

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У 1918–1939 роках

Олена Боньковська

Розвиток українського театру в Західній Україні впродовж 1918–1939 років [при її черговому переділі між Польщею, згідно з Версальським договором 28.06.1919 (в результаті чого до її складу ввійшли автентичні українські території Східної Галичини – Львівське, Тернопільське, Станіславівське воєводства, Лемківщина в Західній Галичині та північні регіони Західної Волині, Південного Підляшшя, Полісся, Холмщини) та, згідно Сен-Жерменського договору (10.09.1919), Румунським королівством, яке заволоділо Буковиною і Марморощиною (і Чехословаччиною, до якої було приєднано Закарпатську Україну)] проходив у загальному руслі тенденцій європейського міжвоєнного двадцятиліття (період закінчення Першої – початок Другої світової війни).

Східна Галичина. Найактивніше й плановірно, базуючись на давніх театральних традиціях, а отже, на вимогливому мистецькому й організаторському рівні, український театральний рух протікав на території колишньої могутньої Австро-Угорської автономії – Галичині з намісництвом у Львові. У міжвоєнному українському театральному процесі Східної Галичини в межах Другої Речі Посполитої простежуються ритм розвитку та формотворчі здобутки, співзвучні з реаліями тогочасного польського театру. Хоча в дійсності прослідковується їх повна диференціація та відчуження, зумовлені довголітньою історією геополітичного протистояння й тогочасного статусу української нації, яка в умовах бездержавності зазнала окупації. Тому розвиток національного театрального мистецтва у зазначений період, який збігається з хронологічними межами польських театральних криз 1924–1926 і 1930–1931 років, безперечно залежав від суспільно-політичного становища українських територій і національних процесів у Другій Речі Посполитій.

Початкова стадія польського завоювання Східної Галичини вирізняється чітким по-

етапним перебігом: 1) українсько-польська війна (від утворення Західно-Української Народної Республіки 1 листопада 1918 року – до закінчення війни у липні 1919 року); 2) 1919–1921 роки, для яких характерне доволі жорстке встановлення польської влади, що призвело до апеляційного періоду невизначеності міжнародно-правового статусу Східної Галичини (23 лютого 1921 року – 14 травня 1923 року), коли до остаточного рішення Ліги націй про так звану Галицьку автономію в рамках Другої Речі Посполитої східно-галицькі області залишались тільки у адміністративному віданні Польщі; 3) 1924–1929 роки – етап відносно мирного становлення й розвитку суспільно-політичного життя українців у Польщі, а на завершальному етапі (1930–1939 роки) сталося виразне загострення українсько-польських взаємин.

Український театральний процес у Східній Галичині на зламі державних режимів репрезентував єдиний професійний український театр Товариства “Українська Бесіда”. Власне його трупя під керівництвом Василя Коссака на час утворення ЗУНР ще встигла дати у Львові одну виставу (02.11.1918 – “Циганка Аза” М. Старицького). Надалі в умовах політики денационалізації, В. Коссак невтомно боровся за існування українського театру, який пів втрачав (3 листопада – 7 лютого 1918 року), то здобував (8 лютого – 6 березня 1919 року) право на діяльність у Львові, деякий час давав вистави у Перемишлі і лише у вересні 1919 року дістав дозвіл стало працювати у Львові.

Така несистематична робота театру не сприяла цілеспрямованому мистецькому процесові – акторський склад був нестабільним і довільним за рівнем професіоналізму, а репертуар, за режисури Петра Сороки, зосереджувався на старих легких, розважальних, народно-побутових виставах. Робота трупи зводилася до рятівної і водночас невибагливої в окупаційних умовах патріо-

тично-пропагандистській функції, яка згодом стала недостатньою.

Весною 1920 року прибули до Львова зі Східної України актори-галичани, які у складі “Нового Львівського Театру” працювали з частиною “молодотеатрівців” під керівництвом Г. Юри. Перші незалежні вистави колективу (“Молодість” М. Гальбе, “Панна Мара” В. Винниченка) контрастно прозвучали високою сценічною культурою й інтелігентним виконанням акторського ансамблю, а в постановочній майстерності вражала естетика європейськості. Товариство “Українська Бесіда” віддало свій протекторат цьому “Українському Незалежному Театрові” з тричленною управою у складі Миколи Бенцалю (режисер), Ярослава Ясень-Славенка (секретар) і Григорія Нички (адміністратор). Новий театральний колектив повнився ентузіазмом задля втілення новаторських ідей і досягнень тогочасного східноукраїнського театального мистецтва. Художнє керівництво театру розуміло й гостро відчувало потребу оновлення традиційної української сцени в Галичині й тому впродовж року наполегливо шукало нові принципи і способи театральної діяльності, запорукою якої насамперед вважався новий, багатий і різножанровий репертуар. Упродовж року було поставлено 12 вистав з нової української та європейської драматургії: символістський “Росмерсгольм” Г. Ібсена, модерні “Про що тирса шелестіла” й “Казка старого млина” С. Черкасенка, “Молода кров”, “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, “Базар” і “Брехня” В. Винниченка, “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської та ін. Утім, нові вистави театру були переважно опосередкованою, механічною копією “молодотеатрівських” вистав або залежали від театральних авторитетів. Зокрема, після гастролей трупи М. Садовського у Львові в Український Народний Театр залишились Г. Березовський і М. Авсюкевич. І ті вистави, в яких ці актори брали участь (“Суєта” І. Карпенка-Карого) і вже, здавалося б, нові драми, які ставив Г. Березовський (“Молода кров” В. Винниченка) рівнозначно звучали в найкращих традиціях побутового театру. З другого боку, свої нові постановки з європейської чи сучасної популярної української

драматургії М. Бенцаль пропрацював у манері “концептуального цитування”. Скажімо, символістський “Росмерсгольм” Г. Ібсена режисер представив у руслі реалістичної “Молодості” М. Гальбе, тональність трагедії “Про що тирса шелестіла” цілком переніс на постановку драми С. Черкасенка “Казка старого млина”, а психологічну драму В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь” представив у спрощеному варіанті мелодраматичних сімейних непорозумінь.

Реалії сценічної реалізації запропонованих театром драматичних творів різних літературних течій і напрямів диктували свої вимоги, яких режисура театру не осмислювала і відповідно подолати не могла. Самостійні постановки відображали неспроможність і безпорадність театру в новій театральній естетиці, що не зумів випрацювати власної незалежної концепції сценічної діяльності. Але завдяки виставам із новітнього українського та європейського репертуару цей колектив здобув визнання як “європейський театр”, який відродив традиції, авторитет і престиж передвоєнного театру Товариства “Руська Бесіда”.

У Східній Галичині гостро стояла потреба в театрові нового типу, можливість утворення якого усвідомлювало необхідність професійного, керівництва з новаторським мистецьким мисленням. Згода відомого режисера й актора психологічно-реалістичної театральної школи Олександра Загарова (фон Фессінг) працювати в театрі “Української Бесіди” була неймовірним успіхом. Він отримав фахову театральну освіту (драматичний клас В. Немировича-Данченка в Московському Філармонічному товаристві), був обізнаний із найновішими досягненнями та ідеями в театральному мистецтві (акторська діяльність упродовж 1898–1906 років у Московському Художньому театрі, співпраця з В. Мейєрхольдом), мав широкий сценічний досвід роботи на російських і українських сценах (театри К. Незлобіна, Ф. Корша, Александринський театр, власні антрепризи, Московський Драматичний Театр, київський Державний Драматичний Театр тощо).

Маючи на меті організувати у Львові український “європейський” репрезентатив-

ний театр О. Загаров запропонував його струнку адміністративну й мистецьку організацію: було введено форму-статут прийому акторів у трупу зі строгою регламентацією обов'язків та умов їхньої праці; а також, зважаючи на режисерську спеціалізацію та запити різнотипної публіки, було чітко розмежовано серйозний драматичний (режисер О. Загаров) і розважальний музично-драматичний, т. зв. "оперно-оперетковий" (режисер Й. Стадник) репертуар. Водночас О. Загаров приїхав із видатною акторкою Марією Морською. Вони разом виразно й чітко презентували акторську майстерність високого академічного рівня, демонструючи новий, незнайомий у галицькому середовищі стиль реалістично-психологічної, емоційно-інтелектуальної гри.

Упродовж двох сезонів 1921–1923 років О. Загаров здійснив сорок постановок, які можна класифікувати за стрункою проблемно-тематичною класифікацією. Насамперед особливий інтерес викликають неореалістичні драми В. Винниченка. На їх матеріалі режисер будував власну оригінальну концепцію, пропонуючи неординарне прочитання і творче трактування. Окрім київської постановки "Гріха", на львівській сцені з'явилися "Співочі товариства", "Закон", "Молода кров", "Панна Мара", "Натусь", "Брехня". Тут режисер почувався вільно та невимушено – відступав від основної авторської ідеї ("Натусь"), переакцентував ідею ("Закон") або різко, контрастно доповнював і підсилював її звучання ("Гріх").

Особливу увагу режисер приділяв класичній драматургії ("Мірандоліна" К. Гольдоні, "Тартюф" Ж.-Б. Мольєра, "Отелло" В. Шекспіра). Її довершена жанрова чистота була, на його думку, обов'язковою передумовою досягнення високої акторської майстерності, запорукою вдалого створення актором художнього образу.

Водночас вагому частку загаровського репертуару складала програмна західноєвропейська реалістична драма. Передовсім це були засадничі вистави перших років діяльності МХТ: п'єси Г. Ібсена ("Примари", "Гедда Габлер", "Ляльковий дім") і Г. Гаупмана ("Візник Геншель"), режисура яких у руслі реалістично-психологічного театру

надала їм первинної виразності, розуміння ідейних засад і нових драматургічних рішень. У тому ж стилі О. Загаров поставив реалістичну, з елементами експресіонізму драму А. Стріндберга "Батько", психологічну драму шведського письменника Ю.-Х. Бергера "Потоп" і "молодопольську" синкретичну драму Т. Ріттнера "В малій хатці".

Водночас сценічна практика О. Загарова показувала, що насиченість цього театру виключно такою драматургією дещо переобтяжлива. Режисер запропонував, на перший погляд, еkleктичне поєднання різножанрових драматичних постановок. Утім, частку розважального репертуару формували англійські комедії періоду реалізму – "Міс Гоббс" Джером К. Джерома, "Ідеальний чоловік" О. Уайльда, "Шоколадний воячок" ("Людина і зброя") Б. Шоу. До цієї ж категорії належали популярні в Європі легкі, із захоплюючим сюжетом сценічні мелодрами Г. Зудермана "В рідній сім'ї" і "Бій метеликів", а також на той час популярні невисокого ґатунку п'єси маловідомих австрійських письменників-натуралістів Г. Енгеля ("Над морем") і Г. Міллера ("Полум'я"). Водночас О. Загаров використовував досвід російських сцен, де широку популярність мали сучасні драми – "Осінні скрипки" І. Сургучова (психологічна) і "Вера Мірцева" Л. Урванцева (кримінальна). А також у ситуації темпового репертуарного графіка режисер шукав порятунку у зразках незвичного, нетрадиційного, можливо, навіть епатуючого репертуару. Тому найвідповіднішими здавались йому символістські п'єси (за зразком його ранніх експериментів з В. Мейєрхольдом). Однак, режисер звернувся до "не найкращих" драматичних зразків – умовно символістський етюд Д. Пшибишевської "Гріх", драми українських львівських письменників Є. Карпенка "Момот Нір", С. Левинського "Свято Нового року", – виявивши під час постановок цілковиту безпорадність і безсилля. Разом з тим О. Загаров, незважаючи на ігнорування львівської публіки, ніколи не брав до репертуару "касових" мелодрам, фарсів тощо. Навіть наприкінці своєї діяльності він також опрацьовував серйозну драматургію. Отже, ключові, чи, здавалося б, випадкові постановки О. Загарова львів-

ського періоду презентували реалістичну драматургію кінця XIX – початку XX ст.

Для реалізації свого репертуару О. Загаров потребував майстерного акторського складу. І тут значення режисерсько-педагогічної практики О. Загарова у Львові неоціненна. Режисер, зіштовхнувшись з “недоторканим” акторським матеріалом, наполегливо і серйозно, з певним режисерським деспотизмом і вимагаючи жорсткої дисципліни, пропрацював тут усі, навіть здавалося б, очевидні принципи реалістично-психологічного театру. Зокрема, він утвердив тут первинні “мхатівські” принципи однакового ставлення до героя і статиста, спростував обмеження в амплуа, відступ від акторського прем’єрства тощо. Водночас О. Загаров разом з талановитою характерною акторкою М. Морською привнесли побудований на основі високотехнічної манери гри емоційно-інтелектуальний стиль виконання. О. Загаров удосконалив психологічний стиль, притаманний на рівні інтуїції Йосипу Стаднику і Софії Стадниківній, М. Бенцалю, Наталі Левицькій, а також сформував плеяду молодих акторів – Іван Гірняк, Олена Голіцинська, Надія Рубчаківна, Володимир



Марія Морська

Блавацький, Мар’ян Крушельницькій, – які згодом стали не тільки ядром, оплотом ансамблевості та єдності загального тону його постановок, але й відіграли значну роль у творенні майбутнього українського театру.

Отже, О. Загаров привніс у театр Товариства “Українська Бесіда” професіоналізм, нові методи реалістично-психологічного стилю гри та режисури, показав роль театральної освіти і дисципліни для вдосконалення акторського мистецтва, а головне – навчив серйозно розуміти театр не тільки як спосіб розваги, але й як інституцію надзвичайно важливого культурного, мистецького і суспільного призначення.

Натомість музично-драматичний репертуар Й. Стадника був, з метою урізноманітнення та пристосування роботи регіонального театру для потреб масового глядача був спрямований на реалізацію розважальної функції закладу. Більшість із його сорока вистав становили вже опрацьовувані режисером популярні опери й оперети, реалістично-побутові українські драми, європейські комедії, єврейські мелодрами. Водночас Й. Стадник поставив незнайомі, надзвичайно популярні на той час в Європі оперети “Барон Кіммель” В. Колло, “Троянда Стамбула” Л. Фалля тощо. За відсутності постійних професійних співаків режисер не пропонував широкий діапазон опер. Водночас, ставлячи оперети, він застосовував свою попередню практику і залучав “загаровських” драматичних акторів. Ця методика сприяла вихованню синкретичного актора, який розширював діапазон своєї майстерності завдяки естетичним вимогам і стилістиці музичного жанру.

В останньому 1923/24 років сезоні діяльності театру “Української Бесіди” його художнє керівництво продовжував здійснювати Й. Стадник. Робота театру проходила планомірно й самодостатньо. Тут не було виняткових новаторських пошуків, але були репертуарні здобутки. Зокрема, Й. Стадник поставив “Лісову пісню” Лесі Українки, а також у режисурі вправлявся М. Крушельницькій (“Клопіт з Ернстом” О. Уальда, “Тітка Карла” Т. Брандона, “Блакитний лис” Ф. Герчеґа).

І в цьому злагодженому ритмі остаточне рішення Товариства “Українська Бесіда” (травень 1924) згідно з минулорічним попередженням вивести театр з-під своєї юрисдикції, стало все-таки несподіваним, особливо в його 60-річний ювілей¹.

Утім, мистецька й суспільна сутність цього професійного українського театру була настільки виразною і значущою, що призупинення його діяльності не визначило різких змін в українській театральній культурі. Театр послідовно й цілісно заповнив національний театральний простір у Східній Галичині в період її хиткого, невизначеного становища впродовж 1918–1924 років. На його сцені було утверджено основні принципи нового театру, а саме – тип гри, що опирався на особистість актора, а не на копіювання життєвих “типів”. Театр “Української Бесіди” окреслив головні засади насамперед високомистецької, національно-виховної, а вже потім розважальної функції театрального мистецтва, відіграв рушійну роль у розвитку українського театру на наступних етапах.

Із середини 1920 року в адміністровану Польщею Східну Галичину, внаслідок вже очевидної поразки в Українській визвольній війні, зі Східної України почала прибувати політична цивільна українська еміграція громадян Української Народної Республіки. Поміж них – вчені, державні службовці, Державний симфонічний оркестр (диригент Юрій Гаєвський), Державний Народний Театр під керівництвом Миколи Садовського, зокрема Марфа Авсюкевич і Григорій Березовський, Микола й Марія Айдарови, Микола Орел-Степняк, Ганна Борисоглібська, Олена Голіцинська, Леся та Яків Кривицькі, Анна Терещенко, Григорій Сіятівський, Олекса Скалозуб, Надія Ткаченко, Ніна Бойко, Теодора Руденко й багато інших. Вони або приєднувалися до місцевих театрів [театр товариства “Українська Бесіда”, “Українська театральна дружина” В. Коссака, Незалежний театр (Гурток артистів театрального мистецтва) Й. Стадника, Драматичний театр ім. І. Франка, Український Драматичний Театр під дирекцією Івана Когутяка, Український народний театр під дирекцією Зіновія Стасюка, Драматичний театр (Гурток дра-

матичних артистів) під керівництвом Марка Крушельницького у Тернополі], або утворювали власні колективи (труппа Юрія Гаєвського, Український Театр під проводом Миколи Орла-Степняка², театр “Штука” під керівництвом Миколи Айдарова у Перемишлі, на Волині – Український Наддніпрянський Театр Т. Руденко, театр “Відродження” М. Айдарова (Луцьк), Український Наддніпрянський Театр Ольги Міткевич, Український Наддніпрянський Театр Ніни Бойко тощо), намагалися інтегруватись у західноукраїнський культурний простір, збагачуючи його власне первинними східноукраїнськими засадами театральної діяльності, поживляючи його ментальний, стильовий і репертуарний діапазон.

Як відомо, в 1919–1920 роках, на території автентичної Польщі було створено для потерпілих поразку в Українській визвольній війні представників уряду й армії Української Народної Республіки (т. зв. петлюрівська військова політична еміграція) більше десятка таборів інтернованих (Вадовиці, Олександрів-Куявський, Ланцут, Стшалково та ін.). Тут полонені відразу розгорнули активну культурницьку діяльність, зокрема створювали чисельні аматорські драматичні гуртки й театри. Втім, табори часто розформували, а тому існуючі тут театри або зникли, або об’єднувалися з іншими колективами. Театральний рух міцно усталився в т. зв. Калішській групі таборів (у Каліші й Щипіорно), яка існувала до середини 1924 року. У Каліші діяли репрезентативний Таборовий театр за участю акторів Українського Державного Театру, Артистичне товариство, Об’єднаний таборовий гурток, труппа М. Горуневича, Драматичне товариство “Об’єднання”, у Щипіорно – Драматичне товариство “Запорожців”, Драматичне товариство ім. М. Садовського та ін. Поступово театральна діяльність набувала тут вищого професійного рівня організації – розділили функції режисера, директора й завідувача літературною частиною театру, проводили курси з режисерської та акторської майстерності, формували театральні бібліотеки. Згодом утворили літературно-артистичні товариства, при яких діяли акторські секції [“Мистецтво” у Щипіорно

(реж. Б. Кривусів), “Веселка” в Каліші (реж. М. Горунівич, драматичний курс В. Евтимовича)], видавали власну пресу, популяризували драматичну творчість (п’єси І. Зубенка, О. Карманюка, Ю. Косача, Ф. Крушинського, В. Смутного) і театральну-критичну практику (статті О. Карманюка, А. Коршинського, Є. Маланюка, М. Селегія, І. Зубенка та ін.).

Репертуарна політика табірних театрів формувалася під впливом зміни становища й умов побуту інтернованих. Спочатку акцент ставили на популярні національні соціально-побутові й розважальні п’єси Г. Квітки-Основ’яненка, С. Гулака-Артемівського, І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Суходольського, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської та ін. Утім, поступово з урахуванням вимогам уже свідомого творчого процесу з’явилися вистави модерних драм В. Винниченка, С. Черкасенка, І. Сургучова, Л. Урванцева. І врешті-решт “східноукраїнські” артисти наважилися працювати з незнайомим західноєвропейським репертуаром – “Шалапут”

К. Глінського, “Які хорі – такі доктори” О. Фредра, “Чорт-Жінка” К. Шенгера, “Молодість” М. Гальбе, “Сніг” С. Пшибишевського, “Примари” Г. Ібсена.

Внаслідок поступового розформування таборів багато театрів чи окремі митці, отримавши початковий театральний досвід, самостійно чи долучившись до діючих мандрівних труп, творили український театральний процес у Польській державі 1920–1930-х років. З таборів інтернованих вийшли мандрівні українські трупи під керівництвом Родіона Полтавченка, Назара Обідзінського, Теодори Руденко, а також театри Гончаренків, “Емігрант”, Івана Городничого, Сильвестра Мілянського, Аполінарії Барвінок, Панаса Карабіневича та ін.³

Отже, на теренах Східної Галичини до 1924 року зібралися чисельні потужні, багатогранні артистичні сили, які влилися в її подальший театральний рух. Виникало багато мандрівних труп, діяльність більшості з-поміж яких часто виглядає безпомічною в спонтанності й мистецькій необґрунтованості їх з’яви, репертуарній тенденційності



Сцена з вистави Українського Незалежного Театру товариства “Українська Бесіда” “Про що тирса шелестіла” С. Черкасенка. 1921 р.

й обмеженості, нестабільності артистичного складу, безпорадності фінансового базису, що зрештою, зумовлювало короткочасність їх існування. Утім, театральна практика для безправних, безробітних емігрантів була чи не єдиною можливістю достойного існування в чужій державі.

Ще непевний з огляду геополітичного становища Східної Галичини період 1920–1924 років став у розвитку її національного театального життя найбільш плідним. Зокрема, у Львові підноситься практика власне української театальної освіти. У травні 1920 року при львівському Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка Й. Стадник відкрив тримісячні драматичні курси. А в жовтні 1922 року драматичну школу тут влаштували О. Загаров і Микола Вороний. Дворічну програму Української драматичної школи під дирекцією М. Вороного на 1923–1924 роки складала предмети з теорії театального мистецтва (дикція, декламація, жест, мімодрама, гримування), загально-театальної освіти (історія стилів, у т. ч. історія костюма, історія українського і світового театру та драми, історія української культури, українська лексика й версифікація, психологія, естетика), техніки акторської майстерності (постановка дихального й голосового апаратів, артикуляція, логічні та художньо-тональні особливості декламації, пластика), а також практика сценічного існування (опрацювання ролі, репетиція, вистава)⁴. Викладали М. Вороний, О. Загаров, Л. Білецький, І. Свенціцький, Й. Стадник, о. Д. Садовський, проф. Шендрик, д-р Й. Пеленський, І. Олексин, В. Бобинський та ін. Водночас у Львові було створено професійні базові театральні інституції – Союз діячів українського театального мистецтва (СДУТМ) / Союз українських акторів⁵, кооператив “Український Театр”, які відігравали важливу роль в інтеграції всіх східногалицьких українських театральних осередків.

Професійна театральна спілка СДУТМ була закладена у Львові восени 1922 року з метою об’єднання всіх артистів і діячів української сцени Галичини в міцне професійне товариство, яке б працювало для досягнення високого мистецького й економічного рівня національних театрів та захи-

щало б права (право на працю, пенсію) і свободи своїх членів. При спілці було створено “Комісію посередництва праці” з метою збору відомостей (творча біографія, фото) і реєстрації всіх безробітних і працюючих театральних діячівб.

Протягом свого існування до 1939 року спілка провадила широку діяльність: насамперед у 1922–1923 роках провів через пресу анкетування “Із недоли українського театру”; відкрив по Галичині свої філії-секції; створив власний театр, який у Львові та у провінції часто влаштовував вистави (“Чортиця” К. Шенгера, “Псотник” А. Коцебуа, “Натусь” В. Винниченка, “По той бік кордону” В. Евтимовича, “Вовки” Ромена Роллана, “Тайфун” М. Ленгіеля), вечори, лекції на допомогу хворим, безробітним театральним діячам; з метою побудови “Дому Актора” провів у Галичині “Тиждень українського актора” (2–10 жовтня 1926); сформував театральну бібліотеку; забезпечував своїм членам адвокатську опіку; в 1930-х взяв на себе важливу посередницьку функцію (конференції, наради, переговори), щоб об’єднати численні українські мандрівні театри в єдиний чи в декілька високопрофесійні театральні колективи.

“Союз” мав свій Статут, згідно з яким його керівним органом були щорічні збори членів із виборною Головною Радою, яку почергово очолювали Роман Орленко-Прокіпович, Мар’ян Крушельницький, Григорій Ничка, Андрій Шеремета, Іван Гірняк, Володимир Блавацький та ін.

Іншим статутним товариством був кооператив “Український Театр” (КУТ), створений влітку 1923 року у Львові з метою координації цілісного українського театального руху в Східній Галичині, Холмщині, Підляшші й Поліссі. 6–12 квітня 1924 року кооператив організував “Тиждень українського театру”, щоби зібрати кошти на побудову приміщення для українського театру у Львові. При кооперативі існували театральна бібліотека, орендний театральний гардероб, магазин театального реквізиту. КУТ влаштовував концерти, святкові маскаради й карнавали; організовував т. зв. “театральні анкети” з проблем розвитку українського театру; а в 1926–1927 роках провів драма-

тичний конкурс, в якому перемогла п'єса Я. Галана "Дон Кіхот з Етенгайму". Водночас громадськість неодноразово піднімала питання про необхідність створити при кооперативі театр, який врешті був відкритий у листопаді 1927 року на основі "Українського театру" Й. Стадника" (Й. Стадник, М. Бенцаль, О. Неделко, К. Козак-Вірленська, Л. Кривіцька, С. Орлян, С. Стадниківна, І. Рубчак, С. Ярема, Л. Боровик та ін.). Театр працював за інерцією; до його репертуару входили переважно старі, як правило наспіх відновлені постановки: "Маруся Богуславка" М. Старицького, "Вій" М. Кропивницького, "Катерина" М. Аркаса, "Казка старого млина" С. Черкасенка, "Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка, "Дон Кіхот з Етенгайму", "Вантаж" Я. Галана, "Скупар" Ж.-Б. Мольєра, "Мадам Батерфляй" Д. Пуччіні, "Мазепа" Ю. Словацького, "Орфей у пеклі" Й. Штрауса, "Княжна Чардаша", "Графиня Маріца" І. Кальмана, "Зачароване коло" А. Риделя, "Кохання" А. Вільдганса, "Найкращі очі в світі" Ж. Сармана тощо. Утім, незабаром КУТ у Львові розпустив цю трупу і з грудня 1929 року обійняв протекторат над Українським народним театром ім. І. Тобілевича, а у 1938 році – над Театром ім. І. Котляревського.

Керівним органом кооперативу були щорічні загальні збори, де обирали Надзірну Раду, Раду й Управу (Й. Дрималик, К. Левицький, М. Рудницький, Г. Ничка, М. Галуцинський, В. Загайкевич, О. Луцький, В. Мудрий, С. Людкевич, М. Волошин, Ю. Савчак, К. Вишневецький, Б. Янів, Л. Лепкий та ін.). Кооператив переважно існував за рахунок членських внесків приватних (митрополит Андрей Шептицький, С. Людкевич, Г. Ничка, М. Рудницький, В. Барвінський, К. Студинський, А. Крушельницький) і юридичних осіб (СДТМ, Товариство "Українська Бесіда", "Маслосоюз") і добровільних уділів.

У тогочасному суспільно-політичному житті театр був чи не єдиним популярним масовим видом мистецтва і відігравав надзвичайно потужну (а в українському варіанті – ще і вкрай небезпечну) пропагандистську роль. Він був підпорядкований не адміністративному, а особливому політичному контролю. Адже нагляд за створенням та

діяльністю усіх публічних організацій, зокрема театральних, здійснювало не Міністерство культури і мистецтв, а Міністерство внутрішніх справ. Уже 7 лютого 1919 року було видано Декрет про тимчасові положення про розваги⁷ і розпорядження Міністра внутрішніх справ про механізми його виконання⁸. Реалізацію цих ніби загальноприйнятих у цензурній практиці законодавчих актів доручали навіть не місцевій адміністрації, а поліції. Навіть, якщо вже був дозвіл від центральних органів, вона повторно, на власний розсуд визначала доцільність роботи сценічних колективів, вимагала щопіврічного пролонгування концесії, що потребувало оформлення великої кількості документів – прохання директора трупи, список акторів, щоразу новий урядовий звіт про благонадійність директора, визначення регіону діяльності тощо. При одержанні дозволу, який не розповсюджувався на міста зі сталим польським театром, трупа повинна була реєструватися в місцевих органах поліції та попередньо реєструвати програму свого виступу, вказавши, яка адміністрація давала дозвіл на виконання творів, що призначались до вистави. Послідовно виконуючи рекомендації Декрету про ідеологічний нагляд, представники місцевої поліції обов'язково були присутніми на виставах і писали звіти про їх правомірність. Надалі контроль над національним театральним рухом ставав усе суворішим. Зокрема, 16 вересня 1928 року Міністерство внутрішніх справ видало рескрипт, яким зобов'язувало керівництво воєводств, особливо східних, щопівроку надавати перелік усіх українських театрів, які діють на теренах воєводства, оцінку їх діяльності, особливо акцентуючи, чи керівництво театру та його акторський склад не виявляють недоброзичливих політичних настроїв щодо держави або уряду⁹. Так, восени 1929 року в Тернополі з причини, що трупа Подільського українського театру на виставі виконувала духовний гімн України "Боже Великий, Єдиний", поліція арештувала директора П. Карабіневича й тимчасово забрала ліцензію на діяльність театру¹⁰. Ще жорсткіший контроль було встановлено в період пацифікації, коли щороку (1930, 1931, 1932, 1933) Міністерство

внутрішніх справ видавало циркуляри з чіткими вимогами щодо функціонування мандрівних труп¹¹.

Отже, на 1924 рік українська театральна Східна Галичина опинилася у невизначеному стані щодо подальших дій. Провладний розрахунок на деструкцію національного театального життя в Східній Галичині із закриттям професійного театру “Української Бесіди” було досягнуто. Пригнічені існуючі трупи працювали апатично і без амбіцій, продукуючи популярний розважальний репертуар. За інерцією артистичну діяльність у провінції продовжував професійний склад розформованого театру “Української Бесіди” під назвами Український театр директора Й. Стадника, згодом – Львівський український театр Й. Стадника. Наприкінці 1925 року цей колектив (С. Стадникова, С. Федорцева, Н. Левицька-Ничкова, О. Голіцинська, В. Сорокова, Й. Стадник, А. Шеремета, П. Сорока, І. Гірняк, В. Блавацький, Л. Краснопера, Я. Ярема, Р. Залуцький, Я. Стадник та ін.) здобув протекторат Союзу артистів, ставши його офіційним театром і отримавши можливість давати вистави у Львові (“Тайфун” М. Ленґіеля, “Вовки” Р. Роллана). Східною Галичиною мандрували також Український театр під дирекцією Івана Когутяка, Український театр під дирекцією М. Орла-Степняка. У січні 1924 року, коли помякшилася категоричність вимог польської влади щодо перетину українськими емігрантами меж семи східних воєводств (Білостоцького, Новоґродського, Поліського, Волинського, Львівського, Тернопільського, Станіславівського), з Волині прибув Український Наддніпрянський театр Ольги Міткєвичевої, від якого згодом відокремилася трупа “Українського Наддніпрянського театру” під управою Ніни Бойко, що виставляла традиційний східноукраїнський репертуар.

Без ентузіазму було сприйняте утворення у Львові в листопаді 1926 року нового Незалежного Людового театру. Його появу відразу потрактували як явище чергове, проміжне і навіть зайве в контексті багаточисленності українських театральних труп. Проте, напротивагу діючим трупам, організатор нового колективу, досвідчений театральний адміністратор Григорій Ничка

передбачав конкретні принципи й засади його діяльності. Невірогідно, але директор зміг отримати дозвіл на постійне місце вистав (у неділі і святкові дні) українського театру у Львові, при цьому декларуючи національний характер його діяльності (“культивувати українську мову і пісню”)¹². Згодом у своїх спогадах режисер і актор В. Блавацький наголосив, що Незалежний Людовий Театр було створено з важливою метою “боротися з застрашуючими проявами колонізаційної політики польської влади на терені Львова шляхом притягнення широких мас українського великого міського пролетаріату, найбільш виставленого на небезпеку денаціоналізації”¹³. І тільки тому він, незважаючи на відсутність конкретної мистецької програми, згодився стати режисером театру. Тим паче, що до складу трупи входили переважно професійні, досвідчені



Українські культурні діячі. Львів, 1921.
Зліва направо, сидять у першому ряді:
Павло Ковжун, Олександр Загаров, Микола
Голубець; другий ряд: Дарія Віконська,
Петро Холодний, ст. М. Ковжунова; третій
ряд: Юрій Магалевський, Володимир
Січинський, Дмитро Донцов, Федь Федорців,
Михайло Струтинський



Рекламна сторінка з вистави оперети «Залізна острога» у Театрі ім. І. Тобілевича в журналі «Нова Хата» (15 січня 1935 р.)

актори (С. Стаднікова, А. Юрчакова, К. Козак-Вірленська, Н. Блавацька, Н. Левицька-Ничкова, А. Шеремета, П. Сорока, Г. Березовський, І. Гірняк, Луць Лісевич, Дядинюкова, І. Полюгова, Н. Іваненко, В. Слобідський, Р. Яструбенко та ін.), що значно полегшувало мистецьку роботу.

Мабуть, з розрахунку на масового глядача, постала назва «Незалежний Людовий Театр»: незалежний – очевидно, данина традиції, як і Український Незалежний Театр товариства «Українська Бесіда», а «людовий» (з польської – ludowy) – у лексичному значенні «народний». У тому ж контексті «невибагливої» публіки полягала концепція «легкої» репертуарної політики театру: популярні українські історично-побутові та іноземні драми й комедії («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Невольник» М. Кропивницького, «Нещасне кохання» Л. Манька, «За друзі своя» В. Товстоноса, «Хмара» О. Суходольського, «За батька» Б. Грінченка, «Тріумф медицини» К. Лисенка-Кониша, «Хата за селом» і «Пан Твардовський» Ю.-І. Крашевського, «Мораль пані Дульської» Г. Запольської, «Графиня Маріца» Е. Кальмана, «Ніж моєї жінки» Е. Блюма і Р. Тохе, «Лунатик» С. Кубицького).

Театр проіснував лише п'ять місяців, оскільки в травні 1927 року режисер В. Блавацький виїхав працювати у «Березіль» Леся Курбаса. Вистави колективу не відрізнялась мистецькою оригінальністю. Але вже власне факт існування Незалежного Людового Театру, в організацію якого було закладено засади національного характеру, важливий, як український фактор виходу з першої театральної кризи у Польщі.

Також варто зазначити, що його ліквідація, поряд із розформуванням театрів «Союзу Артистів» та О. Міткевичевої, зазвучала розпачливо, адже було втрачено підґрунтя становлення репрезентативного національного театру. «Що далі буде? – виникало тривожне запитання, – чи українці не мали б уже ніколи дійти до добре зорганізованого театру? Думаємо, що так зле не буде, коли лише хтось візьметься до праці, не з особистого користолюбства, а для добра самого театру, ... щоби сконцентрувати цілу нашу акцію в театральній справі і вийти вже враз з хронічної театральної мізерії»¹⁴.

Утім, питання полягало не лише в організації постійного професійного національного театру, а у створенні театру новаторського. У пошуках нових театральних форм цікавою ініціативою стала організація львівського «Українського Просвітянського театру». Це був взірцевий мандрівний, так би мовити навчальний («інструкторський») театр, заснуванню якого під протекторатом товариства «Просвіта» завдячуємо сподвижнику української сцени Альфреду Будзиновському. Театр постав з огляду на велику кількість аматорських гуртків по численних у Галичині філіях і читальнях товариства «Просвіта» з метою практичної допомоги у професійній організації високого рівня їх театральних вистав. Програма театру відзначалася комплексним підходом, передбачаючи широку репрезентативну сценічну діяльність по галицьких селах, залучення місцевих аматорів і хористів, проведення під час гастролей своєрідних коротких драматичних курсів, а також фахову підготовку акторів і режисерів та виховання педагогічних кадрів (інструкторів, корепетиторів) для влаштування місцевих і районних драматичних курсів (основи режисерської й ак-

торської майстерності, сценографія, музичне оформлення, хорівий спів, гримування).

Членами управи були А. Будзиновський (відповідальний директор), П. Сорока (режисер), А. Шеремета (представник Союзу акторів), Лавро Кемпа (представник трупи), Петро Гладкий (секретар і касир). Невеликий театральний колектив складала професійні актори: В. Блавацький, В. Сорокова, К. Кемпова, Н. Костів, М. Чмирівна, Марко Ганжа, Юрій Нікітін, Олександр Яковлів, Богдан Сарамага (музичний керівник), Володимир Фідерко та ін.

Просвітянський театр відкрився виставою “Катерина” М. Аркаса в Городенці 15 лютого 1928 року й до літа 1928 виступив у Коломиї, Делятині, Надвірній, Станіславові, Калуші, Дрогобичі, Самборі, Добромилі, Судовій Вишні, Яворові, Рава Руській, Рогатині, Сокалі та у навколишніх селах. Репертуар театру був традиційним (36 вистав), де поряд із популярною українською драматургією (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Циганка Аза”, “Маруся Богуславка”, “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, “Вій”, “Невольник” М. Кропивницького, “Воскресіння” В. Чубатого) грали розважальні оперети (“Графиня Маріца”, “Осінні маневри”, “Княжна Чардаша” І. Кальмана, “Гейша” С. Джонса, “Барон Кіммель” В. Колло і невігядливі “Запорозький скарб” К. Ванченка-Писанецького, “Вихрест” С. Козич-Уманської, “Іспанська муха” Ф. Арнольда і Е. Баха, “Воєнний похресник” М. Геннекена, “День і ніч” Ш. Ан-ського, “Мотке Ганеф” (“Монтке-злодій”) Шолом Аша) та ін. Однак спочатку задекларована репертуарна політика добірних українських вистав не витримала випробувань, повезаних із побутовими обставинами. Не маючи фінансової підтримки і орієнтуючись на незаможну публіку, трупі було складно витримувати завдання навчального театру. Тому не дивно, що діяльність Просвітянського Театру також була недовготривалою – приблизно до початку літа 1929 року.

Як бачимо, у Східній Галичині надалі залишалася актуальною мрія про національний високопрофесійний постійний театр у сталому приміщенні з гарантованим фінансуванням. Розв’язання несподівано при-

йшло зі Станіслава. Тут, при великих державних дотаціях, працював стаціонарний польський “Театр ім. Станіслава Монюшки”. Вистави польського театру, за відсутності національного, активно відвідували українці. Тому у віце-директора “Державного Банку” Костянтина Вишневецького виникла думка, що організація за його фінансування українського театру у Станіславі може стати прибутковою справою.

Від 1910 року у Станіславі існувало статутне товариство – аматорський “Український народний театр ім. Івана Тобілевича”. Діяльність цієї трупи була ненормованою, залежала від спорадичних дотацій, акторського складу і художнього керівництва. У різні часи режисерами театру були Володимир Демчишин, Микола Орел-Степняк, Григорій Сіятовський-Мінченко, Нестор Величковський та ін. Утім, упродовж майже двадцятилітньої діяльності цей театр випрацював сталі мистецькі традиції, зокрема орієнтувався на кращі вистави з національного репертуару (п’єси І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Франка, В. Винниченка) і постійно поновлював концесію¹⁵. На основі цього аматорського колективу у Станіславі й постав однойменний професійний Український народний театр ім. Івана Тобілевича зі стаціонарним приміщенням, наданим товариством “Сокіл”, який 15 вересня 1928 року відкрився виступом Соломії Крушельницької.

Мистецьким керівником і режисером театру став улюбленець станіславівської української публіки, актор польського Театру ім. С. Монюшка, колишній керівник літературно-артистичної сценки “Розрада” і трупи “Сфінкс” Ярослав Давидович. Утім, спочатку в театрі професійних акторських сил було обмаль (Г. Сіятовський-Мінченко, Олена Ленська, Людмила Сміринська (Лужницька), Клавдія Кемпова, Леонід Боровик, Лавро Кемпе, Іван Даньчак, Богдан Паздрій). До участі у виставах, як правило, залучали аматорів (М. Опар, Н. Величковський, Угорська, Хичій та ін.).

Однак, мистецьке керівництво не довго належало Я. Давидовичу. Як естрадний актор він орієнтувався виключно на розва-



Театр
ім. І. Тобі-
левича.
“Залізна
острога”,
лібрето
Л. Лісевича і
А. Курдидика.
Зліва:
І. Рубчак,
С. Когут,
НН.,
О. Данчак,
І. Кудла.

жальний жанр. Численні вистави популярних оперет (“Чар вальса” Й. Штрауса, “Церковна миша” В. Фодора, “Дротар” Ф. Легара, “Барон Кіммель” В. Колло, “Доллі” Г. Гірша) і ревію (“І це, і те”, “Тройка”) задовольняли смаки невибагливої інонаціональної публіки, проте не могли виправдати сподівань українського глядача на створення серйозного національного театру. Український драматичний репертуар вичерпувався спорадичними “вправами” в режисурі Г. Мінченка-Сіятовського (“Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого та “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького) чи Л. Боровика (“Вій” М. Кропивницького). За участі професійних співаків А. Гаєка та Н. Костів, зрідка виставлялися опери “Галька” С. Монюшка й “Катерина” М. Аркаса, які, завжди й за будь-яких умов, будучи постійним, т. зв. “залізним” національним репертуаром, користувалися незмінною популярністю.

Єдиний на той час стаціонарний, з гарантованим фінансуванням, Український народний театр ім. І. Тобілевича мав усі прерогативи безтурботного функціонування, але потребував мистецького реформування. У квітні 1929 року на посаду художнього

керівника театру запросили перспективного Володимира Блавацького, що мав досвід роботи в “Березолі” Л. Курбаса.

В. Блавацький, будучи режисером драматичного спрямування, застав той небагачисельний професійний акторський склад, який був призвичаєний до вимог опереткового жанру. Однак він не міг різко змінити напрям роботи театру. З другого боку, він змушений був орієнтуватися на потреби загалу, а тому продовжував ставити оперети. Як правило, це були нові вистави, в яких режисер намагався відтворити сутність естетики оперети, щоб наповнити постановки істинною приналежністю жанру й досягнути належної легкості виконання (“Графиня Маріца”, “Баядера” І. Кальмана, “Паяцик”, “Меді” Р. Штольца, “Гарна Олена” Ж. Оффенбаха, “Троянда Стамбула” Л. Фалля). Водночас режисер послідовно втілював програму переорієнтації акторського складу згідно з вимогами драматичного жанру. Він обережно вводив легкий популярний, маловідомий на українській сцені, але драматичний репертуар, що складався з комедій, сатир, фарсів та сентиментальних трагедій (“Гарно вшитий фрак” Г. Дреґелі, “Дедектив”

І. Мясницького, “День і ніч” Ш. Ан-ського, “Ніж моєї жінки” Б. Фуше, “Чорт” Ф. Мольнара, “Жінка, яка вбила” С. Гаррікса).

Водночас до театру прибули поважні акторські сили, зокрема з Просвітянського Театру – професійні і досвідчені Н. Блавацька, Ю. Нікітін, Н. Костів, а також Л. Кривіцька, Г. Совачева, О. Голіцинська, В. Королик, Я. Кривіцький, Є. Радванська, О. Яковлів та ін. Завдяки фаховому поповненню колективу і роботі режисера театр уже міг сміливо репрезентувати опереткові, оперні та драматичні постановки. Така інтенсивна театральна практика увінчалася новаторською в українській Галичині постановкою – в умовно-реалістичній формі В. Блавацький інсценував поеми Т. Шевченка “Розрита могила” й “Суботів”. Виставу вирізняли ідейно-стрижневі скульптурні масові сцени й акцентована символіка. Саме тут яскраво проявився творчий тандем режисера В. Блаватського і сценографа Л. Боровика. Вистава захоплювала цікавим декоративним вирішенням та складними освітлювальними ефектами¹⁶.

Л. Боровик став першим театральним художником, який на сцені “Театру ім. І. Тобілевича” вперше в українському галицькому театрі втілював і утвердив розуміння величезного значення сценографічного мистецтва в задумі й інтерпретації постановки. Зокрема, цю засаду він продемонстрував у своїй попередній самостійній постановці “Вія” М. Кропивницького. Критика наголошувала, що правдиве переживання казкових, вже не вражаючих на сьогодні гоголівських жахів, стало можливим тільки “під впливом пластичного зображення”¹⁷.

Були в репертуарі театру, щоправда, небагаточисленні українські класичні драми – “Маруся Богуславка”, “Циганка Аза” М. Старицького. Цими виставами В. Блавацький передусім віддавав данину національному характерові театру. Ці постановки дістали надзвичайно прискіпливе й нешаблонне режисерське вирішення, в якому до нюансів було продумано й відпрацьовано із згуртованим акторським колективом усі мізансцени.

Підсумком плідної праці вищого ступеня майстерності трупи стала постановка польської психологічно-побутової трагедії

К. Ростворовського “Несподіванка” (прем’єра – 26.12.1929). Це незвичне для польської драматургії змалювання психології поведінки, переживань і вчинків самих простих людей на сцені українського театру знайшло надзвичайно проникливе трактування. Спираючись на отриманий досвід у розумінні народного світобачення, акторський ансамбль театру зумів надзвичайно переконливо, на досконалому виконавському рівні передати трагізм буття простої людини.

Вершиною півторарічної діяльності театру під художнім керівництвом В. Блавацького стала вперше реалізована на галицькій сцені постановка комедії М. Куліша “Мина Мазайло” (прем’єра – травень 1930 року). За спогадами режисера, ця вистава, яку він готував в умовно-реалістичній формі “іронічного гротеску”, закумулювала весь творчий потенціал акторського складу. Доволі довга і складна робота над виставою тривала на винятковому піднесенні. Відкинувши амбіційність, усі актори в єдиному прагненні створити якнайдосконалішу в естетичному й ідейному вимірах виставу, самовіддано й наполегливо працювали над не зовсім для них звичними образами. Прем’єра стала явищем, засвідчивши, що в національному театральному просторі діяв оригінальний, зіграний і цілеспрямований колектив.

У липні 1930 року до театру прийшов і працював до 1938 року новий художній керівник – режисер і актор Микола Бенцаль. Незважаючи на нові постановки – драми “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської, “Гріх” В. Винниченка, популярна оперета “Життя Парижа” Ж. Оффенбаха – театр поступово втрачав темп і творчий потенціал. Очевидно, що між режисером і акторами ще не було встановлено важливого для повноцінної театральної діяльності внутрішнього зв’язку задля повного взаєморозуміння та взаємодовіри. Але насамперед, творчі й побутові (втрата постійного місця знаходження у Станіславові) труднощі в театрі виникли у складний період світової економічної та політичної кризи 1930–1931 років, що призвело до другої загальнонаціональної польської театральної кризи.

Усередині 1931 року до театру повернувся В. Блавацький, який згодився спільно з

М. Бенцалем провадити художнє керівництво театром. Принципи мистецької діяльності двох режисерів, як у вирішенні конкретних завдань сценічного процесу (репертуарна політика, завдання режисури, методика роботи з актором і т. і.), так і в концептуальному розумінні суті й ролі театрального мистецтва, були відмінними. Водночас період їх співпраці вирізнявся злагодженим і рівномірним ритмом мистецької роботи. За узгодженим розподілом, М. Бенцаль займався постановками оперет і українського репертуару ("Циганка Аза", "Сорочинський ярмарок" М. Старицького, "Хмара" О. Суходольського, "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка, "Весела вдовичка" Ф. Легара, "Розведена" Л. Фалля, "Чесна Сузанна" Ж. Гільберта, "Лялька" Е. Одрана), тоді як В. Блавацький працював у новій сучасній драматургії.

Першою і єдиною на той час серйозною постановкою В. Блавацького стала психологічна драма Д. Щеглова "Пурга". Майстерно вибудована п'єса приваблювала місцем дії, невеликим складом дійових осіб, які, належачи до різних націй і соціальних груп і

маючи розбіжні ідеологічні переконання, творили складний, насичений психологічно-драматичний рисунок. Вистава, на матеріалі якої режисер відтворив свій попередній злагоджений акторський склад (О. Кривіцька, В. Блавацький, В. Королик, Л. Боровик, О. Яковлів, а пізніше – М. Бенцаль), була вдалою.

Водночас В. Блавацький змушений був витримувати розважальне спрямування діяльності театру. Цей напрям режисер доповнив незнайомим репертуаром, поставивши низку комедій – "Грішниця на острові Паго-Паго" ("Седі") С. Моєма, "Пан директор – то я" А. Біссона і Ф. Карре, "Роксі" Б. Коннерса, фарс "Мужчина з минулим" Ф. Арнольда та Е. Баха і, як виняток, популярну оперету А. Суллівена "Мікадо". На відміну від її тогочасних багаточисленних, стандартних постановок режисер своєрідно й успішно потрактував оперету в стилі мистецької буфонади (сценограф Ю. Нікітін). Але специфіка легкого жанру не завжди інспірувала особливі, виняткові режисерські рішення. У скромних можливостях мандрівного театру основний принцип режисури



Театр ім. І. Тобілевича. "Шаріка" Я. Барнича, постановка М. Бенцалю.
Зліва: О. Бенцалева (Шаріка), А. Радванський, І. Кудла, Н. Ходачок, В. Карп'як

В. Блавацький і надалі вбачав у інтенсивній роботі з актором. Працюючи з зіграним колективом професіоналів (О. Кривіцька, О. Ленська, Г. Совачева, Б. Паздрій, Ю. Нікітін, Л. Боровик, О. Яковлів, В. Королик, М. і О. Бенцалів), він зумів довести їх майстерність до вершин. Усі вистави вирізнялись інтелігентним звучанням, ансамблевим стилем виконання і досконалою цілістю.

Втім, незважаючи на погодження у співдіяльності двох режисерів, відчувалась невідповідність, т. зв. “дуалізм” їх мистецьких спрямувань. У вересні 1933 року В. Блавацький організував новий колектив Молодий Театр “Заграда”. Натомість співрежисером у “Театр ім. І. Тобілевича” прийшов Й. Стадник, хоча, його робота у театрі, попри цікаві музичні і драматичні постановки (“Королева кіна” Дж. Гільберта, “Гра на замку” Ф. Мольнара, “Пепіна” Р. Штольца, “Корневільські дзвони” Р. Планкета, “Розкішна дівчина” Р. Бенацького, “Те, що найважливіше” М. Євреїнова) тривала з перервами до середини 1935 року.

Разом з тим у цих змінах театрального керівництва прослідковується і усвідомлення необхідності кардинальних змін у тогочасному українському театральному житті. Гноблений окупаційним режимом український глядач потребував національного, але нового, актуального й оригінального репертуару. Популярний жанр, переважно, посередньої іноземної оперети уже певною мірою викликав роздратування: “...театр зі шкодою для себе й цілого українського загалу головну увагу у своєму репертуарі звертає на оперету, мовляв тільки оперетка ... дає поважну матеріальну підтримку театрові. ... Але зате безумовно більше нашої публіки на поважніших п'єсах. ... Тому може слід би самотньому нашому поважному театрові [Театр ім. І. Тобілевича – О. Б.] йти назустріч бажанням передусім нашої публіки, служити їй духовним потребам...”¹⁸. Наприкінці 1931 року Р. Купчинський наголошував, що “ні кіно, радіо, чи за високі вступи здержують публіку від українського театру, а недостача відповідного репертуару, брак акторських сил, подиву гідна примітивність декорацій і тим подібна мізерія”. Але “одною з дуже важких

причин занепаду нашого театру є брак репертуару” і “не якого-небудь, а відповідного до обставин і часів. Навіть старі п'єси, головню побутові, не можуть дочекатися якоїсь нової постановки, якогось нового сценічного помислу...”¹⁹. Втім, проблема не вирішувалась, і наприкінці 1932 року звучали такі ж інквентиви. Газета “Діло”, ознайомившись з репертуаром чергового виступу “Театру ім. І. Тобілевича” (“Бродвей” Я. Кохановського, “Грішниця на острові Паго-Паго”, “Сорочинський ярмарок”), знову розпачала, що: “Репертуар, призначений для провінції мусить мати інший характер, ніж репертуар більшого театру у більшому місті. Цим пояснюється, що наш театр хоче якомога знайомити нашу інтелігенцію на провінції з чужими п'єсами, що йдуть на більших сценах. Наша оригінальна драматична продукція майже ніяка; нема нових п'єс, а деякі, що є незвичайно важко вивести на малій сцені”²⁰.

Безумовно, що для практики театру ця концептуальна необхідність оновлення репертуару була очевидною, а на основі наявного драматичного матеріалу – вкрай болісною. Наприкінці 1932 року М. Бенцаль намагався її вирішити постановкою непоширеної у Галичині “Боярині” Лесі Українки. Втім, неоромантична поетика драми не співпадала з бажаннями глядача бачити власне сценічно-захоплюючу патріотичну виставу.

За браком оригінальних п'єс означеної тематики галицькі письменники, ймовірно, на замовлення Театру ім. І. Тобілевича, звернулись до практики інсценізації. Зокрема, драматурги Григор Лужницький і Луць Лісевич інсценізували повість Б. Лепкого “Мотря”. Її прем'єра взимку 1933 року стала справжньою сенсацією. Це був надзвичайно вдалий вибір. Вистава об'єднувала як вимоги публіки ідейно-тематичного спрямування (героїчне минуле нації, маєстат українського гетьманства, патріотизм на тлі романтичного і водночас епатуючого кохання), так і мистецького характеру (високий рівень режисури і гри акторського ансамблю, прегарна сценографія і костюми). Відтак, натхненний успіхом, театр уже влітку виставив наступну прем'єру повісті Б. Лепкого “Бату-

рин” в інсценізації Луця Лісевича. У постановці В. Блавацького вистава звучала з істиною патріотичною патетикою, вирізнялась сильними драматичними і динамічними мізансценами, незвичними символічно-метафоричними сценографічними знахідками.

Вистави “Мотря” і “Батури” започаткували новий напрям діяльності театру. Уже незабаром була поставлена трагедія В. Пачовського “Сонце Руїни” (режисер Й. Стадник). Разом з тим серйозні, хоча і патріотичні вистави на тривалий час глядача вдержувати не могли. Популярність розважального музичного жанру і надалі залишалась безперечною. Досвідчений М. Бенцаль зміг об’єднати ці два концептуальні напрями. На основі щойно виданої п’єси М. Угриня-Безгрішного з життя українських січових стрільців “Лицарі “Залізної Остроги” Л. Лісевич і А. Курдидик написали лібрето оперети на 3 дії “Залізна Острога” (музика М. Гайворонського). Успіх вистави був надзвичайний. Зі сцени промовляли реальні, ще незабуті з недавнього минулого герої у стрілецьких одностроях, зокрема легендарний, улюблений чотар Цяпка у виконанні М. Бенцалю.

Дотримуючись національних засад, М. Бенцаль поставив також компромісну у тогочасному становищі українського театру драму Ю. Словацького “Мазепа” і відновив з репертуару театру “Руської Бесіди” 1908–1912 років історичну п’єсу Б. Грінченка “Серед бурі”.

Отож, театр знайшов рятівний і разом з тим непопулярський засіб активізації глядацьких зацікавлень у легкому, але національно-виразному оригінальному репертуарі. У пошуках нових зразків подібної драматургії було продовжено практику безпосереднього замовлення; поступово навколо театру навіть сформувалось коло постійних авторів. Зокрема, Театр ім. І.Тобілевича співпрацював з емігрантом зі Східної України Миколою Чирським. Його патріотична п’єса “Отаман Пісня” про маловідому національну визвольну партизанську війну з більшовиками у 1920-х роках у Східній Україні якраз відповідала тематичним і формотворчим вимогам режисури. На матеріалі п’єси М. Бенцаль вибудував захоплюючу, напов-

нену ефектними батальними сценами і широким пісенним рядом постановку. Другою була оперета М. Чирського “Лев з Абіссинії” (прем’єра – 25.12.1935).

З Театром ім. І.Тобілевича пов’язане й становлення композитора Ярослава Барнича, який написав для театру три з чотирьох своїх оперет. Перша з них – “Дівча з Маслосоюзу” (прем’єра 10.09.1935) – на лібрето В. Павлусевича хибувала на недоопрацювання як музичного, так і драматичного характеру. Водночас вона, завдяки актуальній інтризі фінансово-шлюбних стосунків на тлі правдивого тогочасного побуту, можливостей та уявлень українця в Галичині і українця-емігранта з Америки, отримала безперечний бонус у публіки.

Усі оперети Я. Барнича, що розвивали обов’язкову для цього жанру тему романтичного і щасливого кохання, були наскрізь проникнуті ідеєю українськості. Найбільшу можливість для її втілення давала недалека, але вже легендарна, сповнена романтичним національним пафосом, історія українського січового стрілецтва. Бувши сам січовим стрільцем, Я. Барнич писав лібрето і створив, використовуючи багатий стрілецький фольклор, оперету зі стрілецького життя “Шаріка” (тексти пісень Ю. Шкрумелюка). Театр отримав новий оригінальний національний твір (прем’єра – 15.12.1936). “Та українськість твору, – пророкував Іван Німчук, – як і музика з кількома “шлягерами”... запевнюють “Шаріці” успіх на нашій сцені на довгі роки”²¹. Оперета створювала таку невловиму чаруючу атмосферу, в якій акторський ансамбль (О. Бенцалева – Шаріка, В. Карп’як – поручник Степан Балинський, О. Яковлів – чура Клим Гусак, а також О. Ленська, М. Слюзарівна, К. Кемпова, О. Посацька, І. Рубчак, А. Радванський, Л. Кемпе) об’єднувався майже на інстинктивному рівні і впродовж усієї дії непомильно існував у єдиній піднесеній тональності.

Третьою у в “Театрі ім. І.Тобілевича” була поставлена оперета митця “Пригода в Черчі” (прем’єра 13.06.1938). Втім, тут автор не зумів утриматись на попередньому рівні цілісного музичного і драматичного опрацювання. Хоча в загальному вистава відзначалась добросовісною підготовкою і цікавим

декораційним оформленням, проте у старанній грі акторів проглядалася уже деяка типова, стандартизована манера виконання²².

Поряд з тим театр прагнув працювати у новому, серйозному і власне драматичному українському репертуарі. Зокрема, члени Спілки молодих письменників “12” Р. Антонович і З. Тарнавський на замовлення М. Бенцалю здійснили інсценізацію повісті “Гори говорять” відомого тогочасного письменника Уласа Самчука. У цьому випадку рівень постановки (прем’єра 13.11.1935) залежав і від драматургії, і від режисерської майстерності. Стрижневий мотив повісті психологічно непростих взаємин простого гуцула та інтелігентної мадярської дівчини інсценізатори вирішили як проміжний епізод; натомість роль рушійної основи вистави було надано тло національної боротьби. Режисер, намагаючись наповнити динамізмом численні масові сцени, вирішив драму, практично, в оперетковій стилістиці. Хоча він звертався і до засобів психологічного театру, що взагалі спричиняло безлад у цілості постановки. Відповідно акторський склад вистави в єдності не проглядався, і рецензенти виділяли тільки поодинокі вдалі сцени окремих акторів²³.

Цікавою репертуарною знахідкою стала історична драма Івана Зубенка “Орленя” (прем’єра – 11.09.1937). Тут були майстерно поєднані чітка структура п’єси, захоплююча дія, колоритність місця і часу XV ст., позначені яскравим національним тематитом. Адже причиною усіх багатоманітних колізій драми (кохання, інтриги, підкупи, зради), що відбуваються в оточенні королівського французького двору, є герой граф Григор Орлик (А. Теплий, М. Бенцаль), який, за заповітом батька Пилипа Орлика, самовіддано захищає національну ідею. Усі дієві особи драми були зовсім реалістичні, що об’єднало акторський ансамбль у побутовій манері виконання. Водночас М. Бенцаль, як постановник створив для цього “народного духу”²⁴ відповідне багате підґрунтя: широкий візуальний (багаті костюми, декорації) і музичний (українські танці, пісні) ряди.

За такою ж схемою популярних нових колоритно-національних вистав була опра-

цьована драма Е. Задвірського “Довбуш” (“Чорногора в огні”), де традиційно, на побутовому рівні було відтворено легендарну тему кохання Довбуша (М. Бенцаль) і Дзвінки (К. Кемпе) на тлі народного повстання.

Разом з тим театр планомірно підтримував політику популярного українського чи іноземного легкого музично-драматичного, касового репертуару [у 1933 р. – “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Катерина” М. Аркаса, “Фраскіта” Ф. Легара; у 1934 – “Чумаки” І. Тобілевича, “Пісні в особах (лицях)” М. Кропивницького, “Мазепа” Ю. Словацького, “Корневільські дзвони” Р. Планкета, “Цілунок перед дзеркалом” В. Фодора; “Товариш” Ж. Девалля, “Спадкоємець” А. Гжимала-Седлецького; у 1935 – “Серед Бурі” Б. Грінченка, “Бешкет у раю” Ф. Арнольда і Е. Баха; у 1936 – “Вій” М. Кропивницького, “Німа теща” М. Деваллієра і А. Марса, “Муж двох жінок” К. Крааца; у 1937 – “Ніч під Івана Купала” М. Старицького, “Казка старого млина” С. Черкасенка, “Під курателею” Ф. Арнольда і Е. Баха, “Процес Мері Деген” Б. Вейлера; у 1938 – “Невольник” М. Кропивницького, “Лісова Пісня” Лесі Українки “Орфей у пеклі” Ж. Оффенбаха, “Шалена Льоля” Г. Гірча тощо].

(Продовження буде)

¹ Боньковська О. Львівський театр товариства “Українська Бесіда”. 1915–1924 рр. – Л., 2003.

² Боньковська О. Український мандрівний театр Миколи Орла-Степняка (Галичина, 1920-і рр.) // Народознавчі Зошити. – 1999. – № 5. – С. 691–694.

³ Боньковська О. Театральне життя в українських таборах інтернованих. Польща // Студії мистецтвознавчі. – (Київ), 2006. – Ч. 2. – С. 35–44.

⁴ Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка у Львові. Українська Драматична Школа під дирекцією М. Вороного // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. VI–VII. – С.1.

⁵ Між членами “Союзу” певний час тривала полеміка з питань членства у спілці чи то тільки професійних акторів, чи всіх діячів театрального мистецтва (рецензентів, викладачів драматичних шкіл та ін.). Тому в тогочасній пресі можна було натрапити на анонси СДУТМ чи СУА, які, втім передбачають одну організацію.

⁶ СДУТМ Галичини. В справі професійної організації укр. театрального мистецтва // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. VI–VII.

⁷ Dekret w przedmiocie przepisów o widowiskach // Dziennik Urzędowy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. – Warszawa, 1919. – № 12. – S. 6.

⁸ Rozporządzenie Minstra Spraw Wewnętrznych w przedmiocie przepisów wykonawczych do dekretu z dnia 7 lutego o widowiskach // Там само. – S. 8–9.

⁹ Województwo Krakowskie. Wydział Bezpieczeństwa Publicznego. Przedmiot: Ukraińskie teatry wędrownie – materiały informacyjne o działalności. Kraków, dnia 29 września 1928 r. – Archiwum Państwowe w Krakowie. – Starostwo Grodzkie Krakowskie 329. – S. 91.

¹⁰ Новинки. Не вільно співати “Боже Великий Єдиний” // Діло. – 1929. Ч. 249. – 8 листопада.

¹¹ Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Wykazy funkcjonowania objazdowych przedsiębiorstw widowiskowych. Warszawa, dnia 18 maja 1932 // Archiwum Akt Nowych w Warszawie. – Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. – 2323. – S. 1–3; Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych // Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej, 1933. – № 85. – 30 października.

¹² Новинки. Людовий театр у Львові // Діло. – 1926. – Ч. 257. – 19 листопада.

¹³ Блавацький В. Спомини // Ревуцький В. В орбіті світового театру. – К., 1995. – С. 120.

¹⁴ Новинки. З українських театрів // Діло. – 1927. – Ч. 100. – 8 травня.

¹⁵ “Український Народний Театр ім. Івана Тобілевича”, товариство в Станіславі просить о уділення субвенції. 5 грудня 1913 // Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф. 165, оп. 2, спр. 555; С. 11–12; Др. І. Р-ин. Український театр ім. І. Тобілевича у Станіславі // Діло, 1924. – Ч. 277. –

13 грудня; Український драматичний театр. Нариси історії. – К., 1967. – Т. I. – С. 435–436.

¹⁶ М[ихайло] К[едрин] [Іван Рудницький]. Театр ім. І. Тобілевича в Станіславі: “Барон Кіммель” – оперета Вальтера Кольо, “Ніж моєї жінки” – фарса на 3 дії Блюм Фуше, “Розрита могила” – інсценізація Шевченкової поеми В. Блавацького, “Катерина” – опера на 3 дії М. Аркаса // Діло. – 1929. Ч. 120. – 30 травня.

¹⁷ Дописи. М[ихайло] К[едрин] [Іван Рудницький]. Станіславів (3 театру ім. І. Тобілевича) // Діло. – 1929. Ч. 60. – 19 березня.

¹⁸ Бар М. Успіхи нашого театру і його вагання // Діло. – 1931. – Ч. 63. – 21 березня

¹⁹ Купчинський Р. За віно для української Мельпомени // Діло. – 1931. – Ч. 225. – 8 жовтня.

²⁰ З театру. Перед виставами нашого театру // Діло. – 1932. – Ч. 253. – 24 листопада.

²¹ І. Н. [Іван Німчук]. Український Театр ім. Тобілевича: “Шаріка” – романтична оперета на 3 дії (4 відслони) Я. Барнича // Діло. – 1936. – Ч. 287. – 22 грудня.

²² Дописи. Станіславів. Б. Л. З гостини театру ім. Тобілевича. Прем'єра: “Пригода в Черчі” // Діло. – 1938. – Ч. 136. – 14 червня.

²³ м. р. [Михайло Рудницький]. Український Театр ім. І. Тобілевича: “Гори говорять”. Інсценізація з повісти У. Самчука – Р. Антоновича й З. Тарнавського на 6 картин // Діло. – 1935. – Ч. 306. – 15 листопада.

²⁴ м. р. [Михайло Рудницький]. Театр ім. І. Тобілевича: “Орленя”, історичні картини з XVIII ст. Івана Зубенка. (Саля Театру Ріжнородностей) // Діло. – 1938. – Ч. 17. – 26 січня.

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.