, відчуття, а також власний, свого покоління і своєї субкультури смак; *факти історика* — це результат перетворення історичних свідчень; там, де критик шукає метафору, історик театру — шукає точність, але, не знайшовши, нагадує собі, що працює з «уявним предметом», стосовно якого Вітгенштайн застерігав: «*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*» – «Про що неможливо говорити, про те слід мовчати». Адже, *на відміну від критика, який пропонує читачеві візії, історик продукує факт*.

Незважаючи на ці розбіжності, все живе завжди має шанс, і театрознавство у творчих навчальних закладах — також. Цей шанс — в опануванні *досвіду академічної школи*: не лише читання текстів, а й *дослідження їх, критичне осмислення не лише історії театру, а й історії історії театру, отже, вкарбовування (imprinting) методів історіописання* І. Франка і В. Перетца, О. Кисіля і П. Рудіна, М. Возняка і В. Резанова, Д. Антоновича і М. Вороного, С. Чарнецького і Г. Лужницького, І. Піскуна і Я. Мамонтова, Ю. Бобошка й А. Драка, Ю. Станішевського й А. Баканурського, Р. Пилипчука і ще багатьох інших істориків театру, праці яких утворюють загальне поняття «*українське театрознавство*».

Цей шанс — в аналізі змін, які відбулися (або не відбулися) у підготовці театрознавчих кадрів за останні чверть століття і бодай *пофантазувати* про перспективу української театральної спільноти та про її справи.

Тема дослідження та його проблема визрівала у Ростислава Пилипчука зі, здавалося б, простих, інколи по-дитячому наївних запитань, котрі й визначили його інтерес до оглядів літератури й історіографічних статей: *Чому наші попередники,*

*ті які стали сьогодні героями історичних досліджень, не подбали про те, щоб розповісти наступним поколінням про те, як усе було насправді? Чому замовчували, перекручували або саме так, а не інакше інтерпретували ту або іншу подію пізніші дослідники?*

Саме усвідомлення усього багатства ймовірних мотивів учасників, свідків і дослідників для замовчування, перекручення або, навпаки, — для постійного, ледь не параноїдального повернення до якоїсь події, викликало у Р. Пилипчука посилений інтерес до жанру, якого так не люблять здобувачі і яким так віртуозно він володів — до жанру, який він скромно іменував *оглядом літератури або історіографічною статтею*.

Він був *майстром повільного читання* й умів роздивитися, як *його попередники кружляють над тими або іншими проблемами*, намагаються подолати якесь вузьке місце, однак не долають.

І тоді він запитував і себе, і їх: *чому виникло це непорозуміння, що заважало, в чому була суть конфлікту, що стояло на перешкоді?*

Відповідь ніколи не стояла на полиці бібліотеки, як наївно хтось вважає; там стояли *свідчення, котрі слід було прискіпливо верифікувати*.

І лише тоді — у процесі пошуку, знаходження, зіставлення, перевірки, відсіювання, перехресних допитів сотень свідків, правдивих і брехливих, щирих і упереджених, визрівав науковий факт, а згодом — гіпотеза і концепція для його пояснення.

У процесі слідства він ніколи не вислуховував лише одну сторону — давав слово кожній і радів, коли знаходив документ, який висвітлював відоме явище з нового, незвичного боку, коли інтрига ставала ще напруженішою.

І лише тоді писав звіт у формі статті — про пошук наукового факту, *головною інтригою якої було слідство — слідство у справі замовчування, нерозуміння, несприйняття або наукової дискусії*.

Бо історія у розумінні Ростислава Пилипчука передусім була *боротьбою за неупереджений погляд, за правдиві факти і за логіку їхнього зчеплення*. І саме в цьому — у способах, якими він знаходив свідчення, якими створював факти, перевіряв їхню достовірність і відмежовував від гіпотез — *сила його школи*.

На жаль, Ростислав Ярославович не написав про це книжки. Однак розповів її — своїм учням і колегам. І тепер вони мусять записати почуте і проаналізувати написані ним тексти, щоб вилуштити з них найголовніше — *метод*. Бо, буває, навіть найавторитетніші гіпотези спростовуються

(як у випадку Франка) і мистецькі твори перестають вражати, а метод — залишається.

І сутність його — у *техніці розмежування: правдивих свідчень від брехливих, фактів — від смаків та емоцій, аналітичної історії театру — від театральної критики й імплантованих чіпів*.

Рідкісні книжки, якими Ростислав Пилипчук охоче ділився з колегами, і тисячі виписок, карток, чернеток, незавершених праць, внутрішніх рецензій, що зберігалися в його архіві, передано сьогодні до Інституту рукопису Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського. Це ще ніким не опрацьована джерельна база для десятків досліджень. Звісно, для роботи з цим архівом не обійтися без навичок палеографії, бо історія ніколи не виписує себе каліграфічно і розшифровка її письма вимагає терпіння. Однак допоможе Бібліографічний покажчик і додаток до нього, де зафіксовано не лише друковані праці Ростислава Ярославовича, а й діяльність його як наукового редактора, члена редакційних колегій. У цьому ж покажчику зафіксовано його фундаментальні дослідження, зокрема ті, що були видрукувані у багатотомній «Історії української культури» і які посутньо являють стислий нарис історії українського театру до початку ХХ століття. «Логічну схему» цієї історії прописано у навчальній програмі, створеній кафедрою театрознавства під патронатом Ростислава Пилипчука (щоправда, без зазначення його прізвища).

Кожен час ставить минулому свої запитання, а фундаментальні науки, не знаходячи своєчасних відповідей на ці запитання у межах звичних хронотопів і стратегій, викликають дедалі більше роздратування у топ-менеджерів офіційної культури. Навряд чи сьогоднішнє театрознавство може дати переконливу відповідь на всі запитання, поставлені перед ним або хоча б усвідомити і чітко сформулювати виклики часу. Але, припустивши, що інтерес до *правдивого минулого* колись відродиться, майбутнє запитає у своїх пращурів: як ви зберегли накопичене, як закарбували його у пам'яті? Адже *гідність професії, а можливо, й місія її* полягає зокрема й у тому, щоб із вдячністю пам'ятати про тих, хто *створив нашу пам'ять*.

Але пам'ять — неначе сліди на піску: не зафіксовану бодай на папері або на іншому носії, її надто швидко стирає час. Можливо, її буде зафіксовано у такий самий спосіб, як це зроблено у скверіку біля театру ім. Франка, де у звичній позі сидить бронзовий Микола Яковченко, а неподалік — стоїть Гнат Юра, теж бронзовий. Так само, як неподалік від Молодого театру сидить бронзовий



Курбас. І тоді, можливо, на сором'язливо незайманих фасадах Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, де працювали академіки, *фундатори мистецьких шкіл* – Данило Лідер, Сергій Данченко, Ігор Безгін, Ростислав Пилипчук, легендарні Володимир Неллі, Віктор Довбищенко, Наталія Кузякіна, Леонід Олійник і ще цілий ряд славних людей, про яких сьогоднішнє студентство, можливо, й не чуло, бодай з'явиться згадка про них. Бо інакше — забуття, повернення до манкуртів, котрі, оголосивши свій смак єдино сучасним, стирали пам'ять, механізми її формування та її носіїв.

Щоб зрозуміти значення школи Ростислава Пилипчука, достатньо уявити, якою була би сьогоднішня спільнота істориків театру без його учнів, а сама історія українського театру — без його праць.

Люди театру, а надто його дослідники, — це дуже маленький народець. І ніхто й ніколи не поважатиме його, якщо сам він не матиме поваги до себе, до своєї спільноти, до свого минулого і майбутнього.

### Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). — Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925 (: друк. «Легіографія»). — 272 с.
2. Антонович Д. Український театр // Українська культура : Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К. : Либідь, 1993. — С. 443–473.
3. Антонович Д. Український театр: конспективний історичний нарис. — Прага — Берлін : вид. «Нова Україна», 1923. — 14 с.
4. Возняк М. Стара українська драма і новіші досліді над нею // Записки наукового товариства імені Шевченка. — 1912. — Т. VI. — С. 139–191.
5. Гарбузюк М. Верховний батько // Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). — К. : Криниця, 2015. — С. 510. — 512 с.
6. Дашкевич Н. П. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» // Отчет о двадцать девятом присуждении наград гр. Уварова. — СПб, 1889. — Приложение к LIX т. Записок Имп. акад. наук. — № 1. — 301 с.
7. Кисіль О. Український театр : Популярний нарис історії українського театру. — К. : «Книгоспілка», 1925. — 178 с.
8. Крымский А. Рец. : И. Стешенко. Поэзия И. П. Котляревского. — К., 1898 // Этнографическое обозрение. Издание Этнографического отдела Император. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — 1901. — № 3. — С. 143–148.
9. Лужницький Г. Історія українського театру / Григор Лужницький // Український театр : Збірник праць ; [упоряд. Б. Козак ; наук. ред. комент. Р. Я. Пилипчук] —

Львів : вид. Львівського ун-ту ім. І. Франка, 2004. — Т. 1. Наукові праці. — 344 с.

10. Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. — Пг. Academia, 1922. — 164 с.

11. Перетц В. Нарис наукової діяльності проф. С. І. Маслова // Сергій Маслов, 1902–1927 / Укр. наук. ін-т книгознавства. — К. : [б. в.], 1927. — С. 17–34.

12. Пилипчук Р. Джерелознавство історії українського театру — вчорашній день традиційного театрознавства? // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : Матеріали наукової конференції. — К., 2000. — С. 58–59.

13. Пилипчук Р. До історії українського шкільного театру кінця XVI — початку XVII століть // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1999. — Т. 237 : Праці Театрознавчої комісії. — С. 15–41.

14. Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Верховина : Зб. наук. праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя / НАН України. Інститут літератури імені Тараса Шевченка ; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. — Дрогобич, 2003. — С. 263–285.

15. Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Радишевський Р. Українська полоністика : проблеми, школи, силуетки. — К. : вид. Київського ун-ту, 2010. — С. 363–375.

16. Пилипчук Р. Драма «Назар Стодоля»: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в Руському (українському) народному театрі Товариства «Руська (українська) бесіда» (1864–1900 рр.) у Галичині // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — 2014. — Вип. 14. — С. 14–30.

17. Пилипчук Р. Марко Кропивницький // Кропивницький М. Л. П'єси / Вступ. ст. Р. Я. Пилипчука. — К. : Дніпро, 1990. — С. 5–32. — 448 с.

18. Пилипчук Р. Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2011. — Вип. 8. — С. 174–198.

19. Пилипчук Р. Микола Садовський у спогадах сучасників // Спогади про Миколу Садовського : Збірник / Упоряд., вступ. ст., приміт. Р. Я. Пилипчука. — К., 1981. — С. 3–10.

20. Пилипчук Р. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України / Академія мистецтв України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 201–210.

21. Пилипчук Р. Театральна діяльність М. Старицького в оцінках І. Франка та інших сучасників // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2012. — Вип. 10. — С. 171–194.

22. Пилипчук Р. Театрознавство // Українська радянська енциклопедія. — Вид. 2. — К., 1984. — Т. 11. — Кн. 1. — С. 174–175. — 606 с.

23. Пилипчук Р. Українському театрові — 400 років! // Український театр. — 1991. — № 6. — С. 6–8.
24. Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру // Мистецькі обрії 2005–2006 : Науково-теоретичні праці та публіцистика. — 2006. — Вип. 8/9. — С. 131–144.
25. Пилипчук Р. Юрій Григорович Костюк (До 100-річчя від дня народження) // Студії мистецтвознавчі. — К., 2010. — Ч. 3. — С. 112–116.
26. Погребеник Ф. Невтомний працівник на ниві української культури / Федір Погребеник // в кн.: Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). — К., 2015. — С. 493–506. — 512 с.
27. Радишевський Р. Полоністичні студії Ростислава Пилипчука / Р. Радишевський. Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки. — К. : вид. Київського ун-ту, 2010. — С. 357–362. — 620 с.
28. Ростислав Пилипчук: «Я належу до кола романтиків...» / Запитував Микола Славинський // Науковий світ. — 2011. — № 7. — С. 8–11.
29. Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник Українського театального музею. — К., 1929. — С. 9–40.
30. Рулін П. Студії з історії українського театру // Записки історично-філологічного відділу. — К., 1925. — Кн V. — С. 207–228.
31. Рулін П. Український театральний музей: Завдання й перспективи / П. Рулін. — К. Держтрест «Київ-Друк», 1927. — 21 с.
32. Стешенко І. Історія української драми. Одбитка з журналу «Україна». — К., 1908. — Т. 1. — 308 с.
33. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // Возняк М. Нескінчена друком праця Ів. Франка з історії українського театру // Річник Українсько-го театального музею. — К., 1929.
34. Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Моти-ви] [1894–1895] // І. Франко. Зібр. тв. : у 50 т. — К. : Наукова думка, 1984. — Т. 41. — С. 24–73.
35. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // І. Франко. Зібр. тв. : У 50 т. — К., 1981. — Т. 29. — С. 293–336.
36. Чарнецький С. Театр // Історія української культури / За заг. редакцією Івана Крип'якевича. — 4-те вид., стереотип. — К. : Либідь, 2002. — 656 с.
37. Яковенко Н. Вступ до історії / Наталія Яковенко. — К. : Критика, 2007. — 376 с.