

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У 1918–1939 РОКАХ

(продовження)

Олена Боньковська

У тогочасному національному театральному процесі в Галичині організований В. Блавацьким у вересні 1933 р. Молодий театр “Заграда” невдовзі став українським репрезентативним театром поряд із Театром ім. І. Тобілевича. Основою цього колективу була трупа попереднього однойменного театру під керівництвом О. Степового (Н. Блавацька, Г. Істоміна, М. Степова, Н. Цісикова, Л. Сердюкова, К. Кемпе, Л. Кемпе, Р. Зелез, Ю. Кононів, В. Шашарівський, В. Сердюк, А. Радванський), до якого поступово приєдналися актори Л. Боровик, Б. Паздрій, В. Королик, М. Опар, Г. Совачева, Л. Кривицька, Я. Кривицький, В. Левицька, Н. Мелехівна, І. Горбачівна, О. Данилко, Є. Курило, І. Цюлко, О. Неделко, А. Маруненко, Є. Левицький, Я. Пінот-Рудакевич, А. Маруненко, Я. Романчик, Ю. Горняткевич та ін.

Спочатку В. Блавацький, щоб налагодити контакт з “оперетково-фарсовим” акторським складом та привчити його до нових режисерських вимог, опрацьовував популярні драматичні вистави. Зрежисерувавши “Мужчину з минулим” Ф. Арнольда та Е. Баха, “Часи Месії” Шолом Аша, “Буриданового осла” Р. Флера і Г. Каяве, “Несподіванку” К. Розтворовського, він завершив цей вступний етап своєю постановкою з часів Театру ім. І. Тобілевича драми “Батурина”, удосконаливши її символічним вирішенням масових сцен та ще більше наповнивши метафоричною сценографією (художник Л. Боровик). На галицькому українському театральному ґрунті вперше було представлено класичну постановку, в якій, на думку Г. Лужницького, “слово, світло, маска, костюми і декорація були поєднані в одну мистецьку цілість”¹. Ця вистава стала першою і знаковою для визначення концептуального модерного методу та стилю роботи “Заграви”.

Перед колективом постало актуальне питання про особливий репертуар. В. Блавацький, упевнившись у внутрішній налаш-

тованості артистичних сил свого театру до реалізації його режисерської програми, інсценізував шість новел В. Стефаніка – “Вона – земля”, “Сини”, “Марія”, “Злодій”, “Побожна”, “Morituri”, – об’єднавши їх під назвою “Земля” (прем’єра – 12.12.1933). На традиційній сцені з’явилася цілком оригінальна як за “нерозважальним” характером драматургії, так і за естетичним та формальним вирішенням постановка. Вистава була проникнута патріотично-одухотвореною, майже літургійною тональністю, спроектованою одержимим ідеєю акторським ансамблем, яка невловимо охоплювала глядача. Режисер застосував тут новаторські для галицького театального процесу засоби виразності. Зокрема, ввів хор із



Володимир Блавацький – Максим в картині “Сини” в інсценізації “Земля” В. Стефаніка

п'яти постатей, який виконував формальну статичну й водночас змістовну об'єднуючу роль. На контрасті хору, на фоні стилізованої лаконічної сценографії ефектно звучала складна й майстерно вималювана психологічна дія, живі образи якої змінювалися майже в документальному темпо-ритмі. Така чітка архітектоніка постановки дозволяла досягти стійкої монолітності.

У пошуках нового репертуару В. Блавацький інсценізував романтичну патріотичну повість М. Гоголя "Тарас Бульба" (прем'єра – 12.02.1934). В основу постановки, за задумом режисера, було закладено принцип "романтичного видовища" з інсценізацією лише звучних драматичних сцен без заглиблення в психологічну мотивацію². Продовжуючи творчі пошуки, В. Блавацький звернувся до давньої ідеї Р. Купчинського здійснити нове, співзвучне часові прочитання старих побутових п'єс. Скажімо, у драмі М. Старицького "Ой не ходи, Грицю" (прем'єра – 5.12.1934) варто було скоротити довжелезні монологи й діалоги, а то й цілі сцени³. Поза тим В. Блавацький як інсценізатор застосував більш проникливі та вдумливі засоби сценічної композиції. Він трансформував монологи в діалоги, ввів нову роль баби, змінив місце дії, а також по-своєму інтерпретував головних героїв – немолодий та негарний Гриць (Б. Паздрій) і, навпаки, привабливий Хома (Л. Боровик). Роль Марусі виконувала Л. Кривицька. Театральна критика відзначила принцип геометричної конструкції в побудові масових сцен та експресіоністичні елементи в декораціях⁴.

Для забезпечення необхідного в мандрівних умовах "касового ритму", а також задля напрацювання широкого діапазону навиків артистичної діяльності театр "Заграда" ввів до репертуару вистави популярної перекладної різножанрової драматургії – "Гарно вшитий фрак" Г. Дрегелі, "Змійка" В. Ришкова, "Птах" Є. Шанявського, "Будівничий Солнесь" Г. Ібсена, "Гетто" Г. Гейерманса, "Рай без мужчин" Я. Скружного, "Святе полум'я" С. Моєма, "Крамарі Слави" М. Паньоля й П. Нівуа, "Верблюди вухом голки" Ф. Лянгера та ін. Кожна вистава вирізнялася цікавим задумом, режисурою, акторськими та сценографічними знахідками

Непересічні репертуарні вимоги "Заграви" врешті змогли задовольнити твори Г. Лужницького, вже відомого своїми п'єсами "Жабуриння", "Акорди", "Подружжя в двох помешканнях" та інсценізаціями, який пізніше став драматургом театру. Окремий цикл становили його патріотичні історичні драми "Ой Морозе, Морозенку" (прем'єра – 29.04.1935), "Дума про Нечая" (29.01.1936) "Лицарі ночі" (15.09.1937, реж. Б. Паздрій), інсценізація "Слова о полку Ігоревім" (вересень 1937). Дії кожної драми розгорталися навколо легендарних народних героїв – полковників Нестора Морозенка, Данила Нечая, Тамарова, князів Ігоря, Ярослава Осмомисла, Святослава та ін. Вони не були позбавлені звичайних людських почуттів – кохання, розпачу, страху, – але водночас були особистостями високої честі й шляхетності, які гідно виконували свій суспільний і моральний обов'язок, несучи у своїх серцях синівську любов до рідної землі.



Молодий Театр "Заграда".
"Слова о полку Ігоревім" Г. Лужницького.
Євген Левицький, Ганна Совачева,
Наталка Мелехівна

Зазначимо, що “Заграва” відгукувалась на трагічні події в тогочасній Україні. Театр здійснив постановку політично-національної трагедії Олександра Олеса “Земля обітована” (прем’єра – 14.10.1935) про криваву трагедію галицької родини Крушельницьких, яка виїхала до Радянського Союзу. Усі чотири дії трагедії були чітко вибудовані й витримані на єдиному надриві надлюдських переживань, вагань, розпачу, жаху та божевілля. Силу й пронизливість вистави рецензент убачав у тому, що в ній “немає цієї повені демагогічних закликів, від яких аж кишить кожна українська драма. Немає в неї патосу, ні голосіння (це теж необхідні прикмети наших драм!!!). Є трагедія, щира й проймаючо правдива, наскрізь пронизлива трагедія громадянина-діяча, чоловіка-батька”⁵. Ця вистава була вершиною взаєморозуміння й гармонійної співпраці автора й театрального колективу. Режисер ще більше вирізьбив і підсилив звучання персонажів, наділив кожного неповторним світосприйняттям, завдяки чому творилась напружена атмосфера не тільки зовнішньої, але і внутрішньої трагедії. В єдності емоційного переживання гра акторського ансамблю була надзвичайно переконливою (Кумицький – В. Блавацький, Шумицька – Г. Істоміна, Корців – Б. Паздрій, Кульчицький – Л. Боровик, Марійка – М. Степова). Психологічно-напружена дія відбувалася на тлі “стильних, мистецьких декорацій Л. Боровика”⁶.

У ході роботи над історичними драматичними творами театр випрацював унікальний потужний стиль постановки незнайомого на галицькій українській сцені жанру релігійної драми. Це спостерігалось вже на початковому етапі під час постановки історично-релігійної драми Г. Лужницького “Ой зійшла зоря над Почаєвом” (прем’єра – 1934). Відомий історичний факт облоги Почаївського монастиря татарами в 1198 р. драматург обрав у психологічно-емоційну форму великої віри та поклоніння Матері Божій захисників-ченців. У статті історичної події та місця дії “цей суто християнський етос”, за визначенням М. Рудницького, сповнив п’єсу “динамізмом і живучістю”⁷. На основі психологічно-переконливої гри актори, зокрема В. Блавацький у ролі брата Гедеона,

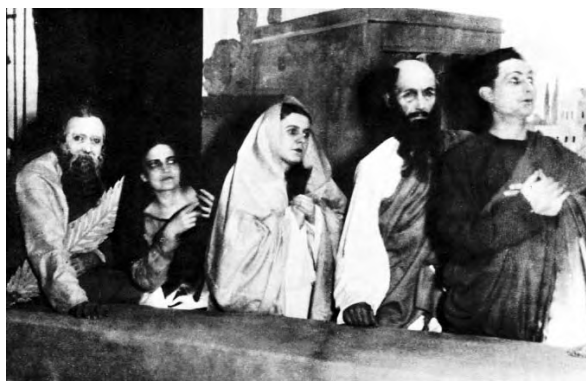
розкривали внутрішню суть своїх героїв “чітко, зрозуміло і логічно”⁸.

Постановкою суто релігійного жанру в репертуарі “Заграви” стала драма Г. Лужницького “Голгота” (прем’єра – 6.03.1936), де драматург вважав себе не автором п’єси, а лише інсценізатором Євангелії. Режисер В. Блавацький, опираючись на апокрифічну структуру “Гологоти” з восьми картин



Молодий Театр “Заграва”.
“Голгота” Г. Лужницького. Масова сцена

(“В’їзд до Єрусалима”, “Зрада”, “Тайна вечерея”, “Схоплення”, “Петро відрікається”, “Присуд”, “Воскресіння”), за основу взяв видовищну стилістику старовинних українських пасійних містерій. Особливу увагу він приділив конструктивно-пластичній розробці дійства, динаміки якому надавали розміщені в різних площинах масові сцени. На їх тлі, вирішеному за архітектонікою відомого на весь світ живопису на біблійні сюжети Леонардо да Вінчі та Гвідо Рені, виразно



Молодий Театр “Заграва”.
“Голгота” Г. Лужницького, III дія.
Зліва направо: О. Данилко, Г. Істоміна,
В. Левицька, І. Цьолко, В. Сердюк

проглядалась живописна скульптурність головних дійових осіб (Ісус Христос – В. Блавацький, Юда – Я. Пінот-Рудакевич, Апостол Петро – Л. Боровик, Марія Магдалина – В. Левицька, Сатана – Б. Паздрій). Режисер намагався досягти вищого ступеня невловимої літургійно-мистецької єдності з глядацьким залом. О. Кульчицький не міг зрозуміти: “Чи почування, яке тягне людей на таку виставу, виключно театральне, чи навпаки: тільки релігійне, чи може якесь перемішане – не знаємо”⁹.

За В. Ревуцьким, успіх “Голгофи” став стимулом для створення іншої постановки “широкого релігійного видовища”¹⁰. Для цього було обрано повість Г. Сенкевича “Камо грядеши” (“Quo vadis”), яку Г. Лужницький інсценізував у двох частинах – “Вініцій і Лігія” (п’ять картин: “Кохання”, “У палаті Нерона”, “Хільо Хільонід”, “В Остріяnum”, “У християн”) та “Смерть Нерона” (шість картин: “На Ате і на Фурії не забуду”, “Пожежа Рима”, “У тюрмі”, “В цирку”, “Камо грядеши”, “Смерть Нерона”). Прем’єра відбулася 19–20 вересня 1936 р. у Коломиї. Попри безумовне неординарне режисерське вирішення, безперечну акторську майстерність (Нерон – Л. Боровик, Вініцій – Є. Курило, Лігія – Н. Лужницька, Петроній – В. Блавацький, Попея Сабіна – В. Левицька, Євніце – М. Степова, Хілон – Я. Рудакевич, Апостол Петро – О. Неделко) та оригінальну сценографію Л. Боровика, новаторська суть цієї постановки полягала також у застосуванні виразного комунікативного сценічного взаємозв’язку акторів із глядачами. Тобто вистава була розрахована не тільки на духовно-емоційне сприйняття публіки, але й вимагала від неї певних інтелектуальних зусиль. Зазначимо, що режисер вперше в галицькій сценічній практиці застосував прийом тривалої паузи, коли реалізація цільних двох частин виходила за межі усталеного сценічного часу (2–4 години) і була розрахована на два театральні вечори. Це давало можливість глядачеві вдумливо, навіть медитативно, осягнути тематику й проблематику вистави. Незважаючи на таке ускладнене, багатомірне залучення глядача, вистава, як згадував актор Є. Курило, завжди притягувала численну публіку¹¹.

Відзначаючи шевченківські дні, В. Блавацький поставив п’єсу З. Тарнавського “Тарас Шевченко” (прем’єра – 9.03.1937, Коломия). Це були чотири картини з життя поета – “Два світи”, “Двоголовий орел”, “На засланні”, “Вмирає людина”. Уперше на українській сцені Т. Шевченка було потрактовано не як генія, пророка й національну святиню, а як звичайну людину, яка пройшовши тернисту життєву дорогу, була приречена на самотню смерть. Водночас шляхом актуалізації особистісних переживань поета режисер зумів перевести їх у площину всенародних цінностей – національної та релігійної ідентичності. Саме цим, на думку рецензента, В. Блавацькому вдалося створити “театр спільноти”¹². Постановка була витримана в умовно-реалістичній формі, вирізняючись гіперболізованими, символічними й пафосними сценами. У виставі майстерно поєднувалися всі елементи театрального дійства – стильні, оригінальні, ефектні декорації Л. Боровика; історично достовірні багаті костюми; бездоганно продумана й вибудована гра численного акторського ансамблю (В. Левицька – княжна Репніна, Г. Істоміна – її Мати, Я. Рудакевич – Закревський, В. Блавацький – генерал Дубельт, О. Неделко – граф Орлов, Б. Заздрій – М. Костомаров, Н. Блавацька-Лужницька – Кітті, В. Сердюк – майор Усков, І. Цюлко – граф Честяхівський, Є. Левицький – Чарненко та ін.). На сцені постійно був присутній протагоніст Л. Боровик у ролі Т. Шевченка. Об’ємність образу дозволяла акторові широко використовувати весь свій творчий потенціал. Однак не завжди акторові вдавалося перебувати на одній висоті. Тому у виставі вирізнялися окремі дії та мізансцени¹³.

Шукаючи відповідний засадам діяльності “Заграви” репертуар, В. Блавацький відкрив для себе драматургію Лесі Українки, яку до нього ніхто на сцені не опрацював. Постановку на дві дії драматичних етюдів “Йоганна, жінка Хусова” та “На полі крові” він виразив у формі “Вечора Лесі Українки” (прем’єра – 5.04.1938), який відкрив Г. Лужницький доповіддю “Релігійні драми Лесі Українки”. Режисер потребував такого наукового, а отже, програмного обґрунтування

свого вибору, аби показати, що українська драматургія вже давно мала оригінальні твори, які тільки тепер достойно здатен реалізувати модерний театр “Заграва”. Тут були всі складові концептуальних установок театру – релігійність, інтелектуальність, філософічність, майстерна структура та психологічний рисунок системи образів.

Вистава за драмами Лесі Українки стала певним підсумком експериментальної сценічної діяльності “Заграви”. За багатьма ознаками, як стверджує І. Волицька, її можна трактувати як виставу монументального театру¹⁴. Та й більшість постановок “Заграви” має класичні ознаки цього стилю – антипобутовізм, антипсихологізм, видовищність, настроєвість, використання засобів сучасної інсценізації (живописна й архітектонічна сценографія, широке застосування масових сцен, гармонійний музичний ряд, світлові ефекти), активне залучення глядача. Водночас стилістика такого театру спирається на виразний національний світогляд, який передовсім закладено в драматургічному матеріалі. Зазначимо, що В. Блавацький спочатку робив власні інсценізації прозових творів, але згодом віднайшов “свого” драматурга – Григора Лужицького, який зумів відчувати й зреалізувати прагнення режисера до високої ідеї національного театру.

Утім ситуація розрізненого, а отже німецького національного театрального процесу постійно непокоїла національну еліту Східної Галичини. У 1930-х роках помітно розрісся рух українських мандрівних театрів (існувало 17 труп). Зовні це був ніби позитивний аспект популяризації української культури, однак рівень багатьох із цих колективів був недостатньо високим. Саме тому питання про єдиний репрезентативний національний театр часто порушувала тогочасна українська преса¹⁵. Уже в 1934 р. кооператив “Український театр”, щоправда, без урахування концептуальних відмінностей у мистецькій діяльності Театру ім. І. Тобілевича й Молодого театру “Заграва”, проводив переговори про об’єднання та спрямування в єдине русло сил цих двох найпотужніших у Галичині українських театрів¹⁶. Проте тільки у вересні 1938 р. після запевнення про фінансування ці два колективи об’єдналися в

Театр ім. І. Котляревського. Передбачалося, що цей театр буде доволі механічним об’єднанням, де кожен із режисерів самостійно ставитиме зі своїми акторами власний репертуар. Однак невдовзі після інавгураційної вистави “Маруся Богуславка” М. Старицького (7.09.1938) раптово помер М. Бенцаль. Єдиним художнім керівником став В. Блавацький, який, маневруючи між виставами “Заграви” (“Слово о полку Ігоревім”, “Вечір Лесі Українки”, “Зоря над Почаєвом”, “Цвіркун у запічку”) і Театру ім. І. Тобілевича (“Орфей у пеклі”, “Пригода в Черчі”, “Орлеція”, “Шаріка”), ненав’язливо намагався узгодити артистичні навички труп та створити новий цільний акторський ансамбль шляхом формування нового спільного репертуару.

Насамперед В. Блавацький відмовився від непростої стилістики “Заграви” і вирішував репертуарну політику, враховуючи майстерність різнопланових акторів. Він запропонував взятися за цілком нову, ще сценічно неопрацьовану, сучасну галицьку комедійну драматургію. Зокрема, вже 2 грудня 1938 р. була поставлена з елементами сатири й пародії комедія з життя міщанського Львова XVII ст. “Кирка з Льолею” (“Львівська спокусниця”) Юрія Косача. Приваблювало, що це була п’єса, просякнута європейським настроєм. Застосована автором схема характерів-масок *commedia dell’arte*, введення старовинних церемоній (бенкет, суд) давали режисерові можливість вирішити постановку в антинатуралістичному, романтично-карнавальному стилі з використанням широкого спектру сценічних ефектів, зокрема буфонади. Це був дуже вдалий вибір п’єси та надзвичайно успішна майстерно-вибудована вистава, в якій змогли органічно віднайти себе й гармонійно співіснувати різнопланові актори (В. Блавацький – Бальтазар Грабовський (Pantalone), Л. Кривицька В. Левицька – Настуся (Izabela), Б. Паздрій – капітан Генріх Дінгоф (Capitano), Л. Боровик – доктор Жерунович (Dottore), В. Карп’як, Е. Левицький, А. Яковлів – слуги Бальтазара (zanni), а також М. Степова – стара панна (Colombina), Г. Совачева – вдова Єндичкова (Franchesca), І. Рубчак (Arlekin), А. Теплий, І. Самокішин – романтичний змовник Сіктус (Truffaldino), О. Сліпенький –

поет Теодот (Flavio), Л. Кемпе, А. Данилко – виконавці судового трибуналу).

Б. Блавацький також уперше поставив комедію про галицьке спортивне життя “Муза на офсайді”, яку написав редактор журналу “Нові шляхи”, поет і драматург-початківець І. Керницький (25.05.1939, Золочів). Автор змалював своєрідні “галицькі” типи-характери – директор і меценат спорту “розсіяний добряк” Бас (В. Блавацький), молодий поет (Я. Рудакевич), магістр Молодецький (Е. Левицький), його донька Ірина (В. Левицька), недовчений медик Кліщик (О. Яковлєв), личаківський змагун Скакун (В. Карп’як), “благочестива” тета Меляся (Г. Ковачева). Легка й розважальна вистава подобалась публіці власне завдяки комічній дії та ситуаціям, забавним перипетіям, смішним образам і дотепам. Постановочна майстерність згадувалася лише в контексті, що “вистава комедії – як усе в театрі І. Котляревського – дуже дбайлива; гарна обстановка, різна в трьох діях. Прегарні та етнографічно вірні гуцульські строї”¹⁷.

Зазначимо, що тогочасна вкрай напружена ситуація українсько-польських суспільно-політичних відносин спонукала В. Блавацького поставити історико-героїчну трагедію “Цариця Грузії” (“Зрада”) видатного російського актора й драматурга, грузина за походженням О. Сумбатова (прем’єра – 20.01.1939, Стрий). Патріотична тема п’єси – боротьба за незалежність у Грузії – виразно транспонувалася на український ґрунт. Тим паче, що режисер не окреслив час дії (не так важливо – XII чи XVIII ст.), а її сценографію вирішив у національній колористичній (народний одяг, кресала). Цікаво, що почуття патріотизму драматург побудував на основі первинного інстинкту, завдяки чому всі образи трагедії мали незмінний прямолінійний характер (мудра цариця Грузії – Л. Кривицька М. Степова, жорстокий Сулейман-хан – Л. Боровик, філософ і патріот селянин Глаха – В. Блавацький, грузинський князь зрадник Отар-Бег – Б. Паздрій, благородний батько Саба – І. Рубчак). Тут В. Блавацький застосував пафосну романтичну стилістку, що була близькою, навіть типовою для колишньої трупи Театру ім. І. Тобілевича.

У контексті тогочасної національної справи вкрай животрепетною була шевченківська тематика. В. Блавацький продовжив практику створення оригінальних вистав на цю тему. Під назвою – “Тополя” режисер здійснив постановку трьох інсценізованих Г. Лужницьким балад Т. Шевченка “Тополя”, “Причинна” й “Утоплена” (прем’єра – 29.05.1939, Зборів). Вистава була витримана в романтично-казковій стилістиці. Враховуючи досвід попередніх шевченківських вистав, В. Блавацький для досягнення пафосного емоційного й психологічного напруження максимально використав контрастний прийом зіставлення колористичних масових сцен (веселе й безтурботне життя сільської молоді; забави лісовиків і мавок; сцена біля тополі, де зібралася вся громада – чумаки, вдова, хлопці, дівчата, чабан, кобзар) та переживань, слів і вчинків головних дійових осіб – Галі (М. Слюзарівна), Матері (Л. Сердюкова), Старої чарівниці (М. Степова), Кобзаря (Б. Паздрій). Настрєвість і динаміку вносили сцени з персонажіфікованими, згідно з фольклорною традицією, деревами: тополя – Галя, явір – Козак, верба – Свекруха, куц калини – пара Закоханих¹⁸.

Зважаючи на опереткові навики “тобілевичівців”, В. Блавацький також використав свій досвід у постановках оперет, запропонувавши “Циганське кохання” Ф. Легара, що на той час уже стало “класикою жанру” (прем’єра – 5.05.1939, Львів). Приємною несподіванкою й досягненням постановки було те, що розмірену й сентиментальну мелодіку вже, здавалося, застарілої оперети режисер зумів наповнити насиченим темпоритмом сучасності.

Останньою прем’єрою у Театрі ім. І. Котляревського стала оперета Я. Барнича “Гуцулка Ксеня”, сповнена романтичних пригод і принадної, чаруючої та колоритної гуцульської екзотики.

Прихід у вересні 1939 р. радянських військ фактично припинив існування театру. Протягом року трупа не віднайшла свого оригінального стилю. З одного боку, це пояснювалося різностильовістю об’єднаних труп, незважаючи на те, що В. Блавацький намагався врівноважити акторське співісну-

вання. З другого боку, – тут проглядався вплив меценатства. На перший погляд, міцне фінансове забезпечення з боку українських кооперативів нарешті давало можливість українському театрові зосередитися на визначеному репертуарі, не вдаючись до невисокого ґатунку фарсів, оперет тощо, які забезпечували високі касові збори. Утім вимоги замовника водночас диктували дещо однобоку репертуарну політику, що спричинило певну пасивність режисерських формотворчих пошуків і вирішень.

Долаючи байдужість з боку держави, українські театральні діячі шукали нові політично-помірковані форми своєї діяльності. Це стало поштовхом для стрімкого розвитку театрів малих форм на основі популярного й модного в Західній Європі естрадного жанру ревію. Він передбачав низку легких, гумористичних, саркастичних чи пародійних сценок-скетчів, що перепліталися з музичними, вокальними й танцювальними номерами, які драматично і сценічно об'єднувала одна чи декілька дійових осіб та спільна тематика. Водночас ревію було зручним сценічним жанром, що не вимагав громіздкого облаштування, а також багаточисленного й сталого акторського складу.

Перша українська галицька трупа естрадного характеру, т. зв. артистична сценка "Співомовки", була створена весною 1920 р. з ініціативи Степана Чарнецького (артистичний керівник) і Левка Лепкого (режисер). Серед переважно випадкового акторського складу вирізнялися артистка Кам'янець-Подільського українського державного театру під проводом Миколи Садовського М. Лебедева, яка співала романси, та Ярослав Давидович, який читав "монологи" і співав "куплети". Утім незабаром "Співомовки" розпались, а на їх місці під артистичним проводом Я. Давидовича постала літературно-артистична сценка "Розрада" з цікавими багатоманітним репертуаром. Вона була досить популярною, проте після фінансово невдалих п'ятимісячних гастролей по Галичині (20 вистав) припинила свою діяльність¹⁹. Уже як літературно-артистичний театр "Розрада" відновила свою діяльність при Союзі діячів українського театрального мистецтва Галичини у Львові влітку-восени

1922 р. (меценат Давиденко, режисер Я. Давидович, конферансьє В. Сорокова, капелмейстер О. Шлапаківна). Тоді програми театру іменували вечорами пісні, гумору та сатири. На одному з них драматичні монолози ("На злобу дня" Г. Поліщук-Орлівни, "У своїм репертуарі" Я. Давидовича, "Зефір" Губая) чергувалися з вокальними номерами (романси під гітару виконав О. Благодір; куплети "Розрада", "Мужчини всего світа" співала В. Сорокова; дует В. Коссака і Я. Давидович виконав "Модерний Львів"; дует Я. Давидович і Багріятон – "Чардаш", "Арлекін і Колумбіна"), які перепліталися з інструментальною музикою (Венявські "Концерт d-moll", О. Шлапаківна "Allegro moderato", "Romanze", "A la Zingara"). Центральним номером таких вечорів обов'язково була одна з оперет Юри Ігоркова ("У чужій шкірі", "Влодусь має поправку") на музику Ярослава Ярославенка²⁰. Удруге відновлена "Розрада", втім, також довго не проіснувала. У зв'язку з театральною кризою лише наприкінці 1925 р. Я. Давидович організував нову, означену в жанрі ревію, трупу "Сфінкс" у складі 15 осіб.

У січні 1926 р. письменники Роман Купчинський і Левко Лепкий створили гротесковий Український театр ляльок. Перша програма театру – "Український Вертеп" або "Вертеп наших днів" – у сатирично-гумористичних, почасти гротескних фарбах змальовувала злободенні настрої та стан тогочасного суспільства²¹. Театр гостро реагував на пекучу політичну проблематику, зокрема на вибори до сейму 1928 р.²². Український театр ляльок під назвою "Новий Вертеп" діяв до 1930-х років²³.

Надалі у Східній Галичині функціонувало багато інших українських театрів малих форм. У 1930-х роках діяла сценка "Богема" П. Сороки, яка на досить високому рівні у складі професійних акторів, письменників, композиторів, декораторів (М. Сабат-Свірська, К. Козак-Вірленська, В. Сорокова, П. Сорока, О. Ольський, І. Гірняк, М. Бодак, І. Стерпак, В. Балтарович, Т. Купчинський, Р. Чорній, А. Малюца, учні пластично-ритмічної школи О. Суховерської) працювала також в інших жанрах, зокрема здійснила постановку музичних комедій Г. Лужницького "Жабуриння" та "Інваліди"²⁴.

Упродовж 1930–1939 років діяв мандрівний театр “Криве дзеркало” під мистецьким керівництвом сина видатного режисера Йосипа Стадника – Яреми Стадника. До його репертуару входили монтажні слова, пісні й танцю (“Наш темперамент”, “Тримаймося, не даймося ревії”), авторами яких були сучасні галицькі письменники та театральні діячі Л. Лепкий, С. Чарнецький, Рогозинський, Я. Давидович, Р. Сливка, Я. Стадник; музику до них творили композитори В. Балтарович, Е. Козак, О. Курочко, В. Безкоровайний, О. Радіаш. Поступово від короткого естрадного жанру театр перейшов до музично-драматичного репертуару (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Цілунок перед дзеркалом” В. Фодора, “Подружжя в двох помешканнях”, “Жабуриння” Г. Лужницького, “Тернистим шляхом на Соловки” Р. Сливки, “Жовта лата” А. Гранаха, “Орлов” Б. Граніхштетена, “Доріна” Д. Гільберта та ін.)²⁵.



Театр “Криве дзеркало”.
Ярема і Тося Стадники

У 1930–1937 роках під орудою П. Сороки, а згодом О. Остої, у Східній Галичині й Буковині виступав театр “Цвіркун”. Акторами трупи були С. Стадникова, В. Сорокова, П. Сорока, Р. Залуцький, О. Остоя, С. Орлян, К. Козак-Вірленська, Ю. Якимова, у програмах були задіяні конферансьє Мельник, Р. Сливка, Рудакевич, Г. Кульчицька, О. Залуцька. Репертуар театру складали оригінальні, переважно сатиричні ревії (“Не банкрутуємо”, “Як вертіти, то вертіти”, “Все для ідеї”, “Біда біду перебуде”, “1+1=3”, “Бо хто не ризикує”, “Весняні настрої”) сучасних українських авторів Л. Лепкого, Р. Купчинського, Ю. Шкрумеляка, С. Чарнецького, П. Сороки, Г. Лужницького, Софронова-Левицького, А. Курдидика, Р. Сливки та ін. Театр виступав також зі святковими програмами, що склалися з різноманітних скетчів, монологів, куплетів. До репертуару входили й популярні музично-драматичні твори (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Ой не ходи, Грицю” М. Старицького, “Вечорниці” П. Ніщинського, “Сараєво” Брандовського, “Черці” С. Гіляра та ін.)²⁶.

Крім того, в 1930-х роках на території Східної Галичини естрадну театральну діяльність з репертуаром модних і популярних ревії провадила театральна студія “Хмаролом”.

Ревії були надзвичайно популярними, тому майже кожен мандрівний театр у своєму репертуарі мав хоч би один-два твори цього жанру: “Ай, ой! Мокро всюди”, “Те, чого не бувало” в Українському театрі під орудою І. Когутяка, “Раз, та добре” Л. Лепкого, Ю. Шкрумеляка, Р. Купчинського в Театрі ім. І. Тобілевича, “Без куртини” О. Степового у “Заграві”, “Бо хто не ризикує” в Українському театрі Богдана Сарамаги, “Парада Веселки”, “Тинди-ринди”, “Гайда, Тройка”, “Хлюп-хлюп” у театрі “Веселка” під дирекцією Олекси Тимченка, “Весело жий”, “Після третього дзвінка” в Новому українському театрі Тосі Лепківної, а також у Новому українському театрі “Зоря” під керівництвом Н. Войновича та артистичним проводом О. Неделки, в Українському наддністрянському театрі та ін.

Цікаво, що працюючи на галицьких теренах східноукраїнські актори-емігранти посту-

пово пристосовувалися до вимог європейського процесу. Зокрема, 1928 р. частина акторів відокремилася від Українського наддніпрянського театру і під дирекцією Валентини Міткевичевої організувала, оволодівши популярними західноєвропейськими сценічними формами, українську артистичну ревію, що виступала на землях корінної Польщі (Познаньщина) та у Східній Галичині. Репертуар складала інсценізація українських народних пісень, поезій та новел (твори В. Стефаніка, Нікодемі, Ануя, Таїрова, Вертинського)²⁷.

У міжвоєнному двадцятилітті у Східній Галичині активно розвивався український аматорський театр. У 1922 р. українське громадське товариство "Просвіта" створило окрему театральну комісію (І. Туркевич, О. Загаров, С. Магальяс, І. Брик, Й. Стадник, Г. Гануляк, Г. Сіятовський, С. Шах, В. Шиян, М. Галушинський), яка при його філіях і читальнях організувала й координувала роботу аматорських гуртків²⁸. З цією метою відкривали театральні бібліотеки, видавали підручники з улаштування аматорських театрів (Л. Болобан "Драмгурток на селі", О. Скалозуб "Характеризація в аматорськiм театрі", Д. Толбухін "Як улаштувати сільський театр"), випустили фаховий журнал "Аматорський порадник", виготовляли для оренди декорації, костюми, реквізит, бутафорію, відряджали для допомоги аматорам професійних інструкторів-режисерів, провадили театральні-драматичні курси тощо. У серії "Народна бібліотека" було надруковано рекомендований репертуар із режисерськими вказівками, ноти до вистав, методичні театрознавчі статті з акторської та режисерської майстерності.

Складовою тогочасного українського аматорського театального мистецтва можна вважати робітничий театральний рух²⁹, який, на відміну від польського, як правило, здійснювали непрофесійні сили. У 1925 р. на основі театального гуртка товариства "Просвіта" у Львові виник колектив "Робітничача сцена", з якого у 1927 р. постав статутний кооператив Робітничий театр, який очолили Надзірна рада (голова М. Вовк, режисер А. Матулівна) та Управа (актори Й. Завадка, К. Пелехатий, Й. Макарук). Ви-

конуючи завдання політичної агітації та пропаганди, кооператив здійснював просвітницьку функцію (видання п'єс, організація драматичних курсів, комплектування мандрівних бібліотек, забезпечення робітничоселянських драмгуртків декораціями, бутафорією тощо), виконував роботу інформаційно-ідеологічного характеру (видання журналів "Вікна", "Жива сцена", "Масовий театр"), але насамперед провадив активну театральну практику. Для виконання революційної функції Робітничий театр використовував нетрадиційні засоби виразності. Зокрема, його репертуарний діапазон змістовно й формально вимагав цілком відмінної драматургії. Крім класичних драм соціального звучання М. Гоголя, І. Карпенка-Карого, М. Горького, Г. Гейерманса, Г. Гауптмана, тут на замовлення ставили нові п'єси революційного змісту – ("Безробітні", "Родина щіткарів", "Підземна Галичина" М. Ірчана, "99 %", "Осередок" Я. Галана, "Таміла" А. Золіна, "Перші хоробрі" Я. Могили, "На руїнах минулого" О. Косинського, "Під крилами церкви" А. Бедзика та ін.); А. Матулівна здійснила авторські інсценізації за творами "Фата моргана" й "Коні не винні" М. Коцюбинського, "Як Шевченко шукав роботи" О. Маковея, "Жерміналь" Е. Золя, "Мати" М. Горького. Також колектив представляв різноманітні форми агітаційно-масових вистав, зокрема літературно-музичні композиції, які поєднували декламацію, живу газету, фактомонтаж ("Саул" і "Сон" за Т. Шевченком, "Борислав сміється", "Каменярі" й "Думи пролетаря" за І. Франком, "Три сини" та "На майдані" за П. Тичиною та ін.). Такі вистави передбачали реакцію театру на суспільну реальність, тісний зв'язок сцени й публіки, колективну творчість (безпосередня участь робітників, загальна імпровізація), що мало відрізнити соціалістичний театр від індивідуалістично-міщанського. Утім Робітничий театр працював відокремлено від загального українського театального руху в Галичині. Упродовж своєї діяльності цей колектив не залучив визначних професійних акторських сил, не створив твердого мистецького підґрунтя, не виховав численних ідейних послідовників і не здобув прихильності масового глядача. У 1932 р. його було

закрито, але згодом він відновив свою діяльність. Однак спорадичні згадки про вистави Робітничого театру на шпальтах газет (1934, 1937) свідчать про його вже доволі мляву й нерегулярну роботу³⁰.

У межах аматорського театрального процесу вирізнявся також рух Дитячого театру. Це явище прикметне тим, що не актори-професіонали грали вистави для дітей, як наприклад, театр “Української бесіди”, що за зниженим цінами демонстрував вистави для шкільної молоді, а власне діти різного віку безпосередньо творили свої постановки. Повсюди діяли “діточі” аматорські театри й гуртки. Однак дитячий театральний рух розвивався майже стихійно, адже він не мав координаторів і окресленої програми діяльності. Ним опікувалися різні організації – товариство “Просвіта”, Українське педагогічне товариство (з 1926 р. – освітньо-виховне товариство “Рідна школа”), Українське крайове товариство охорони дітей і опіки над ними, “Дитячий захист Сестер Василіанок”. А в основі завдань дитячого театрального руху лежала мета національного виховання. Власне за таким принципом тогочасні драматурги творили надзвичайно широкий і багатий репертуар для дітей, який друкували видавництва “Світ дитини”, “Русалка” (серія “Діточий театр”), “Бистриця” (серія “Діточі читанки”), Українського педагогічного товариства. За тематикою дитячі драматичні п’єси чи опери поділялись на шевченківські (“Сон на могилі Тараса Шевченка” Ю. Шкрумеляка, “Дядько Тарас” В. Полянського, “Вінок на могилу Т. Шевченка” В. Лебедевої, “Вінок на могилу Т. Шевченка”, “Слідами Тараса” О. Нерішеної), релігійно-обрядові (“Святий Миколай” Я. Вільшенка, “Різдвяна казка” М. Шугаєвського, “Український вертеп” І. Габрусевича, “Маланка” М. Дашкевича, “Гагілки” М. Михаська, “Зима й весна” Дніпрової Чайки, “Свято матери” М. Козоріса), історико-пізнавальні (“Княжна Анна” І. Зубенка, “Печери” В. Софронова, “Козацькі діти”, “Русалка Дністрова” К. Малицької, “Геройська любов”, “В тиху ніч” Л. Лотоцького) і власне дитячого казкового, пригодницького чи ігрового характеру (“Золотий черевичок” Г. Орлівни, “Соняшник” В. Островського, “Прогулька” С. Чубатівни,

“Одної ночі” А. Животка, “Іменини Влодка”, “Лісова Казка” М. Ваврисевича, “Стріча в лісі” Л. Верховинки, “Робін Гуд” (“Лісовий розбійник”) С. Заяцького, “Іменини” Г. Марусина, “Пригоди лиса Панаса і його жінки Мотрі” В. Хроновича, “Коник-стрибунець”, “Червона шапочка” Я. Вільшенка, “Коза-дереза” М. Лисенка)³¹.

Задля самозабезпечення (в умовах невтручання держави) єдиним способом існування, основною формою української театральної практики залишався мандрівний театр. Як правило, мандрівні трупи були невисокого професійного й мистецького рівня, з нестабільним акторським складом. Утім у пошуках глядача вони невтомно й наполегливо освоювали маргінальні культурно-“незаймані” українські території, водночас відіграючи важливу національно-виховну, освітню й інформаційну роль і значною мірою об’єднуючи розмежований різними окупаційними режимами єдиний національний театральний простір.

Лемківщина. Театральну “увагу” отримала нарешті далека й забута Лемківщина. Адже свого часу сюди ніколи не заїжджав навіть театр товариства “Руська бесіда”. Тільки тепер Лемківщину почали відвідувати, особливо в 1930-х роках, численні професійні трупи – театр Г. Березовського, Український наддніпрянський театр Н. Бойко, Український театр під артистичним проводом І. Волощука, Новий український театр О. Карабіневича, театр “Мельпомена” під дирекцією М. Айдарова, Український народний театр ім. М. Садовського, Український театр Богдана Сарамаци та ін. Театри ставили тут увесь свій активний і пасивний репертуар. У цьому спраглому просторі успіх мали всі вистави. Утім особливо популярними були п’єси національного спрямування – від малопопулярної на той час у Галичині т. зв. “побутовщини” (“Наталка Полтавка”, “Ой не ходи, Грицю”, “Ніч під Івана Купала”, “Вій”, “Невольник”, “Маруся Богуславка”, “Циганка Аза”, “Воскресіння”, “Хмара”) до галицької історичної та сучасної народної драматургії (“Гетьман Полуботок” О. Барвінського; п’єса, що змальовувала обряд лемківського весілля “Пісня Бескиду” Луковича). Водночас у Лемківщині пошири-

ло свою діяльність товариство “Просвіта” (1923–1932), яке здійснювало тут активну культурно-освітню роботу, зокрема з організації аматорських гуртків³².

Волинь. У специфічному становищі були північні, розділені між Волинським, Поліським, Брестським, Люблінським воєводствами, українські землі Польщі – Західна Волинь, Південне Підляшшя, Полісся й Холмщина. Перебуваючи в державних межах II Речі Посполитої, вони містилися в ізольованому від національно спорідненої Східної Галичини культурному просторі. Існував певний інформаційний вакуум. Тому в галичан-українців склалося риторичне запитання-звинувачення, що “волинське громадянство – не знати чому – живе своїм окремим життям і думає, що Волинь і Галичина відділені китайським муром, та нема потреби інтересуватися, що діється за тим муром. Думаємо, що в інтересі національної справи лежить, щоб Галичина і Волинь спільно працювали і спільно боролись о своє краще завтра... На Волині – між іншим – розвивається гарно театральне життя, а волинське громадянство, проте, мовчить і світ думає, що там сон і дрімота”³³.

До 1914 р. волинські землі входили до складу Російської імперії, тому національне культурне, зокрема театральне, життя тут майже не розвивалося. Деякі зрушення в українському культурно-освітньому житті Волині, зокрема організація початкових шкіл за ініціативою Українських січових стрільців, сталися в 1917–1918 роках. І тільки на початку 1920-х на цих теренах спостерігалось значне національне відродження. На початковому етапі приєднання до Польщі волиняни мали своїх представників у польському сеймі. Між Волинню та українською Галичиною поширювався політичний і кооперативний рух, активну культурно-просвітницьку діяльність тут провадило товариство “Просвіта”. За його підтримки на волинських землях почав розвиватися аматорський театральний рух³⁴. А на початку 1920-х років у Західну Волинь прибула значна частина наддніпрянської політичної еміграції. У критичних умовах виживання в еміграції професійні актори організували численні мандрівні театральні трупи.

У 1920 р. у Ковелі під дирекцією Теодори Руденко постав Український наддніпрянський театр, який працював на території Волині й корінних землях Польщі до 1939 р.³⁵. У 1921–1924 роках, незважаючи на заборону польської влади українським емігрантам осідати у східних воєводствах, на волинських землях Польщі розгорнув діяльність створений у таборах інтернованих Український наддніпрянський театр О. Міткевич, а згодом – відокремлена від нього трупа Українського наддніпрянського театру під дирекцією Н. Бойко. У 1922 р. актор Кам’янець-Подільського театру Микола Айдарів утворив у Луцьку театр “Відродження”³⁶. На Волині й Поліссі діяли трупи М. Коморовського, Г. Березовського. Водночас тут виступали Український драматичний театр Івана Когутяка³⁷, Український львівський театр О. Стадника³⁸, відомий танцівник Василь Авраменко, який організував першу українську хореографічну трупу і школу ще в таборах інтернованих³⁹. 1925 р. з Конгресівки приїхав театр Олександра Залевського. У травні 1926 р. український театр на Волині організував відомий режисер М. Орел-Степняк, який втратив концесію на театральну діяльність у Галичині⁴⁰. 1928 р. у Луцьку під керівництвом Миколи Певного почав діяти Волинський український театр, який представляв традиційний український етнографічний, історичний, соціально-побутовий репертуар. Даючи вистави в Луцьку (приміщення читальні “Рідна Хата”), а також гастролюючи в містечках і селах Волині, Холмщини, Підляшшя й Полісся, театр проіснував до Другої світової війни⁴¹.

Свобода пересування мандрівних українських театральних труп між Волинню й Галичиною тривала недовго – від 1924 до кінця 1930 р., коли внаслідок пацифікації та виборчого терору було усталено т. зв. “сокальський кордон”, який остаточно розірвав будь-які економічні, політичні й культурні зв’язки між “північними” та “східними” українськими землями Польщі. Відтак відомості про розвиток національного театального життя на “північних” землях стали дуже скугими. У галицькій українській пресі тільки спорадично з’являлися поодинокі короткі повідомлення про виступи на Волині Україн-

ської драматичної трупи під дирекцією І. Городничого (Крем'янець), Українського народного театру "Промінь" М. Комаровського, Волинського театру Миколи Певного (Луцьк), театру Володимира Крижанівського, Холмського театру під керівництвом А. Салабая тощо. Однак ці трупи діяли або короткочасно, або несистемно, а отже цілісного повнокровного театрального процесу на Волині не творили. А вже 1938 р. у газеті "Діло" з'явилась стаття, в якій мовилося, що нарешті "Луцьк спромігся на свій незалежний театральний гурток"⁴², хоча його склад (переважно аматорський) і рівень репертуару не був багатообіцяючим. Надалі повідомлень у галицькій пресі про діяльність цього театрального гуртка не було.

У вересні 1939 р. українське театральне життя у Східній Галичині й Волині було перервано. Зазначимо, що міжвоєнного двадцятиліття. Своєю чергою міжвоєнний український театральний процес у межах незалежної Другої Речі Посполитої (на відміну від польського, який дістав рівномірний двоетапний розвиток) можна поділити на три стадії: 1) державної невизначеності 1919–1923 років, 2) подальших жорстких "державних" адаптаційних 1924–1930 років, 3) "паціфікаційний" етап 1930-х. Незважаючи на національно-політичне гноблення, Український театр Східної Галичини розвивав свій творчий потенціал. На початку 1920-х років були організовані професійні базові театральні статутні товариства – Союз діячів українського театального мистецтва та кооператив "Український театр", які своєю діяльністю насамперед піднесли суспільне значення і становище українських театральних діячів. А вже українські театри працювали у вкрай несприятливих для творчості мандрівних умовах. Водночас українське театральне мистецтво незмінно оновлювалось у ході рутинної праці традиційних труп. Їх репертуарна політика була насиченою, але насамперед еkleктичною, що поєднувала традиційні спектаклі на соціально-побутову тематику, популярні розважальні номери модних комедій, фарсів, рев'ю, оперет тощо, а також новаторські вистави. Пошукова робота тривала і в постановочному мистецтві, завдяки чому з'явилися сміливіші

сценографічні вирішення. Все більшого значення набувала функція режисера-постановника, а в акторській діяльності спостерігалися тенденції до більш модерної гри.

Буковина. Політичне і культурне життя на українських землях Буковини та Мармарощини в зазначений період перебувало під жорстким режимом румунської окупації, а тому майже не розвивалося – до 1932 р. тут поступово закрили всі українські культурні товариства, обмежили функціонування української мови в адміністративній та освітній галузях, заборонили всі українські газети⁴³. Звичайно, український театральний рух тут також розвивався несистемно. Недовго діяв у Чернівцях, Український чернівецький театр при товаристві "Руський Народний Дім", до складу якого ввійшли колишні професійні актори львівського театру товариства "Українська Бесіда" (М. Онуфрак, К. Рубчакова, В. Демчишин, А. Осиповичева, Ф. Лопатинська, К. Пилипенко, К. Козак-Вірленська, Л. Новіна-Розлуцький, О. Польовий, О. Неделка, С. Терлецький та ін.). Пропрацювавши в Чернівцях з липня 1918 до січня 1919 р. трупа після заборони румунською владою вистав українською мовою виїхала до Станіслава⁴⁴. Улітку 1920 р. С. Терлецький організував напівпрофесійний Український театр (адміністратор К. Савицький), який спорадично давав вистави у Чернівцях, а також в інших містах і селах Буковини. З 1923 р. театральну діяльність за ініціативою та під керівництвом режисерів і акторів І. Дудича й І. Дутки провадила театральна трупа при чернівецькому товаристві Руський міщанський хор. У 1928 р. ці два театри з метою згуртувати свої мистецькі сили об'єдналися в Народний театр, що дало можливість розширити репертуар ("Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Вій" та "Невольник" М. Кропивницького, "Ой не ходи, Грицю" М. Старицького, "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка та ін.). Трупа часто виїжджала з Чернівців на гастролі по Буковині й Бессарабії. На початку 1932 р. десять акторів театру (К. Павловська-Дудка, М. і С. Павловські, К. Синюк-Голдшмідт, А. Деснянська-Дудич, С. Терлецький, І. Дудич, І. Дутка, В. Дячук, С. Дубиневич) на вимогу влади,

аби до складу трупи входило щонайменше десять професійних акторів (лише за тих умов надавався дозвіл на діяльність), успішно склали іспит акторської майстерності перед комісією Будапештського національного театру. Восени 1933 р., щоб здобути для українського театру приміщення чернівецького Народного дому, частина трупи на чолі з І. Дуткою як драматична секція перейшла під протекторат товариства "Буковинський кобзар". А восени 1934 р. до них прикнюла й решта акторів під керівництвом С. Терлецького та І. Дудича. Тут, як у стаціонарному театрі, було запроваджено трирозрядну форму оплати, коли творча робота працівників сцени оцінювалась за відповідальністю функцій і рівнем майстерності. Звичайно, за таких умов значно збагатився репертуар колективу. Окрім традиційних популярних українських п'єс М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Шатковського, Б. Грінченка, театр представляв і модерну драматургію: "Брехня" В. Винниченка, "Вантаж" Я. Галана, "Батько" Й.-А. Стріндберга, "Живий труп" Л. Толстого. Втім 1938 р. товариство "Буковинський театр" на вимогу влади припинило свою діяльність. Проте його драматична секція не розпалась і перейшла під протекторат чернівецького товариства "Руська бесіда". Отже, влада вирішила питання ліквідації українського театру і 1939 р. просто заборонила режисерам С. Терлецькому, І. Дудичеві, І. Дутці працювати на українській сцені, таким чином, позбавивши її головних і професійних подвижників⁴⁵.

У міжвоєнний період у прикордонні українські землі сусідньої Румунії час від часу з виступами приїздили Галицький український театр під дирекцією І. Когутяка, Український наддністрянський театр, а також 1935 р. до Мраморощини приїжджав закарпатський український аматорський театр "Нова Сцена".

Закарпаття. Окреме місце у міжвоєнному українському театральному процесі посідає Закарпатська Україна разом із Пряшівщиною. У травні 1919 р. ці землі на добровільних засадах було приєднано до демократичної Чехословацької республіки. Становище українців тут, на відміну від Польщі й

Румунії, було кращим. Русини/українці у своєму губернаторстві Підкарпатська Русь зі столицею в Ужгороді були "державною національністю", хоча тут вони також перебували під тиском місцевих агресивно налаштованих угорців. В їх національному культурному житті почали відбуватися певні зміни. У січні 1921 р. при товаристві "Просвіта", на основі музично-драматичного товариства "Кобзар" і драматичного гуртка, було відрито професійний Руський театр, який діяв за власним статутом. Художніми керівниками колективу стали професійні режисери М. Біличенко та М. Приемська. На початковому етапі робота трупи, що складалася переважно з аматорів, передусім базувалася на популярному народно-побутовому й розважальному репертуарі ("Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Ой не ходи, Грицю" М. Старицького "Суєта", "Хазяїн", "Наймичка" І. Карпенка-Карого, "Вечорниці" П. Ніщинського, "На перші гулі" С. Васильченка, "Учитель" І. Франка, "Верховинці" Ю. Коженювського та ін.) і концертних програмах ("Народні веснянки, забави і танці", "Великий духовний концерт", "Святковий концерт Т. Шевченка").

Реорганізувати роботу театру "Просвіти" планував новий (з 1 квітня 1921 р.) режисер з київського Державного драматичного театру Б. Крживецький. Він поставив за мету оновити репертуар невідомими до того часу українськими та європейськими драмами й комедіями, а також відкрити театральні курси. Утім через короткочасність роботи й налаштованість глядача на розважальні музичні вистави режисер все-таки продовжив реалізацію політики музично-драматичного репертуару ("Шельменкоденщик", "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Невольник" М. Кропивницького, "Украдене щастя" І. Франка, "Безталанна" І. Карпенка-Карого, "Батько" А. Ірасека).

Розквіт театру "Просвіти" настав за дирекції першої на той час величини в українському театральному мистецтві М. Садовського (1921–1923). Новий художній керівник театру, знаючи передумови серйозної театральної роботи, насамперед сформував професійну трупу, зібравши розпорошених по Галичині інтернованих і цивільних

акторів-емігрантів з колишнього Державного народного театру Української Народної Республіки (В. Іванова-Верес, Є. Черкасенко, М. Певний, О. Левитський, П. Чугай, М. Кричевський, М. Миленко та ін.). Оперуючи такими акторськими силами, режисер зосередився виключно на провідних у колишньому Київському театрі М. Садовського народних побутових чи трактованих режисером у побутовій естетиці виставах. Більшість із тогочасних постановок М. Садовського стала прапрем'єрами на українській ужгородській сцені (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемоського, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Чорноморці”, “Зимовий вечір”, “За двома зайцями” М. Старицького, “Дай серцю волю”, “Пошились у дурні” М. Кропивницького, “Мартин Боруля”, “Сто тисяч”, “Бондарівна” І. Карпенка-Карого, “Бояриня” Лесі Українки).

Звичайно, вся преса захоплювалася високопрофесійною акторською та режисерською майстерністю М. Садовського. Відзначали природність і вишколеність гри всіх акторів, ансамблевість постановок, їх цікаве сценографічне оформлення. Водночас виникла полеміка щодо репертуарної політики театру. Несподівано режисер зіткнувся не зі звичними закидами про застарілість, односторонність і тенденційність його побутових вистав, а з проблемою розуміння їх східноукраїнської ментальності. Адже ужгородська публіка була вихована на хоча й переважно легкому розважальному, але все-таки європейському репертуарі мандрівних угорських і німецьких театрів. З другого боку, незважаючи на те, що українська музичність, пісенність і танці у виставах викликали замилювання, однак надмірність спрощеної етнографічності тут все-таки переобтяжувала, адже “не конче всі в шароварах, чоботах і з горілкою – за що звали вороги наш театр «мужицьким» театром”⁴⁶. Власне у зв'язку з цим домагалися, щоб М. Садовський освіжив репертуар європейськими п'єсами чи виставами з життя української інтелігенції. Відтак режисер ввів драми “Ліс” М. Островського, “Молода кров” В. Винниченка, а наприкінці сезону, зокрема для гастролей у Празі, – “Ревізор” М. Гоголя.

Наступного сезону М. Садовський, коли

до трупи приєдналися актори Г. Березовський і М. Авсюкевич-Березовська, розширив репертуар. Крім його органічних побутових вистав (“Тарас Бульба”, “Циганка Аза”, “Сорочинський ярмарок”, “Крути, та не перекручуй” М. Старицького, “Розумний і дурень” І. Карпенка-Карого, “Панна Штукарка” О. Володського), глядачі побачили сучасні українські і європейські вистави ще з часів київського театру: “Казка старого млина” С. Черкасенка, “Панна Мара” В. Винниченка, “Земний рай” Ю. Горста, а також перекладні комедії “Чортиця” К. Шенгера, “Останній мужчина” Ф. Свободи, “Хмарки” Я. Квапіля, “Ніж моєї жінки” Б. Фуше і навіть психологічну драму “Примари” Г. Ібсена. Утім ці постановки не змогли спричинити відчутні зрушення у глядацькому сприйнятті. Як з'ясувалося, суть проблеми полягала в жанровому діапазоні репертуару. Вимоги часу, що були пов'язані з європейським розташуванням даного регіону, смаками публіки та конкуренцією диктували потребу в універсальному, зрозумілому й розважальному жанрі, у даному випадку – музичному. Адже, як свідчила практика, велику популярність серед глядачів різних національностей мали також українські побутові музичні вистави. Тобто європейську частку репертуару тут також мусили становити музичні драми, оперети й опери. Цю проблему розуміли і члени колективу. Зокрема, диригент О. Приходько, щоб переконати в резонності такої репертуарної політики, з великим успіхом поставив одноактну чеську оперу В. Блодека “В студні”.

Утім М. Садовський принципово не змінював усталеного напрямку своєї діяльності. Згодом О. Приходько пояснив: “В Ужгороді М. Садовський дуже скоро вичерпав свій побутовий репертуар. Нових п'єс не було, та М. Садовський їх і не шукав, бо ставився до них негативно. Та не всі наші наддніпрянські п'єси були зрозумілі в Карпатській Україні. В Ужгороді треба було вести не спеціально побутовий театр, а театр з ширшим репертуаром (і європейським) українською мовою, а для цього завдання Садовський зовсім не був підготований своєю попередньою діяльністю”⁴⁷. Дійсно, за два роки режисер вичерпав свій побутовий

репертуар. Та й за законами кожного територіального театру нові постановки на сцені довго не трималися, і репертуар вимагав постійного оновлення. У кінці свого другого сезону М. Садовський залишив колектив.

Поза суперечливим відходом М. Садовського з Ужгородського театру значення його діяльності тут було надзвичайно велике – на високому рівні мистецького керівництва він утвердив національний статус театру, запровадив і усталив найновіші принципи професійної режисерської та акторської майстерності реалістично-побутового театру, зміцнив ансамблевисть гри трупи тощо. Тим самим він підготував ґрунт для діяльності О. Загарова, який після Львівського театру товариства “Українська Бесіда” очолював колектив упродовж 1923–1925 років.

Звичайно, що тут О. Загаров застосував уже випрацьовану програму своєї артистичної діяльності, що базувалася на принципах реалістично-психологічного театру. Розпочинаючи свою роботу, він, як і в театрі “Української Бесіди”, насамперед запровадив строгу форму чіткої організації мистецького й адміністративного театрального процесу, затвердивши її у детальному “Правильнику”. За художнього керівництва О. Загарова Руський театр “Просвіти” здобув славу високопрофесійного колективу з вишуканим репертуаром. У перший сезон режисер здійснив свої визначні львівські постановки з нової української та західноєвропейської драматургії (“Гріх”, “Панна Мара”, “Натусь”, “Закон” В. Винниченка, “Батько” Й.-А. Стріндберга, “Мірандоліна” К. Гольдоні, “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра, “Візник Геншель” Г. Гауптмана, “Гедда Габлер” Г. Ібсена, “Місс Гобс” Джерома-К. Джерома). Безумовно, повноцінна реалізація цих вистав потребувала особливої акторської підготовки, яку на початковому етапі О. Загаров покладав на свій дует з М. Морською. Тон вистав значно підтримували І. Данчак, який прийшов з театру “Української бесіди”, і М. Певний, який після звільнення М. Садовським, певний час працював у львівському театрі під керівництвом О. Загарова. Пізніше у театр “Просвіти” приїхали Г. Совачева (січень 1924), Ярослав і Ярослава Барничі (січень 1925),

І. Рубчак (квітень 1925). Опорою “загаровських” вистав стали професійні актори з попередньої трупи – П. Чугай, О. Левитський, К. Левитська, Н. Машкевич-Певна, а також новий Ф. Базилевич, який у 1921–1923 роках був актором у таборах інтернованих у Йозефові й Калуші. Поза тим формування цілісного акторського ансамблю потребувало часу. Нові вистави режисер ставив обережно, віддаючи перевагу комедійному жанрові. У перший рік свого керівництва він здійснив тільки одну нову постановку – це була комедія К. Чапека “Р.У.Р.”, і лише наприкінці другого сезону до ювілею Т. Шевченка відважився поставити “Гайдамаків” Л. Курбаса.

Утім умови територіального театру, неготовленість глядача диктували О. Загарову стримувати амбіції щодо серйозного драматичного репертуару. Поступово режисер, усупереч своїм програмним установкам, переорієнтувався на еклектичну репертуарну політику. Крім окремих нових драм (“Брехня”, “Між двох сил” В. Винниченка, “Останній сніг” Л. Старицької-Черняхівської), він поставив численні комедії та фарси (“Герої” Б. Уля, “Ернст” О. Уайльда, “Вовки та вівці” О. Островського, “Верблюд вухом голки” Ф. Лангера, “Темна пляма” Т. Кальдебурга, “Двадцять днів тюрми” А. Геннекена, “Іспанська муха” Ф. Арнольда й Е. Баха, “Золота книжка” О. Толстого), розраховував на епатаж символістської поетики (“Царевич Олексій” Д. Мережковського), а головне О. Загаров, що вже зовсім не відповідало його уподобанням, здійснив постановки з української побутової драматургії (“Невольник” М. Кропивницького, “На перші гулі” С. Васильченка). У драматичних постановках управлявся М. Певний (“Колотнеча” А. Коцебу, “Ясні зорі” Б. Грінченка). Як бачимо, О. Загаров не надживав драматичним репертуаром, а враховуючи попередній досвід, віддавав перевагу популярним музично-драматичним виставам. О. Загаров мусив би витримувати чіткий розподіл режисерської спеціалізації або в серйозному драматичному, або в музично-драматичному репертуарі. Утім окремої посади режисера оперних та опереточних постановок у театрі не було. Ці функції О. Загаров по-

чергово доручав різним режисерам, часто поєднуючи для них завдання і театрального диригента, і режисера музичних вистав. Скажімо, спочатку театральним диригентом і водночас музичним режисером був колишній диригент симфонічного Українського державного оркестру УНР Юрій Гаєвський. Адже в тогочасному репертуарі театру “Просвіти” значаться ті вистави (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Майська ніч” М. Гоголя – М. Лисенка, “Княжна Чардаша” І. Кальмана та ін.), які були у репертуарі мандрівного Українського театру артистів-емігрантів, який Ю. Гаєвський очолював на території Польщі в 1920–1923 роках. А постановки опер “Продана наречена”, “Поцілунок” Б. Сметани, “В студні” В. Блондека, оперети “Заручини при ліхтарях” Ж. Оффенбаха здійснював директор міської школи в Ужгороді чех Е. Паржизек. Деякі вистави ставив сам О. Загаров (“Катерина” М. Аркаса, “Пісні в лицях” М. Кропивницького). З початком сезону 1924/1925 років функції диригента й режисера (“Пан професор в пеклі” К. Моора) виконував чех К. Моор. З січня 1925 р. його заступив досвідчений музикант колишній диригент львівського театру товариства “Українська бесіда” Ярослав Барнич (“Циганський барон” Й. Штрауса, “Жидівка” Ж.-Ф. Галеві, “Барон Кіммель” В. Колло, “Галька” С. Монюшка), який у 1920–1921 рр. очолював у Галичині трупу “Бескиди”. У цих музично-драматичних виставах участь брали всі, за винятком М. Морської, актори театру. Як правило, вистави готували дуже старанно, залучаючи професійних співаків, зокрема Андру Остапчук, а також співочі сили Руського національного хору під керівництвом О. Приходька, товариства “Сокіл”, Торговельної академії, драматичної школи тощо.

З від’їздом О. Загарова діяльність театру в сезоні 1925/1926 років відзначалася справною рутинною роботою. Як і раніше, репертуарна політика полягала в погодженій постановці драматичних і музичних вистав. Зі старих драматичних постановок нові режисери драми М. Певний та О. Левитський не відновили жодної. Зважаючи на глядацькі уподобання, вони повністю оновили драматичний репертуар. Режисери, оче-

видно, рівномірно орієнтувались на школи і М. Садовського, і О. Загарова, а тому спеціалізувались і в традиційному драматичному народно-побутовому, і в новому європейському репертуарі. Скажімо, М. Певний поставив “Марусю Богуславку” М. Старицького, “Чумакив” І. Карпенка-Карого, “Живих покійників” О. Лисенко-Коннор, а також “Тітку Карла” Т. Брандона, “Забавки” А. Шніцлера, “Над морем” Г. Енгеля; О. Левитський здійснив такі постановки: “Діти Агасфера” С. Белої, “Хмара” О. Суходольського, “Пташника з Тиролю” К. Целлера.

Я. Барнич, залишивши в музичному репертуарі популярні опери та оперети, здійснив і нові постановки – “Пергач” Й. Штрауса, “Циганська любов” Ф. Легара, “Відьма” Я. Ярославенка. Саме цьому досвідченому майстрові вдалося спростувати закиди ужгородської критики про доволі кволу й слабку, за браком достойних акторських сил, роботу українського театру. Він просто приголомшив своєю давно задуманою амбіційною постановкою складної опери Ш. Гуно “Фауст”, довівши, що театр наполегливо працює задля досягнення високого рівня. Залучені актори (Ф. Базилевич – Фауст, І. Рубчак – Мефістофель, А. Остапчук – Маргарита, Г. Совачева – Марта, О. Дівич – Зібель, І. Данчак – Валентин, Р. Кирчів – Вагнер) вразили своїм потенціалом і діапазоном виконання.

Утім скорочення фінансування змушувало товариство “Просвіта” зменшити склад свого театру. Зокрема, на сезон 1926/1927 років у трупі залишилося лише двадцять акторів. Відтак директор і режисер М. Певний уже не зважав на естетику вистав, а репертуар обмежив старими та кількома новими постановками (“Добре вшитий фрак” Г. Дрегелі, “Дурень” Л. Фульди), в яких був задіяний нечисленний виконавський склад.

Обмежені виконавські можливості театру його наступний директор Ф. Базилевич (1927–1929) вирішив компенсувати, залучення аматорські сили, при цьому скоротивши зарплатню усій трупі. Нові режисери – Г. Совачева й М. Аркас, а згодом і Ф. Базилевич, – невтомно ставили велику кількість жанроворозмаїтих вистав: драми “Дай серцю волю” М. Кропивницького, “Маруся Богу-

славка; "Ой не ходи, Грицю" М. Старицького, "Страшна помста" С. Черкасенка, "Польський жид" Е. Еркмана, комедії і фарси ("Хатня революція" О. Володського, "Буриданів осел" Р. Флера, Г. Каяве, "Дедектив" І. Мясницького, "Контролер спальних вагонів", "Пан директор" А. Біссона, музичні драми "Циганка Аза" М. Старицького, "Кума Марта" О. Шатковського, "Запорозький скарб" К. Ванченка, опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемівського, "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Катерина" М. Аркаса, "Продана наречена" Б. Сметани, "Паяци" Р. Леонкавалло, оперети "Сорочинський ярмарок" М. Старицького, "Весела вдова" Ф. Легара та ін. Широко практикували т. зв. "Вечори мініатур", програми яких об'єднували одноактні драматичні жарти, шаржі, оперетки чи оперети. Скажімо, жарт Л. Яновської "Серденьку золотому", жарт А. Аверченка "Кінець любові" та оперетка Рені "Сузі". Звичайно, такий динамічний графік роботи театру привернув глядача, а репертуарна насиченість викликала підвищену увагу критиків. Так, в одній рецензії звучало, що в театрі складні режисерські обов'язки виконують з необхідності, а адже механічно, особи, які значно талановитіші як актори. З другого боку, стояло питання про якість акторської майстерності. Адже очевидно, що в такому широкому жанровому розмаїтті вистав різних епох і стилів акторові, навіть винятково талановитому, повноцінно реалізувати себе дуже важко. тому й виникала пропозиція розмежувати спеціалізацію акторів, зокрема Г. Совачевої, в народно-побутовому й модерному репертуарі.

Зазначимо, що ці застереження залежали насамперед від т. зв. політики "виживання". Адже нові вистави готували у швидкому темпі, безсистемно, а старі відновлювали без необхідної підготовки за принципом участі різних акторів, які "знали роль". За два роки зіграність акторського складу ще не могла стати міцною. До того ж, на сцені співіснували незнайомі до того часу професіонали й аматори, а провідний склад трупи час від часу змінювався – в січні 1928 р. прибули актори В. Іванова-Верес, Є. Черкасенко, на початку сезону 1928/1929 років – балетмейстер М. Чирський, натомість театр

залишили Г. Совачева, О. Левитський, співачка І. Іваницька, Ф. Базилевич.

У зв'язку зі світовою економічною депресією початку 1930-х років субвенція Руського театру "Просвіти" припинилася. У театрі працювало лише 10 професійних акторів. За таких умов, залучаючи аматорів, режисер М. Аркас зміг поставити тільки дві вистави – оперету С. Джонса "Гейша" та фарс С. Белої "Старі гріхородники". Незабаром театр, опинившись у кризовій ситуації, змушений був припинити свою діяльність (31 грудня 1929 р.).

На етапі утвердження державного статусу українців у Чехословаччині організація та функціонування професійного Руського театру товариства "Просвіта" в Ужгороді у геополітичному значенні були надзвичайно важливими і знаковими. Поза тим, що цей театр у Закарпатській Україні відіграв визначальну роль у становленні й розвитку професійної національної театральної культури. Біля його витоків стояли емігранти зі Східної України, навколо яких мав бути сформований професійний театр із місцевих сил. Зазначимо, що за весь час існування емігрантський артистичний потенціал в цьому домінував. Театрові вдалося витворити власну модель творчої діяльності, засвоївши надбання східноукраїнської, галицької та європейської театральних культур. Працюючи і в столичному, і в провінційному просторі, театр провадив різномажанрову репертуарну політику. Для міської публіки театр пропагував, як правило, популярні розважальні музичні й комедійні вистави. Утім під час гастролей по Закарпатській Україні (Мукачеве–Берегове–Виноградів–Хуст–Тячів–Рахів–Свалява–Пряшів) трупа опиралася на бажаний народно-побутовий репертуар. За короткий період діяльності цей колектив зумів випрацювати й утвердити основи насамперед мистецької, культурно-просвітницької та розважальної функцій театру. Отже, він беззаперечно відіграв засадничу, рушійну роль у розвитку українського театрального мистецтва в Закарпатській Україні на наступних етапах.

На жаль, кризова ситуація в українському театральному процесі дещо затягнулася. Упродовж 1930–1934 років тривали, що-

правда, неуспішні, спроби відновлення українського театру. Зокрема, з 1926 р. в Ужгороді формально існувало дружество Руський театр, на основі якого М. Аркас в березні 1931 р. спробував відновити професійний український театр. Однак трупа за участі небагатовисхідних колишніх професійних акторів і аматорів, оперуючи старим репертуаром і діючи без матеріальної підтримки проіснувала до кінця сезону 1931/1932 років. У 1932–1933 рр. було утворено театральну трупу при кооперативі “Руський Театр”, яку на умовах самозабезпечення очолив М. Аркас. Її ядро, очевидно, за вагою кооперативу, складала краща місцеві артистичні сили. Діяльність колективу не була інтенсивною й не вирізнялася репертуарними нововведеннями (окрім оперет “Неофавстіада” та “Місяць і зоря” актора й балетмейстера М. Чирського). А в сезоні 1933/1934 років робота театру взагалі стала майже непомітною, коли преса зафіксувала лише прем’єру “Чорна Пантера і Білий Медвідь” під час бенефісу В. Іванової-Верес. 1934 р. під керівництвом Ю. Сопка було відкрито новий професійний Руський театр ім. М. Садовського (режисери М. Аркас, М. Біличенко). Його склад, за винятком подружжя Аркасів, формували виключно місцеві сили, а репертуар складала побутові й модерні вистави. Утім небагатовисхідність трупи та відсутність фінансування не дозволили колективі розгорнути творчі плани. Тому протягом року існування репертуар театру був обмеженим – “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Бурлака” І. Карпенка-Карого, “Старі гріхотодники” С. Белої, “Молодість” М. Гальбе, “Морфій” Л. Гарцера, “Квадратура кола” В. Катаєва.

Показово, що в Закарпатській Україні з 1920 р. під протекторатом товариства “Просвіта”, а згодом “Рідної Школи” та “Пласту”, широко розгорнувся театральний аматорський рух. З 1927 р. у Празі, Ужгороді, Мукачеві та інших містах давав вистави організований при Союзі підкарпатських руських студентів у Празі драматичний гурток “Верховина” (режисери М. Біличенко, Г. Підгірний, М. Аркас). Відомо, Ю. Шерегія виношував ідею організувати з місцевих талано-

витих артистичних сил постійний аматорський гурток, на основі якого згодом створити в Закарпатській Україні професійний український музичний театр. Так, у 1931–1932 рр. в Ужгороді він очолив постійний аматорський музично-драматичний гурток “Веселка”, а на початку 1934 р. при ужгородському Союзі пластунів Підкарпатської Русі створив т. зв. крайовий пластовий хор “Нова Сцена” – колектив, до складу якого входили драматична, танцювальна і інструментальна секції. Його члени з усього Закарпаття для спільних репетицій періодично збиралися у визначеному місці (переважно Хуст і Великий Бичків), а в літній відпочинковий період – у пластовому таборі. Однак репертуарний графік театру не був динамічним і наповненим (сезон 1934/1935 – “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Барон Кіммель” В. Колло, “Пані та її хресник” П. Вебера, М. Геннекена; сезон 1935/1936 – Вечір мініатюр (“Військовополонений” Є. Шерегія, “Рафі-Мафі” Ю. Гріма, концерт і етюд “Голодний” Ю. Гріма), “Флірт і кохання” Ю. Гріма, “Криваві перли” Д. Гунькевича; сезон 1936/1937 – “Маруся Богуславка”, “Ой не ходи, Грицю” М. Старицького, “Хмара” О. Суходольського, “Одруження” М. Голя, “Бен-Гур” Л. Валеса – Ю. Гріма, “Земний рай” Ю. Горста). Свої вистави “Нова сцена” програвала велику кількість разів, чим компенсувала брак часу для репетиційної роботи, вдосконалюючи якість пісенних і хореографічних номерів. Поступово майстерність і мистецький рівень трупи підвищувалися, внаслідок чого популярність театру зростала. Діяльність театру ставала все більше популярною і авторитетною. На початку 1936 р. “Нова сцена” здобула статус самостійної “театральної дружини” під протекторатом “Просвіти”. А на середину 1937 р. вона, на думку видавця Ю. Сірого, це був організований колектив, який мав усі передумови, щоб стати постійним професійним українським театром з власною студією. У 1937/1938 роках режисером “Нової сцени” згодився бути М. Аркас (“Пошилися в дурні” М. Кропивницького, “Маруся Богуславка”, “Сорочинський ярмарок” М. Старицького, “Квадратура кола” В. Катаєва, “Неофавстіада”, “Місяць і зоря” М. Чирського, “Як сади

зацвінуть” Є. Шерегія). А весною 1938 р. цей театр уже отримав статус державного і під офіційною назвою “Український Театр “Нова сцена” з успіхом гастролював у Празі.

1936р. в Ужгороді було організовано урядовий “Земський підкарпатський народний театр” (Карпаторусский театр). Його утворення бачиться доволі штучним, але воно було зумовлено тогочасними процесами українофільської, русофільської та русинофільської орієнтації у Закарпатті. Так, ще в 1930-х роках чехословацька адміністрація почала підтримувати русинофільську орієнтацію – тобто ідею окремої та, як вона сподівалася, прочехословацької підкарпатської русинської національності. Тож, у 1934–1935 рр. місцевий уряд в Ужгороді започаткував місячні, а потім піврічні театральні курси. Утім основний викладацький склад тут формували російські професіонали (зокрема, колишні актори МХАТу П.Алексєєв, О.Куфтіна), і тільки на вимогу курсантів-українців ввели В.Іванову-Верес і А.Остапчук. Така ситуація зумовила домінування російської драматургії (крім єдиної української вистави “Безталанна” І.Карпенко-Карого). Таким чином, виник мовний бар’єр, як усередині різнонаціональної трупі курсантів, так і між сценою та публікою. Практика навчальних вистав засвідчила неможливість такого формування. Утім фінансування тривало. Уже під керівництвом чеського актора Ф.Главатого було організовано наступний семимісячний театральний курс, на основі якого, як мовилося вище весною 1936 р. утворили Земський підкарпатський народний театр. Тепер долучилися ще й мовні непорозуміння внаслідок введення до репертуару чеської драматургії (“Упертюхи” Л.Строупежницького, “Маріша” А. і Ф.Мрштіків, “Войнарка” А.Ірасека та ін.). Референт з освіти і секретар театру Л.Кайгл і надалі пропагував русинофільську репертуарну політику. На карпаторуському діалекті грали п’єси “Гроза” О.Островського, “Та – третя” В.Крилова, “На дні” М.Горького, “Орач” Л.Кайгла, а українською мовою – лише “Украдене щастя” І.Франка. Незважаючи на урядовий протекторат, невдоволення театром серед публіки зростало. У сезоні 1937/1938 років було вирішено провадити тут

репертуарну політику, розраховану на багатонаціональний склад населення Закарпаття. Утім у театрі, оскільки головним режисером знову запросили П.Алексєєва, посилилася русофільська орієнтація. Російською мовою він здійснив постанови п’єс “Бідність не порок” О.Островського, “Дорога квітів” В.Катаєва, а на “язичію” (суржиком) – “Вуйко з Америки” А.Бобульського. У свою чергу В.Іванова-Верес українською мовою поставила “Наймичку” І.Карпенка-Карого, а на закарпатському діалекті – “Бородате непорозуміння” Р.Сливк. Відтак симпатії і довір’я до театру не зростали. Водночас унаслідок таких, далеко не мистецьких, антагоністичних процесів поглиблювались непорозуміння й протистояння серед артистичного складу, адже, як відомо, духовне єднання трупи є визначальним чинником і запорукою її популярності. Криза театру все поглиблювалась, його існування опинилося під загрозою. Провівши у вересні 1938 р. безуспішні переговори зі своїм конкурентом – українською “Новою сценою” – з метою об’єднатися, але на засадах спільної дирекції і подвійних зменшених труп, Земський підкарпатський народний театр припинив свою діяльність.

Зазначимо, що внаслідок геополітичних процесів наприкінці вересня 1938 р. після перетворення Чехословаччини у федеративну республіку діяльність “Нової сцени” також була призупинена. Водночас 2 листопада цього ж року Закарпатська Україна (під назвою Карпатська Україна), втративши на користь Угорщини райони з національними центрами в Ужгороді й Мукачевому, отримала українську автономію зі столицею в Хусті. Усі культурні організації, зокрема “Нова сцена”, переїхали до нової столиці. Відтак у діяльності трупи, яка здобула статус професійного Українського державного театру, розпочався новий етап. Насамперед було оновлено склад театру, який формували колишні актори “Нової сцени”, ужгородського Руського театру, Земського підкарпатського народного театру, празької Української драматичної студії, а також галицькі актори. На сезон 1938/1939 років режисери театру М.Аркас, Ю.Шерегій, В.Лібовицький готували понад два-

дцять вистав. Поряд зі старими постановками, які було по-новому пропрацьовувано, театр також пропонував і невідому досі драматургію – “Часи минають” Ю.Гріма, “Отаман Хмара” Ю.Горліс-Горського, “Над Дніпром” Олександра Олеса, “Гайдамаки” Т.Шевченка в інсценізації В.Лібовицького. У цих постановках колектив поступово почав освоювати нову естетику театрального дійства. Утім його діяльність тривала надто недовго, адже 15 березня 1938 р. Карпатську Україну загарбала Угорщина⁴⁸.

Таким чином, для українського театального Закарпаття закінчилося міжвоєнне двадцятиліття. Тогочасний національний театральний процес тут можна поділити на два етапи. Перший етап (1920-і роки) пов’язаний власне з постановням у Закарпатті українського професійного театру. Специфіка цього періоду полягала в тому, що, за відсутності міцної місцевої театральної тради-

ції, він формувався на основі професійної східноукраїнської та галицької артистичної еміграції. Тут зосереджувалися надбання багатьох театральних традицій, зокрема, всебічно опрацьовувався багатий різножанровий драматичний і музичний, як розважальний український народно-побутовий і сучасний, так і європейський реалістичний, у т.ч. польський і чеський, репертуар. І лише достеменно опанувавши й засвоївши цей досвід, Закарпаття змогло далі творити свій український театр. Спочатку це була аматорська трупа “Нова сцена”, яка поступово, але впевнено заповнювала закарпатський театральний простір. Колектив працював у своєрідному т.зв. плернерному ритмі, розширюючи свої творчі пошуки. Завдяки здобутим наполегливою і невтомною працею надбанням колектив досягнув статусу професійного Українського державного театру в Карпатській автономії.



З’їзд театрів у Львові у відзначення 70-річчя Українського Театру в Галичині, травень 1934 р.

- Зліва направо. Сидять на землі: М. Старицький, С. Стадниківна, І. Кудла;
сидять: Л. Лісевич, І. Коссакова, М. Слюзарівна, І. Рубчак, Л. Кривицька, Є. Цісик, дир. В. Вишневський, С. Стаднікова, В. Блавацький, М. Бенцаль, К. Козак-Вірленська, В. Сорокова, І. Гірняк, В. Вишневська;
другий ряд: О. Горницька, Л. Пастернак, Р. Тимчук, НН., В. Карп’як, С. Орлян, О. Бенцалева, Л. Ленська, Ю. Нікітін, К. Кемпе, Р. Мусій, О. Яковлів, М. Гірняк, А. Нижанківський, НН., І. Волощук;
третій ряд: В. Мартинишин, НН., Л. Ябловський, З. Цісик, Ю. Сухар, І. Данчак, В. Цісик, А. Теплий, О. Неделко, В. Королик, Онишкевич (піаніст), Я. Пілот-Рудакевич

Отож, у міжвоєнному двадцятилітті на теренах Західної України усталилась особлива модель українського театрального руху. Автентичні українські землі були поділені між різними державами чи роз'єднанні навіть у межах одного окупаційного режиму. Відповідно відбувалося розмежування єдиного національного культурного, зокрема театрального простору. Водночас він залишився цілісним, адже в ньому здійснювалися споріднені або ж навіть тотожні процеси. У цьому контексті важливо відмітити особливу роль українських мандрівних театральних труп. Будучи універсальною мобільною формою театральної практики, вони поширювали надбання тогочасної української культури, часом навіть формуючи рівень національної свідомості місцевого українського населення.

¹ Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань // *Лужницький Г. Український театр.* – Л., 2004. – Т. 1. – С. 274.

² “Тарас Бульба” на сцені театру “Заграва” // *Назустріч.* – 1934. – Ч. 6.

³ Купчинський Р. За віно для української Мельпомени // *Діло.* – 1931. – Ч. 225.

⁴ м. р. [Михайло Рудницький]. Саля театру Ріжнородностей: Театр “Заграва”. “Ой не ходи, Грицю” драма на 5 дій Александрова-Старицького // *Діло.* – 1934. – Ч. 348.

⁵ Нигрицький Л. Нова українська п'єса. (О. Олеся “Земля обітована”, трагедія на 4 дії відомої галицької рідні в Большевії) // *Лужницький Г. Український театр.* – Т. 2. – С. 263.

⁶ Там само.

⁷ Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького // *Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка.* – Л., 1992. – Т. ССХХІV. – С. 193.

⁸ Там само. – С. 193.

⁹ Кульчицький О. Театр “Заграва”, містерія, опрацьована М. Лужницьким // *Діло.* – 1936. – Ч. 61.

¹⁰ Ревуцький В. В орбіті світового театру. – К.; Нью-Йорк, 1995. – С. 30.

¹¹ Там само. – С. 30.

¹² Кульчицький О. Театр “Заграва” в Коломії. Тарас Шевченко – чотири картини з життя поета З. Тарнавського // *Діло.* – 1937. – Ч. 57.

¹³ Г. К. Нова прем'єра “Заграви” в Коломії (Новий Час, 1937, 13 березня). – Наш театр. – Нью-Йорк, 1992. – Т. II.

¹⁴ Волицька І. “Монументальний театр” Володимира Блавацького // *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* – Л., 1999. – Т. 237. – С. 246–258.

¹⁵ Нова ситуація в нашому театрі // *Діло.* – 1934. – Ч. 281.

¹⁶ З наших театральних справ. Загальні Збори

“Кооперативи Український Театр” у Львові // *Діло,* 1935. – Ч. 51.

¹⁷ О. Л. Прем'єра Українського Театру ім. І. Котляревського в Золочеві “Муза на Офсайді” – комедія І. Керницького // *Діло.* – 1939. – Ч. 123.

¹⁸ оскол. Український театр ім. Котляревського: “Тополя” // *Діло.* – 1937. – Ч. 131.

¹⁹ К. Лаврінович [Клим Поліщук]. Дещо про кабаре // *Театральне Мистецтво.* – 1922. – Вип. VII–VIII. – С. 5–6.

²⁰ Літ. артистичний Театр при Союзі Укр. Театр. Мистецтва у Львові “Розрада” // *Театральне Мистецтво.* – 1922. – Вип. VI. – С. 16; О. Ярослав Давидович // *Там само.* – С. 18.

²¹ Новинки // *Діло.* – 1926. – Ч. 16.

²² Новинки // *Діло.* – 1928. – Ч. 157.

²³ м. р. [Михайло Рудницький] “Новий Вертеп”. Ляльковий театр. Саля Музичного Товариства ім. Лисенка // *Діло.* – 1930. – 24 квітня, Ч. 88.

²⁴ І. Н. [Іван Німчук] Сценка “Богема”: “Жабуриння”. Музична комедія на 6 картин Меріям-Лужницького, музика В. Балтаровича (Саля “Кольосою”) // *Діло.* – 1933. – Ч. 30.

²⁵ К-с. Гостина театру “Криве дзеркало” // *Діло.* – 1933, Ч. 38; *Клим[овський] Яр[ослав].* Театр “Криве Дзеркало” під кер. Яреми Стадника // *Наш театр.* – Нью-Йорк, 1992. – Т. 2.

²⁶ І. Н. [Іван Німчук]. Львівський Український Театр Ревії “Цвіркун”: “Як вертати, то вертати” // *Діло.* – 1931. – Ч. 228; *Його ж.* Львівський Український Театр “Цвіркун”: “Ой не ходи, Грицю” – народня драма Старицького. Виступ Михайла Островерхи // *Діло.* – 1931. – Ч. 292; *Його ж.* Львівський Народний Театр “Цвіркун”: “Весняні настрої” – ревія в 16 точках // *Діло.* – 1932. – Ч. 68.

²⁷ Новинки. Українська артистична ревія // *Діло.* – 1928. – Ч. 190.

²⁸ В справі аматорських театрів // *Театральне Мистецтво.* – 1922. – Вип. – С. 2–4.

²⁹ Мельничук-Лучко Л. Тернистим шляхом. – Л., 1961. – С. 36–62; *Арсенюк Н.* Революційний театр Західної України (1920–1930 гг.): Автореферат дисертації на соискание ученої степені кандидата мистецтвознавства. – Тбилиси, 1977.

³⁰ Д. “Сербин”, драма на 5 дій І. Тобілевича, виставлена Робітничим Театром у Львові // *Діло.* – 1937. – Ч. 85.

³¹ Репертуар дитячого театру // *Театральне мистецтво.* – 1922. – Вип. I. – С. 13; Вип. II. – С. 11, 12.

³² *Moklak J.* Ukrainski ruch narodowy na Lemkowszczyźnie w Drugiej Rzeczypospolitej. Organizacje kulturalno-oswiatowe i gospodarcze // *Krakówskie Zeszyty Ukrainoznawcze.* – Kraków, 1995. – Т. III–IV. – S. 336–342.

³³ Г. Про театр п-ні Бойко // *Театральне Мистецтво.* – 1924. – Вип. II. – С. 37.

³⁴ Дописи. *Селянин.* Волинь. Дубно // *Театральне Мистецтво.* – 1922. – Вип. VI. – С. 12–13; Дописи. *Домбровичанин.* Волинь. Домбровиця // *Там само.* – Вип. VII–VIII. – С. 28, 29; З діяльності аматорських

гуртків. Волинь – село Цюцнів (пов. Володимирський) // Там само. – Вип. V. – С. 77; З діяльності аматорських гуртків. Холмщина // Там само. – Вип. I. – С. 14; З театрального руху на Волині. // Там само. – Вип. VII–VIII. – С. 31; *Мурський П.* Апат. театральна анкета в Белзі // Там само. – Вип. 2. – С. 42–44.

³⁵ *Wiszka E.* Emigracja ukraińska w Polsce 1920–1939. – Torun, 2004. – S. 576–580.

³⁶ *Га.* Театр “Відродження” на Волині // Театральне Мистецтво, 1922. – Вип. III–IV. – С. 22–23.

³⁷ *Ш.* “Український Драматичний Театр” Івана Когутяка // Театральне Мистецтво. – 1922. – Вип. II–IV. – С. 21, 22.

³⁸ Хроніка. Театр п. Стадника // Театральне Мистецтво. – 1924. – Вип. III. – С. 45; Чужинці про наш театр (З приводу виступів Українського Львівського Театру О. Стадника на Волині і Поліссю) // Театральне Мистецтво. – 1924. – Вип. IV. – С. 26, 27.

³⁹ *№.* Національний танок // За Україну. Літературний неперіодичний журнал 3-го Кінного полку 3-ої Залізної Стрілецької Дивізії. – (Каліш). – Ч. 6–7. – С. 12, 14; Авраменко на Волині і Холмщині (Ковель, Луцьк, Рівне, Межиріччя, Кремінець, Дермань, Гребінне, Клевань) // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. IX–X. – С. 123; В. Авраменко (З нагоди його виступів на Волині) // Театральне Мистецтво, 1923. – Вип. II. – С. 26, 27.

⁴⁰ *О.А.* Український театр у Ковлю // Наша Бесіда. Ілюстрований двотижневик літератури, науки і суспільного життя. – Варшава; Л.; Хуст; Холм. – 1926. – Ч. 21.

⁴¹ *Stepien S.* Pod znakiem Melpomeny i Talii. Ukrainski teatr w Polsce miedzywojennej // Ukraina. Teksty i konteksty. – Warszawa, 2007. – S. 540.

⁴² *В. О.* Театральний гурток у Луцьку. “Хатня революція” А. Володського // Діло. – 1938. – Ч. 137.

⁴³ *Магочій Павло Роберт.* Історія України. – К., 2007. – С. 512–515.

⁴⁴ [Б.]. Український Черновецький Театр // Пролом. Місячник літератури, науки, мистецтва і громадянського життя. – (Станіславів), 1919. – № 1.

⁴⁵ Реконструкцію українського театального процесу на Буковині в міжвоєнний період здійснено на основі статті В. Русака “Нарис історії українського театального мистецтва на Буковині по 28 червня 1940 року. – Наш Театр. – Т. I. – С. 173–200.

⁴⁶ *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. – Нью-Йорк, 1993. – С. 79.

⁴⁷ Цит за: *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів... – С. 104.

⁴⁸ Реконструкцію українського театального процесу в Закарпатті в міжвоєнний період здійснено за матеріалами праці Ю. Шерегій “Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року”.

SUMMARY

The author analyses the most characterizing trends in the Ukrainian dramatic art in 1918–1939, specific features of production

of G. Yura's, O. Zagarov's, Y. Stadnyk's, V. Blavatsky's and plays of other Ukrainian playwrights.