Ш2, 3(4Укр)6
Х-43

Степан ХОРОБ

Українська драматургія 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
Івано-Франківський осередок НТШ

Степан ХОРОБ

Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі

Цю книгу подарували
випускники
Інституту філології
ПНУ ім. В. Стефаника
у 2010 році

НБ ПНУС
754695

Івано-Франківськ
Нова Зоря
2008

УДК 821.161.2: 83-4
ББК 83.3 (4 Укр.)
Х 48

ХОРОБ Степан.

Х 48 Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2008. – 192 с.
ISBN 978-966-398-038-6

У науковому дослідженні вивчено й проаналізовано маловідомі сторінки західноукраїнської і діаспорної драматургії 20–30-х років минулого століття, що доповнюють розвиток літературно-мистецького процесу в Україні означеного періоду. Вперше до літературознавчого й театрознавчого обігу вводяться п'єси релігійно-християнського спрямування, "стрілецькі" п'єси, драми письменників-емігрантів, переосмислено з нових ідейно-естетичних позицій донедавна канонізовані твори знаних драматургів, розглянуто традиційне і модерне художнє мислення багатьох національних авторів у контекстуальному і типологічному вимірах, залучено численні архівні матеріали й документи історико-літературного і театрознавчого характеру.

Для науковців, педагогів, діячів сценічної культури, аспірантів і студентів, усіх, хто цікавиться українською літературою і театром. Одночасно це видання може прислужитися як навчальний посібник для вищої школи.

УДК 821.161.2: 83-4
ББК 83.3 (4 Укр.)

Друкується за ухвалою вченої ради Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Рецензенти: доктор філологічних наук, професор **Т. Ю. Салига** (Львів), доктор філології, габілітований професор, академік НАН України **Л. І. Рудницький** (Філадельфія, США), доктор філологічних наук, професор **Г. Ф. Семенюк** (Київ).

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ISBN 978-966-398-038-6
Інв. № 754695

© Степан Хороб, 2008
© "Нова Зоря", 2008

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 20–30-х РОКІВ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ ТА ДІАСПОРІ

Якщо на початку XX століття західноукраїнська драматургія, синтезуючи творчі традиції Івана Франка, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника з тенденціями модерної літератури "Молодої Музи", несла в своєму розвитку певні художні імпульси, принаймні Василя Пачовського, то до і після Першої світової війни вона помітно втратила їх. Така "вичерпність" у появі нових, свіжих літературно-сценічних сил мала як суб'єктивні, так і об'єктивні передумови. З одного боку, крім Василя Пачовського, в перших двох десятиліттях і справді не було драматурга, який за виявом свого таланту міг би піднестися до його рівня, а з іншого, – театральна атмосфера цього часу ніяк не сприяла вихованню такого специфічного автора-письменника, бо вона не вражала ні розмаїтим добором репертуару, ні формою вистав; та й окупаційні режими в Галичині, на Буковині та Закарпатті гальмували (більшою чи меншою мірою) притік молодих імен українських драматургів. "Львів як осередок українського життя, – писав Григор Лужницький, – не жив українським театральним життям"[1].

У цьому й була чи не основна причина того, що на початку XX століття в Західній Україні, по суті, було лише кілька художників слова, які так чи інакше спричинялися до розгортання драматургічно-театрального процесу в краю. На переконання Григора Лужницького, були тільки "два моменти в історії галицької драматургії наших часів, коли український театр міг (теоретично) виховати своїх письменників. Це короткотривалий період театру Загарова і довший період театру під керівництвом В. Блавацького. Припинила цей період друга окупація західних земель большевиками"[2]. Дослідник, очевидно, мав на увазі таланти високого художнього рівня, принаймні загальноукраїнського значення...

Вони появляються на межі 20–30-х років, коли західноукраїнська драматургія почала розвиватися зовсім іншими шляхами, як довоєнна. Її творці всіляко прагнули європеїзувати зміст і форму, саму сутність драми як оригінального естетичного явища, а перекладаючи або ж пропагуючи найвищі новітні зразки п'єс – досягнень західно-

європейської модерністської драматургії, знайомити в такий спосіб широкий загал із справжніми мистецькими витворами. При цьому йшлося в основному про поєднання тривких національних традицій з новаторськими європейськими тенденціями. Однак і тут стояли перепони, бо не було для цього необхідних передумов. "Першою й основною причиною була відсутність українського стаціонарного театру, – зазначав Григор Лужницький. – Так що всю репрезентацію театральної справи в умовах польської влади в Галичині, за малими винятками, прийшлось виконувати т. зв. роз'їзним театрам. Друга причина – це великі матеріальні труднощі, серед яких доводилось жити українському акторові. А третє – це репертуар, який створював окрему проблему. Дошкульно давала себе відчувати також нестача театрального журналу, який стимулював би і виховував актора та глядача. Правда, існували в той час аж три видавництва, де появлялись драматичні твори, але тільки для самодіяльних гуртків, тобто для провінційних аматорських груп, як-от "Русалка" Григорія Гануляка, "Аматорський театр" при видавництві "Українська Преса" Івана Тиктора, "Бібліотека релігійної драми" оо. Василіян у Жовкві"[3].

Важливу роль в оновленні західноукраїнської драматургії 20–30-х років, як і театрально-сценічного процесу в краю, відіграли п'єси письменників зі Східної України – Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Володимира Винниченка, Єлисея Карпенка, Гната Хоткевича, Леоніда Мосендза, Юрія Липи, які з кінця 20-х років тривало замешкували у Львові або ж не поривали з ним творчих зв'язків, навіть осідаючи у Відні, Варшаві, Празі, Кракові, Пряшеві, Подєбрадах чи й загалом оселяючись деінде. Їхні драми часто посідали чільне репертуарне місце на сценах Львова, Кракова, Станіславова (тепер Івано-Франківськ), Тернополя, Бережан, Збаража, Дрогобича, Коломиї, Самбора, Чорткова, Стрия та інших міст тодішньої Галичини. По суті, їх творчість дала поштовх до перших драматургічних спроб молодим галицьким літераторам – Зенону Тарнавському, Івану Керницькому.

Загалом західноукраїнська драматургія і театр, по суті, ніколи не дистанціювалися від літературно-мистецьких, зосібна сценічних надбань української Наддніпрянщини – для галичан завше притаманним було одвічне і настійливе прагнення до цілісності українського

національно-духовного простору, до вивершеності єднальних відчуттів культурнго континууму. Тож справедливо з цього приводу писав театральний референт товариства "Руська Бесіда" у статті, присвяченій п'ятдесятиріччю галицької сцени Євген Олесницький, наче висловлюючи сподівання широкого західноукраїнського загалу до спільності з братами зі східних теренів України: "Ми хочемо на кожнім кроці і в кожній області жити одним життям духовним з закордонною Україною, хочемо черпати з скарбниці її духа – і сій цілі має служити також наш театр"[4].

Своєрідним мистецьким імпульсом до створення західноукраїнськими авторами нових драматичних творів також слугували сформовані наприкінці 20-х – початку 30-х років такі сценічні колективи, як Новий Львівський театр, театр ЗУНР, Національний театр у Львові під художнім керівництвом Олександра Загарова і Йосипа Стадника. Перший, полишивши Український Незалежний Театр 1922 року, незабаром в Ужгороді очолив Руський театр Товариства "Просвіта", а другий керував, починаючи з 1919 року, театром ЗУНР в Станіславові й Кам'янці-Подільському. Протягом 1920–1924 років у Луцьку при Драматичній секції "Просвіти" існував театральний гурток, актори й режисери якого пізніше влилися до колективу Волинського Постійного українського театру під орудою Миколи Певного.

Тоді ж із Наддніпрянщини в Галичину повертається режисер й актор Володимир Блавацький, який, натхненний реформаторськими ідеями Леся Курбаса, організовує одну за одною сценічні трупи, котрі згодом, протягом 1928–1929 років, переростають у Станіславський театр імені Тобілевича і театр "Заграва" з потужним акторським і режисерським складом. Поряд із українською класичною драматургією вони виставляють п'єси сучасних галицьких авторів, здійснюють ісценізації прозових творів західноукраїнських письменників, приміром, новел Василя Стефаника "Земля"[5], роману Богдана Лепкого "Батурин" та інших.

У той же час відновив свою діяльність Український театр при Товаристві "Руський Міщанський хор" у Чернівцях під керівництвом Івана Дутки та Івана Дудича, була зорганізована українська театральна трупа Сидора Терлецького при чернівецькому "Руському Народному Домі", що в 1928 році об'єдналися в один сценіч-

ний колектив. Починаючи з 1933 аж до 1940 року, при "Драматичній Секції Товариства Буковинський Кобзар" існував стаціонарний театр, який нерідко гастролював у довколишніх містечках і селах, незважаючи на заборону місцевої влади і перепони поліції.

Всі вони так чи інакше зазнавали впливу як східноукраїнської, так і західноєвропейської театральної культури. Навіть для такого колективу, як Театр "Руська Бесіда" за всієї його самодостатності й самоцінності ці впливи були очевидними. Це й не випадково, адже в Галичині завжди імпульсувалися прагнення літературно-мистецької інтелігенції до надбань західноєвропейського культурного осередя, до нових, модерністських художніх віянь. Зрозуміло, що така "зарядженість" європейськістю, така традиційно-стала орієнтація творців духовних цінностей на розмаїття ідейно-естетичних явищ звідтам і тісні зв'язки з ними сприяли відкритості галицької сценічної культури до зворотніх впливів. "Театр розвивався в атмосфері постійних взаємин з польською і німецькою театральними культурами, – писав Лесь Курбас про "Руську Бесіду", – і мистецтво Шарлоти Вольтер і Давісена, Жулковського і Моджеєвської впливало і переломлялося там по-своєму"[6]. Звісна річ, годі сказати, що більше переважало у цих "переломленнях" – творчих удач, а чи, навпаки, мистецьких прорахунків. І все ж, як би ми сьогодні це не сприймали, факт взаємодії і взаємовпливів на розвиток західноукраїнської сценічної культури і літератури залишається очевидним.

Драматургію, як і театр 20–30-х років Західної України, не можна розглядати без урахування творчого потенціалу художників слова з еміграції, зокрема тих, які, будучи вже знаними драматургами, вимушено полишали батьківщину і в середовищі діаспори всіляко прагнули втілити в сценічну форму ті естетичні та ідейні задуми, що були окреслені ще на "материковій" Україні. Саме еміграція привнесла в духовно-культурне і літературно-мистецьке життя краю культ не тільки класичної, а й модерної драми Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Володимира Винниченка, що позначилося на розвитку "галицької драматургії міжвоєння". Йдеться про п'єси не лише Василя Пачовського ("Гетьман Мазепа"), а й експресіоністські драми Мирослава Ірчана ("Радій"), Ярослава Галана ("Вероніка"), символістсько-неоромантичні твори Юрія Липи ("Поєдинок" і "Вербунок"), Клима Поліщука ("Тривожні душі") та Леоніда Мосендза

("Вічний корабель"), християнсько-символічні та історико-релігійні сценічні форми Григора Лужницького ("Посол до Бога", "Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа"), Дмитра Николишина ("Ірод Великий", "Самсон") та інші.

Не випадково той же Григор Лужницький зауважував, що "першим драматургом між двома світовими війнами, який заохотив галицького глядача до театру, був Володимир Винниченко, зокрема його п'єси "Співочі товариства", "Панна Мара", згодом "Брехня", "Гріх", "Закон" та ін. Познайомив галицький загал із драматичною творчістю Винниченка спершу Львівський "Незалежний Театр" під дирекцією д-ра Гр. Нички, а пізніше один із найвидатніших наших режисерів Олександр Загаров. І тут слід згадати одне дуже цікаве, сказати б, соціологічне явище: соціально-політичні ідеї Виниченка у Галицькій волості не мали не тільки ніякого відгомону, а зустріли просто органічний спротив. Такий же спротив, хоч і тихий, викликали його п'єси, насичені арцибашівським подихом, як наприклад, "Закон" або "Чорна Пантера і Білий Медвідь". Але Галичина любила Винниченка-драматурга, хоча Винниченко-політик був для Галичини одним із руйнівників Української держави"[7].

Такий своєрідний галицький психо-культурний феномен, що, по суті, завершував процес свого формування саме в період міжвоєння, по-своєму пояснила Стефанія Андрусів. "У міжвоєнному двадцятилітті, після поразки національно-визвольних змагань, передовсім у 1930-х рр. XX ст., коли розвіялися ілюзії щодо українськості УРСР, після голодомору й запуску сталінської репресивної машини, – зазначає вона, – Західна Україна, передовсім Галичина, хоча і сама була окупована Польщею і також пережила психотравму після поразки української революції, була єдиним українським тереном, який репрезентував непридушену, невикривлену українськість нашої культури та свідомості (...). Тільки Західна Україна, хоч також окупована чужоземцями, залишалася не формально, а реально українською територією, де могла розвиватись справді українська культура. Знову, коли, як і в XIX ст., культурне і національне життя у Східній Україні було паралізоване, Західна Україна, передовсім Галичина, узяла на себе місію заміщення частини цілого, декомпенсації"[8].

Національне відродження й естетизація явищ культури, отже, мислилася західноукраїнськими діячами літератури та мистецтва, по суті, як нерозривна єдність, як органічна цілісність, що фактично злилися на початку XX століття на галицьких теренах у синхронний, взаємозумовлюючий рух[9]. Здається, чи не першим збагнув це й відповідно оформив у своїй праці "Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації" молодомузівець Василь Пачовський (1878–1942), який всебічно обґрунтував "той український ідеал внутрішньої гармонії як найвищий ідеал естетичної свідомості, котрий був уже ідеалом Григорія Сковороди, Миколи Гоголя, Памфила Юркевича"[10].

Усвідомлення ним, поетом і драматургом, єдиного безперервного історичного простору, в орбіті якого щораз нове явище стає позитивним щаблем розвитку основної культурної лінії нації, знайшло свій відбиток у цілому ряді творів. Та чи не найвиразніше це постає у його п'єсах "Сон української ночі" (1903), "Сонце Руїни" (1911), "Сфінкс Європи" (1914), "Роман Великий" (1919), "Кров землі" (1927) та "Гетьман Мазепа" (1933). Вони, з одного боку, продовжували традиції українського драматургічного мистецтва, зокрема у міфологізації та мистецькому постулюванні подій і реалій нашого минулого, а з іншого, – артикулювали нові тенденції драмопису, насамперед вбирали у себе модерністські стильові напрямки, поєднуючи національні й західноєвропейські художні пошуки, і, що найважливіше, естетизували українські історіософські ідеї, образи, мотиви та проблеми. Те, власне, що було надзвичайно актуальним для тодішньої суспільно-політичної та культурно-історичної атмосфери в Західній та Східній Україні, атмосфери національно-духовного піднесення і визволення з-під уярмлення та тривалого, багаторічного поневолення сусідніми імперіями.

Загалом багато чого в драматургічно-театральному процесі Західної України означеного періоду засвідчує близькість до явищ, що конгеніально розвивались у Східній Україні (аналогічні суперечності між традиційними і новаторськими стилеписаннями, художні протиріччя між творцями старшого і молодшого поколінь драматургів, режисерів й акторів та ін.). Зрештою, подібними сприймаються дискусії майстрів слова і сцени про європейську орієнта-

цію авторів драматичних творів і вистав: як і в наддніпрянських часописах, так і в галицьких виданнях вона спонукала до виявлення багатовекторності творчих засад і позицій. Безперечно, умови цієї полеміки були різними: такого ідеологічного (комуно-більшовицького) тиску, навіть репресій, як чинили критики в Харкові чи Києві, у Львові, Станіславі чи Тернополі не спостерігалося.

Однак це не означало, що західноукраїнська драматургія і театр були позбавлені ідеології. Так само, як і в Східній Україні, вони поставали заангажованими суспільно й політично, що засвідчують дискусії літераторів, митців і критиків 30-х років у Львові, які нагадують постулати харківської дискусії 1925 року, зосібна щодо проблем світоглядного спрямування письменників і діячів сцени та культури. Цікаво, що й предметом гострих суперечок і там, і там ставали ті ж полемічні питання, що свого часу у Миколи Зерова і Миколи Хвильового (закомуфльовані останнім у своєрідні гасла "Европа чи "Просвіта", "мистецтво справжнє чи культурний епігонізм"), з тією лише різницею, що в Західній Україні вони набували рис патріотичного і католицького світоглядного орієнтиру.

На перший погляд видавалося, що літературно-мистецька атмосфера Галичини якщо й не перешкоджала, то в усякому разі мала б сприяти появі чіткіших критеріїв в орієнтації західноукраїнських літераторів і митців на Європу. Проте дискусія між ними показала різні, навіть протилежні оцінки цього процесу. Так, католицький критик Олександр Петрійчук (Араміс, Олександр Мох), в основному погоджуючись з рухом, а відтак і наближенням до західноєвропейського геокультурного простору, все ж застерігає письменників і діячів західноукраїнської сцени від бездумного наслідування тих традицій і тенденцій європейського письменства і театру, що, на його думку, є небезпечними, а почасти й шкідливими для подальшого розвитку національної культури. "Поворот до Европи – се добрий клич, але до Европи (...) католицької, – стверджує він. – Прийняття її світогляду й ідей, але й життя за їх вказівками! Злука ідей і форми, але злука-злиття в справжнім таланті, а не в графоманстві. І гостра, чисто літературна критика творів беотристики, критика, яка не дивилася б на інтерес чи рекламу видавців, лише на моральну і естетичну вартість даного твору"[11].

Безапеляційно висловлював свою принципову прозахідну естетичну позицію колишній молодомузівець Михайло Рудницький[12], Євген-Юрій Пеленський також відстоював засадничі основи світогляду в орієнтації на європейські духовні цінності[13]. Тим часом Василь Бобинський вважав за необхідне убезпечити українських літераторів і митців від західного символізму, що збивав з національної дороги розвитку письменство і культуру Галичини, яку всіляко треба розчищати від "в'язкого намулу" сліпо запозиченої модерності[14]. Щоправда, це відчуття і розуміння європейськості на східних теренах еволюціонувало протягом 20-х років і на завершенні цього десятиліття досягло помітних успіхів, тоді як на західних теренах України література і мистецтво, зокрема драматургія і театр, за твердженням тогочасної критики, набули певного синтезу тільки у 30-ті роки XX століття[15].

За всієї виразності цих процесів, усе ж не можна оминати того факту, що постановку цілого ряду творчих проблем актуалізували наддніпрянські автори драматичних творів і вистав (Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Лесь Курбас та ін.), незреалізовані художньо в умовах радянської дійсності, тоді як західноукраїнське письменство і мистецтво, що органічно входило до координат загальнонаціональної культури, вже сприяло їх ідейно-естетичному вирішенню. Як справедливо зауважує Микола Ільницький, "в таких умовах Західній Україні довелося самій продовжувати ті процеси, які припинилися по той бік Збруча у зв'язку зі сталінським терором. І західноукраїнська творча інтелігенція цю місію намагалася виконувати.."[16]. Драматургія і театр цього краю у 20-ті роки здебільшого викристалізовували свої художницькі орієнтації, що йшли в руслі націоналістичного, католицького і прорадянського спрямування, котрі, відповідно, відбивали політичну структурованість літературно-мистецьких угруповань західноукраїнського культурного буття означеного періоду, надто ж його 30-х років.

Тому й закономірно, що в цей час з'являлися п'єси та вистави з націоналістичною, християнською і "просовєтською" проблематикою, які іноді за своїм спрямуванням виключали одна одну, взаємозаперечуючи свої ідейно-естетичні платформи. Та якщо твори з двома першими тематиками більшою чи меншою мірою несли в собі відбитки європейськості (приміром, Василь Пачовський у своїй

драматургічній творчості орієнтувався на західний культ модерну, а Григор Лужницький – на традиційну парадигму християнськості, що була домінуючою в системі західної католицької літератури і мистецтва), то остання з відповідною тематикою лише почасти торкалася її, та й то тільки тоді, коли, скажімо, драматурги Мирослав Ірчан і Ярослав Галан у своїх ранніх п'єсах намагалися сполучати комуністичні доктрини з поетикою та естетикою символізму чи експресіонізму, що потужно імпульсувалися західноєвропейською драматургією і театром 20–30-х років.

Таким чином, європезація західноукраїнської драматургії і сценічного мистецтва проймала всі три чи не найвпливовіші на той час лінії їх розвитку з тією, щоправда, різницею, що кожна із них по-своєму шукала шляхи європейського спрямування та художньої реалізації європейської ідеї. Відповідно до цього, а також до потреб західноукраїнської історико-культурної та національно-духовної реальності встановлювалася ієрархічність, послідовність і впливовість цих, сказати б, доктрин у розгортанні драматургічно-театрального процесу та його геокультурної орієнтації.

Однак, як зауважує Ярослав Поліщук, "жоден з цих проектів не мав шансів стати панівним, узаконеним офіційною владою, жоден не справив вирішального впливу на ситуацію. Витворені в цей час погляди на Захід і Схід, на проблему синтезу були загалом спрямовані на те, аби виробити власну національну свідомість українців, спотворену внаслідок тривалого колоніального існування народу. Подібний ефект міфів Сходу й Заходу в польській культурі міжвоєнного періоду спостерігає Е.Кузьма, стверджуючи їх активну функцію: вирвати націю зі стану пасивності, усвідомити її роль в Європі, розбудити національну гордість або, навпаки, показати дно, на якому опинилися, спонукати до творення нової історичної дійсності через вписування сучасного моменту в перспективу окресленої історіографії"[17].

Як би не підходити до цього – поняття національності, європейськості і християнськості в західноукраїнській драматургії і театрі – з позицій історико-культурного відруху, все ж 20–30-ті роки на теренах Західної України, а також в діаспорі стали не просто знаковими, а відцентричними для багатьох художників слова і майстрів сцени в проекції і візії XX століття загалом, починаючи від

ряду представників "Молодої Музи" й завершуючи чільниками "Логосу".

Так, молодомузівець Василь Пачовський з-поміж інших тодішніх галицьких драматургів з самого початку орієнтувався на європейський модерн того часу. У своїй драматургічній творчості він чи не найбільше зазнав впливу п'єс польського автора Станіслава Виспянського (передовсім його "Весілля"), у сюжетах і характерах яких символізм та націоналізм наче зрослися в єдиній сугестивній цілісності[18]. І хоча Іван Франко не в усьому поділяв такі захоплення українського письменника творами близького за духом і мисленням драматурга, навіть вказуючи на певні наслідувальні елементи в "Сні української ночі"[19], все ж саме нова, символістська модель авторської ідейно-естетичної свідомості, новаторська поетика драм західноєвропейських письменників по-своєму позначилися на драматургії Василя Пачовського, яка при всьому цьому зберегла свою національну самоцінність і самодостатність.

Як у Ґергарта Гауптмана ("Затоплений дзвін") і Станіслава Виспянського ("Весілля"), так й у Василя Пачовського ("Сон української ночі") засадничим принципом внутрішньої структури образу-символу є певна властива для нього функція – стимул до дії. Він виступає не тільки в образах реальних персонажів, а й міфологічних, воскреслих із забуття. Приміром, у "Весіллі" – польські національні герої, письменники, артисти, у "Сні української ночі" – козацькі гетьмани, міфологічні герої, культурні діячі, нарешті, у "Крові землі" та "Гетьмані Мазепі" – сама історія народу і його землі. Міфопоетична стихія у творчості драматургів-символістів, пульсуючи сама по собі, водночас стає дійовою частиною реального світу, правдивою картиною життя українського чи польського народів.

У такому типологічному зіставленні моделей художнього мислення проявляється також риса, що характеризує авторську ідейно-естетичну свідомість насамперед Василя Пачовського. Ні Ґергарт Гауптман, ні Станіслав Виспянський не використовували так ситуативну стилізацію з метою відтворення певної часово-настроєвої атмосфери і надання персонажам тих чи тих прикметних ознак, як це здійснював український автор (звісна річ, виходячи із засад символізму, де персонаж в основному є лише відбиток символу чи

стійкої міфологеми). Приміром, створена ним мовна аура минулого – це не що інше, як стилізація мовної характеристики гетьманів, що піднялися з могил чи існували в реальному житті ("Сон української ночі" і "Гетьман Мазепа"), речитативний спів думи з його оповідно-ридальними інтонаціями виразно асоціюється із трагедією (протягом віків) нашої національно-духовної руїни ("Сонце Руїни") тощо*.

Варто зауважити, що такі поетикальні засоби символізму надалі широко культивувалися іншими українськими драматургами, передовсім Олександром Олесем і Спиридоном Черкасенком, які на той час перебували в еміграції. Однак у їхніх творах уже нема тих символістськи історіософських та національно-патріотичних ідей, на які багата, власне, палітра модерністського типу художнього мислення Василя Пачовського.

Олександр Олесь у своїй драматургії як ніхто із його попередників та послідовників творчо культивував лірико-міфологічну лінію у розвитку українського символізму. Заглиблений, як і Василь Пачовський, у сиву минувшину, він, проте, шукав власні принципи в її проектуванні на сучасне життя – через стійку сакральну традицію українського народу. Символістська тенденція до актуалізації підсвідомого в літературі й мистецтві з метою зображення особистості як історико-естетичної цілості зумовлювала саме актуалізацію міфу як невід'ємного чинника у розвитку й побутуванні людини, незважаючи на її національну приналежність. І водночас ця тенденція у власне міфологічному мисленні вирізняла чи, точніше, допомагала у виокремленні відмінних рис різних національних структур, зо-

*До речі, жодна із символістських п'єс Василя Пачовського, порівняно з творами інших українських драматургів-символістів, скажімо, Олександра Олеся, не набула тривалої сценічної історії, а якщо й виставлялася, то була радше епізодичним театральним явищем. Як зазначає Микола Ільницький, це "викликало нарікання автора на упередженість критики. В листі до редакції журналу "Дзвони" в 1934 р. він пише про те, що хоча в 1912 р. О.Грицай розкритикував "Сонце Руїни", в 1933 р., через двадцять років після написання твору, в час, коли український народ опинився серед нової "Руїни", п'єса з успіхом йшла на сцені. Сьогодні важко звинувачувати в необ'єктивності чи то автора, чи його критиків, найкраще було б опублікувати, а може, й поставити п'єси В.Пачовського" (Див.: Ільницький Микола. Від "Молодої музи" до "Празької школи". – Львів, 1995. -- С.56). На жаль, досі не здійснено цього.

крема української. Артур Шопенгауер, доводячи свою філософську й культурологічну доктрину, стверджував, що саме у міфі концентруються всі сакральні елементи, передовсім мова, свідомість, духовність, релігійність тощо; а Фрідріх Шеллінг загалом пов'язував початок виникнення народів із виникненням мови та міфу.

Тож міфопоетика національних структур, зокрема західноукраїнської та діаспорної драматургії, – явище, що особливо естетизувалася галицькими та еміграційними авторами у 20–30-х роках. Тому й розглядати їх твори варто насамперед у цій площині. Здебільшого мовиться про драматургів, що, повторюємо, через певні причини залишивши вимушено вітцівщину, в зарубіжжі постали вже сформованими художниками слова і в нових суспільних та культурних обставинах, у нових морально-психологічних ситуаціях прагнули зреалізувати свої літературно-мистецькі задуми, які, вочевидь, окреслені були (тематично, ідейно, образно, стилетворчо) ще задовго до еміграції. Навіть якщо вони й зверталися до подій та характерів з тамтешнього, закордонного, життя українців, то осмислювали і зображували їх майже цілковито в системі духовно-ціннісних вимірів, близьких і зрозумілих за своєю ментальною сутністю до національно-материкових аналогів.

Як зауважує Лариса Залеська-Онишкевич, такі п'єси й вистави, створені українцями в еміграції, ставали своєрідним духовним осереддям та центром суспільно-культурного життя для всіх переселенців з України, які майже щотижня прагнули нової сценічної постановки[20]. Тому і не дивно, що в перших десятиліттях XX століття українські емігранти, наприклад у Канаді, написали понад сто п'єс, тексти яких здебільшого залишилися невідомими (вони існували у формі інсценізацій), а першою друкованою українською драмою був твір отця Івана Бодруга "Убійники", що з'явився в одному з канадських видавництв 1901 року.

Творцями драматургічно-театрального процесу в Канаді й Північній Америці[21] того часу були переважно греко-католицькі та пресвітеріанські священослужителі – оо.Микола Струтинський, Геєронім Луцький, Зиґмонт Бичинський, а також актори й режисери, педагоги й просвітяни Семен Ковбель, Гавриїл Кобзар, Василь Казанівський, Василь Бабієнко, Петро Гурський, Семен Комишвацький та ін. Основною метою їх драмописання було збереження в тамтешньої публіки відчуття українства крізь призму відтворення історичної минувшини рідної землі й народу, їх міфології та фольклору, сентиментальних спогадів про отчий край, візій життя переселенців у чужій стороні тощо. Цей громадський обов'язок численних авторів з діаспори переважав будь-які інші їхні потреби, зокрема матеріальної винагороди чи славочинства, до такої міри, що не раз на титульній сторінці драматичних творів не було зазначено навіть прізвищ їхніх творців, а не те що бодай якоїсь ціни.

У когорті цієї першої хвилі українських драматургів-емігрантів, за спостереженнями Лариси Залеської-Онишкевич, чи не найпомітніше вирізнявся талант Семена Ковбеля (1879–1965) – письменника, режисера й актора. Він написав і видав сімнадцять п'єс, серед яких певний сценічний успіх мали "Дівочі мрії" (1920), "Вірна сестра" (1921), "Делегація до раю" (1922), "Батурин" (1927), "На руїнах" (1928) та ін., що розкривали сімейно-побутові та історичні події, морально-духовні і суспільно-психологічні конфлікти. На початку 20-х років у драматургії української діаспори переважали твори про незалежність України, про боротьбу за волю й самостійність нашого народу ("Страйк" Николи Струтинського, "Терновий вінок, або Жертви царизму" Володимира Сиротенка, "В боротьбі за волю" Степана Мусійчука, "В галицькій неволі" Дмитра Гунькевича, "Рідний край" і "Тихі герої" Михайла Петрівського, "В пазурах Чека" або "Кривава квітка большевицького раю" Пилипа Пилипенка (Остапчука) та ін.). Однак такі п'єси здебільшого "замикалися" в колі українських емігрантів і майже не викликали інтересу в інонаціонального читача або ж глядача. То вже наступна, друга хвиля драматургів української діаспори, яку хронологічно можна окреслити кінцем 20-х – початком 30-х років, творчо реалізовувала себе не лише у вимірах запитів переселенців, а й на теренах західноєвропейських країн – Німеччини, Італії, Фінляндії, Франції, Польщі, Чехії...

До неї передовсім слід зарахувати вже визнаного в Європі (ще до свого "еміграційного періоду" життя і творчості) Володимира Винниченка (1880–1951), якого на Заході раніше знали радше як політика, а вже згодом як художника слова, зокрема драматурга. Створені у Німеччині, а згодом і у Франції (він мешкав у провінції Мужен) нові драматичні твори "Закон" (1922), "Пісня Ізраїля (Кол-Нідре)" (1922), "Ательє щастя" (1925), "Великий секрет" (1926),

"Над" (1927), "Пророк" (1930) порушують традиційно звичні для творчості письменника проблеми (приміром, суспільно-етичну й соціально-психологічну проблему "чесності з собою"). Вони зацікавлювали не тільки українського, а й західноєвропейського глядача або читача: й очевидними моральними парадоксами самого автора, і психологічною вишуканістю в характеристиці дійових осіб, і високою майстерністю в організації внутрішньої і зовнішньої структури драми, і неперебутньою стилістикою. Наприклад,"Закон" з успіхом йшов у театрах Мюнхена, Берліна, Осло, Мілана, Ляйпціга та на інших сценічних підмостках Європи.

Як і в раніше написаних п'єсах, в "еміграційній" драматургії Володимира Виниченка домінуючими були питання нової моралі, шлюбу і сім'ї, стосунків між чоловіком і жінкою, батьками і дітьми, співвідношення у поведінці людини свідомого й інстинктивного, психологічного й фізіологічного, генетичного й набутого. Як і раніше, художник слова виступав супроти філістерської моралі за утвердження такої гармонії у взаєминах особистості і суспільства, завдяки якій не порушувався б баланс між ними, жодним чином не обмежувалася б свобода індивідуму. Зрештою, як і раніше, в п'єсах, написаних Володимиром Винниченком в діаспорний період, драматург свідомо виокремлював, а відтак ідейно-естетично постулював якийсь один екстремний приклад із широкої проблеми "чесності з собою" і крізь систематику подій, характерів, психологічних конфліктів і ситуацій докладно вивчав його як своєрідну ілюстрацію до неї. Приміром, "Закон" і "Над" розробляли складні питання сімейного життя бездітних подружніх пар; "Після Ізраїля (Кол-Нідре)" і "Пророк" зосереджувалися на питаннях співіснування в суспільному бутті національного і загальнолюдського, віри і фанатизму в релігійному вченні; "Ательє щастя" і "Великий секрет" порушували морально-етичні питання реальної природи людських взаємин, упевненості людини в своїх силах і можливостях, незважаючи на утопічні чи прагматичні ідеї.

І все ж за очевидної традиційності та змістової звичаєвості, "еміграційна" драматургія, порівняно із ранньою творчістю Володимира Винниченка, виразніше окреслює новаторські, зокрема модерністські пошуки її автора. Твори, написані письменником у другому й на початку третього десятиліття XX століття, помітно

відрізняються від створених раніше в Україні його перших драм, "як своїми жанрово-стильовими, так і новими ракурсами центральної ідеї, – пише Анжела Матющенко. – Якщо в п'єсах першого періоду творчості Винниченка переважали зовнішня колізія соціально-філософського характеру, що розгорталась насамперед в інтелектуальній дискусії персонажів, то в драмах... (наступних періодів. – *С.Х.*) структурною основою стає загострена колізія мелодраматичного плану, що розкривається переважно в любовно-сімейних стосунках героїв"[22].

Одночасно в цей період спостерігається посилене використання експресіоністської естетики й поетики у згаданих п'єсах драматурга. Так, застосовані ним художні принципи у структуруванні конфлікту і побутової інтриги (як і в західноєвропейській драматургії 20–30-х років) передбачали не так боротьбу дійових осіб в ім'я якоїсь ідеї, як нервові чи озлоблені суперечності з елементами гри[23]. Причому мета гри (ніким із персонажів не визначається заздалегідь, виникає наче спонтанно і від того спочатку ледь усвідомлюється) полягала в тому, щоб надати додаткового психологізму, виразної емоційності та інтенсивності похмурому, майже всуціль позбавленому радості існуванню героїв.

У драмах, наприклад Августа Стріндберґа, ігрове начало виявляється у кількох, принаймні двох, яскраво виражених значеннях: гра як змагання, як диспут, у результаті якого мають бути переможці й переможені (приміром, п'єси "Батько", "Шлях до Дамаску", "Соната привидів"), гра як імпровізація, розвага, у результаті якої також мають бути переможці і переможені (скажімо, п'єси "Графиня Юлія", "Танець смерті"). В інших творах Августа Стріндберґа, здається, грають не люди, а радше обставини, якісь вищі сили з ними. А там, де починають гру самі дійові особи, вона часто набуває небезпечних поворотів: герої готові грати до кінця, незважаючи навіть на можливість програшу чи трагічні наслідки від нього. Такий тип людських взаємин пізніше продовжували художньо культивувати Луїджі Піранделло у "Шести персонажах у пошуках автора" (більш відсторонено і лірично), Федеріко Фелліні в "Дорозі" (більш гуманно і пластично), Едуард Олбі в "Не боюсь Вірджинії Вульф" (більш елементарно і грайливо), Ельмар Бергман в "Обличчі" (більш витончено й широко), Джон Осборн в "Озирнися в гніві"

Івано-Франківський університет
імені Василя Стефаника
код 02125268
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
Інв. № 754695

(більш трепетно і обнадійливо) та ін. драматурги. Хоча всі вони виходили з тих же передумов, що й Август Стріндберґ.

Свого часу Євген Перлін, аналізуючи драматургію Володимира Винниченка, звернув увагу на такий поетикальний засіб розвитку інтриги в його п'єсах, як гру, виокремивши кілька її конструктивно-смислових типів у творчості драматурга: "... теоретична дискусія (майже по всіх п'єсах), обговорення проблеми, що стоять у центрі драми (майже скрізь); залицяння й опір – справжній чи удаваний ("Брехня", "Базар", "Закон" тощо); бажання про щось дізнатись та опір (Інна й Мусташенко в "Законі", Кривенко й Антоніна в "Брехні"); боротьба за якийсь матеріальний предмет (листи в "Брехні"тощо")[24]. У драмі "Закон" Володимира Винниченка гра виникла як наслідок особистої ініціативи, роздратованого і нестійкого стану душі головної героїні Інни Василівни. У грі, яку вона веде спочатку як обговорення подружньої проблеми, а згодом дискусії зі своїм чоловіком Панасом Михайловичем, не все, звісно, робиться із натхненням. У першу мить тут відчувається і досвід, і звичайний розрахунок жінки: через неможливість самій народити дитину, спокушає чоловіка зробити це з його секретаркою Людмилою, а потім, відібравши на "законних" правах немовля, вигнати її з дому.

Однак із розгортанням драматичної дії і посиленням її напруги ця своєрідна гра набуває гостроти, непримиренної конфліктності, більше того – неприхованої ворожнечі передовсім у сімейних взаєминах: суперники майстерно відбивають удари один одного, швидко обдумують власні ходи і переходи до атаки. І все ж Володимир Винниченко всією системою художніх образів підводить до висновку, що гра у "Законі" виникла як наслідок розчахненої свідомості, езотерично розтерзаної душі Інни Василівни, а не як її примха, не як забаганка респектабельної жінки загалом, як це прагнуть довести деякі дослідники драматургії Винниченка. У цьому творі герої граються (кожен осібно) як своєю долею, так і долею одне одного. Там, де у західноєвропейських авторів назріває міщанський скандал (скажімо, "Свято примирення" Ґергарта Ґауптмана), в українського драматурга починається небезпечна захоплююча гра, яка, хай і обмежена тісними домашніми стінами і здебільшого діалогом двох, проектується на людське життя загалом. Певно, така загадкова парадоксальність поведінки дійових осіб є особливою своєрідною рисою поетики саме драматургії Володимира Винниченка.

Українська експресіоністська драма, створена Володимиром Винниченком, організовує конфлікт на горизонтальному та вертикальному рівнях. Вона не знімає з агресивних дійових осіб, що стоять на одному із бінарних полюсів конфлікту, значної частини відповідальності. Вона, на відміну від традиційної, вимірює таких персонажів тією ж міркою, що й героїв, які страждають. Для "позитивних" і "негативних" тут діють одні й ті ж психологічні, морально-етичні закони та засади людського співіснування.

Якщо підходити з такими критеріями до героїні Винниченкового"Закону" Інни Мусташенко, то за всієї очевидності вад її характеру (зневага, користолюбство, підступність у ставленні до Люди, хитрість і всевладність, навіть деяка агресивність у досягненні своєї мети, позірна манірність у взаєминах з чоловіком, тіткою), все ж у ній нерідко проступає те, власне, жіноче, що робить зрозумілими й деякою мірою сприйнятливими її нездійснені материнські страждання. Адже вона, сповнена енергії і життєлюбства жінка, всією істотою прагне віддатися природному інстинктові матері, в чому, звісно, нічого аморального чи протизаконного немає. Інша річ, які шляхи і підходи вона вибирає для цього. Тут доречним буде навести невеликий діалог Інни зі своїм чоловіком – професором Панасом Мусташенком, де розкривається її людська і від того зрозуміла сутність.

І н н а. (...) Ні родини, ні чоловіка, ні жінки без дітей немає. Все брехня. Я мала родину, я мала чоловіка й була жінкою, поки я мала хоч надію бути матір'ю, розумієш, ти: ма-ті-р'ю! А тепер... Що я тепер? Ну, скажи мені, що я таке? Для чого я? Я – каліка, паразит, я безпотрібна істота.

М у с т а ш е н к о. Люди живуть не тільки для того, щоб дітей родити...

І н н а. Ах, прогрес, людськість, цивілізація, краса й так далі? *(Схоплюється).* Ти! Дай мені дитину, і я віддам за це всю красу, весь комфорт, усю нашу цивілізацію. Чуєш? Я піду в наймички, я буду мити підлоги, я буду жити в норі, в лісі. Я хочу почувати біля серця і лизати, – чуєш, лизати! – мою дитину без ніяких наших філософій і цивілізацій, – чуєш, лизати! Чуєш, ти?

М у с т а ш е н к о. Але ж ти знаєш що...

І н н а. Знаю, все знаю! Але ж я не хочу скоритися! Не хочу! Я голодна, я весь час голодна, мене смокче голод дитини. Знаєш ти це? Ну що мені робити? Собачку собі купити? Любовника завести? Реферати про жіночу емансипацію писати? Ну, скажи, ну, давай сюди твою філософію, науку, мораль – нехай кажуть, що робити. Хай дадуть мені "закон", як каже Тама. Закон дай мені!"[25].

За словами Людмили Дем'янівської, такими є бездоганна логіка, гнучкий і владний розум, але, здавалося б, від цих "позитивів" характеру героїні враз стає не по собі – страшно. "Адже ясно, що таким шляхом – бездушно-логічних побудов – можна і пояснити, і виправдати все, навіть будь-який злочин (скажімо, вбивство тієї ж самої дитини, жінки чи будь-кого). І природа, обороняючись від невблаганної і аморальної сили конструктивно-абстрагуючого розуму, висуває іншу силу: одвічну, непереможну силу материнської любові. Дівчина, призначена на роль "донора" сімейного щастя Інни Василівни, веде себе всупереч виробленій для неї схемі"[26].

М у с т а ш е н к о. Значить, дитини в нас не буде. Вона нізащо не хоче віддати її.

І н н а *(мовчить, глухо).* Але ж вона казала?.. Може, вона боїться, що...

М у с т а ш е н к о. Вона нічого не боїться й нічого не хоче. Я пропонував їй вексель, гроші, все; я обіцяв їй ходити до неї, любити її, я грозився, що не дам ні копійки й ніколи не бачитимуся з нею, я душив її за горло; я на колінах стояв перед нею. Ні-за-що![27].

Парадоксальність внутрішнього конфлікту тут очевидна, й виявляється вона не за чиїмись розрахунками, не за наперед заданою схемою поведінки і боротьби, а з непередбачуваної гри дійових осіб. Саме егоцентризм Інни "спричинив її кризу, душевний розлад, конфлікт у власній сім'ї і врешті – крах. Для Мусташенка, який піддався, було, дружині, її тиску, приходить час прозріння, переоцінки встановлених для себе норм мислення і моралі.

На всі вибухи люті, навіть думку про насильне відбирання дитини і про вбивство непокірної матері, батько (Мусташенко) відповідає стогоном болю і переконаністю у власному безсиллі, бо він відчув одвічний закон життя – закон материнства"[28].

М у с т а ш е н к о (*до Інни*)... Ти хотіла цього. Ти викликала духа. Я боявся цього... Я тоді вже зрозумів, що вона не віддасть і що смішно й дико навіть говорити про це. Її можна різати на шматки, й вона не випустить дитини з обіймів. Бо вона – мати. Ти забула, що "закон", як ти казала, є для всіх "закон"...[29].

Такий тип драматичного конфлікту, за результатами розв'язання якого однаковою мірою судять усіх дійових осіб драматичного твору, Володимир Винниченко конструював уже як письменник-модерніст, як один із творців європейської експресіоністської драми: є закони життя, що спонукають до гострої і непримиреної боротьби в ім'я утвердження людської духовності і душевності, моралі й краси стосунків, закони, за якими природні інстинкти перемагають найвишуканіші раціональні розрахунки в тонкій грі розуму, пристрастей, емоцій. Не випадково дослідники творчості Володимира Винниченка – Григорій Костюк, Лариса Мороз, Володимир Панченко, Людмила Дем'янівська, Галина Сиваченко, Віктор Гуменюк та ін. – цю парадоксальність поведінки багатьох героїв драматурга виводять із ним же означеної художньої концепції "чесності з собою", за яким людина в будь-яких ситуаціях має залишатися самоцінною і самодостаньою особистістю.

Саме проблема "чесності з собою" є наскрізною для драми "Пісня Ізраїля", що має підзаголовок "Кол-Нідре" (від назви єврейської мелодії, яку зазвичай грають на скрипці під час надвечір'я релігійних святкувань Йон Кіппура, коли благають прощення у Бога й єдиновірців за недотримання обіцянки). Тут домінуючу роль автор відводить не стільки сюжетним подіям і фабульним зчепленням сцен та ситуацій, скільки порухам й динаміці внутрішньо-психологічного світу головного героя, скрипаля Арона Блюмкеса, експресіоністському вираженню його характеру. З розгортанням драматичної дії та конфліктних колізій йому все більше протистоять не окремі представники імперсько-дворянського, російсько-шовіністичного середовища, а, здається, вся тодішня антигуманна й антилюдська система суспільно-національного покривдження особистості в царській Росії[30]. Саме вона й штовхає Арона – блискучого скрипаля-віртуоза, який задля короткотривалого сімейного щастя з донькою предводителя російського дворянства Петра Кончинського На-

тою, заради музичної кар'єри поступився своїми національними й релігійними принципами – до відречення від єврейського роду.

Закладений тут конфлікт "чесності з собою" Володимир Винниченко ускладнює ще й тим, що сестра героя Мірра, а з нею і його дід Мойсей, батько Лейзер та мати Сара Блюмкеси не можуть простити такого вчинку Арона, зрештою, й безсилі збагнути, що керувало ним на шляху до відступництва, чому в ім'я свого благополуччя він зрадив найсвятіше – віру, честь і порядність свою, а отже, й свого роду?! Ідейно-суспільне й царсько-шовіністичне міщанство, з одного боку, провокувало таку поведінку Арона Блюмкеса, а з іншого, – неодмінно вело його до душевної й духовної трагедії, до кризи людської особистості, до розчахненої свідомості[31]. Чи зможе це подолати герой з метою свого відродження, коли зрозумів свою помилку, Володимир Винниченко так і не дає на це відповіді, очевидно, цілком свідомо спонукаючи читача або глядача самому шукати шляхів розв'язання таких чи подібних проблем. За справедливим спостереженням сучасної дослідниці, таке "поєднання загрозливих тенденцій у самосвідомості людства та нерозв'язаних національних духовних дилем надавало колізіям Винниченкової драматургії особливої гостроти"[32].

В іншій п'єсі "Пророк" драматург торкається вже не так самої проблеми "чесності з собою", як питань відповідальності людини за свої вчинки – морально-побутові, соціально-психологічні, ідейно-етичні тощо – в суспільному співжитті. Головний герой твору – своєрідний месія якоїсь супернової теїстичної культури – в очах своїх вірян, здійснюючи, здавалося б, неймовірні релігійні зусилля для зв'язку з потойбічними, космічними силами, доти залишається культовою фігурою, перед якою схиляються фанатичні народні маси, поки зберігає у собі втаємничений образ Учителя, всемогутнього пророка юрби. Як тільки він у хвилини душевної слабкості виявляє свої, притаманні для всіх людські риси (приміром, закоханість), одразу ж втрачає ореол святості і неземну енергію, дії і слова його вже не є чинними для переважної більшості вірян (тут прямо напрошується паралель з трагічною фігурою ібсенівського Бранда). Навіть більше, така постать стає вже своєрідною ширмою, за якою приховують свої ниці вчинки ті, хто колись прислуговував пророкові, а нині здійснюють злочини проти колишніх єдиновірців. Ідейний фанатизм не залишається безвинним: він породжує культ пристосуванства, наживи, зневаги, олжі й інших характерних аморальних рис.

Якщо синтезувати ідею, по суті, всіх драматичних творів Володимира Винниченка, що були написані в діаспорі у 20–30-х роках, то її можна звести до якогось єдиного етичного начала концепції "чесності з собою", концепції, що визначала змістове й формотворче спрямування драматургії письменника. Створені в еміграції п'єси Володимира Винниченка мали чималий вплив на західноукраїнську і діаспорну драму. Причому під впливом треба розуміти не тільки "притягування", а й "відштовхування", не лише засвоєння чужого досвіду, а й творчу суперечку, своєрідний "діалог" материкових і діаспорних художників слова. Водночас культивування естетики "інтелектуальної драми" та "психологічної драми" з їх неореалізмом та ідейно-образним постулюванням елементів міфів, притч і сказань, з алюзійністю діалогічного та монологічного мовлення тощо. А "Пісня Ізраїля" і "Пророк", за спостереженням Лариси Мороз, "вивершують філософську систему життя"[24], що згодом позначилося на його нових творах.

Такою постає й творчість інших представників другої хвилі українських драматургів з діаспори. Так, нерозривний зв'язок з історією свого народу (насамперед спадкоємність в освоєнні культурних традицій) та його драматичним, нерідко й трагічним сьогоденням показали у своїх п'єсах Олександр Олесь (1878–1944) і Спиридон Черкасенко (1876–1940), знакові для всього українського письменства автори.

Скажімо, один із найрепертуарніших драматургів на батьківщині Олександр Олесь (Кандиба) ще до своєї еміграції (мешкав з 1919 року в Будапешті і Відні, а з 1924 року – в Празі), хоча й дистанційовано від подій, що відбувалися на материковій Україні, зумів їх оцінити й відтворити доволі точно – з позицій інтелігента початку XX століття, його мрій про справедливий соціальний устрій на рідній землі. Дискутуючи з собою, ще зовсім молодим драматургом, який створив "революційний етюд" "По дорозі в Казку" (1908), Олександр Олесь у драмі "Земля обітована" (1935) знову повертається до теми казки, міфопоетики, символістського художнього мислення. Головному героєві п'єси – письменнику Шумиць-

кому – новоутворена країна Рад видається казковим місцем, до якого він переїздить з Галичини і прагне там оселитися разом зі своєю родиною. Однак, запідозрений у зраді комуно-більшовицьких ідей, він незабаром потрапляє до в'язниці, а дружину і дітей влада знищує. З горя "галицький мрійник" божеволіє і вважає себе комісаром освіти, що покликаний "просвічувати" народ і вести його до всезагального благоденства... "У зазначених текстах Олександра Олеся, – зауважує Наталія Малютіна, – алегоризується сама візія Казки, що набуває характеру певного топосу, іконографічного знаку утопії ідилічного світу"[33].

Лірико-міфологічну лінію символізму, що її творчо розвивали західноєвропейські символісти (в драматургії передовсім Моріс Метерлінк), на українському національному ґрунті утверджував насамперед Олександр Олесь. Написані ним драматичні поеми "Над Дніпром" (1911) і "Ніч на полонині" (1943) – то, власне, органічна злютованість міфу і дійсності, минулого і сучасного, казки і реальності, життя справжнього і потойбічного, мрійливості устремлінь і конкретики теперішнього тощо.

Подібна поетика є домінуючою і в багатьох драматичних етюдах письменника ("Трагедія серця", "По дорозі в Казку", "Тихого вечора", "Осінь", "Танець життя", "При світлі вагри" та ін.). Тому численні дослідники драматургії Олександра Олеся небезпідставно твердять, що своїми п'єсами він близький передовсім Морісу Метерлінку з його тяжінням до міфопоетичного мислення, казкових образів і сюжетів, часто ірреальних персонажів (хоча в ранній період творчості в них відчутні ознаки наслідування). Очевидно, це йде від того, на переконання Мікулаша Неврлого, що Олександр Олесь тоді особливо захоплювався "тими творами, які писав Метерлінк, коли ще був на роздоріжжі, як, наприклад, "Сліпці", в яких бринить сум і розпука, в яких почуття обмеженості людини паралізує все в її вищих змаганнях", а не, скажімо, "Синім птахом" чи "Сестрою Беатрісою[34]. Та водночас український драматург з діаспори, успадкувавши винятково глибинні традиції національної романтичної художньої свідомості[35], національних образів і форм, створив п'єси, що є цілковито своєрідним пластом символістського типу бачення в українському письменстві.

При типологічному зіставленні творів Олександра Олеся і Моріса Метерлінка насамперед впадає у вічі те, як обидва автори

використовують для своїх творів сюжети казок, легенд, вірувань тощо. В основі драматичної поеми "Над Дніпром" лежить легенда про палке кохання русалки-річковички до козака, через зраду якого вона колись утопилася. Цей сюжет зустрічається в усній народно-поетичній творчості. В основі "Принцеси Мален" бельгійського драматурга – відома казка братів Ґрімм "Дівчина Мален". Однак письменники дещо видозмінили відомі фольклорні сюжети, події яких завершуються трагічно.

Українська легенда і німецька казка давали можливість драматургам відійти від реального світу в інший – містично-фантастичний. Але в народних оповідях була й така сторона, яку автори художньо використали: чарівна простота, примітивність побудови і характеристик, – що мала особливу поетичну принадність. І це в поєднанні із атмосферою загадковості, яку в кожній дії все нагнітали і посилювали Олександр Олесь та Моріс Метерлінк, давало незвичайний, вражаючий ефект. Додані драматургами сцени й образи (люди, дізнавшись про русалку Оксану, яка нібито чинить зло, ведуть її на розправу до вогнища – в українського автора; казкова злодійка Анна, яка не знає ні жалю, ні інших людських почуттів – у бельгійського автора) ніяк не випадають із внутрішньої художньої структури творів. Більше того, вони посилюють, поглиблюють загальне концептуальне ідейне спрямування драм.

Інша драматична поема Олександра Олеся "Ніч на полонині" типологічно близька (тепер навіть незважаючи на сюжетну розхожість) драмі Моріса Метерлінка "Пеліас і Мелісанда". Тут з великою поетичною проникливістю оспіване кохання, що народжується як невід'ємна і незбагненна сила (між Іваном та Мавкою – "Ніч на полонині"; між Мелісандою і Пеліасом – "Пеліас і Мелісанда"). І водночас представлена доля головних героїв – доля особистості, істоти беззахисної й, що найстрашніше, – непередбачуваної. Звідси і таємничість, атмосфера містичності, що згущуються від сцени до сцени.

Та є в п'єсах Олександра Олеся "Над Дніпром" і "Ніч на полонині" характерна риса, що ріднить її з "Синім птахом" того ж Моріса Метерлінка: драматург бере людину як певне родове поняття, бере її поза суспільством і ставить віч-на-віч з природою – Олесь і Метерлінк "зіштовхують" своїх абстрактних людей із найтаємни-

чішими, на їх думку, і фатальними силами природи – любов'ю і смертю.

Уже говорилося про те, що український та бельгійський драматурги широко використовували в своїх творах міфічні постаті, сцени, інші міфологеми, що характеризували особливості символістського типу художнього мислення. Однак робили вони це кожен по-своєму. Так, "якщо Моріс Метерлінк наче вплітав свою авторську свідомість у міфічну канву драми, то Олександр Олесь віддавав її цілковито у розпорядження своїх героїв, виходячи виключно з їхніх спроможностей визначати порядок дії, несподівано перетворюватися тощо"[36]. Від епізоду до епізоду, від сцени до сцени письменник наче йде за своїми героями, водночас змушуючи їх занурюватися у найпотаємніші глибини своєї пам'яті (особистісної, генетичної, родової), щоб віднайти там основну сутність зв'язку поколінь і визначити внутрішню цілісність самої людини.

Цікаві міркування про поетику такої символістської драми висловлює Оксана Олійник: "Щоб увиразнити внутрішній бік творів, себто глибинний конфлікт, Олександр Олесь до останку спрощує сюжет та зовнішній конфлікт – звичайна любовна історія (між русалкою Оксаною та Андрієм із "Над Дніпром" і Іваном та Мавкою із "Ночі на полонині". – *С.Х.)*. Власне, Олександр Олесь якраз поступає за принципом побудови символу, який у нього розширюється і вбирає у себе всю основу драм. Втім ця зовнішня спрощеність все ж не виключає барвистості й мальовничості діалогів. Особливо, що стосується персонажів – представників народно-поетичної демонології"[37].

Олександр Олесь вибудовує структуру "Ночі на полонині" на гуцульській міфології, тому поруч із головним героєм, молодим вівчарем Іваном, який репрезентує відповідно нове покоління, діють і гармонійно співіснують образи місцевого міфічного світу – Чугайстер, Лісовий Чорт, Мавки (Нявки), Щезник, Арідник, Дідько та інші. Іван, як людина індустріально-промислового часу, ставиться збайдужіло до краси і чарів природи, зневажливо до віри в потойбічне існування. Наслухаючи легенди і перекази гуцульських довгожителів, Іван з поблажливістю сприймає той казково-ірреальний відсвіт, яким вони, довгожителі, прагнуть наповнити сучасне

життя. Для нього – все це якісь віддалені, а тому й не справжні бувальщини, хоч би як їх трактував старий чабан дід Степан.

Йдучи за своїм героєм, драматург спонукає його до переосмислення, а відтак і до переоцінки своїх позицій щодо цього. Трапилося так, що Іван заснув серед полонинської краси і до нього приходять, обсідаючи довкруж, лісові мешканці, серед яких незвичайної вроди Мавка. Закохавшись у неї з першого погляду, Іван всіляко намагається зберегти цей уявний світ, це "сонне видиво". Однак над ним тяжить його належність до матеріального світу. Як і в драмі "Над Дніпром", поставлено проблему вибору: залишившись у лісі, він неодмінно має позбутися свого фізичного стану життя (це зображено автором через смерть його земного кохання – Марічки), зрештою, і Мавка ніяк не може пристосуватися до умов сільського побуту.

Олександр Олесь, як свого часу Леся Українка в драмі-феєрії "Лісова пісня", підіймає проблему співіснування духовного і фізичного начал у людській особистості. З одного боку, Іван прагне бути з Мавкою, "щоб на могилі вдвох тужити"[38] за мертвою Марічкою. З іншого, – він ніяк не може збагнути, що Мавка – неземне створіння і їй чуже та незрозуміле саме поняття "туги". Так, втративши обидва кохання, звідчаївшись у всьому, Іван прокидається зі сну. В реальному житті він знову бачить живою Марічку, всю красу довкілля, чарівні карпатські полонини. Тобто фізично він сприймає все так, як воно було, а от духовно відчуває себе обділеним, обікраденим, власне, не таким, як уві сні. Зникла Мавка, зникла полонинська ніч, зникла казка, за якою в реальності тужить не одна людина. Символістське трактування цього в Олександра Олеся багатозначне: тут краса і проза життя, фізичне й духовне в людському єстві, вічний шлях людини у настійливих пошуках гармонії буття тощо.

Таку полісемічність містичних символів колись спостеріг у драматургії Моріса Метерлінка український етнопсихолог Олександр Кульчицький у своїй статті "По дорозі у велику тайну": "Його особливий містицизм замикається ось у чім: – він висловлюється в дуже ясних і дуже простих реченнях, але з подвійними або потрійними значеннями, які, чим далі, ніколи не втрачають зв'язку між собою і поширюються одно другим"[39]. Ці міркування характеризують символістський тип художнього мислення Олександра Оле-

ся. Написана ним в еміграції "Ніч на полонині" відбивала, крім суто естетичних символів, ситуацію, в якій опинилися багато вихідців із України, котрі, подібно до молодого героя Івана, бажали мати обидва світи (рідний та еміграційний), однак не зуміли існувати в жодному. "У такій ситуації опинилося багато емігрантів, які не могли піти на компроміс і жити у світі нової реальности, але без духовних контактів із батьківщиною"[40], – пише, аналізуючи драму Олександра Олеся, Лариса Залеська-Онишкевич.

Прагненням зберегти в собі приналежність до українства позначений "закарпатський" період творчості Спиридона Черкасенка. Тривалий час мешкаючи в містах і селах "Срібної землі", що у 20–30-х роках входила до складу Чехословаччини, драматург відчував збережену там патріотичність і всіляко підтримував її серед місцевого населення. Особливо популярними тоді були пластунські та просвітянські організації, що впливали на шкільну молодь. Власне, для шкільного театру Спиридон Черкасенко написав цілий ряд дитячих п'єс, виданих в Ужгороді – "Сміх" (1924), "Лісові чари" (1924), "Лібуша в таборі" (1925), "Чудо св. Миколая" (1925), "Бідний Лесько" (1926), "Хай живе життя" (1930), "Ой хто, хто Миколая любить..." (1936), "До світла, до волі" (1937) та ін., які мали марально-дидактичне спрямування, виховуючи у підлітків почуття патріотизму, національної гідності і християнськості. У творчості письменника вони радше сприймаються як історико-культурний факт, а не літературно-мистецьке явище. Хоча в тодішніх суспільно-політичних умовах Закарпаття такі твори, написані українською літературною мовою, виконували своє завдання: утверджували серед шкільної молоді й загалом населення краю українськість.

Звісно, у цей час Спиридон Черкасенко створив і великі драматургічні полотна, які мають історико-літературне значення – історичні драми "Коли народ мовчить" (1927), "Северин Наливайко" (1928), містерійну п'єсу "Ціна крові" (1930), драматизований роман "Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта" (1931). Якщо перші два твори мають виразно національне спрямування, то наступні цілковито відходять від української тематики. Крім того, вона, така всесвітня тематика, до цього вже розроблялася українськими драматургами. Все це давало підстави тодішній критиці звинувачувати автора драм у наслідуванні, а почасти й в епігонстві, ска-

жімо, драматургії Лесі Українки ("Камінний господар" і "На полі крові").

Справді, "Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта" та "Ціна крові" Спиридона Черкасенка тематично близькі драматичним поемам поетеси, але ж генеалогічно подібні теми й проблеми сягань глибокої давнини і репрезентовані багатьма художниками слова світу. Зрештою, Спиридон Черкасенко, звертаючись до аналогічних мандрівних сюжетів, прагнув по-своєму ідейно-естетично втілити їх у структурі драматизованого роману про дон Хуана і в містерійній п'єсі про Іуду Іскаріотського. Так, у творі "Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта" він надто приземлив центральний образ і забарвив його здебільшого в реалістично негативні тони "нахабного серцеїда", "владного завойовника жіночих чеснот", "свідомо ігноруючи ті містично-філософські риси, які надавалися йому попередніми авторами, в тому числі й Лесею Українкою"[41].

Якщо й далі зіставляти сюжетні ходи творів українських драматургів про Дон Жуана, то неважко помітити, що покарання для головного героя письменники придумують різні: смерть від містичної статуї Командора у п'єсі "Камінний господар" і загибель від помсти зведеної й ошуканої гультяєм простої дівчини Розіти в п'єсі "Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта". Загалом створений Спиридоном Черкасенком образ основної дійової особи у драматизованому романі не має ні ореолу романтики, ні втаємниченої містики, ні звабливого демонізму, як це помічаємо у цілому ряді творів з цим мандрівним сюжетом. Натомість, Дон Хуан постає легковажною, позбавленою відчуття відповідальності людиною, що прагне нових захоплень і любовних спокус, а коли цього йому не вдається досягти, то використовує погрози, зневаги, інші негативні прийоми у постійних пошуках гострих відчуттів. Сам художник слова пізніше зізнавався, що ця "п'єса без жадної тяжкої філософічно-містичної артилерії, але з претензією дати те, чого вимагає сучасна сцена: театральність (сценічність), легкість, цікавість, рух (кіновість) тощо і трішки здорової моралі"[42].

Інші драматурги з української діаспори, передовсім Єлисей Карпенко (1882–1933) (як емігрант спочатку мешкав в Австрії, а згодом переїхав до Америки) та Леонід Мосендз (1897–1948) (проживав у Польщі, Чехії, Швейцарії), наприкінці 20 – початку 30-х років ство-

рили, відповідно, п'єси "Едельвайс" (1921) та "Вічний Корабель" (1933). Загалом у драматургії Єлисея Карпенка символізм був домінуючим (приміром, драматична поема "Білі ночі (1920), трагедія "Осінньої ночі" (1920), драми "В долині сліз" (1921), "З глибини життя" (1922) тощо). Однак саме "Едельвайс" чи не найвиразніше виявляє своєрідність символістської авторської свідомості письменника. Бо якщо в згаданих творах дещо помітний вплив скандинавської і французької символістської драми, то "Едельвайс" засвідчує, що її творець вийшов поза естетичні рамки як західноєвропейської, так і національної символістської драматургії.

Єлисей Карпенко змальовує образ неординарної особистості Марії, яка завжди і в усьому прагне відстоювати чесні й справедливі взаємини – чи це поміж друзями, знайомими, а чи всередині сім'ї. Морально-духовний імператив, що сповідує головна героїня, не завжди викликає адекватну реакцію не лише в подруг Марти і Клари, а й чоловіка Романа. Тим більше неоднозначно сприймається її альтруїзм та саможертовність, коли вона, хвора і немічна жінка, вимагаючи чесності від свого не надто мужнього чоловіка і задля його добра, як вона переконана, "відсікає" його від себе разом із своєю найближчою товаришкою, в якої буде його дитина. Драматург тонко передає стан вивищення й усамітнення душі Марії, коли та приймає остаточне рішення щодо закоханих подруги і чоловіка: тепер її слова про безсмертя любові, про вічну жагу життя часто змінюються мінорним настроєм, нарешті прагненням смерті, що відбито в її словах від meine Liebe (моя любов) до meine Tod (моя смерть). Подібна до альпійської квітки едельвейса, яка росте самітньо тільки на деяких верхах гір, Марія також залишається одинокою, зрадженою фатальною владою кохання. Та чи розчавленою життям?

Автор так і не дає остаточної відповіді на це, раз по раз пускаючи своїх героїв і читачів по колу пошуків духовної сфери людського буття. Концепція "чесності із собою", що її так продуктивно розробляв Володимир Винниченко, у творі Єлисея Карпенка знайшла своє символістське втілення: автор конструює драматичну дію і конфлікт за принципом одвічного протистояння не так протилежних сил, характерів, ідей та світоглядів, як внутрішніх протиріч, психологічної боротьби самої особистості. Адже ані Клара, ані

Роман, через вчинок яких Марія зазнала душевних мук (інспірованих нею ж таки), не постають негативними або ж несприйнятними для неї постатями, тим більше – ворогами. Естетизація Маріїного страждання, хай в чомусь і позбавленого раціонального смислу, все ж набуває форми активного діяння. Зазнаючи мук, Марія не тільки прощає зраду найближчих їй людей, вона мовчки благословляє їх на щасливе подружнє життя, що відбито в таких фінальних ремарках: "Механічно з'єднує руки Романа і Клари. Роман тиче їй до рук едельвайси... Веде їх. Зупинилась. Роман і Клара на порозі"[43].

У поетичній драмі "Вічний Корабель" інший драматург із української діаспори – Леонід Мосендз – в алегоричній формі, що вимагає символізації художніх образів-персонажів, відображає нелегку долю емігранта. Вся сюжетна канва побудована, по суті, на одній події, яку автор часопросторово пов'язує із голландським містом XVI століття: його мешканці, відчуваючи наближення швидкої облоги ворогом, не можуть дійти спільної мови, як захистити його і жителів од загарбницьких зазіхань іспанців. Більше того, тут нема людини, яка б згуртувала всіх міщан, вказавши їм шляхи до визволення. Драматург у кодифікованій формі, мовою знаків і символів намагається естетизувати цю ситуацію. Це відбувається насамперед на рівні світовідчування героїв, на рівні їх морально-етичних пріоритетів. Певно, не випадково автор у ремарках (як і в п'єсі Єлисея Карпенка "Едельвайс"), які відзначаються особливою можливістю сугерувати (навіювати) певні символістські ідеї і настрої у формі близькій і зрозумілій реципієнту, вказує на якусь одну характерну рису того чи іншого персонажа.

Приміром, Ґанс – "кремезна постать волі роду", його син Кляас –"безобличність послуху", дочка Марта – "майбутність весни", інший син Михаель – "геній юнацтва", його дружина Катерина – "совість роду", Бургомістр – "облеслива запобігливість народного обранця", його Перший радник – "поважність боягуза", Другий радник – "палкість натхнення" та ін. Така розстановка сил що, протидіють, як бачимо, зауважується вже в ремарках-характеристиках героїв. Молодь, що її уособлюють діти купця Ґанса ван Лооса – Михаель та Марта, готова боротися з іспанцями до загину, а Бургомістр та його радники для того, щоб зберегти свої маєтки, ладні радше до зради і служби ворогові. Старий купець Ґанс ван Лоос,

як втілення волі роду, разом із своєю дружиною Катериною, що є совістю роду, вирішують залишити місто й шукати нову землю, на якій можна було б будувати щасливе життя собі й нащадкам. Хтось, як, наприклад, син Кляас, пристає до такої пропозиції, інші ж, як, приміром, син Михаель та дочка Марта, залишаються на рідній вітцівщині й гинуть. Корабель Ґанса ван Лооса, на якому він збирається відплисти у дальню путь, приречений блукати по світу до тих пір, поки його рідне місто не стане вільним.

Як справедливо зазначила Лариса Залеська-Онишкевич, "можна вважати цю драматичну поему патріотично вмотивованим варіянтом "Летючого голландця", з меншим містицизмом, але з великою дозою ідеалізму"[44], що є, додаймо, характерною особливістю символістського типу художнього мислення Леоніда Мосендза. Прагнення головного героя "Корабля Вічності" до пошуків щастя, до орлиного лету в незвідане – це завше гімн душі, бо символізує красу і силу духовно-моральної спроможності людини до волі, а тому, звісна річ, такої, яка не знає, не приймає жодних обмежень і велично прямує не лише сама, а й закликає інших до Абсолюту. Водночас "політ у вічність" символізує у поетичній драмі Леоніда Мосендза прагнення чогось таємного, незвіданого, розширеного духовного буття людини. "Символіка поеми, її алегоричність та символізм є національно прозорими, – пише Людмила Скорина. – "Вічний корабель" сповнений ідейних поєдинків навколо проблеми еміграції, навколо обов'язку боронити рідну землю та відповідальності людини за свої вчинки. Виїхавши після втрати державності на еміграцію, поет шукав відповіді на питання: чи він і ті, хто опинилися за межами України поруч із ним, – вічні блукальці, котрим уже ніколи не судилося пристати до рідного берега? Чи є їх провина у тому, що ворог панує на рідній землі?"[45].

Естетикою та поетикою символізму позначені й п'єси іншого представника другої хвилі української драматургії діаспори – Юрія Липи (1900–1944) (замолоду виїхав до Польщі, а повернувшись в Україну 1944 року, служив лікарем в УПА, тоді й загинув). Його "Троянда з Єрихону" (1922), "Корабель, що відпливає" (1923), "Слово в пустині" (1926), "Бенкет" (1926), "Вербунок" (1927), "Пісня" (1927) та ін. створені переважно в жанрі драматичної поеми, традиційної для української класичної драматургії. Авторська систематика образів, конфліктів,

характерів і подій засвідчує не лише символістське, а й неоромантичне спрямування його драматургії з виразною двополюсністю морально-духовних вимірів героїв. Як зазначає Лариса Залеська-Онишкевич, сюжетні сплетіння названих творів Юрія Липи "сповиті містерійним серпанком і містицизмом", у більшості з них "помітне ідеалістичне шукання мрії, ідеалу, вільного вибору, свободи особистого самовислову, відчувається сильна віра в Бога"[46]. І хоча, наприклад, у "Трояндi з Єрихону", "Кораблі, що відпливає", "Бенкеті" чи в "Поєдинку" драматична дія відбувається головним чином в епоху Середньовіччя, в часи давноминулі, все ж помічається свідома авторська актуалізація тодішніх життєвих і суспільних проблем з обов'язковою акцентуацією на проблемах загальнолюдських.

Так, у драматичній поемі "Троянда з Єрихону" в баладній формі моделюється проблема розуміння кохання до жінки: з одного боку, лицарського, що вивищує й ушляхетнює людину, а з іншого – пристрасно-плотського, що приземлює, губить її. Ці дві позиції викликані особистісними сприйняттями старшого і молодшого найманців (вони перебувають на службі у маєтку графа) графової дружини Моріньоль, яка під час відсутності чоловіка покарана й ув'язнена за неподілену любов до зрадника Марґрафа. Вірність і чесність жінки автор передає засобами своєрідного плачу-треносу, в якому переплелися реальні й ірреальні настрої, дійсні і метафоричні відчуття.

З посиленням напруги конфлікт драматичної поеми свідомо зміщується драматургом із внутрішнього до зовнішнього його вияву. Цьому сприяє вставний епізод, що сприймається як сцена в сцені: Марґраф знищує ченця, який не схотів вмовити графиню Моріньоль прийняти почуття зрадника-залицяльника. Це, а також повернення графа спонукають Марґрафа до каяття, що особливо увиразнюється у його монолозі на початку другої картини твору. Зазнавши зовнішніх змін від приневолення, Моріньоль, по суті, не змінилася внутрішньо, психологічно. Незламність її віри й кохання до графа викликають у нього приплив нової хвилі любові, і він намагається якось омолодити свою дружину, повернувши їй колишню вроду і привабливість. Як характерну для жанру балади, Юрій Липа використовує тут міф про троянду з Єрихона, що має чудодійно-чарівну силу.

Подібно до оновлення трояндового цвіту, ожила й омолодилася графиня Моріньоль у своїй подружній вірності. Ця фінальна частина драматичної поеми набуває яскравого символістського значення, що єднається з дещо риторичним і пафосним монологом графа: *І знову – ми // Ми – знак і зміст життя...*[47].

Аналізуючи цей твір Юрія Липи, сучасна дослідниця зазначає, що дотримання автором певної баладної структури драматичної поеми відповідно корелює й принципи організації драматичної дії, які притаманні закритій драмі із символістською моделлю авторської ідейно-естетичної свідомості. "Цей тип драми, – пише вона, – згідно з концепцією німецьких літературознавців (...), означений "...організацією дії зверху донизу", тобто підкоренням дії чітко окресленій ідеї. Отже, сама структура драми підпорядкована цілісності всього твору, а не розвивається від сцени до сцени як драматичної "праклітини". І вже як вивершення своїх спостережень над драматургічною творчістю письменника літературознавець зауважує: "Можливо, це одна із підстав вбачати певні ознаки неоготики у мисленні та стилі Ю. Липи: у його драматургії домінуючими є не колізії, а насамперед "зіткнення різноманітних за дискурсивною природою текстів-висловів: авторської наратії, хору, індивідуалізованої репліки або нашарування пісні як метавислову, молитви, медитації, вертикально монтажного полілогу-акорду тощо"[48].

Загалом у драматичних творах цього типу, коли зіставляти їх типологічно із деякими драмами західноєвропейських авторів-символістів, і Спиридон Черкасенко, і Олександр Олесь, і Юрій Липа, і Єлисей Карпенко, і Леонід Мосендз порівняно недалеко відходять від традиційних сюжетів, в основі яких лежить то любовна інтрига (нещасливе кохання, зрада, помста), то одвічні пошуки щастя (в земному чи ірреальному світі) тощо. Переосмислення і переорієнтація відбувається перш за все на дискурсному рівні драматичної дії. Вловлюючи загальні настанови щодо конструювання символістської драми, українські письменники тонко відбивали загальні тенденції національно-культурних процесів, що спрямовувалися до синтезу форм українського модерного стилю. Власне, це характеризувало й водночас об'єднувало драматургів, як тих, що творили на материковій землі, зокрема в Галичині, так і в діаспорі.

Василь Пачовський, розробляючи у своїй ранній драматургії часто художньо культивовані "молодомузівцями" історіософські теми та ідеї, мотиви й образи, органічно поєднував у ній естетику символізму з націоналізмом як виявом своєї громадянської позиції, елементи поетики української класичної драми з принципами західноєвропейської модерністської п'єси. Власне, така зарядженість українським патріотизмом літературно-сценічних творів, – знамення того часу, зумовленого суспільно-політичними та культурно-історичними чинниками, зокрема наслідком визвольних змагань Українського січового стрілецтва в роки Першої світової війни. Досі про цей період у розвитку західноукраїнської драматургії історики літератури, на відміну від істориків театру[49], майже не згадували. І не тільки через донедавні ідеологічні перепони, а й тому, що багато фактів та явищ, обставин і процесів драмопису "усусусів" здебільшого залишалися невідомими не лише для широкого загалу, але й для фахівців-дослідників. Тим часом архівні матеріали, численні рукописи засвідчують існування "стрілецької" драматургії, а відтак і "стрілецьких" вистав[50].

В умовах воєнного стану держава, як правило, виступає зацікавленою стороною і всіляко ініціює не тільки функціонування, а й створення сприятливої атмосфери для такого типу художньої творчості як військово-пропагандистської та значною мірою агітаційної, навіть у середовищі окупованого населення. Зрозуміло, що драми і сценічні постановки західноукраїнських авторів у межах Австро-Угорської імперії, яка брала участь у Першій світовій війні, були не просто небажані, а й небезпечні для неї, оскільки так чи інакше втілювали в собі ідею усамостійнення та державотворення української підневільної нації. Такий її статус унеможливлював державне замовлення на п'єси і вистави військового спрямування, тому австро-угорська влада зробило все залежне від неї, щоб дезорганізувати діяльність українських (галицьких) сценічних труп, головним чином театру товариства "Руська Бесіда", а відтак і зовсім не допустити до появи ні вистав, ні драматичних творів національно-патріотичної тематики. Більше того, чимало артистів і письменників чи й загалом західноукраїнських митців було мобілізовано до австро-угорської армії, а тих, хто був російськопідданими, – заарештовано та ув'язнено. Інша частина акторів і ху-

дожників слова, уникаючи переслідувань з боку також ворожих російських військ, перебралися зі Львова до Тернополя, де впродовж 1915–1917 років спочатку під керівництвом Леся Курбаса, а з березня 1916 року Миколи Бенцаля становили основу літературно-сценічних видовищ Тернопільських Театральних вечорів[51].

Не вдаватимемося до аналізу репертуару ні цього, ні інших дивом уцілілих театральних колективів Західної України воєнного періоду, зауважимо тільки, що тут, поряд із розважальними та музичними спектаклями, здійснювалися постановки драм "Сонце Руїни" Василя Пачовського, "Степовий гість" Бориса Грінченка, "Соколики" Григорія Цеглинського, "Дядя Ваня" Антона Чехова, "Украдене щастя" Івана Франка, "Чорна Пантера і Білий Медвідь" Володимира Винниченка та інших драматургів[52]. Водночас зазначимо, що в середовищі галицької інтелігенції раз по раз піднімалися дискусії і полеміки про однотипність і недосконалість, про схематизм і поверховість цілого ряду вистав та їх літературних першооснов. Часто такі суперечки виносилися на сторінки тодішніх часописів і їхні думки, положення та висновки ставали відомими широкому колу читачів та громадськості загалом. Так, редактор журналу стрілецької творчої молоді "Шляхи" Федь Федорців не без іронії та сарказму писав, що п'єси, які добираються для сценічного втілення Українським Людовим Театром Василя Коссака, становлять собою не що інше, як "усякі кабаретково-опереткові уривки", не відповідають духові національно-визвольних змагань, тому й, звісно, аж ніяк не збагачують репертуару, хіба що "зуживаними творами "Ой не ходи, Грицю" чи "Нещасне кохання"[53].

Федь Федорців не заперечував появи у репертуарі класичної української чи західноєвропейської драматургії. Він лише застерігав театр від втрати мистецького впливу на глядача через нерозважливі підходи до постановки тієї або іншої драми, від надмірних, не завжди обґрунтованих режисерських та акторських амбіцій стосовно втілення літературного твору на сцені. Зрештою, "молодомузівець" Сидір Твердохліб у своїх рецензіях на вистави за п'єсами західноукраїнських авторів, не ігноруючи їх розважально-комедійної основи та полегшеного подієвого спрямування, зауважував, що такі видовища конче потрібні населенню, бо дають йому можливість бодай на мить забути про страждання воєнної пори,

хоча ті ж "Соколики" галицького драматурга Григорія Цеглинського "на теперішній військовий час уже публіки (...) не полонять"[54]. Тож необхідні були нові драматичні твори і вистави, тим паче, що велика частина митців, мобілізованих у Львові до лав Українського січового стрілецтва, проходила військову службу у Збірній Станиці Українських січових стрільців[55], що, безперечно, давало їм можливість витворювати певні художні цінності.

"Власне легіонові Українських січових стрільців, сформованому в складі австро-угорської армії у вересні 1914 року, належить чи не основна заслуга у функціонуванні українського театрального товариства "Українська Бесіда" під час війни, – аргументує появу "січової драматургії і театру" сучасна дослідниця. – Командування УСС добре усвідомлювало всю важливість театру як живої національної пропаганди для українського народу в Галичині, для українських вояків австрійської армії, а також січових стрільців. Однак, не маючи можливостей надати театрові "Української Бесіди" статусу військового, воно використовувало всі доступні засоби, щоби сприяти єдиній на той час театральній трупі (зі значенням професійної. – *С.Х.*). Тому в спогадах сучасників театр товариства "Українська Бесіда" в період Першої світової війни одержав назву "стрілецького", позаяк його основний чоловічий склад становили актори у стрілецьких одностроях"[56]. Тому витворена в цьому середовищі і присвячена національно-патріотичній тематиці періоду Першої світової війни українська драма цілком логічно йменується "стрілецькою".

Зрозуміло, що підтримка такого типу літературної та сценічної творчості "усусусів" з боку Австро-Угорської імперії, по суті, не здійснювалася, оскільки заряджати своїх інонаціональних піддаених визвольною і самостійницькою ідеєю було недоцільно, навіть небезпечно. Проте для Українського січового стрілецтва вага не тільки драматургії і театру, а й інших мистецьких видів та жанрів і надалі залишалася незаперечною та всемірною. Адже в легіоні УСС від самого початку його створення був закладений не тільки сенс і дух національної військової гвардії, а й її культурно-просвітницька місія. Відтак стає зрозумілим, чому майже 35 відсотків УСС становили представники галицької наукової та літературно-мистецької інтелігенції[57].

Як і те, що в середовищі вояків-стрільців панував інтелектуальний дух, навіть імперативна потреба в освіченості та в пропаганді історико-патріотичних завдань серед населення краю. Цьому сприяла з ініціативи підхорунжого Миколи Угрина-Безгрішного та з допомогою кошового отамана Никифора Гірняка "Пресова квартира УСС", що займалася виданням часописів і листівок, журналів "Самоохотник", "Самопал", збірників "Червона Калина", а також організацією шкіл, бібліотек, читалень, хорів, оркестрів, театральних гуртків на території пересування "усусусів". Саме "Пресова квартира УСС" час від часу оголошувала різноманітні творчі конкурси, серед яких був такий – створення сценічного видовища та написання драматичного твору з життя і боротьби Українських січових стрільців.

Найактивніше ця робота велася восени 1916 року, коли полк під командуванням Григорія Коссака перебував у тилу на перепочинку і встановив тісніший зв'язок зі Львовом[58]. Не переказуватимемо тієї справді патріотичної діяльності "усусусів" на рідних українських теренах, що почергово окуповувалися воюючими імперіями. Зауважимо тільки, що така атмосфера творчості в їхньому середовищі природно утримувалася аж до 1918 року, тобто аж до закінчення Першої світової війни, а потім з новою силою розгорнулася в період національно-визвольних змагань 1918–1920 років. Саме вона стимулювала розвиток української літератури і мистецтва спротиву ("резистансу"), що своїм корінням сягав давноминулих часів і мав тривку традицію, саме вона, зокрема, інспірувала народження таких унікальних у нашій культурі естетичних явищ, як "стрілецький театр" і "стрілецька драматургія", "стрілецька пісня" і "стрілецька поезія", про які сьогодні написано ґрунтовні розвідки[59].

Порівняно з іншими видами і жанрами художньої творчості, п'єси "усусусів" досліджені найменше, деякі з них і досі залишаються архівним матеріалом, про окремі є лише згадки, принагідні спомини, які розпорошені по різних виданнях в Україні та за кордоном. Одночасно не можна оминути того факту, що такого типу драму створювали не лише представники УСС, а й близькі до них за своїми світоглядно-патріотичними переконаннями західноукраїнські автори, драматурги, які глибоко проймалися національно-визвольними змаганнями нашого народу, а тому знаходили відповідні

жанрово-стильові засоби та принципи драмопису для їх сценічної реалізації, приміром, у театрі "Української Бесіди" чи на підмостках інших (аматорських або професійних) колективів. Тому "стрілецька драматургія" як літературне явище у розвитку західноукраїнського драматургічного-театрального процесу перших десятиліть XX століття, незважаючи на свою малочисельність, а іноді й малопримітність, все ж постає як самодостатній художній вияв її творців[60].

Йдучи за хронологічною послідовністю створення такої драми безпосередньо в середовищі вояків-стрільців та оголошуваних "Пресовою Квартирою УСС" творчих конкурсів, першим у цьому ряді можна було б назвати Дмитра Николишина (1894–1968) з його твором "Розладдя" (1916). Удостоєна третьої премії на драматичному конкурсі Крайового Відділу УСС[61], ця п'єса з успіхом виставлялася кілька років на сцені театру "Української Бесіди", про що свідчить рецензент газети "Діло": "Щойно кілька останніх тижнів почали показувати (після прем'єри "Розладдя". – *С.Х.*), що театр починає вступати на дорогу, яка трохи більше відповідає артистичним вимогам"[62]. На жаль, самого тексту драми відомого тоді галицького письменника, літературознавця, перекладача й педагога Дмитра Николишина сьогодні не збереглося. Цілком ймовірно, що літературна першооснова вистави "усусусів" була загублена (або й знищена) ще в складних умовах воєнного лихоліття.

З відгуків, які залишилися від тодішньої театральної критики на постановку цього твору, можна зробити принаймні два висновки: він не мав високої мистецької вартості, розкриваючи дещо поверхово проблему сімейних взаємин у галицькій родині періоду війни, і тільки завдяки Лесеві Новіні-Розлуцькому, який, за словами Йосипа Гірняка, "спеціалізуючись" у стрілецькому театрі на спектаклях за п'єсами зарубіжної і новітньої української драматургії, зумів "якнайкраще зрежисерувати таку буденну історію з нецікавого побуту нашої інтелігенції", впродовж тривалого часу знаходив вдячного глядача в особі вояків УСС; окрім того, "гра акторів назагал відповідала інтенціям автора"[63] у створенні характерів окремих дійових осіб, зокрема головних – Олени Малиновської (Катерина Рубчакова), Бориса Малиновського (Лесь Новіна-Розлуцький), Ярини (Катерина Пилипенко-Бучма), однак "сценічний конфлікт між

Тож сюжет "Великого дня" побудований не так на відтворенні якихось зовнішніх чинників дії, як, сказати б, на вияві внутрішнього світу головного персонажа і таких рис його характеру, як ідейно усвідомлений патріотизм, мужня жертовність і незламна віра в національно-визвольні змагання українського народу. Дмитро Вітовський, як і обіцяв своїм воякам, з'являється перед ними 1 листопада (в день своєї смерті 1919 року) на священній для всіх "усусусів" горі Маківці[70], де загинули у воєнному горнилі тисячі його побратимів. З'являється темної ночі, що раз по раз освітлюється місячним сяйвом. Він помічає, що не всі прийшли сюди, не всі солдати-українці з австрійської та російської армій, що спали вічним сном в одній могилі, почули клич полкового горніста. Однак і їм також звітує полковник-герой про те, що кайдани неволі розбиті, що народ український вільний. Роман Купчинський у першій дії наче надає можливість висповідатися Дмитрові Вітовському перед мертвими й живими, тому монолог тут переважає над діалогами. Уже в наступних діях саме діалогічне мовлення стимулює розвиток основного конфлікту драматичної поеми: дух полковника протистоїть темному духові зневіри, що мимохіть закралася в душі померлих вояків. Її важко позбутися навіть у героїчні миті, бо це – Дух Черні, вічна руїна нашої державності, це той, до якого з обуренням звертається Дмитро Вітовський:

Остряницю й Гуню дав
Під шибеничії стовпи.
Ти Брюховецького підняв
На спинах п'яної товпи!
Ти Дорошенка понизив!
Мазепу кляв як бунтаря![71].

Це, власне, той, який "недолю ширив по Вкраїні", виступаючи на "всяких чорних радах". Дух Черні впевнений у своїй перемозі навіть тоді, коли провідник національного війська для ствердження правдивості своїх слів звертається до літнього чоловіка та його сина. Батько не знає, що то за місцина така – Маківка, та й хто такі "січові стрільці", що полягли в бою за неї. Хоч він і "тутешній", та бажання його обмежуються тим, щоб

...вже хто-небудь прийшов,
Коб нам давав потрохи дров![72].

І навіть з якимось викликом говорить, що "через отсю "свободу", тепер ще гірше стало для народу"[73].

З цієї збайдужілості і безпам'ятства простого люду Дух Черні торжествує, а Дмитро Вітовський ще більше страждає і з розпачем благає, щоб нові покоління не проклинали тих, хто вже "у супокої вічному лежать", щоб не забували "історії своєї"[74]. Драматизм цих сцен посилюється ще й тим, що син, на відміну від батька, пильно вдивляючись в обриси духу полковника, впізнає його і стає супроти духу зневіри. Дух Вітовського мовби переселяється у живу людину – майбутню надію нації. Конфлікт драматичної поеми сягає свого найвищого напруження, коли розлючений Дух Черні кидається на юнака, щоб знищити будь-яку ймовірну історичну пам'ять українського народу. Та на захист хлопцеві стає одвічний страж Золотих Воріт, що є символом нашої державності, – Архангел Михаїл. Він велить чоловікові убити Духа Черні, але той не має для цього ні відваги, ні сил. Це робить син. Фінал драматичної поеми просвітлений не лише місячним сяйвом, що огортає гору Маківку, не тільки відсвітом першої листопадової ночі, що вважається заупокійною "по мертвих та убієнних душах", а й тим, що примара неволі та безнадійності, яка була навіяна злим духом, зникає й Архангел Михаїл сповіщає про народження Великого дня – дня воскресіння нації.

Використані Романом Купчинським у цьому творі засади символістського типу художнього мислення, а відтак і відповідні засоби драматургічної поетики, засвідчують, з одного боку, стильове розмаїття "стрілецької драматургії", а з іншого, – тягліть традицій західноукраїнської драми початку XX століття, зокрема в творчості представника модерністського угруповання "Молода Муза" Василя Пачовського з його історіософськими ідеями, патріотичною проблематикою тощо[75].

Звичайно, були в цьому пласті західноукраїнської драматургії 20–30-х років і художньо слабкі, недосконалі твори, на появу яких тодішня критика реагувала майже миттєво – відразу ж після їх публікації чи вистави. Так, Григор Лужницький у своїй рецензії на "драму з української революції" (таке жанрове визначення автора п'єси) "Черник" (1938) Ростислава Єндика чітко виявив творчі прорахунки письменника: статичність драматичної дії, що сприймається наче "своєрідний мітинг стрільців", які нічого не роблять,

тільки "входять, виходять, сидять, стоять і цілісінький час говорять". Про одне й те ж, з тією тільки різницею, що "одні віршем, другі прозою"[76]. Крім дії, немає тут і конфліктів, нема тут і характерів, бо нема тут справжньої сюжетної інтриги. Тим часом, як зауважує критик, Ростислав Єндик мав добрий матеріал, "навіть, можна сказати, свіжий". Адже сама постать головної дійової особи сотника Черника, яка стала вже, по суті, легендою, дуже сценічна. Однак після прочитання "Черника" Єндика (коли б ми його побачили на сцені, то було б ще гірше!) залишається справдішній несмак. Не тому, що діальоґи (мітингові й наскрізь демагогічні) томлять, і замість розвивати акцію чи заплутувати її, без потрібно продовжують її тільки в першу чергу, читач бере в оборону "чорних типів" п'єси Єндика, австрійських старшин і замість захоплюватися стрільцями (так, якби повинно бути) на місці Косовського (полковника австрійської армії), велів би їх безпардонно розстріляти"[77].

Цей же рецензент іншої п'єси з життя і боротьби "усусусів" "Син повстанців" (1938) Левка Отаманця дає нищівну оцінку (коротку за змістом, всього два абзаци, проте влучну за суттю): "Син повстанців" зветься ця драма, мабуть, тільки тому, що десятилітній синок повстанців залишається випадково в живих і кінчає цілу драму патетичною ворожбою: мамо! встань! збудись! царство наше воскресає! Цього рода заклики наша публіка любить, і, може, тому ця драма, відограна на аматорській сцені (бо ніякий професійний театр не відважиться її грати!), буде мати сякий-такий успіх". І вже як висновок, Григор Лужницький завершує: "... ця п'єса композиційно слабесенька, не має навіть того, що так хотілося б бачити в літературно-слабких творах, – правди життя"[78]. Подібну оцінку дав цей же рецензент і твору Мирослава Чирського "Отаман Пісня" (1935). Художньо примітивною у своєму наслідуванні драми Григорія Цеглинського "Кара совісти" є перенесена в інші часи п'єса Михайла Приймака "Стрілецька рука" (1939), яка не має жодної літературно-мистецької цінності, як і не має безпосереднього відношення до героїчних сторінок українських "усусусів". Як зробив невтішний, проте справедливий висновок театральний критик: "... сьогодні друкувати й кидати між маси цього рода речі рівняється національній зраді"[79].

Отже, історія українського стрілецтва, час національно-визвольних змагань у Галичині не дали таких яскравих естетичних з'яв, як, приміром, ті ж "молодомузівці" з їх настійливою потребою оновлення літературного процесу. Зате вони стимулювали безперервність (навіть в умовах воєнних) творчих шукань західноукраїнських драматургів і театру перших десятиліть XX століття. Зрештою, в них не слід шукати якихось неперебутніх літературно-мистецьких досягнень, а підходити з цілком об'єктивних позицій та обставин: п'єси і вистави здебільшого витворювали ті, які свої драматургічно-сценічні студії проходили на фронтових дорогах, ті, хто нерідко не мав фахової освіти. Водночас тут не можна оминути того факту, що впродовж Першої світової війни єдиний на той час в Галичині професійний український театр товариства "Українська Бесіда" мав постійну підтримку (моральну й матеріальну) з боку Українського січового стрілецтва, зокрема Коша УСС (командант д-р Никифор Гірняк) та Збірної Станиці УСС (командант, сотник д-р Михайло Волошин), жодного разу не отримуючи її (якраз навпаки) від воюючої Австро-Угорської сторони.

Цей чинник, а передовсім стрілецький патріотизм і палка віра у святість національної ідеї (за них "усусусів" Австрія і Польща інтернувала у невільницькі табори, а Росія засилала в концентраційні в'язниці Сибіру та Соловків), надавали воякам та учасникам визвольних змагань потужної творчої сили. Режисери, актори, сценографи і літератори не тільки вміло й посутньо заповнювали драматургічно-сценічний простір і час, а й з глибоким відчуттям обов'язку та відповідальності поставилися до свого "військово-мистецького завдання". Окрім того, в історії українського театру та літератури "стрілецький театр" і "стрілецька драматургія", попри свої творчі пошуки та експериментаторство, заслуговують на уважне вивчення вже хоча б тому, що вони є унікальним явищем загальноукраїнської культури і самі по собі стали певним, окресленим у часі та місцевості, періодом або відрізком у розвитку нашого національного театру і літератури[80].

За своїм художнім мисленням такого типу вистави і драми дещо асоціюються з народною ідейно-естетичною свідомістю, надто героїчного плану, зразком цього можуть слугувати "Залізна Острога", "Софія Галечко", "Великий день", "Остання жертва", "Шлях

до волі" та ін. твори, що мали свого часу сценічну інтерпретацію. І все ж це тільки один, сказати б, видимий бік літературно-мистецького явища. Інший же, більш прихований, полягає в тому, що навіть в умовах воєнного лихоліття західноукраїнські драматургія і театр уникали поетико-стильової одноманітності і всіляко прагнули абсорбувати в себе традиції і тенденції сценічно-літературного життя, як тоді мовилося, "Великої, Східної України". Не випадково дослідники вказують, що зорганізована січовими стрільцями Василем Бобинським, Романом Купчинським, Юрою Шкрумеляком, Олесем Бабієм та ін. художня група "Митуса" (1922) імпульсувалася в своєму творчому розвитку київським "Музагетом" (1919), а редагований Василем Бобинським однойменний журнального формату часопис всіляко пропагував зі своїх сторінок новітні стильові віяння та літературні напрями, зокрема символізм, неоромантизм, імажинізм, імпресіонізм тощо.

Хоча при цьому не слід оминати й суперечливих поглядів на це. Як писав пізніше у своєму нарисі про творчість Олеся Бабія історик українського письменства з діаспори Роман Завадович, "модерністський рух (символістський чи декадентський, як його визначали в часових проміжках 20–30-х років українські оглядачі) як українськими літературними критиками, так і читачами сприймався наче "мода", що була чужою духові і священним цілям української літератури"[81]. Вочевидь, цим можна пояснити той факт, що, навіть незважаючи на художню трансформацію подій січового стрілецтва та української визвольної війни через поетику символізму, західноукраїнські драматурги в своїх драматичних творах, зокрема поемах, так і не змогли повністю "заволодіти уявою суспільності, яка так чи інакше завжди шукала способу національного самовиразу"[82].

Окрім Галичини, це впливало й на інші краї Західної України. У 20-і роки дещо пожвавлюється драматургічно-сценічний процес українського спрямування і на Закарпатті[83], що також пов'язано із заснуванням в Ужгороді "Руського театру тов. "Просвіта" (1921). Цей колектив, окрім стаціонарного осідку, часто виставляв спектаклі у Мукачевому, Пряшеві, Берегові, Рахові, Хусті, Перечині, Тячеві, багатьох україномовних селах краю. Спочатку репертуар складався з української національної класики ("Наталка Полтавка", "Ой не ходи, Грицю"), перекладених п'єс російських та

західноєвропейських драматургів, а згодом до його формування долучалися й місцеві автори. Так, Юрій (Августин) Шерегій створює драму з життя селянства "Нова генерація" (1925), Василь Гренджа-Донський пише доступною народною мовою п'єсу на одну дію "Сотня Мочаренка" (1926) про героїчні бої українських повстанців у 1919 році на Мараморощині, Василь Пачовський пропонує на суд глядача мелодраму "Кров землі" (1927), сюжет якої зв'язаний з визвольними змаганнями українців після Першої світової війни. Ірена Невицька створює драму з селянського життя "Огонь" (1930), а Августин Волошин (1874–1945) під псевдонімом Андрій Верховинський – "Марусю Верховинку" (1931), твір, що тривалий час виставлявся на підмостках багатьох закарпатських українських труп, а також драму з народного життя "Без Бога ні до порога" (1936). Ці твори в постановці Михайла Біличенка часто виставлялися на сцені аматорського драматичного гуртка Ужгородської учительської семінарії. До цього ряду варто віднести й п'єси Петра Мігевка "Михля" (1938) й Олександра Сливки "Святий Миколай" (1934).

Власне, "Марусю Верховинку" можна вважати чи не найкращим з точки зору художності драматургічним витвором, де і сюжет, і характери, і конфлікти в єдиній наскрізній дії естетизують важливі й складні події життя закарпатців 30-х років: боротьбу місцевих селян супроти свавілля дрібного урядовця, який разом із корчмарем притлумлює паростки українського культурного відродження краю. Головна героїня драми – вчителька Маруся Верховинка – веде завзяту боротьбу з лихварями, викриваючи їх антинародну суть, і врешті перемагає. Сіон Сильвай створив народну оперету "Маруся" (1930). Та мотив її, за словами Григора Лужницького, – "це попсовий мотив "Наталки Полтавки", а поодинокі епізоди зовсім не в'яжуться з акцією". Вадою цього твору також треба вважати мовну еклектику, адже, крім місцевої говірки, звучить (без будь-якої потреби) церковнослов'янська та російська лексика. І все ж "Августин Волошин повністю витримав основний принцип такого виду сценічного мистецтва, як народний театр. Тут і справді, як писали Олекса Мишанич і Павло Чучка, спрощено подано складні соціальні процеси на селі..."[84].

Уже наприкінці 30-х закарпатський драматург Юрій Гром (він же Юрій Шерегій – 1929–1977) написав п'єсу "Часи минають" (1938),

яка, за його задумом, мала б розкривати проблеми відродження Карпатської України. Однак письменникові бракувало вправності і розуміння сценічності як важливого чинника компонування драматичного твору. За всіх його бажань загалом добра ідея так і залишилася мистецьки не реалізованою (розтягненість дії, передбачуваність сюжетних ходів, описовість сцен та епізодів тощо). "Бо сама штука – це свобідні картини, повиривані живі шматки з історії Срібної Землі в 3-ох діях – передвоєнній, мадярській, чеській і найновішій дії наших днів, – писав рецензент. – Коли говорити про вартість п'єси, то треба зразу виділити два поняття – мистецьку вартість і вартість, з огляду на її актуальність"[85]. Як зазначав Юрій Шерегій у "Нарисі історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року", такого типу драматургія місцевих авторів здебільшого актуалізувала певну проблематику, аніж художньо модернізувала її, як це спостерігалося на Галицьких теренах[86].

І справді, у розвитку тамтешньої та діаспорної драматургії 20-х років модернізм здебільшого співіснував з реалістичним типом художнього мислення, свідченням чого можуть слугувати п'єси Мирослава Ірчана (Андрія Баб'юка (1897–1937) (деякий час проживав у Празі, а згодом – у Канаді) "Бунтар" (1921), "Безробітні" (1922), "Дванадцять" (1923), "Їх біль" (1923), "Родина щіткарів" (1924), "Підземна Галичина" (1925), "Радій" (1927) і "Плацдарм" (1930), у кожній з яких так чи інакше проступають "материкові" та "емігрантські" обставини того часу. Хоча перші й останні твори цього періоду відчутно різняться у спадщині письменника, зокрема стильовим спрямуванням. Так, "Бунтар" і "Безробітні" сповнені романтизації у зображенні головних героїв, певної символізації образної системи й реалістичності драматичної дії та конфліктів.

Проте така авторська ідейно-естетична свідомість радше сприймалася як своєрідна еклектика різних, взаємозаперечувальних елементів драматургічного мислення молодого літератора. Більше того, за очевидним прагненням драматурга окреслити новонароджувані характери, ідеї та обставини вона зводилася до штучного мелодраматизму, надуживаного декларативно-мітингового пафосу, а відтак до певного схематизму у розстановці непримиренних сил, радше, за їх класовою приналежністю, соціальним станом і т.п. Водночас помітно, що елементи неоромантичної та символістської

поетики у цих драмах використані Мирославом Ірчаном з "чужого поля", тому й несли в собі наслідувальні моменти чи то від модернізму молодомузівців, чи то від західноєвропейської драматургії того часу.

Як би там не було, ранні спроби драмопису в творчості цього автора слід сприймати не лише як невправно-учнівські, а й як такі, що спрямовані на подальші художні пошуки письменником свого власного стилю. Тож має рацію Григорій Семенюк, коли стверджує: "експериментальність драматургії М. Ірчана визначалась пошуками нової тематики, адекватної революційній епосі"[87].

Після "Бунтаря" й "Безробітних" у драмах Мирослава Ірчана увиразнюється психологічний реалізм, що посилюється залученням до його засад експресіонізму. "Від агіток автор починає переходити до творчості зрілішої й об'ємнішої, – зазначає Леонід Новиченко, – усвідомлюючи, що справжня "агітаційність" твору залежить від ступеня його художності, життєвої та ідейної переконливості"[88]. Й справді, від п'єси "Дванадцять", що була наступною після двох попередніх, драматург наполегливо шукає сюжети, ідеї, характери й образи, народжені безпосередньо тодішньою західноукраїнською дійсністю.

І все ж романтична піднесеність та умовна символічність окремих дійових осіб і психологічних ситуацій (приміром, українських повстанців Мельничука, Шеремети й Цепка та їх ув'язнення польською жандармерією з твору "Дванадцять"; Антона, Єви, Івася й Ади та їх дії в умовах Першої світової війни з п'єси "Родина щіткарів") й надалі залишаються домінуючими у драматургічній творчості письменника. Інша річ, що Мирослав Ірчан, віддаючи перевагу майже документальному факту та матеріалу, використаним у тій же драмі "Дванадцять", не завжди вдало структурував сюжет і драматичну дію, часто вдавався до публіцистичної патетики в монологах головних героїв, які здебільшого декларували свою життєву й ідейну позицію, аніж виражали їх дійово. Звідси й основний недолік цих творів драматурга – схематизм характерів і конфліктів, статичність діалогічного мовлення і, як наслідок, – їх несценічність (принаймні перша редакція п'єси "Дванадцять" переконує в цьому, як і деякі сцени з другої редакції твору).

Орієнтація Мирослава Ірчана на документальний фактаж, на реальність подій, що відбувалися на початку XX століття у Галичині

та в еміграційних умовах, зокрема в робітничому середовищі, з часом усе більше набувала ознак витвореної художності – образного узагальнення, естетичної самоцінності, людської індивідуалізації, національної самототожності. Це наче заперечувало висловлену раніше у біографічній статті "Про себе" думку драматурга: "Мушу ще раз відзначити, що всі дотеперішні твори будував я виключно на життєвих фактах, старався завжди не відступати від гасла, що в художньому творі мусить бути життєва правда. Я був так захоплений цим гаслом іще з часів громадянської війни, що майже не визнавав так званої "поетичної фантазії". Всі мої твори – це життьові факти"[89].

Проте письменник свідомо відступив від своєї позиції, коли почав працювати над "Родиною щіткарів" – чи не найкращою саме з боку художності драмою, хоча в основу її сюжету знову ж таки лягли події, про які Мирослав Ірчан дізнався ще 1915 року, коли важкохворим лежав у віденському шпиталі: "Прочитав я в одній німецькій газеті, на останній сторінці, що в Німеччині жив-був сліпий щіткар і музикант, а в нього – дружина сліпа і їхня дочка теж сліпа. Тільки єдиний син був видючий, і його забрали на війну. За деякий час син повернувся додому, але... за славу Кайзера та великої германської імперії віддав теж... очі. Їх виїв отруйний газ на фронті. Єдиний видючий колись син поповнив темними очима сліпу родину щітқарів"[90]. Лише за вісім років, перебуваючи в Канаді, драматург "оживив" цю газетну інформацію і створив соціально-побутову драму, майже зберігши фабульне зчеплення подій, відтворених у згаданій публікації.

Антимілітаристський мотив цього твору Мирослава Ірчана наче продовжував розроблювану тему західноукраїнської "стрілецької драматургії" – "людина і війна". В "Родині щіткарів" домінуючою ідеєю, основним пафосом проступали антивоєнна спрямованість усієї образно-естетичної системи п'єси. Саме в ній чи не найвиразніше виявляється зміна художнього мислення автора – від реалізму до психологічного неоромантизму та символізму, від агітційності до жанрово-стильових пошуків.Дослідники творчості Мирослава Ірчана, аналізуючи його твір, небезпідставно виокремлювали таку його рису, споріднену із драмами західноєвропейських

письменників Ґергарта Гауптмана, Генріка Ібсена та ін., як символізм.

Однак, на відміну від них, "Родина щіткарів" позначена символізмом, сказати б, соціально-публіцистичного спрямування, що, вочевидь, пояснюється світоглядно-філософськими настановами на зображення "життя революційно пробудженої народної маси". Не випадково ця п'єса народилася в середовищі українського еміграційного робітництва у канадському Вінніпеґу восени 1924 року й тривалий час виставлялася у постановці тамтешньої "Театральної Робітничої Студії". Власне, така зорієнтованість на конкретного глядача й учасника робітничо-селянських аматорських гуртків українського зарубіжжя, по суті, спрощувала ті чи інші засоби драматургічної поетики у драмах Мирослава Ірчана. Надто це стосувалося формотворчих прийомів і принципів, а саме – структурування драматичної дії і діалогів та монологів тощо. Загалом з цієї точки зору твори драматурга (чи написані вони в Галичині, а чи створені в діаспорі) майже не різняться за жанровими ознаками, чимало в них "революційної романтики", що своїм пафосом знецінювала власне художні, естетичні спроби і реалізацію авторської свідомості.

Очевидно, Мирослав Ірчан, пристосовуючись до вимог тодішньої доби, соціально-класової настанови на творення "нового мистецтва", вважав, що "стара форма", якої він дотримувався, більш зрозуміла, бо "читач... не може ще нової форми приймати"[91]. Цю тезу заперечували своїми творами інші західноукраїнські письменники-драматурги, зокрема Василь Пачовський, Григор Лужницький, Остап Грицай, Богдан Курилас, Гнат Хоткевич, які органічно сполучали злободенність змісту і пошуки нових формотворчих засобів його вираження. Не кажучи вже про п'єси Миколи Куліша, Івана Кочерги, Олександра Олеся чи Володимира Винниченка, жанрові виміри драм яких випливали з модерної проблематики й актуальної тематики.

Драматургія Мирослава Ірчана, народжуючись з потреб часу, все ж більше вияскравлювала агітаційно-пропагандистські наміри автора художньо реалізувати їх в системі образів і конфліктів, сюжетів і психологічних ситуацій, соціальних обставин. Для цього драматург використовував не лише реальну проблематику з життя

робітників та селян Галичини і національну тематику з побуту українського зарубіжжя, а й дійсні факти з буття закордонних пролетарів. Свідченням цього є створена Мирославом Ірчаном у Канаді драма "Радій" ("Отрута"), що 1928 року була видрукована в Одесі. Чи не вперше українська драматургія звернулася до американських подій початку XX століття, характерів, наче вихоплених автором зі справжнього робітничого середовища міста Нью-Оренджі, де на годинниковій фабриці від загадкової хвороби гинули один за одним прості трудівники, аж поки цілком випадково асистент лікаря не виявив причин цього нещастя. З'ясувалося, що важка недуга, а потім і смерть наступали в тих робітників і робітниць, які для нанесення на циферблатах годинників позначок використовували розчин гуміарабіку та радію, раз по раз змочуючи ним і слиною загострений пензлик.

Така майже документальна основа сюжету драматичного твору Мирослава Ірчана підкреслює своєрідну рису авторської ідейно-естетичної свідомості письменника. "Цілу робітничу трагедію в Нью-Оренджі я передав у п'єсі без будь-яких своїх додатків, – писав він. – Сюжет такий правдивий, що навіть більшість дійових осіб звуться в драмі так, як звалися в житті"[92]. І все ж таку "реальну дійсність" драматург збагатив досить вдалою розробкою характерів дійових осіб, а не "народної маси", як це до недавнього часу стверджували дослідники творчості Мирослава Ірчана, вказуючи на соціально-класову заангажованість зображуваних подій та образів. Бо навіть при очевидній на початку п'єси "Радій" розстановці непримиренних сил, конфлікт її з розвитком сюжету переходить у площину внутрішньо-психологічну. Власне, він є помітним рушієм у вияві духовно-душевного світу асистента лікаря Геррісона, світу, що роздирає сумління героя: з одного боку, він як учений, що дійшов висновку про причини таємничої хвороби, мав би розголосити це і вжити заходів, аби не допустити подальшої смерті робітників, а з іншого, – перебуваючи на службі у власника фабрики годинників Макдугела, він змушений приховувати правду про трагедію.

Мирослав Ірчан у фіналі твору дещо спрощує цей конфлікт, вдаючись до традиційних, як для агітаційних п'єс, засобів зображення народно-революційних мас: схвильовані подіями трудівники виходять на фабричну вулицю на чолі з профспілковими керівни-

ками і перемагають багатія Макдугела, а Геррісон оповідає їм заспокійливу новину про винахід проти отрути. "На екрані велика вулична демонстрація. Дужа масова пісня не втихає"[93], – такими ремарками завершує свою драму письменник. Однак, незважаючи на це, можна стверджувати, що в п'єсі "Радій" ("Отрута") Мирослав Ірчан, порівняно з іншими драматургічними творами, виявив себе як зрілий майстер сюжетобудування з мотивованими інтригами і тонко розробленими людськими характерами. Владолюбний і підступний, нерідко й цинічний Макдугел; збайдужілий до нещасть робітників лікар Ендерсон, що став слухняним знаряддям у руках фабриканта-управителя; чесний та усамітнений в суперечливому світі Геррісон; звідчаєний від горя втрати єдиного сина старий швейцар Бенермен; стійкі у відстоюванні своїх людських інтересів і прав робітники Джон, Гаррі, Розі та інші дійові особи у змалюванні драматурга. Навіть сьогодні, з відстані часу, вони більшою чи меншою мірою розкривають, з одного боку, нову грань художнього мислення Мирослава Ірчана, з іншого, – відбивають ту епоху, в якій він творив.

Історики літератури й дослідники творчості цього західноукраїнського і діаспорного письменника відзначають певну еволюційність його авторської ідейно-естетичної свідомості. Якщо у перших драматичних творах переважали засоби реалістичного драмопису, то у наступних ("Родина щіткарів", "Радій" ("Отрута") – вони органічно поєднувалися з елементами неоромантизму, символізму й експресіонізму. "До них його тягла, очевидно, настанова на символічність художньої ідеї і загальна трагічна настроєність, похмурість поетичного колориту, який "задає" автор твору, – писав свого часу Леонід Новиченко. – Уповільненість драматичного ритму п'єси, слабкість "зовнішньої" дії (незважаючи ва внутрішню гостроту сюжету), пильна увага автора до настрою, емоції, підтексту, відсутність виразного побутового елементу – все це характерні риси "Родини щіткарів" (до цього додаймо і "Радію". – *С.Х.*) як драматичного твору"[94].

Дещо відокремлені від цього такі п'єси Мирослава Ірчана, як "Підземна Галичина" та "Плацдарм", у яких зображується уже не просто "нова революційно-народна маса", а заполітизовані комуністичною ідеологією її партійні ватажки. У першій автор прагне

подати колективний портрет КПЗУ (так принаймні сприймаються підпільниця Оленка Заплатинська, Лесь, Михась та інші члени "підземної Галичини" у їх боротьбі з польськими поліцаями та провокаторами – Пухальським, Веселовським, Микитюком). У другій – колективний портрет антибільшовицьких європейських сил (так подані персоніфіковані Англія, Америка, Франція, Японія, Німеччина, Польща й інші країни) та їх участь у соціально-політичній ситуації на землях тодішньої Західної України: організаціях комуністичного підпілля, бунтарські настрої у польському війську, повстання селян-галичан і криваві придушення цього спротиву пілсудчиками.

Очевидно, провідним мотивом, що проймає всі сюжетні лінії "Підземної Галичини" та "Плацдарму", є гасло комуністів-підпільників, висловлене в останній драмі: "Плацдарм інтервенції проти Країни Рад мусимо змінити на плацдарм соціалістичної революції". Така заполітизованість подій і дійових осіб перетворила персонажів у звичайні схеми-рупори тодішніх комуністичних ідей, конфлікт драм структурувався автором на рівні соціально-класових взаємин і боротьби, по суті, не торкаючись глибин внутрішнього світу героїв. Зрештою, все це й визначило жанрові орієнтири творів як п'єс-агіток, п'єс-плакатів. Доведена до крайніх меж ідеологічна заангажованість "Підземної Галичини" та "Плацдарму" за всього бажання драматурга надати якихось конкретних людських рис образам, приміром залізничному робітнику Данилу, його дітям Климу та Оленці, зраднику Адаму Микитюку, комісару поліції Гуральському ("Підземна Галичина"), солдату Вергуну, підпільнику Кришці ("Плацдарм"), завершилося художньою невдачею. Бо це не що інше, як розставлені Мирославом Ірчаном винятково за принципом партійної і соціальної приналежності "ходячі політичні символи", а не повнокровні дійові особи.

Як і попередні драматургічні твори, ідеологічно заданою постає також п'єса Мирослава Ірчана "Два ордени" (1932), що була створена автором разом з колективом Харківського Театру Робітничої Молоді та режисером-постановником "Плацдарму" в "Березолі" Володимиром Балабаном[95].

Такі драми західноукраїнських авторів (сюди можна віднести Миколу Лідянку, Ярослава Галана, Олексу Карманюка та інших) не

були мистецькими відкриттями, хоча деякі з них і мали певну сценічну історію як в аматорських, так і в професійних театральних колективах Львова, Тернополя, Станіслава (тепер Івано-Франківська), Коломиї, Самбора, Стрия, Чорткова, Бережан та інших міст Галичини. Сьогодні вони становлять інтерес лише як факт літературно-мистецького життя, що не надто позначився на розвитку західноукраїнського та діаспорного драматургічно-театрального процесу[96]. Принагідно варто зазначити, що такого роду драматичні твори на східних теренах України існували ще на початку 20-х років. Тим часом на західних територіях України агітаційність, ідеологічне пропагування, політично-класовий схематизм, комуністична заданість п'єс такого типу виявлялися надто "живучими" аж до початку 30-х років XX століття, безумовно, спрощуючи ідейно-стильові та жанрові пошуки авторів-драматургів означеної доби.

Більше того, деякі західноукраїнські творці сценічної літератури, прагнучи відобразити новий час і новий естетичний ідеал, що появився як знамення соціально-політичних змін перших десятиліть минулого століття, нерідко абсорбували в себе ідейний фанатизм як вияв заполітизованих суспільних обставин у Західній Україні. Прикладом цього може слугувати драматургія Ярослава Галана (1902–1949), зокрема її раннього періоду – "Дон-Кіхот із Еттенгайму" (1927), "Вантаж" (1928), "Вероніка" (1929). Таке "новаторство", однак, здебільшого виявлялося в "ідейно-тематичній площині"[97], хоча, скажімо, використана драматургом традиційна конфліктна конструкція з класичною бінарною опозицією "почуття" – "обов'язок" у драмі "Дон-Кіхот із Еттенгайму" проступає у модерністських вимірах, зокрема з елементами неоромантизму. Князя д'Ангієна із відомої династії Бурбонів (його розстрілюють за наказом Наполеона) змальовано як максималіста та патріота у вияві особистих цінностей честі та обов'язку перед рідною країною. Заради цих власних переконань він відмовляється від життя. "Доля Франції у такому контексті, – пише Тетяна Свербилова, – постає релятивно химерною, адже про Францію згадують не тільки лицар д'Ангієн, але й пристосуванець генерал Дімуріє, й шпигун і жандарм Пилип. Справа честі, обов'язку забарвлюється жорстокістю, смертю не лише для героїв, а й для такої пересічної людини, як шпигун

Пилип. Він намагається порятуватися згадкою про своїх малих дітей, що лишаються сиротами, однак даремно"[98].

Загалом приреченість притаманна мученикам максималізму в усіх ранніх драмах Ярослава Галана. Тому такі дійові особи сприймаються не як динамічні у своєму розвитку, а як застигло-статичні у своїй притлумленості вимріяною ідеєю, розтерзані сумлінням і власними суперечностями. Як противага такому персонажеві постає жива постать жінки-героїні, яка заради кохання ладна поступитися своєю честю, совістю, зрештою, готова й до смерті. У таких мелодраматичних ситуаціях, що вибудовувалися письменником на стику класичного і нового романтизму, навіть більше – елементів експресіонізму, вловлювалася, як це не парадоксально, опозиційність формотворчих засобів щодо ідейного фанатизму, закладеного свідомо у розвиток драматичної дії, сюжету й конфлікту.

Головна дійова особа романтичної драми "Вантаж" Дженні вдається до хитрощів, щоб урятувати від ідейного фанатизму – мрії "про світову революцію" – свого коханого Оскара, який, переправляючи на кораблі смертоносну зброю до Китаю, може загинути. Як і в попередній п'єсі Ярослава Галана, тут основний конфліктний вузол зав'язує внутрішні суперечності героя, його почуття та обов'язки. Свого часу багатий корабельний підприємець Сем Уокерс усиновив Оскара, а дізнавшись, що він займається революційною боротьбою і навіть готовий померти в ім'я її "світлих ідеалів", віддає наказ підірвати судно з вантажем, на якому перебуватиме й Оскар. Довідавшись про наміри свого батька, Дженні всіляко вмовляє капітана корабля Хуана Гарція (навіть обіцяє вийти за нього заміж) ще в порту знищити корабель і в такий спосіб зберегти життя коханого. Однак той, запідозривши її у змові та зраді, у фіналі драми стріляє в дівчину. Як справедливо зазначає сучасна дослідниця, "п'єса "Вантаж" конденсує мелодраматичне напруження почуттів, при якому об'єктивно виявляється, що революційний героїзм, "інтернаціональний обов'язок" у загальнолюдському плані поступається життю людей"[99].

Якщо у драмі "Дон-Кіхот із Еттенгайму" Ярослав Галан використовував елементи поетики неоромантизму, то у творі "Вантаж" – поетики символізму, що вже спостерігається у самій його назві, в ледь окреслених знаках-символах та знаках-образах зі своєю втаєм-

ниченістю, прихованістю й підтекстом, у дещо розмитих контурах реального життя. Подібне можна висловити й про наступну п'єсу драматурга "Вероніка", хіба що з тією різницею, що в її загальній структурі домінуючими проступають експресіоністські формотворчі засоби у художньому мисленні письменника. Загалом його рання драматургія з очевидним ідейним фанатизмом її героїв, що був не чим іншим як своєрідним виявом тодішніх суспільних обставин, нині сприймається не як спроби західноукраїнського автора реально відтворити складнощі людського життя, а радше як його намагання "підігнати" нові обставини, характери чи естетичні ідеали у догматичні схеми соцреалізму, що його він дотримувався з початку своєї творчості. Однак коли сьогодні оцінювати такого типу створені ним драми (не з позицій життєподібного реалістичного драмопису, а насамперед крізь призму модерністської авторської свідомості), то можна спостерегти у них, окрім алогічних сюжетних ходів і деякої невмотивованості поведінки дійових осіб, певну художню послідовність.

У п'єсі "Вероніка", на перший погляд, не відбувається якихось "спровокованих" ситуацій. Більше того, вони мінімальні як для "повнометражної" драми: покинутий своїм командуванням напризволяще, невеликий загін австрійської армії волею обставин опинився у заметених снігових Альпах і прагне врятуватися від лютого морозу та голоду. Капітан Караджі всіляко намагається зберегти військову дисципліну у таких екстремальних ситуаціях, нерідко вдаючись до каральних заходів, навіть грубощів та зневаги до солдат. Особливо посилюється це тоді, коли до загону у пошуках свого чоловіка – фельдфебеля Гавліка – приблукала Вероніка. Саме вона стає у центрі всіх наступних психологічних ситуацій, зміщуючи і без того регламентовану сюжетну логіку порядковості та подій, вчинків інших дійових осіб, зрештою, й мотивацію своїх подальших кроків у чоловічому загоні військовиків.

Хотів того Ярослав Галан чи ні, а власне після її появи він спрямував зміст драми "Вероніка" в експресіоністське русло. Бо саме після цього увиразніше сприймаються прагнення людини до життя, посилюється боротьба зі смертю, що пов'язана з фанатичною сліпою вірою, а не лише з холодом і безвихіддю долі фронтовиків під час війни 1914 року. Картина змінюється картиною, сцена

– новою сценою, проте це вже не так рух подій твору, як моменти вираження внутрішнього світу героїв, принаймні трьох з них – капітана Караджі, фельдфебеля Гавліка та його дружини Вероніки, яка в умовах воєнного лихоліття стає коханкою першого з метою "вселити в нього життя". Немотивованість її вчинку більш ніж очевидна. Зрештою, і сприймається вона не як звичайна жінка, а, згідно з приписами експресіонізму, радше як вираження певної ідеї – імпульсатора життєствердження. Подібне можна сказати й про чоловічі образи, як втілення ідей фанатизму та приреченості. Надто це стосується догматизму капітана Караджі. Не випадково Вероніка, зізнавшись у подружній зраді й усвідомивши свій вчинок, йде у снігову заметіль, аби вирятувати решту чоловіків, у яких ледь жевріє надія на порятунок.

Вочевидь, таке прагнення Ярослава Галана до життєподібного реалізму позначалося впливом тодішніх західноєвропейських модерністів (жодна із названих п'єс його ранньої драматургії не торкається проблем українського національного життя). Вони по-своєму відбивали ідейний фанатизм як вияв заполітизованих суспільних обставин, все ж меншою мірою були позначені соцреалістичними канонами, аніж написані ним згодом драми "99%" (або ж – "Човен хитається") (1931) та "Осередок"[100] (1932). Саме вони, ці драматургічні твори, засвідчили переорієнтацію письменника (світоглядно-ідейну, соціально-класову й художню) на зображення з комуністичних позицій подій, обставин, характерів і конфліктів із життя Західної України. Згадані прийоми модерністської поетики, романтизацію героїв у цих п'єсах автор уже свідомо не використовував. Натомість він надто спрощено почав підходити до естетичного осмислення образу людини – лише як до представника певного класу, соціального елементу.

Такий поділ за приналежністю зовнішнього вияву діяльності чи стану дійової особи вів до однобарвності в її відтворенні, тобто такий тип героя ставав, з одного боку, лише носієм пролетарськості (відтак і так званої позитивності), з іншого, – виключно носієм буржуазності, звісно ж, так званої негативності. Звідси Ярослав Галан виводив як світосприймання, так і відповідний комплекс найкращих або найгірших духовно-моральних рис характерів, представлених у його "соцреалістичній" драматургії дійових осіб, а конфліктні

суперечності будував винятково на ідеологічній тенденційності, соціально-класовій приналежності персонажів тощо.

Саме такими й постають драматична дія, характери, конфлікти й обставини та ситуації його п'єси-фарсу "99%" (пізніше автор назвав її "Човен хитається") і драми "Осередок". Перша носить "антинаціоналістичний" характер і спрямована проти представників західноукраїнської інтелігенції – адвоката Ахіллеса Помикевича, його дружини Мілени та помічника Дзуньо Шуяна, отця і депутата сейму Румеги, соціал-демократів Пипця і Рипця. Драматург вбачає у їхніх діях "антинародні вчинки", тому й протиставляє їм образ дівчини з бідних мас, обмежену й гарненьку секретарку адвоката Лесю. Однак вона виконує тільки допоміжну, сказати б, службову роль у перипетіях сюжету та його інтригах. Основне ж сатиричне вістря на "розвінчання" діянь галицької "буржуазії" письменник спрямовує на чоловічі персонажі та їх "безсоромну профанацію національних почуттів".

Не відмовляючи Ярославу Галану в майстерності комедіографа та памфлетиста, все ж зазначимо, що "99%" ("Човен хитається") далекий від реально-історичної і художньої правди, це радше зразок драматургії "політичного театру". Адже виступи Помикевича і Румеги проти підступності діянь комуністичної партії на західноукраїнських землях, заклики Дзуня і Помикевича ставати супроти поширення тут більшовицько-радянської ідеології, підтримка польських демократів у боротьбі за свою свободу й "wolnosć" колись (на початку минулого століття) і тепер сприймаються як вияв національної гідності та самоцінності. На звинувачення Лесі (вона також покрита ганьбою нечесності, аморальності, меркантильності й лицемірства) про "несвідомих українців" та "лже-патріотів", які, за її словами, є "підлими щурами", Дзуньо Шуян – "хитромудрий" і "примітивний", за задумом драматурга, аж ніяк не примітивно роздумує про поразку західноукраїнської інтелігенції у боротьбі за свою незалежність у недавніх визвольних змаганнях: "Ми не виграли її, бо лет наш був орлиний, а у нас, як самі знаєте, підрізані крила. Так, панове, справжніми повноцінними орлами ми станемо тільки у власних гніздах, у власній тільки державі (*з пафосом*), вільній, самостійній, соборній!"[101].

Інша п'єса Ярослава Галана "Осередок", що також була явищем "політичного театру", безпосередньо зображує носіїв протилежних, "позитивних" сил – західноукраїнського пролетаріату та галицьких комуністів. Останні, що представлені в страйковому комітеті (вочевидь, звідси і назва твору), спрямовують робітничий рух "проти капіталістів та профспілкових зрадників" як представників буржуазних, "негативних" сил. На таких, здебільшого зовнішніх суперечностях драматург вибудовує драматичну дію і конфлікт, а також відповідно до ідеологічної мети (показати керівну і спрямовуючу роль КПЗУ в суспільному житті Західної України) концентрує художню увагу передовсім на ідейному окресленні характерів – голови більшовицького осередку Кінаша (хоча той майже протягом всієї дії хворий лежить у ліжку), його однопартійців (українських і польських) Анни, Юлька Полячка, Макса, Олька, Зозулі та інших комуністів-підпільників.

Персонажам з протилежного, "ворожого" боку (Директору й Директоровій, керівнику профспілки Бенюху, керівнику осередку Польської соціалістичної партії Гросфельду), письменник приділяє менше уваги. Тому вони не виходять "за межі публіцистичного накреслення загальних рис образів"[102] і служать лише як надумана сторона бінарності конфлікту. Думалося, що інша його сторона – "позитивна" докладніше розглядатиметься автором "Осередку", знаходячи свій психологічний вияв у діях та вчинках персонажів. Тим паче, що деякі з них (скажімо, Володимир Кінаш постійно носить у своєму серці кохання до Анни, дружини вчителя Снідавського, який ненавидить усе комуно-радянське; чи Макс, якого колись обдурили пропагандисти-пілсудчики і він опинився у лавах легіонерів, порвавши з якими, згодом пристає до галицького революційного пролетаріату) давали всі підстави для таких сподівань у структуруванні наскрізного драматичного конфлікту. На одному із його полюсів можна було б відшукати чимало нових психологічних нюансів, свіжих рис характерів, не ангажованих ідеологемно, а інтимних, особистісних сюжетних ходів і переходів тощо.

Однак цього не сталося, хоча первісно драма "Осередок" задумувалася Ярославом Галаном як соціально-психологічна з поліаспектністю подій та чималою кількістю великих картин і сцен (їх шістнадцять), дійових осіб (їх понад сорок). До речі, схожу розстановку персонажів, залучення до драматичного дійства як "позитивних", так і "негативних" образів (їх близько п'ятдесяти), подібне компонування двадцяти шести сцен-картин (їх масовість – неодмінна ознака такого типу п'єс) спостерігаємо в уже згадуваному "Плацдармі" Мирослава Ірчана. Це сталося головним чином тому, що Ярослав Галан, переорієнтувавшись на соцреалістичні канони драмопису, свідомо заполітизував комуно-більшовицькою і радянською ідеологією, по суті, всі події і ситуації, обставини й епізоди, всю образну систему твору, його вузлові драматургічні категорії – дію, конфлікт, драматизм і характер, полишивши осторонь власне художні, естетичні принципи створення своєї драми.

Хотів того письменник чи ні, але його "99%" ("Човен хитається") та "Осередок" залишаються лише фактом західноукраїнського літературного процесу перших десятиліть XX століття. Не відіграли вони ніякої ролі і в розвитку сценічного життя краю. Повторюємо, через заполітизованість їх змісту і форми, через ідеологізацію художнього мислення драматурга. Тільки цим можна пояснити плакатність, соцреалістичну патетику у висловлюваннях такого, приміром, персонажа із "Осередку", як Кінаш: "Ще за ґратами сотні тисяч наших братів, ще вас мучать, ще скриплять щодня їх шибениці, але смерть їх неминуча й близька, ще крок наш, ще два, з завзяттям, зі зненавистю й зі словом, що пече, що палить і голубить, робітничим словом: революція"[103].

У розвитку драматургічно-театрального процесу Західної України такі драми становили собою лише окремий пласт. Кожен письменник, що брався за створення п'єс, вносив щось своє у розробку тем, сюжетів і характерів, що мали виразне національне спрямування. До таких належить драматургія Гната Хоткевича (1827–1938). Його твори "О полку Ігоревім" (1926) і "Богдан Хмельницький" (1929) стали своєрідним продовженням його попередньо написаних драм "Довбуш" (1909), "Гуцульський рік" (1910), "Непросте" (1911), в яких засадничою була фольклорно-історична та міфологічна основа. Крім Гната Хоткевича, представниками гуцульської тематично-стильової течії були Юрій Федькович, Ольга Кобилянська, Марко Черемшина й Іван Франко, які свого часу здійснили цікаві спроби в її літературно-сценічному осмисленні.

Це була драматургія якщо й не досконала в усьому з точки зору художності і завдань західноукраїнського театрального мистец-

тва, то життєво необхідна для мешканців краю: вона зміцнювала й утверджувала їх самоцінність і самодостатність крізь призму історичної пам'яті й національної гідності. Гнат Хоткевич, який сприймав і розумів модерністські віяння, що слідом за європейським письменством і театром на початку XX століття охопили й українську культуру, все ж у своїй творчості спирався передовсім на народну основу і стверджував: "Все, що прийшло до нас зовні, все, що не виросло на нашій землі з нашим народом – те у нас не родить... ми ще занадто зв'язані з народом, ще не утворили верстви, одірваної від народу, верстиви, що уміла б жити своїм власним життям, і тому все über – народне – мусить бути у нас не штучним, безсилим"[104]. Звідси стає зрозумілим й обґрунтованим звернення драматурга до історичної тематики, історично-народних, фольклорно-міфологічних образів та сюжетів, традицій, звичаїв та обрядів.

Саме через цю неперебутню систему національної естетичної свідомості Гнат Хоткевич прагнув вибудовувати свої драматичні твори "Довбуш", "Гуцульський рік", "Непросте", що їх виставляв за його ж "практикованою" режисурою "Гуцульський театр" із села Красноїлля Жаб'ївського (тепер Верховинського) повіту не лише в Західній Україні, а й далеко за її межами. На перший погляд, ці "гуцульські акварелі" з народного життя видаються простими у своїй проблематиці й доступності широким народним масам. Однак це не "масовізм" пролетарський, а радше загальнонаціональний, бо сприяє розкриттю української душі й духовності, їх глибинного коріння, зануреного у міфологічну, фольклорну та історичну праоснову, без якої будь-який народ, будь-якого часу й епохи існувати не може.

Гуцульські п'єси драматурга "Довбуш", "Непросте", "Гуцульський рік", "Прахтикований жовнірь", як зазначає Іван Денисюк, написані наче з трьома рівнями виміру. "Їхня дохідливість розрахована на гуцулів-селян", – зазначає він. – У фрагментах свого побуту (а ширше – буття), перенесених на сцену, вони бачать і чують забавне й повчальне, естетично принадне. А з другого боку, своїм універсальним рівнем п'єси становлять інтерес для якнайширшого загалу споживачів мистецтва, захоплюють їх відкриттям цілого незнаного краю-дивосвіту колористикою типів, проекцією конкретики і пластики міфу у безмежність філософічну. Етнографічний

"сирий" матеріал, цінний як "порода", Хоткевич стилізує по-новітньому, по-модерному – чи то в дусі неоромантизму, символізму, а то й сюрреалізму"[105].

В їхній художньо-образній канві органічно переплелися традиційно-народні й модерністські засоби драматургічної поетики. Так, у п'єсі "Непросте" головний герой Гаргон втілює в собі, з одного боку, фольклорні риси гуцульського Щезника-Чорта, а з іншого, – символічні прикмети злого Демона, грізного й нещадного Тирана, відомого в міфопоетиці різних народів, зокрема, знаного і в нашій національній історії. Назагал назва цієї драми, що має виразне символічне значення, наче виявляє всю специфіку "гуцульської" драматургії Гната Хоткевича – "непростої за змістом, розмаїтої за жанровими модифікаціями, оригінальної за поетикою, і в цій поетиці, – акцентує сучасний дослідник, – втілений третій її вимір – в образі автора з його артистичним поглядом "примруженим оком"[106].

Цікаво, що другим крилом драматичної творчості письменника, тобто тематикою, яку він розробляв упродовж усього свого життя, була національна історія, втілена в узвичаєній для української класики реалістичній стилістиці, з елементами романтизму – "О полку Ігоревім" та "Богдан Хмельницький" (свого роду тетралогія, що складалася з окремих драм "Суботів", "Київ", "Берестечко", "Переяслів"), а також дві редакції п'єси "Довбуш" . При цьому цікаво й інше, Гнат Хоткевич як політичний емігрант прибув до Галичини на початку XX століття із Слобожанщини, продовживши вже у нових умовах розвивати багату на художні традиції й досягнення східноукраїнську історичну драму, автори якої явно переважали літературно-мистецьку практику західноукраїнських письменників в естетичному освоєнні подібної тематики.

Це стосувалося не лише сучасних драматургові галицьких художників слова, а й їх попередників, наприклад, Корнила Устияновича, Василя Ільницького, Омеляна Огоновського, Богдана Дідицького, Григорія Якимовича, Теодора Зборовського, Олександра Барвінського, Софрона Витвицького, в історичних п'єсах яких, за визначенням Івана Франка, спостерігається "склонність до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом, страшенна дразливість на все "неестетичне"[107].

Іншими словами, такі спроби в царині осмислення західноукраїнськими драматургами історичних фактів, подій, ситуацій, характерів, явищ чи образів, на переконання Івана Франка, не увінчувалися ідейно-естетичним успіхом: здебільшого з їх творів поставала не жива історія нашого національного буття, а схематичні типи, не історична правда, а тенденційна думка письменників, перенесена в давню історичну обстановку, не жива мова героїв, а суспільна риторика, тобто не було узгодженості між реаліями історичними і художніми. Внаслідок цього такі п'єси не могли викликати інтересу як у читача, так і глядача, нерідко зазнаючи повного фіаско у тодішніх галицьких сценічних трупах.

Історична ж драматургія Гната Хоткевича ("Довбуш", "О полку Ігоревім" і "Богдан Хмельницький"), в основі якої завжди лежали достовірно-конкретні факти нашої національної минувшини, прагнула до зображення повнокровного людського характеру з усім багатством і суперечливістю його рис. При цьому автор не вдавався до сліпого копіювання явищ історії (виняток становить хіба що перша редакція його "Довбуша", яка, за його словами, була найслабшою річчю і принесла йому немало мороки тому, що образ головного героя був "чисто історичний", "без найменшої вигадки"[108]), а, рівняючись на кращі зразки українського історичного драмопису, художньо домислював їх і виявляв своє розуміння і бачення національних подій, образів та їх естетичної перспективи.

У тетралогії "Богдан Хмельницький" і в драмі "О полку Ігоревім", зрештою, і в фольклорно-міфологічній п'єсі "Довбуш" (її друга редакція) основним, домінуючим пафосом виступає незнищенність народного відродження у боротьбі із різного роду зовнішніми та внутрішніми силами. В центрі цього – головні дійові особи Ігор та Ярославна ("О полку Ігоревім"), Богдан Хмельницький ("Суботів", "Київ", "Берестечко" і "Переяслів"), Олекса Довбуш ("Довбуш"). Важливо, що, як земні люди, вони під пером Гната Хоткевича постають особами індивідуальними, з властивими лише для них рисами суспільними та інтимними. Тому, скажімо, Олекса Довбуш за всього народно-легендарного спрямування цього образу показаний не як безвольна жертва фатального кохання до Дзвінки, а як трагічна жертва обставин життя, не як напівмістична постать, а як реальний історичний образ.

Звичайно, в такого типу драматургії Гната Хоткевича помічаються й недовершені сцени, деяка статичність у розробці характерів персонажів, надто другорядних, схематичність окремих конфліктних колізій, неприродна патетика мови дійових осіб тощо. Однак, як і "гуцульські" п'єси, історичні драми письменника також ставилися "Гуцульським театром" у Красноїллі (насамперед, звичайно, "Довбуш"). І не тільки Гнатом Хоткевичем, і не лише цим народним колективом, а й театральними трупами Галичини, режисери яких Лесь Курбас, Олександр Загаров прагнули до візійного "оживлення" національно-історичної минувшини українського народу. Важливо, що ця тенденція знаходила своє продовження у розвитку західноукраїнського літературно-мистецького процесу і в наступних десятиліттях XX століття, породжуючи нові імена галицьких драматургів та їх творів.

Саме початок 30-х років, обставини суспільно-культурного, історико-літературного та духовного життя сприяли появі тут такого унікального явища, як релігійно-християнської п'єси, "католицької літератури" загалом. В дефініції такого типу письменства католицький критик Теофіль Коструба "ставить на чільне місце вимогу домінування християнської тематики, наголошуючи водночас на необхідності дотримання самим митцем духовної чистоти: "Ідеал католицької літератури – це писана католиками така література, що випливає з освідомленого життя ласки в письменника, є органічною (не проповідницьки!) морально, а в ділянці словесного мистецтва гимном у честь Творця"[109].

На теренах Західної України ситуація у створенні такого типу драми і вистави була, сказати б, сприятливою. Літературне угруповання "Митуса" (1922), що сповідувало ідеї націотворення та відродження давніх тенденцій розвитку нашого письменства, стало добротним ґрунтом для появи іншого угруповання "Логос" (1922–1930), до якого входили представники львівського греко-католицького духовенства, галицької інтелігенції – Степан Семчук, Орест Петрійчук (Олександр-Микола Мох), Роман Дурбак, Петро Сосенко (молодший), Василь Мельник (Лімниченко), Григор Лужницький (Меріям), Роман Сказинський, а згодом приєдналися Теофіль Коструба, Осип Назарук, Петро Ісаїв.

Вони видавали журнали католицького (вселенського) спрямування "Поступ" (1920–1930), "Дзвони" (1931–1939), організовували

видання релігійної літератури "Добра книжка" (редактор Олександр Мох) у Жовківській друкарні оо. Василіян, формували католицьку літературно-художню критику (Микола Гнатишак, Ігор Коломийців, Гавриїл Костельник, Григор Лужницький, Євген-Юлій Пеленський, Костянтин Чехович, Юра Шкрумеляк)[110], у спеціальній серії "Бібліотека релігійної драми" публікували не лише твори сакрального мистецтва зарубіжних авторів, а передовсім західноукраїнських драматургів. Достатньо зазначити, що тільки у 30-х роках XX століття тут з'явилося понад півсотні п'єс такого спрямування різних жанрів (євангельська драма – "Блудний син", "Марія в храмі", біблійна драма – "Йосиф у Єгипті", "Нерон", "Олексій", драма з переслідування християн – "Юлія", "Весталька", "Українські мученики", історико-релігійна драма – "Борис і Гліб", "Пастирська гра", християнська драма з сучасного життя – "Свекруха", "На манівцях", "Де Бога нема", "Воскресення", "Святий Миколай на селі", містерії – "Пасхальна драма", "Чудо святого Миколая" та інші)[111].

Загалом така атмосфера творчості й видання релігійно-християнських п'єс усіляко сприяли утвердженню в Галичині католицької літератури, в якій теоцентрично й метафізично закладена ідея освяченого сакралізацією образів і сюжетів, характерів і мотивів, ладу й офіри, як це спостерігається в західноєвропейській релігійній драмі, зокрема у французькій п'єсі "католицької основи", німецькій п'єсі "оберамергауських страстей Христових", польській канонічній драматургії. Не випадково головним закликом видавців "Бібліотеки релігійної драми" були такі рядки: "... в кожному році наші аматорські гуртки по містах і селах дають у себе хоч одну релігійну драму!".

У цей період створюються різностильові й різножанрові форми драматургічної релігійно-християнської літератури. Григор Лужницький видає історичний фактомонтаж "Посол до Бога" (1934)", релігійну містерію "Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нащого Ісуса Христа" (1936), історико-релігійну драму "Ой зійшла зоря над Почаєвом" (1938), Спиридон Черкасенко – містерійну п'єсу "Ціна крові" (1930), Василь Лімниченко (о. Василь Мельник) – драму з сільського життя "Убите щастя" (1938), Степан Перський – драматизовану староукраїнську легенду "Чудо святого Миколая над подовчанином" (1937), Василь Попадюк – релігійну мелодраму

"Чуже не гріє" (1932), Павло Мєрчук – моноп'єсу "Марко проклятий" (1937), Богдан Жарський – драму із сучасного життя "Україна в крові" (1938), Ярослав Косовський – християнську мелодраму "На манівцях" (1936), Микола Магир – сценічний фактомонтаж "Святий Миколай на селі" (1937), Василь Коритко – дитячі сценки "Бог предвічний" (1938) та інші.

І хай Микола Гнатишак, підсумовуючи літературно-художню творчість письменників-лоґосівців, справедливо зауважував, що їхнє угруповання "гуртувало людей з дуже гарними інтенціями, але з дуже малими задатками на правдивих поетів"[112], усе ж у цьому проступає більше поваги, аніж поблажливості чи й загалом знецінення такого типу художньої літератури. Католицький критик розумів важливість літературного угруповання "Лоґос" у розвитку західноукраїнського культурно-духовного процесу, в утвердженні національної самоцінності й самототожності, як і пам'ятав, що християнськість у літературній творчості всіх народів, зокрема українського, є невід'ємною рисою її естетичного функціонування.

Зрештою, не забуваймо і того, що саме християнська ідейна платформа, з-поміж інших у Західній Україні і діаспорі, була чи не найпопулярнішою серед творців літературно-мистецьких цінностей. "Її розуміли по-різному, але сама християнська ідея дозволяла без гучних декларацій солідаризуватися з нею різним літераторам цієї доби (Б.-І.Антонич, Н.Королева, Є.Ю.Пеленський, Б.Кравців, Я.Гординський, М.Гнатишак, К.Чехович та ін.), – зазначає Ярослав Поліщук. – Орієнтація на християнську культуру Европи, в широкому значеннні цього поняття, втілювала засаду розвитку, адекватну сформульованому раніше М.Хвильовим гаслу "психологічної Европи " або "Ad fontes!" М.Зерова"[113].

Від оригіналу Біблії, релігійних традицій староукраїнської та західноєвропейської драми й театру, зокрема німецьких так званих "оберамергауських страстей Христових" і польської канонічної п'єси (приміром, твори Збігнєва Орвича), від національно-художніх тенденцій зображення містичних образів (згадаймо драматургію Пантелеймона Куліша, Лесі Українки та Панаса Мирного) свій початок бере і релігійна містерія Григора Лужницького (1903–1990) "Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа". Її жанр та сюжетно-композиційні особливості позначені

впливом чотирьох Євангелій з їх розповідями про життя Божого сина від його Єрусалиму до воскресіння. Автор, заглиблюючись у зміст першооснови, наче й непомітно, але все ж своєрідно переплавив розрізнені фабульні події і звів їх органічно до єдинонаскрізного сюжетно-конфліктного дійства. У цьому, в такій мистецькій інтерпретації чи точніше – перцепції біблійних джерел, і передовсім специфічному трактуванні образу Ісуса Христа, який промовляв звичною людською мовою і який, зрештою, як реальна постать появляється в тих чи інших обставинах та ситуаціях драми, – чи не найбільше досягнення драматурга.

На той час така драматургічна поетика сюжету й композиції західноукраїнської релігійно-християнської п'єси якщо й не в усьому сприймалася цілковито модерною, то в усякому разі була сміливою й доволі виправданою в системі художнього мислення принаймні представників літературного угруповання "Логос"[114]. Більше того, такі поетикальні засоби й прийоми засвідчують, що письменник не тільки прагнув новаторства у розкритті, здавалося б, канонізованих жанрів і сюжетів, образів і характерів, а й ішов (причому цілковито виправдано естетично) до своєрідного творчого заперечення традиційних принципів авторської свідомості. Адже, за східнохристиянськими художніми канонами, постать Ісуса Христа не те що не вводилася до образно-сюжетної канви твору, їй загалом не можна було прибирати будь-чого людського (до речі, і в єзуїтській шкільній драмі годі віднайти сценічну постать Сина Божого).

Як зазначає Леонід Рудницький, "може, найкращий чи радше найбільше відомий приклад цього неписаного закону, що постать Ісуса в літературі чи в театрі не сміє говорити, знаходимо у Федора Достоєвського, в його "Легенді про Великого Інквізитора", де Ісус не дає відповіді інквізиторові. У Григора Лужницького Ісус говорить, але це не означає, що Григор Лужницький цілком порвав із традицією. Докладний аналіз слів Ісуса в тексті п'єси виявляє, що автор узяв слова Ісуса Христа з усіх чотирьох євангелістів, так що свого він нічого не додав. Григор Лужницький (...) не назвав себе автором п'єси, а тільки перекладачем (...). Таким чином, Григор Лужницький зумів поєднати традицію з модернізмом, що викликало обширну й позитивну реакцію в українській пресі того часу"[115].

Саме образ Ісуса Христа стає центром "Голготи...", навколо якого драматург впорядковує весь сюжетний розвиток драми-містерії і споруджує композиційний каркас (хоча все-таки треба визнати, що сім картин, а також майже сорок дійових осіб роблять їх надто громіздкими, навіть несценічними). Художньо переконливими й довершеними проступають насамперед сцени та ситуації, ті частини епізодів, де сконденсовано драматичну дію, де діалоги й монологи "заряджені" не просто драматизмом, а гострою конфліктністю. Григор Лужницький у цьому творі (та й не лише тут) виявив себе творцем діалогічного мовлення, окремих реплік, конфліктних конструкцій з бінарною основою, до якої закладені не тільки світоглядно-ідейні суперечності, а й непримиренні християнсько-етичні, морально-вольові протиріччя. Свідченням цього може слугувати діалог (за автором, розмова-спокуса) між Юдою й Сатаною, з одного боку, та Ангелом і Юдою, з другого – в XIII яві першої картини, що має назву "Проповідь на горі".

Ю д а (*помалу одягає свій дірявий хітон, шнурком пов'язані постоли)*: Так, це моє багатство...

А н г е л: Юдо! Юдо! Багатство не приносить щастя.

Ю д а (*наче у відповідь Ангелові*): Приносить щастя. За гроші все купиш, усе, що до щастя потрібне.

С а т а н а: За гроші купиш владу, за гроші купиш славу, гроші приносять пошану. В кого гроші – той сильний, у кого гроші – того величають, шанують, слухають, низько кланяються і поважають... Гроші – це сила.

Ю д а (*шепче з пристрастю*): Гроші...

С а т а н а: Що тобі з душі, Юдо, коли на спині в тебе дірявий хитон, а в калитці зламаної драхми немає? Що тобі з душі, коли всі стрічні люди відвертаються від тебе з погордою, кидаючи згірливе слово: жебрак! Але ти, Юдо, сьогодні жебрак, а завтра ти багач, завтра ти володар, завтра всі ті, хто сьогодні ще насміхається з тебе, тобі низько кланятимуться, наввипередки прохаючи тебе зайти в низькі пороги їхніх хат...

Ю д а (*гордо*): Бо в мене будуть гроші.

А н г е л: На цих грошах буде кров невинної людини...[116].

Саме Юда досліджується драматургом з психологічною скрупульозністю, наприклад, у сцені, коли, зраджуючи Христа, ще сум-

нівається у своїх діях та вчинках, у своєму гріху, у реакції на нього. І це сум'яття душі Григор Лужницький передає з силою психологічної мотивації та драматизму. У ваганні Юди між Ангелом і Сатаною драматург розкриває джерела найбільшого зрадника світу. Юда продає Христа за "срібняки", однак не прагне грошей заради грошей. Він насамперед всіляко домагається влади, престижу й багатства, що їх йому дадуть гроші.

Дослідники в аналізі релігійної містерії Григора Лужницького, зіставляючи її перший (1936) і другий (1950) варіанти, іноді фіксують відверту ілюстративність деяких сюжетних ходів до новозавітних текстів, певний схематизм образів Ісуса Христа й Юди, суворе дотримання біблійних канонічних ситуацій, зрештою, дидактично-популяризаторську мету твору, що залишилася незмінною навіть після незначних доповнень і переробок окремих сцен та образів, зосібна Юди[117]. То є слушним тільки почасти, лише щодо нагромадження зайвих сюжетних ліній драми-містерії, що, як уже відзначено, порушувало композиційну стрункість п'єси (пропорційність картин, їх логічну послідовність). Саме ж жанрове утворення змушувало драматурга чітко дотримуватися містифікації як способу художнього мислення і в розгортанні наскрізного сюжету, і в мистецькому трактуванні головних образів (передовсім Сина Божого й того, хто зрадив його "за тридцять срібників" – Юди, які доволі часто зображувалися в світовому письменстві й мистецтві як опозиційні: втілення всепрощення учителя й зради його учня).

Природним було прагнення Григора Лужницького – патріотично налаштованого (як і всі члени Львівського літературного угруповання "Логос") українського письменника – на національному ґрунті пропагувати засобами мистецького слова християнське вчення, релігійну мораль і етику, що їх усіляко заперечували "пролетаризовані" драматурги. На початку XX століття твори з виразним дидактично-популяризаторським спрямуванням (тобто драми-містерії чи їх жанрові модифікації) з'являлися ледь не в усіх західноєвропейських літературах (хай і на рівні окремих спроб), зокрема в німецькій (місто Оберамергау стало тут своєрідним центром) чи у французькій (такі містеріальні форми часто ставали основою драматичного дійства, що виставлялося перед Паризьким собором Нотр-Дам). Вони мали вплив на п'єсу українського драматурга.

Видрукувана 1936 року у Львові релігійна містерія "Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа" Григора Лужицького виявляє спорідненість із ними. Після постановки того ж року у львівському театрі "Заграва" Володимиром Блавацьким п'єса згодом йшла у Станіславі та інших західноукраїнських містах. "Окремою сторінкою в історії "Заграви", – згадував Володимир Блавацький, – були постави релігійних п'єс. Ця сторінка театрального репертуару була в нас цілковито невідома, коли не згадувати примітивної "Вифліємської ночі" І.Луцика, що підходила хіба для аматорських сцен [...] Першою виставою того типу стала релігійна містерія "Голгота", яка на зразок славнозвісних релігійних видовищ в Оберамергау змальовувала Христову містерію від в'їзду до Єрусалиму до Розп'яття і Воскресіння. Нам вдалося [...] придати цій виставі, абстрагуючись від її змісту, також неабияку чисто театрально-мистецьку вартість"[118].

Втім, розглядаючи окремий твір Григора Лужницького, варто виходити з його ідейно-естетичної концепції чи й контексту всієї релігійно-християнської драматургічної творчості письменника і цілісно-своєрідної авторської свідомості цього художника слова, на чому, до речі, акцентують ті ж критики драми-містерії "Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа"[119]. Загалом творча реінтерпретація Григором Лужницьким образу Ісуса Христа певною мірою відбила основні тенденції західноукраїнської літератури 20–30-х років у зверненні до біблійного матеріалу. Драматурги, прозаїки, поети, з одного боку, вдавалися до художньої трансформації канонів, переосмислюючи по-своєму цілий ряд сюжетів, образів, мотивів, не віддаляючись, проте, далеко від їх сутності, поглиблювали легендарно-фольклорне, національне начало в системі подій, характерів, компонуванні, дещо відходячи від стійких традиційних змістотворень і формотворень[120].

Має рацію сучасний дослідник євангельських мотивів і образів в українській літературі, коли стверджує, що під час трансформації євангельських сюжетів, тем і характерів особливо виокремлюється у процесі художнього мислення проблема створення постаті Ісуса Христа в письменстві, яка суб'єктивно й об'єктивно спрямована в русло однозначного потрактування загальнолюдського євангельського образу. Уточнюючи цю проблему, він зауважує, що коли поети, прозаїки й драматурги створюють такі персонажі, як Іуда, Пілат,

Варавва, і на перший план висувають подієвість та осучаснену систему поведінкових і морально-психологічних мотивувань, то щодо "образу Ісуса Христа такий підхід дуже рідко дає позитивні з точки зору загальнокультурної традиції наслідки. Адже оточення Месії характеризується передовсім дією (вчинком), тоді як "інструментом" впливу Боголюдини на навколишній світ виступає слово"[121].

Образ "вічного" відступника від Учителя свого часу розроблявся й східноукраїнською релігійно-християнською драматургією ("Спокуса" Панаса Мирного, "На полі крові", "Одержима" Лесі Українки). Звернувся до цього персонажа, перебуваючи в еміграції, і Спиридон Черкасенко у драмі "Ціна крові" (1930). Письменник тут вибудовує постать Іуди через його сприйняття натовпом, зі своїми слабкостями й фанатизмом, через його використання деякої обмеженості учнів Месії, зрештою, через його підступність і хитрощі (скажімо, поширення оманливої думки про свідому участь Ісуса в містифікації оживлення Лазаря). Так крок за кроком люблячий учень Іуда, зауважуючи деяку непослідовність дій і вчинків Христа, приходить до сумного висновку про недовготривалість вчення свого Вчителя, через "бездіяльність" Ісуса-Месії, а відтак і до можливості його зради. Як зауважує Олекса Мишанич, "можна погоджуватись чи сперечатися з такою інтерпретацією зрадництва Юди, але воно не перестає бути зрадництвом; у драмі нема й гадки про виправдання навіть тоді, коли його вчинок інспірувався якимись вищими ідеалами"[122].

Художньо трансформуючи євангельські сюжети й образи (приміром, Йосифа Каяфа, Симона-Петра, Якова, Марії Магдалини та ін.), Спиридон Черкасенко створив цілковито самобутній твір, що органічно вписується до багаточисленних обробок цього знаного і надто складного для ідейно-естетичного осмислення світового образу Юди Іскаріотського. Тому, як уже зазначалося, "протиставляти п'єси С. Черкасенка (в тому числі й "Ціну крові". – *С.Х.*) творам Лесі Українки чи іншим творам на ці теми нема підстав: в драматурга було своє бачення цих образів, у їх інтерпретації він подав ще одну версію, яка не може залишитись непомітною. Обидві драми не мали сценічного втілення... Вони залишилися пам'ятками літератури, що цінні насамперед самим фактом освоєння українським письменством світових тем і образів"[123].

До цієї групи української релігійно-християнської драми можна також віднести й п'єси-містерії письменника з діаспори, галичанина (з 1914 по 1945 роки жив у Відні, а з 1945 – у Німеччині) Остапа Грицая (1881–1954) "Шляхом Вифлеємської зорі" (1932) та "Anima uniwersalis" (1938). Ці твори являють собою зразки того, як містеріальний сюжет органічно співіснує зі світським, як високий християнський пафос протягом усього драматичного дійства раз по раз "забарвлюється" звичними побутовими деталями, що спонукає автора до нових, свіжих засобів емоційно-художньої експресії, пошуків модерних прийомів драматургічної поетики, зокрема композиції.

Та якщо "Шляхом Вифлеємської зорі" будується з одним виразним композиційним центром, навколо якого компонуються як релігійні (здебільшого євангельські епізоди про народження в "яслах на сіні" Божого дитяти, прихід до нього "трьох царів зі Сходу"), так і світські картини (переважно з появою Вифлеємської зорі славлення простолюдом з'яви Ісуса Христа), то "Anima uniwersalis" має кілька композиційних центрів християнської історії й історії людської цивілізації, що робить наскрізне розгортання подій більш панорамними, сказати б, всеохопнішими.

Ця релігійно-християнська п'єса Остапа Грицая "виросла" з однойменного оповідання, написаного дещо раніше (в 1932 році) під впливом, глибоких філософських рефлексів, містеріальних мотивів та образів "Фауста" Йоганна Ґете. Звісна річ, "Anima uniwersalis" українського автора, як і "Фауст" німецького поета, не цілком придатні для сценічної інтерпретації, головним чином через композиційну ускладненість, насиченість сюжетних подій десятками дійових осіб тощо. І все ж п'єсу Остапа Грицая (ця драма в німецькомовному варіанті й досі не опублікована), вочевидь, слід сприймати лише як літературно-художній з християнським спрямуванням драматургічний витвір, що хай і не надто помітно, однак розширив можливості авторської свідомості в такого типу літературі, додав бодай кілька суттєвих рис до творення української релігійно-християнської драми.

Утім не всі містерії придатні для постановки на сцені, деякі з них також досягали громіздких розмірів[124]. Приміром, "Містерія страстей господніх" француза Арнуля Гребана, що була написана в

середині XV століття, композиційно складалася із 35 тисяч віршів, у ній брали участь близько 400 персонажів. Тим часом на неї й досі покликаються як на літературно-художній факт в історії західноєвропейської драматургії, зосібна релігійно-християнської.

Другу групу жанрів західноукраїнської релігійно-християнської драми 30-х становлять п'єси, де, окрім виразно сакрального спрямування, так чи інакше відбито певні історичні й національні реалії, соціально-духовні орієнтири, біблійні вірування тощо. Тут знову ж таки виокремлюється драматургічна творчість Григора Лужницького, чий історичний фактомонтаж "Посол до Бога" й досі залишається, по суті, одиноким жанровим утворенням такого роду. Така форма твору, вочевидь, диктувалася проблемно-тематичною наповненістю змісту і чітко визначеною ідейно-естетичною концепцією. У передмові до публікації цього історичного фактомонтажу в щорічнику "Життя і слово" зазначалося, що "Посол до Бога", на відміну від попередніх релігійних драм цього автора ("Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа" та інсценізації роману Генрика Сенкевича "Камо грядеши". – *С.Х.*), які природно й цілком конкретно вписувалися в атмосферу того часу, дещо випадав з неї, навіть якоюсь мірою суперечив радикально налаштованій читацькій чи глядацькій публіці. І сама драма, і її жанр та сюжетно-композиційна структура були, за переконанням критики, надто революційними, щоб здобути симпатію загалу, про що засвідчує тривала полеміка на сторінках таких західноукраїнських часописів, як "Новий час", "Діло", "Нова зоря", "Неділя" та ін.

Щодо новаторства й своєрідності сюжетно-композиційної будови цього твору, то його поетика значною мірою позначена експресією та світовідчуттям самого автора, особливостями його художнього мислення, в якому органічно співіснували християнська й ідейно-естетична позиція людини, митця, громадянина, патріота. Для українського загалу і Христові страсті, і переслідування перших християн за часів Нерона, що є основами сюжетів відповідно в "Голготі..." й "Камо грядеши" Григора Лужницького, були цілковито духовно сприйнятливими і заздалегідь, мовити б, духовно посвяченими в них. Тим часом "Посол до Бога" не лише релігійна п'єса, а й до певної міри реалістична, бо її фактомонтаж сконструйований на конкретно-історичних подіях без помітних вкраплень

містерійності, на справжніх релігійних ситуаціях, що мали місце в історії всеукраїнської церкви XVII століття.

Події драми й нині становлять не лише художній, а й суспільний інтерес – актуальність поставленої автором проблеми не викликає щонайменшого сумніву. Причому ця проблема логічно й мотивовано розв'язується засобами драматургічної поетики й передовсім сюжету: драматизовано важливі і суперечливі події часів Берестейської унії, звідси головним героєм дійства стала Українська церква з її протистоянням польському католицизму і російському православію. Це і є основним інспіратором і стимулятором розвитку наскрізної драматичної дії і конфлікту. На перший погляд видається, що всі сюжетні лінії так чи інакше конденсуються навколо постаті "посла до Бога", святого Йосафата Кунцевича, який є радше втіленням певної ідеї, символом мучеництва за віру Христову, аніж повнокровним динамізованим характером. Усе, що зв'язане з ним, – це лише зовнішнє, сказати б, видиме розгортання сюжету. Насправді ж, причинно-наслідкова, фабульна послідовність подій та зчеплень зосереджується насамперед довкола містичного образу Всевишнього та його церкви, що її репрезентують цілком конкретні історичні постаті – папа Урбан VIII і тодішні кардинали, архієпископи Йосафат Кунцевич і Мелетій Смотрицький, священик Велямин Рутський, гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний, король Жигмонт III, гетьман литовський Лев Сапєга та ін., а також персонажі домислені, здебільшого отці-василіяни, прості священики і звичайні віруючі.

Тому головна акцентація драматизму автором свідомо проектується в діалогічному й монологічному мовленні дійових осіб, у психологічно мотивованих репліках, завдяки яким чи не найвиразніше простежується та надприродна сутність християнськості церкви, глибокі вірування її мирян у Господа Бога. Щодо цього, найбільш предметними і дійовими у художній структурі тексту проступають діалоги між священиком Велямином Рутським та архієпископом Мелетієм Смотрицьким – своєрідними опозиціонерами у трактуванні ролі й значення унії в українському суспільному житті. Причому Григор Лужницький вибудовує конфліктний вузол між ними, розв'язуючи який персонажі виявляють не так розходження чи протиріччя в ідеї християнського вірування, як трагічні суперечн-

ності тої доби, що породжувала неприязнь, навіть ворожнечу між католиками й православними у справі визнання Берестейської унії, у справі утвердження й унезалежнення Української помісної церкви. Переконливими щодо цього є слова одного з героїв:

С м о т р и ц ь к и й: Ні, це божевілля, цілковите божевілля! Так, як православні українці в кожному католицькому священикові бачать єзуїта, та католики в кожному православному бачать москвина. При чім же тут Москва? Ми проливаємо кров, і ми з цього черпаємо силу![125].

Дослідники релігійно-християнської драматургії Григора Лужницького, відзначаючи такий діалогічно-монологічний засіб творення драматичної дії як домінуючий (деякі діалоги чи монологи прямо ідентифікуються з висловлюваннями, запозиченими автором із автентично історичних документів), все ж слушно зауважують, що надуживання ним призводить до малоефективного нагромадження сцен, епізодів, картин, зрештою, позбавляє драму такого композиційного елементу, як сценічність.

Інший твір Григора Лужницького – історико-релігійна драма "Ой зійшла зоря над Почаєвом" – у цьому сенсі вирізняється більшою сюжетно-композиційною злагодженістю основних компонентів, хоча в її основі також лежать конкретні історичні й національні події: захист українцями-християнами Почаївського монастиря на Волині від навали татар у 1193 році, від нападу турків 1675 року, від загарбницьких посягань російських самодержців у 1831 році. Кожна окремішня реальна подія становить собою відповідно окрему динамізовану картину-дію, а в своїй сукупності – напружений сюжет і логічно-послідовну й вивершену композицію. Для конденсації драматизму автор вдався до часопросторової єдності розрізнених навіть століттями подій, образів, персонажів навколо головного героя – Матері Божої Почаївської, яка лише як видіння з'являється в тій чи іншій сцені в українському християнському монастирі.

Такий прийом драматургічної поетики, з одного боку, якоюсь мірою диктувався специфікою міфологічно-образного мислення, зв'язаного з поняттям містичного (в кожній дії воно так чи інакше проявляється), а з іншого боку, більшою мірою зумовлювався релігійністю авторської свідомості (християнське розуміння часу і простору як необмеженості в сприйнятті). Відтак стає зрозумілим

використання в такому жанровому утворенні як образів реальних чи їх варіативних комбінацій (зумовлених все-таки історичною конкретикою), так і образів далеких від їх традиційного розуміння чи й зовсім відсутніх у сюжетній канві твору, проте присутніх, по суті, в кожній сцені як своєрідний релігійно-християнський дух, що проймає загальнолюдські цінності (образ Богоматері, Сина Божого чи Всевишнього). Історичне в християнському тлумаченні часу в драмі "Ой зійшла зоря над Почаєвом" цілковито вмотивовує її конкретні часопросторові параметри, що, повторюємо, надає цьому творові Григора Лужницького художньої цілісності й завершеності, життєвої правдивості й справжньої релігійності.

До цієї групи творів західноукраїнської релігійно-християнської драматургії 30-х років варто віднести драматичну картину "Дві зорі" Кирила Студинського (1868–1941), історичну драму "Діалоги василіянок" (1937) та міфологізовану драму "Нерон" (1941) Богдана Кириласа (1917–1971), в основі яких конкретні й реальні події, зв'язані з утвердженням християнства як віри. Автори по-своєму вибудовували сюжетні перипетії, характери дійових осіб, конфліктні колізії. П'єса Кирила Студинського тяжіє до історичної хроніки з життя церковного діяча архиєпископа Мелетія Смотрицького (навіть композиційно драматург окреслює кожну із чотирьох дій якоюсь конкретикою фактів, явищ, часопросторовими орієнтирами початку XVII століття в Україні: "В широкий світ!" – навчання Максима (згодом Мелетія) в Німеччині 1605 року і написання полемічного трактату "Тренос, або Плач східної церкви"; "Розбиті мрії" – нездійснене особисте щастя 1610 року і переїзд з Острога до Києва; "Сон іява" – розбудова православної церкви в Менську й Києві, перебування в Київському братському монастирі й гостра полеміка з колишнім приятелем Іваном (Йосафатом) Кунцевичем 1620 року; "Анатема" – перехід на сторону церковної унії та католицизму і прокляття Мелетія православними 1628 року.

Конденсація навколо цієї центральної постаті всіх картин і послідовно драматизоване їх розкриття, наскрізна ідея служіння Українській церкві (дві вітки якої – православіє і католицизм – для героя наче дві зорі) роблять драму Кирила Студинського завершеною сюжетно-композиційно і сценічно цілісною. Важливо й те, що, на відміну від дещо подібної за своїм спрямуванням п'єси Григора

Лужницького "Посол до Бога", у цьому творі більшою мірою спостерігається динаміка розвитку головного героя, хоча деякі риси його характеру все ж залишаються статичними.

Важливою у творенні релігійно-християнської драматургії є художня обробка євангельських притч, біблійних легенд, загалом рецепція притчевих і генетично непритчевих епізодів, сюжетів, сцен, окремих дійств (скажімо, про блудного сина, жінку-мученицю, матір-страдницю і т.п.). Взяті зі "Святого Письма", вони в основному творчо реалізувалися в системі авторської свідомості через міфологічно-притчеву стилізацію[126]. Власне, ця притчева ремінісцентність була чи не найголовнішою (водночас і найпродуктивнішою, як переконує досвід творців такого типу драми 30-х років) у формуванні сакральної драматургії Галичини.

Притчева ремінісцентність, рецепція євангельських легенд лежать в основі п'єс другої групи західноукраїнської релігійно-християнської драми перших десятиліть XX століття ("Убите щастя" Василя Лімниченка, "Сестра-воротарка" Григора Лужицького). Прикметно, що релігійно-християнська п'єса цього періоду не фіксує надто обширного діапазону ремінісцентних притч і легенд. Однак кілька з них у тій чи іншій модифікації зустрічаються в такого роду драматургії часто, як, приміром, євангельська притча про блудного сина, про страждання батька, про покору, про спокуту гріхів тощо. Зрештою, в самій Біблії притча як жанровий феномен, який наче вбирає в себе родові ознаки лірики, епосу і драми, дає всі підстави для виокремлення її двох модифікацій, у першій з яких увиразнюється фабульна основа, у другій – афористична; перша більше композиційно ускладнена, ніж друга; в першій максима (узагальнена повчальна думка) переважно відсутня, у другій – обов'язкова як дидактичний компонент із символістською місткістю.

Драматичний твір Василя Лімниченка (1899–1949) "Убите щастя" (1938) (єдиний у творчій спадщині письменника-"логосівця", християнського драматурга з діаспори) при всій, здавалося б, зовнішньо-побутовій простоті, насправді сюжетно сконструйований на складній притчі про "блудного сина". На перший погляд, може видатися, що Василь Лімниченко зав'язує конфліктний вузол п'єси на суперечностях ідеологічних та національних – євреї-комуністи підкупом намагаються знищити християнську віру галичан-україн-

ців. Та якщо на початку першої дії це виявляється в кількох сценах, то в наступних діях такі суперечності, відступаючи на задній план, майже зовсім знімаються. Натомість, суцільна спокута за содіяне, за провину перед батьками та нареченою, християнська впокореність і релігійні рефлексії аж до смерті головного героя Василя Кандиби. Іншими словами, конфлікт переміщується у внутрішній світ персонажа, домінуючою стає його ідеологічна самохарактеристика (до речі, вона зустрічається як надто оголена не тільки щодо цієї постаті, а й інших дійових осіб, скажімо, Гершка).

Утім "Убите щастя" – не психологічна із соціальними та національними "дозуваннями" драма, а насамперед релігійно-християнський драматургічний твір, сюжетно-композиційна побудова якого виросла із притчової ремінісцентності мотиву про блудного сина і навернення його до родинного лона (у п'єсі – це не лише сім'я, але й сільська громада, нарешті, віра Господня).

Однак не тільки ремінісцентність євангельських притч характеризує розвиток західноукраїнської релігійно-християнської драматургії, але й художня обробка біблійних чи середньовічних легенд. Власне, сюжет п'єси "Сестра-воротарка" Григора Лужницького (на час написання її він уже пребував у вимушеній еміграції у США) запозичено звідти, з минулого, коли все, що пов'язувалося з Дівою Марією чи присвячувалося їй, носило в собі, мовити б, ембріональне драматургічне спрямування, що було очевидною спонукою і наслідком впливу раніше потужних літургійних циклів (різдвяних, пасхальних, житейських, біблійних та есхатологічних), зрештою, і літургійних драм. Легенда ця, на переконання Карла-Густава Юнга, має унікальне за багатством та деталізацією описів церемонії "хвалення діянь Діви Марії", що являє собою щось середнє між драмою, яка ще не встигла відокремитися від обряду, й обрядом, реставрованим, одначе, не до кінця на основі драми[127].

Тож драматизований сюжет, у якому Божа мати виступає як сестра-монахиня Марія, що свідомо полишає монастир, але, переконавшись у неспроможності жити в мирському світі, через кілька літ знову повертається до світу сакрального в монастирі, лежить в основі драматургічного твору Григора Лужницького "Сестра-воротарка". Події цієї п'єси відмінні від попередніх творів драматурга не тільки тим, що в них, як зазначає Леонід Рудницький, "вдало

поєднано релігійний і побутовий елементи"[128], а передовсім завдяки створеним образам-персонажам, зокрема сестри Марії, Ігумені, Труцького, Огородника, Степана, навіть другорядних, епізодичних дійових осіб, що органічно сполучали в собі нотки реалізму й містицизму.

Джерелом драматизму (він, по суті, не спадає до самого фіналу драми) тут виступає не так традиційна драматизована фабула про пречисту Діву, як художня інтерпретація послідовної і безпосередньої системи розвитку подій, чітко визначених сцен, актів, епізодів і яв, які природно і мотивовано з'єднують у собі секулярний і сакралізований світи[129]. Більше того, Григор Лужницький частіше заглиблюється до психологічних основ сюжету, якоюсь мірою відсторонюючись від чисто зовнішньої дії. Тут уже важать не ідейні, а внутрішньо-мотиваційні чинники, зокрема у поведінці й діяннях головної героїні. В "Сестрі-воротарці" автор акцентує на розвитку зовнішньої дії (насамперед через мотиви мандрів і блукань, що композиційно відбито в чотирьох діях-картинах з прологом), все ж здійснюється це драматургом наче мимохідь, сказати б, ескізно. Головне для нього – порухи психологічного світу сестри-монахині Марії. Їй, як і всьому твору, драматург надає виразних українських національних рис, перш за все у тих сценах та епізодах, які мають конкретні часопросторові орієнтири, місцевий колорит. Цьому також сприяє введення до сюжету п'єси постаті отця-пароха, галицького священика, який відіграє неабияку роль в особистій долі головної героїні, що надто увиразнено в третій дії.

Як не підходити до аналізу західноукраїнської та діаспорної релігійно-християнської драми (з позицій генетичних, історико-естетичних, типологічних чи формально-змістових), якими б не були однозначними або критично-суперечливими в цьому її оціночні критерії (попри певні художні успіхи й невдачі), все ж мусимо визнати органічність такого роду драматургії в національній літературі й театрі. Її творці, переважно представники угруповання "Логос" і ті, хто сповідував їх мистецькі ідеали, своїм основним завданням у житті й художній діяльності вбачали повсякчасне підвищення національно-духовної активності мешканців сіл і міст Галичини, щире і щедре офірування свого культурно-просвітницького, патріотичного й письменницького чину серед населення краю, яке з болем і розпачем сприйняло поразку визвольник змагань 1917–1920 років[130].

Окрім того, драматурги, режисери, актори свідомо витворювали такий тип драми, щоб піднести загальний рівень західноукраїнської сценічної культури, яка наприкінці 20-х і в 30-х роках XX століття потребувала радикальних змін як у репертуарі, так і в режисерському та акторському мистецтві. Про це свого часу зі стурбованістю писав Володимир Блавацький: "Окремою ділянкою театрального мистецтва є релігійний театр. Як не дивно, та все ж таки мусимо усвідомити, що п'єс із релігійним змістом не ставив ні один галицький театр до війни і по війні (...) Не чули ми про якусь виставу в цьому роді й по той бік Збруча (розуміється, перед війною, бо в теперішній большевицькій дійсності, звичайно, це річ неможлива). Маю на гадці, очевидно, професійні театри й тому не можу взяти під увагу виставленого недавно у Львові здебільша аматорськими силами "Посла до Бога" Меріяма-Лужницького. Чим пояснити дотеперішню байдужість галицького театру до цього роду репертуару?

Релігійні п'єси своїм колоритом, динамікою людських пристрастей, багатою скалею (обсягами. – *С.Х.*) драматичної експресії, від ліризму до вершків стихійного фанатизму, нарешті своєрідною містикою захоплювали навіть європейських режисерів, от хоч би Макса Райнґарда (його щорічні святочні вистави в Зальцбурзі, напр., "Єдерман" і под.). Чому ж наших директорів театру і режисерів не зацікавлював релігійний репертуар, хоч би через свою яскраву театральність, як видовище? Пояснюю собі це в першій мірі недостачею відповідних українських п'єс"[131].

Загалом праця драматургів, режисерів та акторів у цьому напрямку мала ґрунтуватися, за переконанням Володимира Блавацького, на українських і християнських, національних і патріотичних ідеях та ідеалах. Ті ж "логосівці" та їх симпатики з числа галицької творчої інтелігенції (ні вік, ні письменницький статус тут майже не грали ніякої ролі) були твердо переконані, що "будувати суспільні відносини в державі можна тільки на християнській основі, християнській філософії, бо лише вона дає змогу заспокоїти людські прагнення, діяти в єдності, доходити до стану гармонії. Основні пункти програми групи "Логос" поставали, отож, з опозиції до

матеріалізму і комуністичних ідей, із прагнення діяти й творити згідно з католицькою (вселенською. – *С.Х.*) етикою"[132].

Щодо театральних вистав Володимира Блавацького за релігійно-християнського драматургією Григора Лужницького та інших авторів-"логосівців", то їхня стилістична спільність вимагає естетичної дефініції. Як справедливо зауважує Ірина Волицька, "потребу в ній зумовлювала також необхідність вирізнити митця у контексті пошуків європейського релігійного театру міжвоєнних десятиліть, форми якого були багатогранні. Режисери, що тією чи іншою мірою зацікавлювалися релігійною проблематикою, надавали їй індивідуального естетичного виразу. Релігійні вистави у Франції Жака Капо чи Гастона Баті відрізнялися від постановок Макса Райнґарда в Австрії; а спектаклі ірландця Вільяма Йєтса не наслідували творчі манери його колег"[133].

Маючи такий естетично добротний матеріал, як релігійно-християнські п'єси Григора Лужницького, по-своєму неповторно сценічно висловлювався щодо нього Володимир Блавацький. Має рацію сучасний театрознавець, коли зазначає що найвлучніше це поняття можна означити як "монументальний театр" з його неповторною естетикою і поетикою, що стимулювалася відповідною драматургією. Воно, це поняття, "зручне для наукового вжитку ще й тому, що здатне об'єднати історичні й релігійні спектаклі, а також постановки, які не підпадають під ці визначення. Можна назвати принаймні дев'ять вистав, які утворюють монументальний театр Володимира Блавацького 1930-х рр.: "Батурин" (за Богданом Лепким), "Земля" (за Василем Стефаником), "Тарас Бульба" (за Миколою Гоголем), "Ой, Морозе, Морозенку", "Ой зійшла зоря над Почаєвом", "Дума про Нечая", "Голгота" Гр. Лужнщького, "Слово о полку Ігоревім" (інсценізація Гр. Лужницького)"[134]. Вочевидь, можна схарактеризувати релігійно-християнську драматургію Григора Лужницького як "монументальну", а почасти й барокову.

Пафосом державо- та націотворення пройняті драматичні твори не тільки релігійно-християнського спрямування, а й історичні п'єси, створені у 30-х роках у Західній Україні. Мова йде передовсім про трагедію "Гетьман Мазепа" (1933), епічну містерію "Золоті Ворота" (1937) Василя Пачовського, народну трагедію "Ой Морозе, Морозенку" (1933), фольклорну драму "Дума про Нечая"

(1936), думу з козацького побуту "Січовий суд" (1936), історичну драму з часів зруйнування Січі "Лицарі ночі" (1937) Григора Лужницького, де органічно поєдналися окремі традиції української сценічної літератури і новаторські формотворчі тенденції тодішнього галицького драмопису. Так, тема соборності України, самоцінності рідного краю для молодомузівця Василя Пачовського є не просто головною, а, сказати б, всеохопною у всій творчості письменника, щораз вирізняючись усе новими й новими гранями, спектр яких – від героїчного до трагічного."Недержавна нація мусить видвигати твори, – писав він, – що порушують організуючі ідеї, конструктивні для воскресіння своєї держави"[135].

Причому в лірици поета ці образи, ці мотиви розвивалися поступово, тим часом у його драматургії проблема бездержавності, трагедії української нації постала як основна вже у "Сні української ночі". Саме вона, проблема українського державотворення, пронизує драми "Роман Великий" (часи князя Романа набувають фольклорно-міфологічного, романтизованого зображення), "Гетьман Мазепа" (період владарювання гетьмана змальовано в містерійно-символістському дусі) і надто драматургічно-містичний епос "Золоті Ворота", який, за словами Василя Барки, є не тільки найкращим твором у спадщині галицького письменника, а становить собою "монументальне видіння", "найбільш незвичне в українській літературі XX століття"[136], що розкриває долю України.

За задумом Василя Пачовського, таке художнє полотно-візія, подібне до "Божественної комедії" Данте, мало б складатися із трьох частин: "Пекло України", "Чистилище України" і "Небо Укріни". Над ними драматург працював майже впродовж двох десятиліть, так і залишивши недовершеною третю частину п'єси. У її центрі – фольклорно-міфологічний образ одвічного мандрівника Марка Проклятого, який під пером автора діє в інших, ніж його традиційний аналог, обставинах, уособлюючи інші ідеї. Письменник так змальовує події першої частини, що вони не стільки відбивають суспільні й історичні перипетії та конфлікти 1917 – 1922 років в Україні, як ретроспективно просвічують її трагічну шістсотрічну попередню недолю. Тому й психологічно мотивованими сприймаються нові перевтілення не лише Марка, а й Роксолани, інших дійових осіб. З одного боку, це дає можливість зусібічніше простежи-

ти ті чи інші соціальні, національні, політичні явища в історичних персоніфікаціях, з іншого, – зримо або уявно з'єднати різні епохи, різні періоди українського життя в одну цілість.

Відтак стає зрозумілим, чому Дзвінка-Зінка Князівна (її з Галича привіз батько Марка Проклятого) з першої частини в другій набуває рис дівчини з Рогатина Роксолани, дружини турецького султана Сулеймана II Пишного, а в третій – прибирає ознак сучасної жінки, яка, вийшовши заміж за Марка Проклятого, небавом гине в катівнях ЧК. То справді не реальні події та обставини, образи й характери, як визнавав сам Василь Пачовський.

У такому зображенні простого й пережитого – вияв насамперед внутрішньої експресії народної душі. Крім цього, Марко Проклятий демонструє ще й її роздвоєність: одна іпостась асоціюється з обличчям Митуси, що співав осанну татарським руйнівникам, друга – ототожнюється з обличчям Святослава Хороброго, що утверджував державотворчі домагання і прагнення. У такій внутрішньо-психологічній суперечності двох начал перемагає в характері Марка Проклятого суть Митусина, тоді як Святославова суть ніби затінюється, відступає на задній план, час від часу викликаючи певні докори сумління за несправедливі й даремні вбивства. Кожне з них "оберталося лихом для його батьківщини (розгортається якийсь конкретний епізод 1917 – 1922 рр.); після одного з них батько викликав з гробу тінь Марка і кидає йому торбу з головами жертв у вигляді тяжких, як гора, макових зерен. Марко двигає цю торбу і ходить по землі без тіні, аж поки його не вбивають діти"[137].

Подібно до твору Данте, герой якого потрапляє у пекло, а згодом у чистилище, Марко Проклятий, точніше – його дух, також йде цими сходами небуття. І проводжає його на цій дорозі, як Вергілій з "Божественної комедії", Микола Гоголь. Саме він показує йому вовкулак з людською подобою, з ницою людською душею, що караються в преісподній за содіяні гріхи, та найбільше за зраду свого народу. В чистилищі він спостерігає за тим, як мучаться владолюбці, різні діячі від того, що чинили несправедливо у ставленні до народу – обдурювали, зневажали, визискували. Все це можна очистити лише кров'ю. Власне, у чистилищі Марко Проклятий надибує легендарного лицаря, справжнього охоронця Києва від навали ординських полчищ – Михайлика. То він, цей юнак, колись прихистив Золоті

Ворота в Цареграді й досі береже їх як символ української держави, то його колись убив Марко Проклятий, а зараз, очистившись від найменшої скверни, він не просто став побратимом Михайлика, а справжнім борцем за національно-патріотичну справу, за ідею державотворення в Україні.

Саме в третій частині драматургічно-містичного епосу, за задумом Василя Пачовського, Марко Проклятий мав би постати людиною, що утверджує високі духовні цілі. Це можливо, одначе, лише за умови, коли Михайлик знову закріпить Золоті Ворота на тому місці, де вони стояли колись. Тобто коли Україна стане самостійною державою.

У цьому, як і в інших драматичних творах галицького письменника, авторська ідейно-естетична свідомість органічно злютовує фольклорне з романтичним, міфологічне з конкретно-історичним, витіювату символіку з виразною експресивністю. Однак це сприймається не як еклектика різних типів художнього мислення, надто модерністського, а, за словами Богдана Романенчука, як форма панорамного бачення історії та людини в світлі української долі. Може, найвлучніше і найгрунтовніше про своєрідність художнього мислення Василя Пачовського в "Золотих Воротах" сказав Василь Барка. На його переконання, тут "при загальному романтичному тоні, з постійними алегоричними рисунками, зливаються три основні течії: імпресіоністична, чисто в символістському ключі; часткові переходи до експресіоністського образу і до метафори жорстокого реалізму при описах людського нещастя, світоглядові виклади чи формулювання з прозово-риторичними складниками..."[138].

І до цього, додаймо, наскрізний неоромантичний струмінь, що помітний у яскраво-непересічному образі Марка Проклятого, в якому переважали не традиційні риси характеру, а передовсім ті, що постійно набувалися ним під час зміни соціального, історичного, суспільного, національного й психологічного середовища.

До історичної тематики зверталися Іван Зубенко ("Ганжа Андибер" – 1928, "Орленя (Григор Орлик)" – 1934, "За українську землю" – 1938) і Спиридон Черкасенко. Останній, перебуваючи у 20–30-х роках, як зазначалося, у вимушеній еміграції на Закарпатті, саме там задумав написати драматичну трилогію "Степ". У вересні 1928 року він завершив першу частину, яку назвав "Северин На-

ливайко" (вийшла друком аж через шість років у Чернівцях), друга частина "Богдан Хмельницький" не була видана, а про третю частину на сьогодні не збереглося жодних відомостей. У невеликій за обсягом передмові автор зізнався, що творчим імпульсом для реалізації цього задуму послужили праці і "староруські драми" Панька Куліша про Северина Наливайка (йдеться передовсім про розвідку з тих часів "Почини лихоліття ляцького і перві козацькі бучі", 1865 і п'єсу "Цар Наливай", 1900).

Як зауважував там же драматург, драма Панька Куліша і його твір, по суті, художньо трансформують одну й ту саму ідею – утвердження козацької правди (сказати б нинішньою термінологією – української державності) на наших "староруських степах", що поволеньки підпадали тодішній польській експансії. Військові чвари, розбрат, незгода, зрадництво, донощицтво, особисті інтереси й амбіції, цей сущий бич Божий українських визвольних змагань, що червоною ниткою проходить через усю історію України, – все це дає письменникам хоч сумний, але багатий матеріал для зображення тієї епохи". Спиридон Черкасенко, запозичивши у Панька Куліша деякі сюжетні ситуації, імена дійових осіб, спільні назви місцевостей, все ж по-своєму вибудовує драматичну дію, конструює конфліктні перипетії і створює характери"[139].

Зрештою, драматург у своїй історичній драмі "Северин Наливайко", змістивши акцент з головної ідеї твору, зобразив основною рушійною силою в утвердженні "козацької правди" простих воїнів або ж їх старшин, що сповідують національно-патріотичні переконання. Тому у п'єсі козацтво постає не розгнузданою і стихійною військовою силою, а свідомими захисниками рідної землі від Прип'яті й до Криму. У боротьбі з польською шляхтою вони на чолі з Северином Наливайком прагнуть бачити вільним і незалежним український народ "без хлопа і магната", тому як заклик сприймають монолог Северина:

А разом–вольний і міцний народ!
Ви чуєте, брати?–не гайдабури,
Здобичники, голота, а–народ,
Що ходить не у панському ярмі,
А сам свою величну долю творить
І одсіч дать здолає хижакам...140.

Порівняно з трактуванням головного героя у драмі Панька Куліша "Цар Наливай", Спиридон Черкасенко змальовує Северина Наливайка більше в трагічних тонах, аніж в романтичних. Перед читачем постає характер не лише відважного і мудрого ватажка козацтва, але й людини не простої й важкої долі: через свою довірливість він мимоволі стає жертвою підступності і зради, інтриг та олжі.

Інакше підійшов Спиридон Черкасенко і до створення образу Касильди: це вже не свідомий і одвертий ворог, а жінка, яка, дізнавшись про своє українське коріння, стає мимохіть знаряддям у єзуїтських планах польської шляхти загарбати український народ. Цьому, вочевидь, також сприяв введений до системи дійових осіб образ Пазини – матері Касильди (вона в п'єсі Панька Куліша відсутня), жінки, яка в нестерпні роки турецького поневолення зберегла в собі пам'ять про вітцівщину, людську гідність і національну самоцінність.

Такі нововведені Спиридоном Черкасенком сюжетні колізії, психологічні ситуації та риси характерів дійових осіб робили п'єсу "Северин Наливайко" самостійною в історико-літературному та культурно-мистецькому процесі 20–30-х років не тільки української діаспори. Тож має рацію Олекса Мишанич, коли пише що "історична" драма "Северин Наливайко" належить до першорядних творів української історичної драматургії, художньо відтворює одну з героїчних сторінок української історії, порушує проблему формування української національної свідомості, боротьби народу за свою волю і державність. Образ народного героя, лицаря і поборника козацької правди Северина Наливайка, створений С.Черкасенком, стоїть у ряду кращих художніх образів української історичної драматургії: Сава Чалий, Богдан Хмельницький, Дмитро Дорошенко, Іван Мазепа"[141].

Категорії патріотизму й історизму також засадничі у художньому мисленні "лоґосівця" Григора Лужицького, з тією, порівняно з п'єсами Василя Пачовського та Спиридона Черкасенка різницею, що до них природно "вписується" категорія релігійності. Приміром, у драмі "Січовий суд (Олексій Попович)" християнськість виростає із самого сюжету, тобто першоджерела твору – відомої думи про Олексія Поповича. Особливо відчутно це на початку другої дії,

коли автор устами старого кобзаря оповідає цілу епопею про Поповича, і в цій розповіді часто підкреслюється важливість віри у Бога, дотримування божих законів та покутування за гріхи. В іншій п'єсі – історичній драмі з часів зруйнування державотворчих основ Запорозької Січі "Лицарі ночі" – вияв релігійної думки проступає у бажаннях героїв жертвувати собою "за святу справу", за віру в те, що, мовляв, "хто слухає сумління, той спасен". Це висловлює отець Сокольський у розмові-прощанні з Катериною. Релігійним духом пройняті характери і конфлікти драм "Ой Морозе, Морозенку", "Іван Мазепа", "Данило Нечай", інсценізації "Мотря" та інші твори Григора Лужницького на історичну тематику.

Про таку драматургію письменника можна сказати словами сучасної української дослідниці його прозових творів Стефанії Андрусів: вони "найбільшою мірою виражають суть ревізії козацької теми, міфу козацтва в тодішній українській національній свідомості, процесу нового структурування українського історичного дискурсу на засадах ладу, порядку, ієрархії ідеологічних та морально-етичних цінностей, нового історичного іконостасу"[142]. А названі вище категорії виявляються в його драматургії по-різному: в одних випадках вони (або якийсь один окремий) постають з більшою домінуючою силою, в інших – менш помітні. Проте так чи інакше вони, ці категорії, завжди відчутні, своєрідні. Художній історизм таких п'єс, як народної трагедії "Ой Морозе, Морозенку", історичної думи "Лицарі ночі", драми з козацького побуту "Січовий суд (Олексій Попович)", драми "Іван Мазепа" та ін. – не просто конкретно-історичний підхід драматурга до аналізу фактів з історії України, зокрема козацької минувшини. Це передовсім естетичне осмислення подій нашого національного часу в тісному поєднанні з творчою фантазією автора щодо відтворення історичного духу, колориту, образів і характерів[143].

Тим самим художній історизм такого типу драматургії Григора Лужницького якнайтісніше пов'язаний із його світоглядними переконаннями, що, як відомо, формувалися і розвивалися під впливом ідеології філософа В'ячеслава Липинського[144]. Звідси, власне, й героїчна винятковість та самобутність у зображенні таких героїв, як Катерина, сотник Дяченко ("Лицарі ночі"), полковник Морозенко

("Ой Морозе, Морозенку"), гетьман Іван Мазепа ("Мотря", "Іван Мазепа") та ін.

У таких драматургічних творах, як і в християнській п'єсі, для Григора Лужницького важить не стільки історичний характер, а перш за все "цілісна ідея – рушій дії і конфлікту". Саме з їх розвитком еволюціонує і характер героя, приміром, такої п'єси, як "Дума про Нечая". Він, Нечай, – це своєрідне втілення ідеї прозріння (загальної ідеї цієї історичної думи), що є наслідком гострого конфлікту між Богданом Хмельницьким та Данилом Нечаєм, конфлікту, що є наскрізним у сюжеті драми. Рецензент вистави за твором "Дума про Нечая" Юра Шкрумеляк писав: "Драма складається з чотирьох історичних картин-дій, які разом творять властиво трагедію життя і смерті полковника Данила Нечая, що тут є, може, символом усіх Нечаїв, які добре задумували та недобре чинили... Чи перемогти свої безпосередні стихійні почування і повинуватися своїй владі, довіряючи їй у всьому, чи не вірити Хмелеві, тому що не розуміється його, і запалити Україну – ось "бути чи не бути!" Нечая. Він рішається на те останнє й, прийшовши до свідомості, що зле чинить, гине"[145]. Як бачимо, тут насамперед розвивається не внутрішній світ головного героя, а ідея, що він її репрезентує у боротьбі з протагоністом. Подібним є й образ Мазепи ("Мотря", "Гетьман Мазепа") та ін. Можна, отже, стверджувати: в багатьох драматургічних творах Григора Лужницького вони є радше художніми рупорами ідей (суспільних, релігійних, національних, патріотичних), що, безумовно, дає підстави віднести їх до такого типу п'єс, як "драма ідей", джерела якої сягали ще кінця XIX-го століття.

Дослідники небезпідставно вважали, що Григор Лужницький у такий спосіб прагнув модернізувати західноукраїнську драматургію і театр 30-х років XX століття. Тільки європейські традиції "драми ідей" у нього набувають дещо іншого окреслення: його історичні п'єси "Ой Морозе, Морозенку", "Січовий суд (Олексій Попович)", "Іван Мазепа", "Мотря", "Камо грядеши" можна класифікувати як твори, де за зовнішньою "оболонкою" історичної, релігійної, житейської конкретики, "схопленої" спостережливим оком художника слова, приховується глибокий роздум над внутрішньою суттю помічених явищ, виведених на сцені людських типів. А подекуди й ще глибше, ще далекосяжніше. Про них можна вести мову, як про зразки "літератури-історії" або

"літератури-теософії" (а це вже не обмежується простою популяризацією певних ідей), що, з одного боку, завжди звернені до минувшини, до абсолюту – трансцендентних уявлень, архетипів національного мислення, духовних основ нашого історичного буття, а з іншого, – цілком свідомо екстраполюються автором у нинішній час, до умов сьогоднішнього життя, і також історично зумовлені.

Якщо, підсумовуючи, говорити про всю драматургічну творчість Григора Лужницького, то в ній за тематикою і проблематикою, за своєрідністю жанрових утворень, за впливом на розвиток західноукраїнського літературного процесу чи не найбільше виокремлюються християнські твори ("Посол до Бога", "Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа", "Ой зійшла зоря над Почаєвом", "Сестра-воротарка") та історично-релігійні драми ("Ой Морозе, Морозенку", "Дума про Нечая", "Січовий суд (Олексій Попович)", "Лицарі ночі", "Іван Мазепа"). Меншою мірою це торкається побутово-психологічних п'єс ("Акорди", "Муравлі", "Інваліди"), ревю і музичних комедій ("Подружжя у двох помешканнях", "Жабуриння"). Хоча всі вони, як й інсценізації "Мотря", "Тополя", "Слово о полку Ігоревім", усе ж позначені християнським духом, релігійною мораллю і християнськими етичними нормами, незалежно від того, чи написані драматургічні твори в 30-х роках у Галичині, чи створені з часом, коли письменник емігрував спочатку до Австрії, Німеччини, а потім до США.

Варто зазначити, що Григор Лужницький, як, зрештою, і Володимир Блавацький, ніколи самі не означували свої літературні і сценічні твори як "монументальні"*. Принаймні ні в їх інтерв'ю,

* У театрознавчий дискурс термін "монументальний театр" стосовно практики В.Блавацького вводиться вперше і тому може здатися дещо несподіваним. Адже у свідомості театрознавців таке визначення асоціюється насамперед із діяльністю видатного польського режисера Леона Шіллера, який продовжив і розвинув на кону філософські й театрально-естетичні концепції польських романтиків і неоромантиків, зокрема Станіслава Виспянського. Однак це не означає, що для української сценічної культури поняття монументального театру є чужим і не визнаним. Мова може йти лише про його нерозробленість, недостатню артикульованість українським театрознавством. Від початку XX ст. риси монументального театру в різних варіантах проступають в окремих постановках Л.Курбаса: "Цар Едіп" Софокла (1918), "Шевченкова вистава" ("Іван Гус", "Москалева криниця", "Великий льох", "Гайдамаки"), "Гайдамаки"

висловлюваннях чи статтях таких понять годі віднайти. До речі, така ж ситуація спостерігається і в рецензіях на драми Григора Лужницького та вистави Володимира Блавацького. І все ж, як засвідчують сучасні дослідники католицької критики Мар'яна Комариця та Володимир Микитюк, тогочасні часописи в Галичині хай і принагідно, та оперували означенням монументальності і пов'язували його, що дуже знаменно, саме з релігійною драматургією. Так, згадуваний уже Ярослав Гординський, акцентуючи в своїх частих рецензіях на відчутному впливі католицького світогляду у розвитку західноукраїнської драматургії і театру, зауважував, що в Галичині "появилось гаряче бажання і виразна воля створити новітню християнську, католицьку драму – і то драму у великому стилі, гідну великої сцени". Водночас він вважав, що велика ідея мусить придбати й велику форму", а отже, "пора дбати про те, щоб велика католицька ідея творила й на Україні велике монументальне мистецтво"[146].

При цьому треба зауважити, що Ярослав Гординський дещо обережніше, ніж про спектаклі театру "Заграва", здійснені Володимиром Блавацьким, говорив про монументалізм історико-релігійної драматургії Григора Лужницького, наголошуючи на тому, що молодий автор, мовляв, ще перебуває в стадії художніх шукань. Така оцінка критика, з одного боку, й справді фіксувала період драматургічного становлення письменника-"логосівця", а з іншого – "підтверджувала добре відомі в історії театру приклади, коли особливості драматичного твору не завжди й не обов'язково розкриваються реципієнтові найперше в суто літературному його вигляді. Часто потенційні можливості п'єси проявляються щойно в театральній постановці. Власне і монументальність історично-релігійних творів Лужницького безпосередньо увиразнилася тільки на кону "Заграви" в режисерському опрацюванні В.Блавацького, який зумів надати провідній темі п'єс та інсценізацій драматурга

Т.Шевченка (1920), у героїко-романтичних виставах Г.Юри ("Фуенте Овехуна" Лопе де Вега, 1923), Б.Тягна ("Жакерія" П.Меріме, 1925), М.Крушельницького ("Богдан Хмельницький" О.Корнійчука, 1938), і цей перелік можна продовжити. Інша річ, що ніхто з українських режисерів так наполегливо програмно і впродовж тривалого часу не декларував концепції сценічного монументалізму, як Леон Шіллер, який, починаючи від перших юнацьких публічних виступів, плекав ідею монументального театру протягом усього творчого життя.

пошукуваного "сценічного оформлення", хоча воно й не було означене в тогочасних критичних рефлексіях як монументальне, а можливо, до кінця й не розпізнане як таке"[147].

Заради справедлипости треба сказати, що термін "монументальний" все-таки був застосований до театрального доробку Блавацького, але вже значно пізніше, і вдався до нього сам Лужницький, відтворюючи в 1950-х роках, уже в еміграції, історію української галицької сцени. На сторінках, присвячених театрові "Заграва", згадуючи виставу "Слово о полку Ігоревім", він стверджував: "Це була одна з монументальних постановок Володимира Блавацького". І там же, торкаючись "Камо грядеши", зазначив: "Остання з монументальних постановок "Заграви"[148]. На жаль, у праці Гр. Лужницького доводиться мати справу лише з констатацією факту без розгорненої відповідної характеристики явища. Втім, важливо вже те, що воно було усвідомлене, – як зауважує сучасний театрознавець, – а таким чином і концепт "монументальний театр", застосований до частини сценічної практики Блавацького, не виглядає чимось штучним або надуманим. Брак же його в лексиконі режисера і драматурга періоду 1930-х років зумовлювався, як видається, вагомими обставинами.

Західноукраїнська й діаспорна драматургія 20–30-х років, розвиваючись у своєму руслі, виявляла багаті пласти літературно-сценічної творчості, попри, зрозуміло, й певні художні упущення та недосконалість окремих творів. Однак вона завжди була спрямована на ідейно-естетичний вияв українськості в широкому розумінні цього поняття (патріотизму, національної самодостатності й самоцінності, соборності і мистецької та суспільної позиції письменників, режисерів, акторів тощо). Драми Василя Пачовського, Олександра Олеся, Володимира Винниченка, Спиридона Черкасенка, Єлисея Карпенка, Леоніда Мозендза, Юрія Липи, Гната Хоткевича, Григора Лужницького, Кирила Студинського, Остапа Грицая, Василя Мельника (Лімниченка), Богдана Кириласа та багатьох інших своєрідно збалансовували проблемно-тематичні, стильові й формотворчі регламентації в драматургічно-сценічному процесі Наддніпрянської України. Навіть більше, в чомусь доповнюючи його, продовжувала розвивати традиції загальноукраїнського драмописання й утверджувати в нових суспільно-історичних та культурно-духовних умовах щойно народжені певні тенденції (приміром, самототожні зразки авторської модерністської ідейно-естетичної свідомості, "стрілецької" й "релігійно-християнської" п'єс), без яких сьогодні важко уявити повноту і цілісність розвитку літератури й театру в Україні загалом.

Література

1. Цит. за: *Семчишин Мирослав*. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу. 2-ге видання, фототипне. – К.: АТ "Друга рука" М.П. "Фенікс", 1999. – С.515–516.
2. Там само. Також див.: *Лужницький Григор*. З історії українського театру. Доба Олександра Загарова // Київ. – Філядельфія, 1953. – Ч.2. – С.187–191; Ч.3. – С.79–81.
3. Там само. Також див.: *Лужницький Григор*. Галицька драматургія між двома світовими війнами // Григор Лужницький. Вибране: історичні драми, наукові праці / Упоряд. Степан Хороб. – Івано-Франківськ: "Плай", 1998. – С.176. Його ж: Український театр після визвольних змагань // Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва: В 2-х т. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – Т.1. – С.9–94.
4. *Олесницький Євген*. П'ятдесятилітній ювілей українського театру в Галичині // Діло. – 1914. – 24 березня.
5. Докладно про це йдеться у дослідженні *Богдана Козака* "Вистава "Земля" за творами Василя Стефаника в театрі "Заграва" (1933), вміщеному у книзі "Покутська трійця" в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття": Зб. наук. праць / За ред. Степана Хороба. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – С.32–52.
6. *Курбас Лесь*. "Березіль": Із творчої спадщини. – К.: Мистецтво, 1988. – С.628.
7. *Лужницький Г.* Український театр після визвольних змагань // Григор Лужницький. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: У 2-х т. – Т.1. – Львів, 2004. – С.283.
8. *Андрусів Стефанія*. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. – Львів–Тернопіль, 2000. – С.9, С.74.
9. *Хороб Степан*. Драматургія Галичини періоду міжвоєння: самодостатність українського й польського модернізму // Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze. – 15–16. – Warszawa, 2003. – С.170–171.

10. *Пачовський В.* Конструктивні ідеї державності і космічна місія української нації // Хроніка 2000. – К., 1993. – №5. – С.194.
11. *Мох О. (Араміс)*. Стерно на Европу, або "Варяжські українці" // Нова зоря, 1934. – Ч.100.
12. *Рудницький Михайло*. Між ідеєю і формою. – Львів, 1932.
13. *Пеленський Є.-Ю.* Сучасне зах.-укр. письменство. Огляд за 1930–1935. – Львів, 1936.
14. *Бобинський Василь*. "Від символізму – на нові шляхи" // Василь Бобинський. Гість із ночі. – К.: "Дніпро" 1990. – С.426–440.
15. Young R. Literatura ukraińska najmlodszyh // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1936. – Nr. 30. – S. 5.
16. *Ільницький Микола*. Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20–30-х рр. XX ст. – Львів: ВНТЛ, 1998. – С.15.
17. Цит. за: *Поліщук Ярослав*. Література як геокультурний проект. – К.: "Академвидав", 2008. – С.225.
18. *Хороб Степан*. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С.180.
19. *Франко І.Я.* Зібр. творів: У 50-и т. – Т.41. – К., 1984. – С.159.
20. Див.: *Залеська-Онишкевич Л.* Драматургія української діяспори // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діяспори. – Київ–Львів, 1997. – С.11.
21. Як зауважує історик українського театру Ольга Красильникова, "перша вистава українського аматорського театру в США відбулася 1900 року в Нью-Йорку, а в Канаді – 1904 року. Перший репертуарний театр – Драматичне товариство ім. І. Котляревського – був створений 1907 року у Нью-Йорку. Близька співпраця із Львівським театром "Бесіда" дала змогу отримувати тексти п'єс і ноти, а це мало непересічне значення, оскільки публіка традиційно полюбляла вистави музично-драматичних жанрів (...).У підсумку творчої співпраціїз львів'янами 1910 року у Нью-Йорку організовано театр "Бесіда" (*Красильникова О.В.* Історія українського театру XX сторіччя. – К.: "Либідь", 1999. – С.65). Цей сценічний

колектив був чи не єдиним пристанищем для драматургів з української діаспори. Починаючи з 1929 року, українські театральні трупи тісно співпрацювали з єврейськими театрами, наприклад, Філадельфії та Нью-Йорка, на сценах яких позачергово йшли вистави за творами українських еміграційних авторів, або ж у спектаклі на їдиш "вклинювалися" україномовні сцени.

22. *Матющенко Анжела.* Час героя: Українська драматургія першої третини XX століття. – К.: Поліграфічний центр "Фоліант", 2004. – С.58.
23. *Хороб С.* Поетика експресіонізму в українській модерністській драмі XX століття // Ucrainica i Soucasnб ukrainictyka. – Olomouc, 2004. – S. 201–208.
24. *Перлін Євген.* Драматургія В.Винниченка (намічування проблем) // Життя і революція. – 1930. – №VI, червень. – С.126.
25. *Винниченко Володимир.* Закон. П'єса на чотири дії // Володимир Винниченко. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С.547.
26. *Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С., Йолкіна Л.В., Гуляк А.Б.* Володимир Винниченко. Грицько Григоренко. Штрихи до портретів. – К.: Вища школа, 1995. – С.88.
27. *Винниченко Володимир.* Закон. П'єса на чотири дії. – С.587.
28. *Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С., Йолкіна Л.В., Гуляк А.Б.* Володимир Винниченко. Грицько Григоренко. Штрихи до портретів. – К.: Вища школа, 1995. – С.88.
29. *Винниченко Володимир.* Закон. П'єса на чотири дії. – С.589.
30. *Хороб С.* Драматичний конфлікт у п'єсах Володимира Винниченка // Нариси з поетики української літератури кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С.149.
31. *Сорока Микола.* Етнічні конфлікти у драмі "Пісня Ізраїля" ("Кол-Нідре") // Володимир Винниченко: У пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: Зб. статей. – Нью-Йорк, 2005. – С.90.
32. *Матющенко Анжела.* Час героя: Українська драматургія першої третини XX століття. – К.: Поліграфічний центр "Фоліант", 2004. – С.116.

33. *Малютіна Н.П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса: "Астропринт", 2006. – С.230.
34. *Неврлий М.* Олександр Олесь: Життя і творчість. – К., 1994. – С.111.
35. Це аргументовано доводить *Леонід Білецький* у своєму ґрунтовному нарисі "Олесь (З нагоди 20-літнього ювілею)", що був видрукований у часописі "Нова Україна" (Прага, 1923. – Ч.12. – С.1–9).
36. *Хороб Степан.* Драматургія Олександра Олеся і Моріса Метерлінка: типологія символістської та ідейно-естетичної свідомості // Теорія літератури. Компаративістика. Україністика: Збірник наукових праць з нагоди 70-річчя професора Романа Гром'яка. – Тернопіль: "Підручники і посібники", 2007. – С.290.
37. *Олійник О.* Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олеся та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1994. – С.7.
38. *Олесь О.* Ніч на полонині // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т.2. – К.,1990. – С.247.
39. *Кульчицький С.* По дорозі у велику тайну // ЛНВ. – Т.1. – 1923. – С.51.
40. *Залеська-Онишкевич Л.* Драматургія української діяспори // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діяспори. – Київ–Львів, 1997. – С.13.
41. *Мишанич Олекса.* В безмежжі зим і чужини (Повернення Спиридона Черкасенка) // Олекса Мишанич. Повернення. – К.: АТ "Обереги", 1993. – С.27.
42. Там само.
43. *Карпенко Б.* Едельвайс // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діяспори. – С.51.
44. *Залеська-Онишкевич Л.* Драматургія української діяспори. – С.16.
45. *Скорина Людмила.* Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій. – Вид. друге, доповн. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С.73.

46. Див.: Додаток до Антології драматургії української діяспори. – Львів, 1997. – С.15.
47. Там само.
48. *Малютіна Н.П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса: "Астропринт", 2006. – 296 с.
49. Див.: *Кігінчак А.* Львівський театр під прапором УСС-ів в 1916–1918 рр. // Альманах "Провидіння". – Філядельфія, 1968. – С.186–189; *Волинець С.* Стрілецький театр; *Гриневич Я.* Стрільці під скиптром Мельпомени: Жмут спогадів про стрілецький театр; *Барнич Я.* Як творилась нова українська оперета // Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва: В 2-х т. / За ред. Григора Лужницького і Леоніда Полтави. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – Т.1: 1915–1975. – С.95–101; С.589–594; С.693–698; *Боньковська О.* Український народний театр Товариства "Українська Бесіда" в роки Першої світової війни (Стрілецький театр) // Записки НТШ. – Т.CCXXXVII. Праці театрознавчої комісії. – Львів, 1999. – С.111–133.
50. *Хороб Степан.* Генеза "стрілецької драматургії" // С.Хороб. На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – С.116. Більш докладно про цей тип західноукраїнської драматургії див.: *Хороб Степан.* Українська стрілецька драматургія: генеза, художні особливості // Ukraina. Teksty. Konteksty. Symbolae in Honorem Stefan Kozak. – Warszawa, 2007. – S.421–432.
51. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф.514, оп.1, спр.19. – С.38; Див.: *Демчук Т.* Антоніна Осиповичева – краса і гордість театру // Наша культура. – Варшава, 1969. – С.11; *Гайда Я.* Тернопіль в історії українського театру // Шляхами Золотого Поділля. – Нью-Йорк, 1983. – С.220.
52. Див.: Центральний державний історичний архів України у Львові, ф.514, оп.1, спр.19. – С.40–42; Оповістки. Львівський український народний театр Товариства "Бесіда" // Українське Слово. – 1916. – 27 січня.

53. Кілька слів про наш театр // Шляхи. – Львів, 1916. – №2–3. – С.49.
54. *Maudit* (Сидір Твердохліб). З театральної салі. "Соколики" Г.Цеглинського // Українське Слово. – 1916. – 20 вересня.
55. Див.: *Кузьмович К.* Духове життя в Коші УСС // Діло. – 1916. – 23 квітня; *Угрин-Безгрішний М.* Українські січові стрільці // Календар Червоної Калини на 1924 р. – Львів–Жовква, 1923. – С.47–49.
56. *Боньковська О.* Львівський театр товариства "Українська Бесіда" 1915–1924. – Львів, 2003. – С.42.
57. *Кузьмович К.* Духове життя в Коші УСС // Діло. – 1916. – 23 квітня; *Якимович Б.* Новітні лицарі Вітчизни // Ой у лузі червона калина. – Львів, 1990. – С.172.
58. Див.: *Литвин М., Науменко К.* Історія галицького стрілецтва. – Львів, 1990. – С.33; *Баран З.* Львів як осередок українського театрального життя в 20-х рр. XX ст. // Lwów: Miasto. Społeczeństwo. Kultura: We 2 t. – Kraków, 1998. – T.2. – S.490–498; Teatr Polski we Lwowie. Studia i materialy do dziejyw teatru polskiego. – Warszawa, 1997. – S.168–179, 180–198; *Szydlowska M.* Zycie teatralne we Lwowie 1914–1915 // Pamietnik Teatralny. – Warszawa, 1999. – Zesz.1. – S.261–300.
59. Див., наприклад: *Лужницький Г.* З історії українського театру. Доба Олександра Загарова // Київ. – Філядельфія, 1953. – II. – Ч.2. – С.187–191; III. – Ч.3. – С.79–81; *Медведик П.* Катерина Рубчакова. – К., 1989; Історія української музики: В 6 т. – К., 1992. – Т.4: 1917–1941. – С.545–561; *Лисенко І.* Словник співаків України. – К., 1997 та ін.
60. *Хороб Степан.* Генеза "стрілецької драматургії" // С.Хороб. На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – С.120.
61. Енциклопедія українознавства. – Львів, 1996. – Т.5. – С.1762.
62. Живий труп. Кілька заміток до вегетації українського театру у Львові // Шляхи. – Львів, 1915–1916. – С.692.
63. *Гірняк Й.* Українські Січові Стрільці в полоні Мельпомени // Спомини. – Нью-Йорк, 1982. – С.46.

64. З театру // Діло. – 1916. – 22 серпня.
65. *Горбовий М.* Про п'єси зі стрілецького життя // Літопис Червоної Калини. – Львів, 1935. – Т.X. – С.6.
66. Там само.
67. Горбовий М. Про п'єси зі стрілецького життя // Літопис Червоної Калини. – Львів, 1935. – Т.XI. – С.6.
68. Т.К. (Трильовський Кирило). Великий день: Драматична поема Романа Купчинського // Літопис Червоної Калини. – Львів, 1933. – №3. – С.22.
69. Мова йде про ліричний нарис "Звіт", написаний самим Дмитром Вітовським і вперше опублікований у збірнику творів січових стрільців "Червона Калина" (1916), а вже згодом, як своєрідний художній документ, видрукований у книзі *Миколи Угрина-Безгрішного* "Нарис історії Українських Січових Стрільців". – Рогатин. – Ч.1. – 1923.
70. Героїчні події на горі Маківці 1915 року згодом стали основою для створення драми-діалогу "Олена Степанівна" (1960) *Олеся Бабія.* А про визвольні змагання УПА вже в інші, 40-і роки, драматурги української діаспори написали кілька п'єс: Павло Савчук "УПА в Карпатах" (1947), *Мирослава Ласовська-Крук* "Я повернусь" (1957), *Володимир Куліш* "Ліс шумить" (1963) та ін.
71. *Купчинський Р.* Великий День. Драматична поема // Бібліотека "Живе Минуле". – Львів, 1921. – С.19.
72. Там само. – С.26.
73. Там само. – С.26.
74. Там само. – С.8.
75. *Олійник-Рахманний Р.* Літературно-ідеологічні напрями в Західній Україні (1919–1939 роки). – К.: "Четверта хвиля", 1999. – С.2–3. Подібні думки висловили: *Романенчук Б.* Західноукраїнська література між двома світовими війнами. 1919–1941 роки // Григорій Лужницький: Зб. праць і матеріялів на пошану Григорія Лужницького. – Записки НТШ. – Т.CCXII. Філологічна секція. – Львів–Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – С.232 та *Ільницький М.* Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова першої половини XX століття. – Львів, 1999. – С.10–14.

76. *Лужницький Г.* Ростислав Єндик: "Черник". Драма з української революції // Григор Лужницький. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії. – Т.2. – Львів, 2004. – С.285.
77. Там само. – С.285.
78. *Лужницький Г.* Л.Отаманець: "Син повстанців" // Григор Лужницький. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії. – Т.2. – С.286.
79. *Лужницький Г.* Михайло Приймак "Стрілецька рука" // Григор Лужницький. Український театр. – Т.2. – С.291.
80. *Лужницький Г.* Український театр після визвольних змагань // Григор Лужницький. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: У 2-х т. – Т.1. – Львів, 2004. – С.281.
81. *Завадович Р.* Олесь Бабій // Овид. – 1961. – № 2. – С.10.
82. *Олійник-Рахманний Р.* Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки). – К.: "Четверта хвиля", 1999. – С.23.
83. На жаль, період 20–30-х років на Буковині, за твердженням Василя Руснака, не був багатим на драматургічні твори, як це спостерігаємо наприкінці XIX століття у творчості Юрія Федоровича і Сидора Воробкевича. Основну причину цього дослідники виводять із суспільно-політичної ситуації, коли румунський окупаційний режим всіляко перешкоджав українським національним виявам населення краю. Див.: *Василь Руснак.* Нарис історії українського театрального мистецтва на Буковині по 28 червня 1940 року // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва: В 2-х т. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – Т.1. – С.173–200.
84. Цит. за: *Ребрик Н.* Література народовецтва і чину на українському Підкарпатті в першій половині XX століття. – Ужгород: "Гражда", 2007. – С.44.
85. *Лужницький Г.* П'єса, що її писало життя ("Часи минають", п'єса на 3 дії Юрія Грома) // Григор Лужицький. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: У 2-х т. – Т.1. – С.288.
86. *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто–Пряшів–Львів, 1993. – С.205.

87. *Семенюк Г.Ф.* Українська драматургія 20-х років. – К.: РВЦ "Проза", 1993. – С.147.
88. *Новиченко Л.* "В сумі тому міць і завзяття..." (Мирослав Ірчан – письменник і борець) // Мирослав Ірчан: Твори в двох томах. – Т.1. – К., 1987. – С.16.
89. *Ірчан Мирослав.* Про себе. – Харків–Київ, 1932. – С.18.
90. Там само. – С.20.
91. *Ірчан Мирослав.* Карпатська ніч: (передмова). – К., 1927. – С.6.
92. *Ірчан Мирослав.* Про себе. – С.19.
93. *Ірчан Мирослав.* Радій (Отрута) // Мирослав Ірчан: Твори в двох томах. – Т.1. – С.246.
94. *Новиченко Л.* "В сумі тому міць і завзяття...." – С.18.
95. У той час українська періодика повідомляла, що Мирослав Ірчан із завершенням роботи над драмою "Два ордени" водночас подав до "Березолю" нову драму "Америка", а для перекладу російською мовою у Москві П.Зенкевичу – п'єсу "На півдорозі". Однак і досі ці твори так і залишаються не надрукованими.
96. Подібне можна сказати й про драматургію української діаспори, що порушувала засобами комедіографії морально-етичні й розважально-побутові проблеми існування наших переселенців в інонаціональному середовищі країн Канади, США та Європи, наприклад, *Богдана Бабикевича* "Настоящі" (1920), *Володимира Шопінського* "Бред лайн" (1920), *Антона Нагорнянського* "Ох, не люби двох" (1920), *Петра Гурського* "Тітка" (1926), *Мирослава Куцеби* "Свідки" (1927), *Романа Сурмача* "Пекло в хаті" (1932).
97. *Свербилова Т.Г.* Драматургія та кінодраматургія // Історія української літератури XX століття: У двох книгах. – Кн.1. – К., 1993. – С.673.
98. Там само. – С.674.
99. Там само. – С.674.
100. Доречно зазначити, що драми "Осередок" і "Вантаж", як і "Човен хитається" Ярослава Галана, не мали в ті часи помітної сценічної історії, хоча перша з них була розповсюджена на шклографі й надіслана реперткомом до багатьох східно-

українських театральних колективів, а друга навіть видрукована окремою книжкою 1930 року у Харкові. Ці п'єси здебільшого ставилися в Галичині, та й то переважно на сценах аматорських пересувних театрів (Див.: Мистецька трибуна. – Харків, 1931. – №4. – С.23)
101. *Галан Я.* "99%" ("Човен хитається") // Ярослав Галан. Твори: У 4-х т. – Т.1. – К., 1977. – С.163.
102. *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії: Частина перша (1917–1934). – К., 1958. – С.229.
103. *Галан Я.* Осередок // Ярослав Галан. Твори: У 4-х т. – Т.1. – С.324.
104. Цит. за: Історія української літератури XX століття: У двох книгах. – Кн. 1. – С.32.
105. *Денисюк І.* Гуцульські п'єси Гната Хоткевича // Гнат Хоткевич. Неопубліковані гуцульські п'єси. – Луцьк, 2005. – С.5.
106. Там само. – С.5.
107. *Франко І.Я.* Наш театр // Народ. – Ч.10. – 1892. – С.136.
108. Цит. за: *Денисюк І.* (Примітки) // Гнат Хоткевич. Неопубліковані гуцульські п'єси. – С.300.
109. Цит. за: *Комариця Мар'яна.* Українська "католицька критика": феномен 20-30-х років XX ст. – Львів, 2007. – С.42–43.
110. *Микитюк В.* Українська католицька критика міжвоєнного двадцятиліття // Літературознавчі та історичні студії: Матеріали конференції НТШ у Львові. – Львів, 2002. – С.252–265.
111. *Хороб Степан.* Українська релігійно-християнська драма кінця XIX – початку XX століття // Історія української літератури. Кінець XIX – початку XX ст.: У двох книгах. – Кн.2. – К.: "Либідь", 2006. – С.465–492.
112. *Гнатишак М.* Нова українська лірика в Галичині на тлі західноєвропейської модерної поезії. – Львів, 1934. – С.16.
113. *Поліщук Ярослав.* Література як геокультурний проект. – К.: "Академвидав", 2008. – С.229.
114. *Хороб Степан.* Поетика української релігійної драми // ЗНТШ. – Т.CCXLVI. Праці філологічної секції. – Львів, 2003. – С.64.

115. *Рудницький Л.* Драматургія Григора Лужницького // ЗНТШ. – Т.CCXXIV. – Львів, 1992. – С.196.
116. *Лужницький Григор.* Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа. Релігійна містерія // Григор Лужницький. Посол до Бога. Українська історично-релігійна драма. – Івано-Франківськ, 1996. – С.113–114.
117. *Нямцу А.Є., Антофійчук В.І.* Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі. – Чернівці, 1996. – С.180–181.
118. *Блавацький В.* Українське "Оберамегав" // Неділя, – Львів, 1936. – Ч.438.
119. *Нямцу А.Є., Антофійчук В.І.* Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі. – Чернівці, 1996. – С.181.
120. *Хороб Степан.* Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С.80.
121. *Антофійчук В.* Закономірності переосмислення сюжетів та образів Нового Завіту в українській літературі XX століття // Біблія і культура: Зб. наукових статей. – Вип.1. – Чернівці: "Рута", 2000. – С.28.
122. *Мишанич Олекса.* "В безмежжі зим і чужини" (Повернення Спиридона Черкасенка) // Олекса Мишанич. Повернення. – К.: АТ "Обереги", 1993. – С. 27.
123. Там само.
124. Див.: *Клековкін Олександр.* Містерія у генезі театральної форми і сценічних жанрів. – К.: КДІТМ, 2001. – 256 с.
125. *Лужницький Григор.* Посол до Бога. Історичний фактомонтаж на дев'ять картин // Григор Лужницький. Посол до Бога. Українська історично-релігійна драма. – Івано-Франківськ, 1996. – С.63.
126. *Хороб Степан.* Драматургічні елементи в Біблії // Біблія і культура.– Чернівці: "Рута", 2001. – Вип.3. – С.89–90.
127. *Андреев М.* Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XVIII вв.). – М., 1989. – С.149.
128. *Рудницький Л.* Драматургія Григора Лужницького // ЗНТШ. – С.197.
129. *Хороб Степан.* Особливості художнього мислення в історично-релігійній драматургії Григора Лужницького // Україна: Культурна спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. – Вип.12. – Львів, 2004. – С.532.
130. *Ільницький М.* Драма без катарсису. – Львів, 1999. – С.19.
131. *Блавацький В.* Українське "Оберамегав" // Неділя. – Львів, 1936. – Ч.438.
132. *Ільницький М.* Драма без катарсису. – С.20.
133. *Волицька Ірина.* Український театр у Галичині першої третини XX століття // Український театр XX століття. – К.: Видав-ництво ЛДЛ, 2003. – С.189.
134. "Камо градеши" (інсценізація Гр.Лужиицького) // Волицька Ірина. Український театр у Галичині першої третини XX століття // Український театр XX сторліття. – К.: Видавництво ЛДЛ, 2003. – С.189.
135. *Пачовський В.* Проблеми української літератури і мистецтва // Дзвони. – 1935. – №4. – С.184–185.
136. *Барка В.* Лірик-мислитель // Василь Пачовський. Зібр. твори: У 2-х т. – Т.2. – Нью-Йорк, 1985. – С.20.
137. *Ільницький М.* Поет національної ідеї // Микола Ільницький. Від "Молодої Музи" до "Празької школи". – Львів, 1995. – С.58.
138. *Барка В.* Лірик-мислитель. – С.20.
139. *Мишанич Олекса.* "В безмежжі зим і чужини" (Повернення Спиридона Черкасенка) // Олекса Мишанич. Повернення. – К.: АТ "Обереги", 1993. – С.27.
140. Там само. – С.28.
141. Там само. – С.28.
142. *Андрусів С.* Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. – Тернопіль–Львів, 2000. – С.182.
143. *Хороб С.* Із когорти сподвижників (Ідейно-естетичні концепції Григора Лужницького) // Григір Лужницький. Вибране. Історичні драми, наукові праці. – Івано-Франківськ: "Плай", 1998. – С.6.
144. Проте, як доводить Стефанія Андрусів, не лише цього філософа: "Крім висловлювань В.Липинського про роль монархії та аристократії у функціонуванні національно-державного

організму, про видатних людей з української історії, зокрема Б.Хмельницького (не тільки провідник повсталих мас, а й будівничий держави, мислитель), у творах Г.Лужницького відлунюють і тогочасні західноєвропейські філософські і соціологічні концепції – від Ніцше до Ортеги-і-Гасетта, передовсім його "Повстання мас", опубліковане у "Віснику" (Див.: *Стефанія Андрусів*. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. – Львів, – 2000. – С.172).

145. *Шкрумеляк Ю.* Прем'єра "Думи про Нечая" // Новий час. – Львів, 1936. – Ч.2.
146. *Гординський Я.* Нова українська католицька драма // Нова зоря. – 1937. – 11 лютого.
147. *Волицька Ірина.* Український театр у Галичині першої третини XX століття. Український театр XX століття. – К.: Видавництво ЛДЛ, 2003. – С.189.
148. Там само. – С.189.

ДОДАТКОВІ МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО І ДІАСПОРНОГО ДРАМАТУРГІЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ ДВАДЦЯТИХ-ТРИДЦЯТИХ РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Григор ЛУЖНИЦЬКИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПІСЛЯ ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ

I

ГАЛИЦЬКІ ТЕАТРИ НА ВЕЛИКІЙ УКРАЇНІ В 1919–1920 рр.

Уже під кінець грудня 1918 р., у самому розпалі боїв за незалежність Української Держави, в Тернополі організувався Український Театр, підвалиною якого став ансамбль українських акторів зі Львова під керівництвом Миколи Бенцаля*. Згодом у Станиславові постав другий театр – Український Чернівецький Театр.

У березні 1919 р. театр під дирекцією М. Бенцаля перетворюється в Культурно-освітнє Товариство Акторів під н. Новий Львівський Театр, чільними організаторами і акторами якого були відомий згодом актор Амвросій Бучма, член Театру "Української Бесіди" у Львові й театру М. Садовського в Києві, та Володимир Калин – актор київських театрів. До управи Нового Львівського Театру увійшли: Амвросій Бучма (голова), Севастіян Зубрицький (секретар), Теофіль Демчук (адміністратор), Іван Рубчак (скарбник) та Януарій Бортник (книговод). Репертуаром керувала колегія режисерів: В. Калин, А. Бучма і М. Бенцаль. Репертуар був наскрізь модерний: п'єса В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь", М. Гальбе "Молодість", із клясичного українського репертуару – "Суєта" Тобілевича й ін.

Український Чернівецький Театр, який постав у Станиславові, в своїй основі складався з тих акторів, які в 1918 р. під дирекцією Катерини Рубчакової відлучилися від театру "Української Бесіди", переїхали на Буковину і давали вистави у Чернівцях. Але швидко румунська окупаційна влада заборонила давати вистави українською мовою й виселила ансамбль до Галичини, із забороною в'їзду на Буковину. Тоді ансамбль опинився в Станиславові й тут, під давньою назвою Український Чернівецький Театр, з управителем М. Онуфраком у проводі, від січня

* Теофіль Демчук – "Галицькі театри на Великій Україні", "Театральне мистецтво", Львів, 15 вересня 1922 р.

до травня 1919 р. давав вистави. Склад театру: Л. Новіна-Розлуцький, А. Осиповичева, В. Демчишин з дружиною, Г. Левицький, Ф. Лопатинська, К. Пилипенко, К. Козак-Вірленська, О. Польовий та інші.

У травні 1919 р. колишній директор театру "Української Бесіди" Йосип Стадник, у порозумінні з тодішнім урядом Західної области Української Народньої Республіки (ЗОУНР), організував театр, і в травні того року працювали тільки два театри: Новий Львівський Театр у Тернополі під дир. і реж. А. Бучми і Театр ЗОУНР під дирекцією Й. Стадника. Склад Театру ЗОУНР, який почав давати вистави в залі "Літнього театру" в Кам'янці-Подільському, ядром якого були галицькі й наддніпрянські артисти (К. Пилипенко, О. Польовий, А. Шеремета, Даньчак, Демчишин, Демчишинова, Л. Гринішак-Копельник та ін.), згодом доповнився складом Нового Львівського Театру і, згідно з договором з Й. Стадником, зберіг свою самоуправу із застереженням, що кожної хвилини може виступити зі складу трупи*. Об'єднання тривало не більш 3-ох місяців. Новий Львівський Театр вийшов зі складу театру Й. Стадника й переїхав до Проскурова вже як Народний Театр при Міністерстві Преси й Інформації, куди також перейшли галицькі актори з театру Й. Стадника. Тим часом у Могилеві-Подільському сформувалася трупа під проводом Л. Новіни-Розлуцького, до складу якої ввійшли: К. Козак-Вірленська, Н. Левицька, Вол. Демчишин, М. Онуфрак і ін. Ця трупа спершу користувалася великим успіхом, згодом підупала, а зі смертю Л. Новіни-Розлуцького – самозліквідувалась.

Новий Львівський Театр після майже двомісячного перебування в Проскурові переїхав до Вінниці, де тоді мала свій осідок Начальна Команда Галицької Армії (НКГА). Дня 27. 9. 1919 р. першою інавгураційною виставою ішов "Невольник" М. Кропив-ницького (за Т. Шевченком). Виставу розпочато відспіванням народнього гимну. Театр давав вистави щонайменше чотири рази тижневе. Крім вистав, при співучасті артиста-скрипаля Р. Придаткевича, дирекція театру улаштовувала концерти, театральний хор співав під час польових Богослужб; заходами акторів виходив гумористично-сатиричний журнал "Ріпа".

* Кам'янецький часопис "Українське слово", ч. 3 з 29 липня 1919 р., з великими похвалами згадує таких акторів, як М. Бенцаль, А. Бучма, Ів. Рубчак, Вол. Калин, М. Крушельницький, К. Рубчакову й ін.

Внутрішні незгоди, що виникли в ансамблі, усуває НКГА таким чином, що в порозумінні з Радою т-ва переймає трупу під свою опіку розпорядком, проголошеним 1 листопада 1919 р. Пресова кватира НКГА випрацювала статут і "Регулямін" театру, які з часу їх оголошення увійшли в *життя**. Управителем театру став Лев Гриніщак, режисерами" Вол. Калин і М. Бенцаль. На головного режисера запрошено Гната Юру, колишнього режисера Молодого Театру в Києві. З Г. Юрою приїздять до театру актори: О. Добровольська, Поліна Самійленко, Галина Орлівна, К. Коханова, О. Вагуля, В. Кречет, декоратор Гречаний і ін. Приїхала також оперна співачка Ол. Любич-Парахоняківна, згодом артистка опери в Катовицях. З кінцем грудня 1919 р. ансамбль театру мав близько 50 осіб, крім оркестри й адміністративного персоналу. Саме в цьому часі НКГА виїздить з Вінниці, і тоді ансамбль театру поділився на дві частини: одна частина поїхала на південь України, в район Балти й Бірзулі, й у кінці перетворилася в Похідний Театр при ЧУГА ("Червоній" Українській Галицькій Армії); при розпаді фронту, який застав театр у Літині, в травні 1920 р., усіх акторів інтерновано і перевезено до табору на Ялівці, звідки по звільненні вони переїжджають до Львова, де згодом започатковують Український Незалежний Театр. Друга частина театру залишилася у Вінниці й під проводом Гната Юри створила Новий Драматичний Театр ім. Ів. Франка. В червні 1920 р. театр ім. Франка виїхав до Черкас на Київщині; частина цього ансамблю повернулася в Галичину, де дала знову ж почин Драматичному Театрові в Тернополі 1921 р.

II
РОЗ'ЇЗДНІ ТЕАТРИ Й ТЕАТРАЛЬНІ ТРУПИ

Після упадку Української Самостійної Держави на українських землях під польською окупацією розгорнулась активна діяльність, скерована на збереження і розвиток української культури, зокрема розпочався жвавий театральний рух.

* Див. у розділі "Документи" – Театр при НКГА Т. II.

Окрему групу українських роз'їздних театрів створила так зв. петлюрівська еміграція, тобто професійні актори та чимало акторів-аматорів, які раніше перебували у складі збройних сил УНР чи армії УГА і після демобілізації або вернулись до своєї професії актора, або ж, не маючи інших можливостей прожитку, пішли служити Мельпомені. Репертуар цих роз'їздних театрів, радше театральних груп, був побутовий; акторський склад плинний, бо актори переходили часто з одного ансамблю до другого, а тереном роз'їздів були не лише українські землі, як напр., Волинь, Полісся, Галичина чи Закарпаття, а й Віленщина і навіть корінна Польща. Пересічно в таких ансамблях було від 15 до 40 осіб.

Здогадно першим таким українським театром, який роз'їздив по землях корінної Польщі й зачерпнув свої сили із так зв. таборових театрів 1920-их років, був театр "Емігрант", який згодом змінив свою назву на театр ім. М. Старицького. Ансамбль цього театру складався з близько 30 душ, режисером був Валентин Собінець (Йосифів). У акторському складі працювали: Людмила й Василь Сердюки, Якушко, Микола Комаровський, Ратушний, Нестеренко, Іван Вурсол та ін. Черговими українськими мандрівними театральними трупами, які об'їздили із народнім репертуаром головно землі корінної Польщі, були: трупа Ніни Бойко (диригент О. Березняк, згодом із театру ім. Старицького туди перейшли Л. і В. Сердюки, Комаровські й ін.); трупа Полтавченка (склад: Семйонова, Жарова, Ол. Шимко – режисер, Пугайов), терен роз'їздів – північні землі Польщі, усіх біля 15 осіб; трупа Залевського та ще декілька ансамблів невеликих театрів. Віленщину об'їздив театр Руденка (реж. Назар Обедзінський-Крайка), в акторському складі було подружжя Грінвальцт, Д. Левицький та ін.

По Волині мандрували театри: О. Левицького (актори: Якушко, Руденко, Савченко) і О. Міткевичевої (склад: Колесниченко, Орел-Степняк, Демчишин, Л. Боровик, Олександра Кривіцька, Миколенко, якийсь час також А. Осиповичева, Ганська й ін.). Цьому театрові вперше вдалося проникнути в Галичину з Волині, бо на це треба було (хоча в одній державі, але Польща суворо дотримувалась так зв. Сокальського кордону) окремого дозволу; трупа Миколи Орла-Степняка (Олекс. Кривіцька, Березовський, Авсюкевич, М. Чугай, Реїч, Г. Борисоглібська), який, крім Волині, іноді заїздив до Галичини; театр

Мик. Комаровського (Я. Томашівський, О. Пухальський, Семенович, Бакум, Я. Негребецький, М. Левінсон, Семенова, С. Кожухар і ін.) та трупа Городничого, який мандрував по Волині й Поліссі. В 1920 рр. у Луцьку на Волині організував свій театр арт. М. Айдарів, там же в 1930 рр. постав театр під керівництвом Миколи Певного, куди ввійшли Анна Істоміна, Леонід Боровик, Ананій Мірощенко й ін.

Зрозуміла річ, високим мистецьким рівнем згадані трупи й театри не визначались, бо за винятком одного-двох десятків справжніх професійних акторів чи талановитої молоді, які з покликання мандрували з театру в театр, решта це була, кажучи театральним жаргоном, "бідося", яка, не маючи таланту, але фанатично люблячи театр – тулилась до нього, живучи злиденно з дня-на-день, або шукаючи в театрі тимчасового притулку. Режисерами цих театрів були звичайно власники т. зв. концесій, тобто дозволів на ведення театру, що їх видавало воєводство на всю округу (Польща була поділена на низку адміністраційних частин, які звалися воєводствами, напр., Галицька Волость була поділена на три воєводства: Львівське, Станиславівське й Тернопільське), або начальники округ, т. зв. старости, лише на одну округу. Репертуар цих театриків складався з народніх, побутових п'єс "із співами й танцями" й саме це, а не інтрига чи драматичний нерв, було суттю кожної вистави. Репертуар підбирався з уваги на касу, якою після оплати адміністраційних видатків ділився увесь ансамбль. Декорації, невибагливі у побутовому театрі (хата, ліс, левада), малювали самі актори, самі собі шили й костюми*.

III
УКРАЇНСЬКИЙ НЕЗАЛЕЖНИЙ ТЕАТР У ЛЬВОВІ

Зовсім інші обставини склалися в Галицькій Землі, зокрема у Львові, де, як уже згадано, за дротами польського табору полонених на Ялівці опинилася в половині травня 1920 р. внаслідок

* Див. Театри в краю, Провінційні театри, Українські театри в Польщі – розділ "Хроніка". Т. II.

воєнних подій частина кол. Театру Начальної Команди Української Галицької Армії*. Там були такі актори, як Анна Юрчакова, Наталя Левицька, Олена Бенцалева, А. Терещенко, Іван Рубчак, Микола Бенцаль, Ярослав Сеньків (Ясень-Славенко), Евстахій Хрупович, Андрій Шиян, Теодозій Ковальський (Ле-вицький), Микола Старух, кол. референт НКУГА д-р Григорій Ничка.

Саме в той час у залі Муз. Інституту ім. М. Лисенка давав вистави театр "Української Бесіди" під управою Василя Коссака. Заходом д-ра Гр. Нички, після звільнення згаданих акторів із табору полонених і передачі їх до розпорядження дирекції поліції у Львові для конфінування, згадані актори, до яких долучилися Луць Лісевич (Лісовий), молоденька акторка Люся Іванчук (Л. Іскорка), а згодом Катря Козак-Вірленська, Олег Лужницький (О. Ольський), Григорій Сіятовський, Лев Краснопера й інші, – започаткували т. зв. Український Незалежний Театр у Львові. Цей театр був організований як товариство "на паях" з виборною тричленною управою, в якій д-р Ничка був управителем, Микола Бенцаль режисером і Ярослав Сеньків (Ясень-Славенко) секретарем. Прем'єрою – в половині червня 1920 р. – пішла знаменита п'єса на три дії Макса Гальбе "Молодість", у складі: Гануся – Наталка Левицька, Івась – Т. Левицький, старий пастор – Микола Бенцаль, сотрудник пастора – Ясень-Славенко, Аманд – Луць Лісовий. "Молодість" Гальбе переклав відомий режисер (замордований большевиками) Лесь Курбас, і йшла вона в очолюваному ним Київському "Молодому Театрі" (тодішній склад у постанові Курбаса: Івась – Лесь Курбас, Гануся – Олімпія Добровольська, старий пастор – С. Бондарчук, сотрудник – Н. Сємдор, Аманд – Марко Терещенко). На сцені Українського Незалежного Театру (вистави відбувалися в будинку Муз. Інституту ім. Лисенка у Львові) вистава пройшла з величезним успіхом, головно завдяки мистецькій грі знаменитої артистки Наталі Левицької-Ничкової та одного з найкращих артистів українського театру Миколи Бенцаля.

Дальшими виставами Українського Незалежного Театру були: "Панна Мара" В. Винниченка, "Росмерсгольм" Генріка Ібсена, "На перші гулі" і "Куди вітер віє" С. Васильченка, "Мартин Бору-

* Див. статтю д-ра Григорія Нички – "Український Незалежний Театр у Львові".

ля" І. Тобілевича, "Суєта" Карпенка-Карого, "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Молода кров" В. Винниченка, "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка й ін. З усіма цими п'єсами театр виїздив на провінцію (Камінка Струмилова, Сокаль, Станиславів, Коломия, Стрий, Дрогобич і ін.), де його оваційно вітали.

У цьому часі внаслідок евакуації Кам'янця-Подільського затрималась переїздом у Львові частина Державного Театру Української Народної Республіки під мистецьким проводом корифея українського театру Миколи Садовського. Цей ансамбль показав у Львові всього одну виставу (драму Лесі Українки "Бояриня") з Л. Івановою в головній ролі. Це була велика мистецька подія для членів нашого театру, а також для українського громадянства у Львові. Управа театру сердечно вітала Садовського та його ансамбль і просила залишитися у Львові й помогти нашій молодій групі (в характері мистецького керівника) поширити репертуар театру та піднести його мистецький рівень. Садовський, одначе, відповів, що він мусить бути із своїм Державним Театром близько місця осідку уряду УНР. Проте з ансамблю залишилися у Львові артистка Авсюкевич-Березовська і її чоловік Григор Березовський. Це був цінний набуток досвідчених акторів зі школи Садовського, крім того, вони мали з собою запас п'єс і навіть музичний матеріал до деяких із них.

Незабаром приїхали до Львова Микола й Марія Айдарови, колишні члени філії Державного Театру Української Народної Республіки 1919–1920 рр. в Могилеві над Дністром, які через чотири місяці переїхали зі Львова до театру Йосипа Стадника.

Дальшими виставами театру були: "Ніч під Івана Купала" Мих. Старицького, "Невольник" М. Кропивницького (за Шевченком), його ж "Пошилися у дурні", в талановитому виконанні ролей Кукси М. Бенцалем і Дранка – Ясень-Славенком, "Степовий гість" Б. Грінченка, "Казка старого млина" С. Черкасенка, "Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка, "Безталанна" І. Тобілевича, "Сватання на Гончарівні" Гр. Квітки-Основ'яненка, "Ой, не ходи, Грицю" Мих. Старицького, "Діти Агасфера" Н. Бєлої, "Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської.

Ставив театр з успіхом також оперу С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм", окрім того, в репертуарі були такі п'єси, як В. Винниченка "Базар", М. Кропивницького "Дай серцю волю ...",

комедія М. Скрібе "Склянка води", "Верховинці" (за Коженьовським), "Чорт" Франца Мольнара в перекладі Ясень-Славенка, "Назар Стодоля" Т. Шевченка з "Вечерницями" П. Ніщинського, "Хата за селом" (за І. Крашевським) М. Старицького "Зимовий вечір", І. Суходольського "Хмара", В. Чубатого "Воскресення", Івана Гушалевича "Підгіряни", Якова Вільшенка "Червона шапочка", народна оперета І. Луцика – Я. Ярославенка "Бабський бунт", різдвяна містерія І. Луцика "Вифлеємська ніч", Я. Турули "Чорноморці" (за Кухаренком), Івана Франка "Украдене щастя".

Український Незалежний Театр у Львові за роки свого існування 1920–21 рр. проробив величезну працю. Він не тільки нав'язав нитку із світлим минулим галицького театру "Руської Бесіди", не тільки познайомив український загал із європейським та новим українським репертуаром, галицькому загалові майже невідомим, але й завдяки старанній, талановитій грі акторів, дбайливому сценічному оформленню, виховував українську молодь в дусі любови до рідного театрального мистецтва. В порозумінні з т-вом "Рідна Школа" в неділі й свята театр по знижених цінах давав окремі вистави для шкільної молоді, а перед кожною виставою представник "Рідної Школи" виголошував коротку доповідь про дану п'єсу та її автора. Молодь горнулася до деатру, театральна заля Муз. Інституту ім. Лисенка у Львові при вул. Шашкевича ч. 5 кожного пообіддя в неділі й свята була заповнена по береги українською шкільною молоддю. Український Незалежний Театр в історії українського театру був передвісником нової доби, що її започаткував Олександер Загаров.

IV

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПІД АРТ. ПРОВОДОМ О. ЗАГАРОВА

Тоді ж, у 1920-их рр., прибув до Львова* з центральних земель України Йосип Стадник, один із найкращих акторів класичного стилю, визначний перекладач драматичних творів з чужих мов і

* "Київ", ч. І. 1955, стор. 23–24. Гр. Лужницький – "З історії українського театру", II, "Київ", ч. 4., Філадельфія, липень-серпень, стор. 187–191.

один з кращих організаторів українського театрального життя. Але Стадник, якого знала зі сцени вся Західна Україна (включно з поляками й євреями), симпатій не мав. Не любили його актори, бо він як "антерпренер" не завжди виконував свої зобов'язання, не любили його "антерпренери", бо він був супроти інших безоглядний; не любили його й знавці правдивого мистецтва, бо Стадник, бажаючи "зробити касу", не раз пускав на сцені т. зв. популярно "шміру". Але нині, з перспективи стількох років, можна сміло сказати, що без Стадника просто годі собі уявити український театр. Стадник – це одна з підвалин театру, один із тих піонерів, що прокладав шлях на українську сцену західньоевропейському репертуарові. "Тартюф" та "Скупар" Мольєра (злобні говорили, що Стадник тому був такий знаменитий у "Скупарі", бо грав себе), "Урієль Акоста" Гуцкова та сотні інших клясичних і новітніх п'єс, це був репертуар, яким справді міг гордитися український театр часів Йосипа Стадника.

Не менші заслуги мав Йосип Стадник і як режисер, хоч у цій ділянці в нього був своєрідний підхід: актор повинен бути творчим, він повинен сам себе виявити, індивідуально, без допомоги режисера, хоч і за його вказівками. Коли ти, мовляв, актор, то й покажи себе. Не можна сказати, щоб цей підхід був хибний, хоч до молодих талантів, які потребували керівництва, а то й поважної праці режисера над ними, Стадник ставився інакше. Із такого підходу мали користь в першу чергу сильні одиниці, індивідуально-творчі актори, але багато інших, яких інша "режисерська школа" сформувала б у якесь гармонійне ціле, заниділи. Не треба забувати, що репертуар українського театру був дуже різнорідний і та "синтетичність" змарнувала багато молодих театральних талантів.

Повернувшись у Львів, Й. Стадник почав робити заходи, щоб одержати концесію, але "Бесіда" йому відмовила. На це вплинули причини як матеріяльного ("Бесіда" грошей не мала), так і морального характеру (відсутність симпатії до Стадника). Серед львівських театральних кіл розійшлася вістка, що у Варшаві перебуває вихованець Московського Художнього Театру, режисер і артист українських та московських театрів Олександр Загаров з дружиною Марією Морською, артисткою великого стилю.

В часі, коли від Олександра Загарова (кінець червня, або початок липня 1921) надійшла до управи Українського Незалежного Театру

телеграма, що він готов прибути до Львова із дружиною Марією Морською та працювати в театрі, на Галицькій Землі існували: театр Василя Коссака в Коломиї (1918-22) і Український Рухомий Драматичний Театр у Станиславові, організований в 1920 р. антрепренером Іваном Когутяком. Приїзд О. Загарова до Львова висунув Львів на чільне місце в історії розвитку українського театрального мистецтва.

Театральний сезон розпочав О. Загаров прем'єрою п'єси В. Винниченка "Гріх", у якій він сам грав роль жандарма Сталінського (Марію – героїню п'єси, грала дружина Загарова М. Морська, Івана – М. Бенцаль, Муфту – Н. Левицька, Середчука – М. Крушельницькйй, Анголка – О. Ковальський, Тітку – Г. Совачева, Ніздрю – Ясень-Славенко). Вистава п'єси "Гріх" В. Винниченка стала справжнім театральним святом українського Львова. За кілька тижнів перед прем'єрою квитки були цілковито випродані, бо всі хотіли бачити, можливо, не так саму п'єсу, як гру нового ансамблю і поставу нового режисера, якого вихваляли актори. Олександра Загарова (нащадок курляндських баронів, з походження німець, фон Фессінґ, мати українка) як і його дружину Морську, ніхто з театральної публіки у Львові не знав, отже вже самі ці прізвища були атракцією для львов'ян. До того ж "публічна опінія" зараз же пронюхала, що дружина Загарова польського походження, варшав'янка. Для українців Львова, яким поляки на кождому кроці – в крамницях, на вулиці, в трамваях – давали відчути свою ненависть і шовінізм, цікавий був сам факт, що Морська, людина польського роду, маючи стільки польських театрів у Польщі, вибрала український і виступає на українській сцені. Це, а також те, що її чоловік українець, створювало симпатичне наставлення до неї, яке згодом визріло в повну пошану і щиру любов. Серед театральних кіл було тільки відомо, що Марія Морська була артисткою Київського драматичного театру за часів гетьмана П. Скоропадського 1918 р. і тоді, мабуть, одружилася із О. Загаровим. Вистава п'єси пройшла блискуче й зразу ж усі збагнули, що з прибуттям О. Загарова до Львова – в історії українського театру розгорнулася нова сторінка. До Львова почали напливати актори із мандрівних театрів, так що незабаром Львівський театр мав близько дві сотні працівників. Приміщення театру було в будинку Муз. Т-ва ім. М. Лисенка, заля і невеличкі гардероби якого ніяк не

надавались на осідок такого великого ансамблю. Дирекція театру уконституювалася так: мистецьким керівником і головним режисером став О. Загаров, адміністратором д-р Григорій Ничка, знаменитий знавець театральних справ і один із найкращих адміністраційних директорів в історії українського театру; режисером опери й оперети став довголітній директор театру "Бесіди", відомий артист української сцени Йосип Стадник. Під час Першої світової війни він потрапив у Перемишлі до полону і з іншими полоненими опинився на землях кол. царської Росії. Під час наших Визвольних Змагань перебував на Україні й 1920 року повернувся в Галичину, де організував свій мандрівний театр; коли ж створено Львівський театр – з частиною свого колективу він перейшов до Львова. З театру Василя Коссака перейшов туди відомий актор і режисер Петро Сорока зі своєю дружиною Вандою Коссак-Сороковою, а також відомий згодом режисер, актор Володимир Блавацький – творець модерного галицького театру, прибули й молоді акторські сили із так зв. "театрів за дротами".

Ядро драматичного ансамблю творили такі визначні актори, крім О. Загарова, М. Морської і Й. Стадника, як Мар'ян Крушельницький, пізніше режисер Харківського театру ім. Шевченка, кол. "Березолю", Г. і А. Березовські, Микола Бенцаль із дружиною Оленою, А. Осиповичева, Софія Стадникова (кол. улюблениця Києва з театру М. Садовського), К. Козак-Вірленська, Ганна Борисоглібська, Ганна Совачева, Волинець-Сенютович, Л. Краснопера, Гр. Сіятовський, дві дочки Івана Рубчака – Ярослава Барничева й Надія Рубчаківна (пізніш дружина д-ра Гури), Луць Лісевич, Галина Орлівна й інші.

В оперно-оперетковому складі брали участь: Філомена Лопатинська, О. Парахоняк-Козакова, Іван Рубчак, О. Неделко, О. Голіцинська, гостинно часто виступав Андрій Гаєк, Орленко-Прокопович, Ірена Туркевичівна (пізніш Мартинець), Т. Бесарабів, І. Данчак та багато інших. Капельником (музичним керівником і диригентом) був Ярослав Барнич, довголітній капельник театру "Бесіди", свого часу керівник Українського оперно-драматичного Театру, який об'їздив північно-східні окраїни Польщі, культивуючи головно оперу й оперетку.

Самозрозуміло, такий величезний, як на галицькі обставини, ансамбль, важко було утримати, дарма що фінансував його один

із нечисленних у нас театральних меценатів, львівський лікар д-р Бронислав Овчарський, власник кількадцяти кіно у Львові й на провінції. Це був один із тих лікарів, для яких медицина була тільки заняттям у вільних хвилинах. Він був, може, не стільки захоплений самим театральним мистецтвом, скільки радше людьми, що те мистецтво творили. Але рівночасно він дуже добре адміністрував своїми кінотеатрами, в яких знайшли працю багато наших людей, що з ласки шовіністичної польської влади опинилися без засобів на життя. Досить було задзвонити до д-ра Овчарського, щоб зараз для такої людини знайшлося місце касира в одному з кінотеатрів. З грішми він не рахувався, наче б підтверджував правдивість приказки, що "гроші тоді добрі, коли приносять приємність". Мистецтво цінив високо і може тому, коли наступило банкрутство його кінотеатрів, що один за другим переходили до рук його спільників, він сприймав усе спокійно, як і тоді, коли ставав власником щораз нового кіна. Розв'язавшись із "Бесідою" в 1922 році, д-р Овчарський обмежився своєю лікарською практикою і згодом помер у забутті.

Впродовж короткого (бо тільки дворічного) існування Українського Львівського Театру під мист. проводом О. Загарова галицька (не тільки українська, а й польська та єврейська) публіка побачила нові п'єси В. Винниченка, як "Гріх", "Закон", "Брехню", "Панну Мару", "Молоду кров", "Натуся", М. Гоголя "Ревізора" (Загаров – Городничий, Стадник – Хлестаков, Бенцаль – Осип, Крушельницький і Волинець – Добчинський і Бобчинський; жіноча обсада: Морська й Голіцинська, В. Блавацький – поштмайстер) та "Одруження" (Подкольосін – Крушельницький, сваха – Борисоглібська), Єлисея Карпенка "Момот Нір" та ін. Із світового драматичного репертуару у Львові йшли: Г. Гавптмана "Візник Геншель", Г. Зудермана "В рідній сім'ї" і "Бій метеликів", Ібсена "Примари" (Загаров і Стадник у ролі Освальда), "Гедда Габлер" (Морська з головній ролі), "Нора" (Голіцинська в головній ролі), А. Стріндберґа "Батько" (Загаров у головній ролі), О. Вайльда "Ідеальний муж" (переклад Гр. М. Лужницького) і "Шоколядовий воячок" Б. Шова.

"Тартюф" Мольєра, "Мірандоліна" Гольдоні, Рітнера "В малій хатині", Гаєрманса "Загибель "Надії", Берґера "Потоп", Урванцева "Вєра Мірцева" та, врешті, перша вистава й остання постава О. Загарова на галицькій сцені – "Отелло" Шекспіра (обсада головних ролей: Отелло

– Загаров, Яго – Стадник, Дездемона – Н. Рубчаківна, Емілія – Барничева, Бребенціо – В. Блавацький, Дожа – А. Залуцький).

Хоча ансамбль часто ділився на менші групи для різних вистав та виїздів на провінцію, де під режисурою Й. Стадника показував багато опер, опереток і побутових вистав, як "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, "Барон циганів" Штравса, "Циганське кохання" Легара, "Гальку" Монюшки, "Ясні зорі" Б. Грінченка, "Запорожця за Дунаєм" Гулака-Артемовського, "Верховинців" Корженьовського (обсада: С. Стадникова, Г. Борисоглібська, Г. Совачева, О. Бенцалева, О. Голіцинська, Г. Орлівна, Й. Стадник, І. Рубчак, М. Крушельницький, М. Бенцаль, Я. Ясень-Славенко, Гр. Сіятовський, В. Блавацький та ін.) – це не тільки не покращило фінансів театру, а ще й збільшило його борги. Тому 15 червня 1922 р. з уваги на важкі матеріяльні обставини уневажнено умову з "Бесідою" й О. Загаров виїхав наприкінці 1923 р. до Ужгорода, де ще 15 січня 1921 р. відкрився "Руський Театр Т-ва "Просвіта". Цей театр створило єдине на Закарпатті освітньо-культурне Т-во "Просвіта", користуючися складом частини Української Республіканської Капелі (18 душ), які після ліквідації Капелі в Берліні переїхали на Закарпатську Україну і виступали там із концертом під проводом Мих. Рощахівського. Одержавши допомогу із фонду Президента ЧСР Томи Г. Масарика в сумі 250 000 чеських корон на організацію "Руського Театру", управа "Просвіти" запросила на керівника театру Миколу Карповича Садовського, який прибув до Ужгорода з арт. Івановою і малярем М. Кричевським. Після виїзду М.К. Садовського з Ужгорода керівництво ужгородським театром "Руський Театр" перебрав О. Загаров. Для історії нотуємо склад ансамблю тодішнього "Руського Театру" в Ужгороді за керівництва М.К. Садовського: І. Сайко, Р. Кирчів, Я. Сімянович, Л. Безручко, О. Сувчинський, О. Яворський, М.К. Садовський, М. Кричевський, П. Чугай, О. Вахнянин, М. Ручко, М. Певний, О. Приходько, О. Левитський, М. Миленко, І. Трухлий, М. Біличенко, В. Шевченко, І. Рибак, Анна Дудка, М. Цьоканова, Н. Машкевич, М. Приємська-Дніпрова, В. Іванова-Буєвська, М. Довгань-Ручкова, О. Завадська-Дівнич, Катерина Здоряк, Катерина Бандурович, Т. Приходьківна.

Після уневажнення умови з "Українською Бесідою" дирекцію театру перебрав Йосип Стадник, який організував свою трупу, кладучи вагу головно на оперети, що їх полюблювала дивитись поль-

ська і єврейська публіка. Але О. Загаров, який переїхав до Ужгорода із М. Морською, не мав у "Руському Театрі" змоги розвинути як слід свого режисерського таланту. Публіка на Закарпатті не була підготована до сприймання модерного репертуару, серед частково змадяризованого впродовж століть українського населення зрозумілий і приємливий був тільки побутовий репертуар. Загаров же вважав, і зовсім справедливо, той репертуар перестарілим і цікавився ним тільки з погляду минулого історії театру. В 1925 р. Загаров вирішив повернутися на центральні землі України, одначе без М. Морської, яка повернулася до Варшави, де й померла на 37-му році життя, в 1932 р. Повернувшись до Харкова, Загаров спершу працював режисером у Харківському "Червонозаводському театрі", а згодом – на засланні в Красноярську, Коврові й Саратові, де й помер 1942 року. Вол. Блавацький у своїх спогадах* згадує про зустріч із Загаровим у Харкові 1926 р.: "Він нічим вже не нагадував львівського Загарова, і просто жалко і боляче було дивитися на занепад такої ще недавно повної творчого кипіння людини".

В історії українського театру взагалі, а галицького зокрема, Олександер Загаров є першим модерним режисером, який переставив театр як у ділянці репертуару, так і в ділянці сценічної реалізації на зовсім нові рейки. Вистави Загарова були дуже відмінними від тих форм сценічної реалізації драматичних творів, що їх галицький режисер, актор і глядач до цього часу бачили. Користуючись реалістичним, іноді навіть натуралістично-психологічним підходом до п'єси й до актора, Загаров не тільки зумів схопити духовий зв'язок між акторами, які відтворювали дані ролі, але й накинути той контакт глядачеві. Знаменито ознайомлений із усесвітньою драматичною літературою, Загаров старався познайомити з нею українського глядача, піднести його духовість понад рівень буденщини, до якого зводив його український побутовий, часто дуже таки примітивний репертуар.

Згадуючи про режисерську працю Загарова, молодий тоді актор, згодом також модерніст – режисер В. Блавацький у своїх спогадах писав: "Тепер це мистецтво колективне й актор не сміє на сцені пам'ятати тільки про себе і про роль, яку сам відтворює. Він повинен шукати контакту із своїм партнером й розуміти роль, зрозуміти

* Частково друковані на сторінках філядельфійського журналу "Київ" і мюнхенського журналу "Арка". Використовую рукопис. Гр. Л. – див. "Постаті". Т. П.

відношення до других дійових осіб і завжди знати чому я так, а не інакше кажу свою фразу ролі, чому так, а не інакше дію на сцені. Відповідь: "бо я так відчуваю" – Загарова не задовольняла... Загарову вже в першій його поставі вдалося осягнути зіграности ансамблю, що звичайно буває найтяжчим завданням режисера й чого часом важко добитися впродовж довгих днів праці".

"До цього часу вся праця актора над ролею зводилася до вивчення тексту (старші актори "рутиною" покладалися більше на допомогу суфлера) та вказівок режисера на пробі. Загаров заставив акторів і поза пробами працювати як слід над роллю, примусив їх до творчого шукання і головно вчив, як це треба робити".

"Актор, який не вміє, чи не хоче працювати над собою самостійно, – писав В. Блавацький, – має звичайно два-три "шаблони", які примінює до кожної ролі й тому застигає у вічному повторюванні тих самих засобів сценічної гри й творчість замінює звичайним ремеслом. Загаров навчив знаходити все нові, свіжі краски на його творчій палітрі... Загаров умів захопити актора, викликати в ньому запал до праці, радість творчости. На його проби приходив актор з вдоволенням і цікавістю, це не було тільки відроблюванням своєї професійної роботи. І,врешгі, найважливіша річ: актор вірив режисерові, а без цього праця режисера з актором не дасть ніколи добрих наслідків".

"Загаров як актор грав дуже часто... й в таких ролях, як Сталінський в "Грісі" Винниченка, Кавалер в "Мірандоліні" Гольдоні, Освальд в "Примарах" Ібсена, "Візник Геншель" в однойменній драмі Гавптмана, Оргон в "Тартюфі" Мольєра чи "Батько" в однойменній драмі Стрінберга, Загаров осягав вершини сценічної досконалости".

В історії українського театру, у ділянці цієї найвищої духовної культури, Олександр Загаров як режисер і актор займає одне із перших чільних місць.

V

О. КУРБАС І "БЕРЕЗІЛЬ"

У тих же 1920-их рр., коли завдяки О. Загарову та його ансамблеві розпочалася нова епоха відродження галицького театру, на цен-

тральних землях України оформлюється найкращий український театр – "Березіль" під мистецьким керівництвом геніального режисера Леся Курбаса (1887–1942?). У 1922 р. сформувалися остаточно три театральні ансамблі: постало мистецьке об'єднання "Березіль", до якого ввійшла частина членів "Молодого Театру" під мистецьким керівництвом Леся Курбаса, котрий спирався на модерні напрямки західноєвропейського театру; Друга частина "Молодого Театру" під мист. керівництвом Гната Юри створила театр ім. І. Франка; врешті, ансамбль, який у своєму репертуарі спирався головно на українську класику, режисер Б. Романицький (співпрацював у тім колективі П. Саксаганський) створив театр ім. М. Заньковецької.

Олександр (Лесь) Курбас, син галицького актора і режисера Степана Курбаса-Яновича (1863–1908) свою театральну працю після закінчення філософічного факультету у Віденському університеті 1909 р., почав у т. зв. "Гуцульському Театрі" під кер. Гната Хоткевича. В 1910 р. вступив до театру "Руської Бесіди" у Львові, після вибуху Першої світової війни, в 1915 р. спільно з іншими акторами влаштовує так зв. "Тернопільські театральні вечори" (бо окупаційна московсько-царська влада заборонила творити український театр), де грає в "Украденому щасті" І. Франка (Гурман), "Безталанній" Карпенка-Карого (Гнат) та ін. На запрошення М. Садовського в 1916 р. переїхав до його трупи в Київ і того ж року створив там театр-студію "Молодий Театр" та став його мистецьким керівником. За його режисури "Молодий Театр" покінчує з етнографічно-побутовим репертуаром і ставить у новому, модерному стилі: "В пущі" Л. Українки, "Цар Еціп" Софокля, "Йоля" Ю. Жулавського, "Горе брехунові" Грільпарцера, "Іван Гус" та "Великий льох" Т. Шевченка й ін.

Після оформлення театру-студії "Березіль" у театр "Березіль" та після поїздки у Зах. Европу Курбас кидає клич: "Спертися на активне, а не пасивне світосприймання"!

Під впливом німецького режисера Макса Райнгардта, який, стосуючи експресіоністичний підхід до сценічного мистецтва (думки і галюцинації як постаті, спільний ритм деклямації, міміки й жесту, музика як підклад слова, використання світла й мізансцен для поглиблення змісту слова та ін.), Курбас ставить експресіоністичні п'єси Г. Кайзера "Газ", Е. Толлера "Машиноборці" й "Людина-

маса", Е. Сінклера "Секретар профспілки", сам інсценізує повість Сінклера "Джіммі Гіггінз" та пише п'єсу "Рур".

Для цього першого періоду режисерсько-акторської творчости Леся Курбаса характеристичне змагання до синтези слова, руху, жесту, музики, світла й гриму.

Новим як для акторів і їхнього творчого зростання, так і для глядачів було те, що майже кожна вистава "Березоля" осередком своїм мала якусь театральну проблему: "Газ" Кайзера – проблема масового, стилізовано-ритмічного руху; "Джіммі Гіггінз" – проблема показу психічного переживання з допомогою постатей, персоніфікованих думок Джіммі; "Гайдамаки" Шевченка (інсценізація Курбаса) – ритмічність слова Шевченка й ін.

"Ніколи не забуду, – писав у згадуваних уже спогадах Вол. Блавацький, – сцени божевілля Джіммі: на сцені сновигають сірі постаті – це думки Джіммі, вони рухаються на сцені й говорять свої фрази в змінному ритмі. То кружляють гарячково, то застигають у безруху й мовчанці (в мозку Джіммі – порожнеча), тягнуться повільно, з трудом пов'язуючи поодинокі фрази... нарешті оточують сірою збитою масою нещасного Джіммі – він вибухає божевільним реготом... Джіммі збожеволів!"

Другим періодом сценічної творчости Леся Курбаса можна б назвати період пристосування цих же модерних принципів до клясичного репертуару, як "Макбет" Шекспіра (постава Курбаса), "Жакерія" П. Меріме й "Король бавиться" В. Гюго (постава Б. Тягна), "Змова Фієска в Генуї" Шіллера (постава Я. Бортника), "Сава Чалий" І. Тобілевича (постава Ф. Лопатинського), "За двома зайцями" М. Старицького (постава В. Василька), "Хазяїн" І .Тобілевича (постава В. Скляренка) й ін. В цьому періоді Курбас шукає вже українського стилю і старається нав'язати нитку тяглости до українського театру епохи козацького бароко. Рівночасно з'являється й сатира на совєтську дійсність у формі злободенної рев'ю чи фарсу: "Шпана" В. Ярошенка (постава Я. Бортника), "Алло на хвилі 477" О. Вишні, М. Йогансена і М. Хвильового, "Чотири Чемберлени" К. Буревія (постава Балабана й Скляренка) та ін.

Третім і, на жаль, останнім періодом сценічної творчости Леся Курбаса є т. зв. харківський період "Березоля" від 1926 р., коли "Березіль" перевели до Харкова, до 1933 р., тобто до арешту Курбаса московсько-большевицькою владою й заслання його в один із багатьох концтаборів

смерти. У той час ансамбль "Березоля" вже був повністю сформований, до його складу входили такі мистці сцени: М. Крушельницький, Й. Гірняк, В. Чистякова, Н. Титаренко, Н. Ужвій, А. Бучма, С. Шагайда, Л. Сердюк, Д. Антонович, О. Долінін, Г. Бабіївна, І. Мар'яненко, Б. Балабан, О. Добровольська, Р. Івицький, О. Романенко, О. Хвиля та ін. В цьому періоді в репертуарі "Березоля", крім закордонної драматургії, як "Золоте черево" Ф. Кроммелінка, на чільне місце вибиваються п'єси одного із найвидатніших українських драматургів 20-их років нашого сторіччя, Миколи Куліша (1892–1942?), одного з найближчих співтворців і помічників Л. Курбаса у модернізації українського театру, якого теж, як і Курбаса, заарештовано й вивезено до концентраційного табору, де він і загинув. Куліш свою драматургічну творчість почав революційно-побутовими драмами ("Так загинув Гуска"), але швидко перейшов до проблем зудару українського націоналізму з комуністичним світоглядом ("Народний Малахій", редакція 1928 р.), українізації ("Мина Мазайло"), щоб, врешті, у найкращій своїй п'єсі з уваги на драматургічну техніку, "Патетична соната" (1930, героїка Визвольних Змагань) об'єднати засоби старої української драми з новітніми засобами експресіонізму.

Курбас у поставах "Народного Малахія", "Мини Мазайла", "Маклени Граси" Куліша формально завершує модерний український театр, і саме це стало причиною його арешту (26. 12. 1933) та повного розгрому ансамблю театру "Березіль". Московсько-большевицька влада зліквідувала театр "Березіль", а рештки уцілілих акторів перекинула до театру ім. Франка, що йшло (та йде й нині) по лінії наказів з Москви чи радше московських провінційних театрів та "мистецької" комуністичної агітки. Побіч праці в театрі, Лесь Курбас режисерував також кінофільми, як "Шведський сірник" (1922), "Арсенальці" (1923) "Вендетта" (1923), "Макдональд" (1924) та виховав цілу плеяду акторів, таких як В. Чистякова, Л. Гаккебуш, С. Федорцева, Д. Антонович, М. Крушельницький, О. Сердюк, чи режисерів як Б. Балабан, В. Василько, В. Скляренко, Л. Дубовик, Б. Тягно, чиї оригінальні таланти, однак, через постійне жорстоке переслідування московсько-большевицької влади в корені заникли.

VI
ТЕАТР ІМ. ТОБІЛЕВИЧА ТА ІН. ТЕАТРИ

Після ліквідації театру "Української Бесіди" під мист. керівництвом О. Загарова акторський ансамбль роз'їхався по театрах: Йосипа Стадника, театру ім. Тобілевича і театру їв. Когутяка. Щоправда, існували й інші, невеличкі театри, як "Заграва" Ол. Степового, ревійово-опереткова трупа Яреми Стадника (син Й. Стадника, дочка Й. Стадника, Стефа Стадниківна, котра якийсь час інколи виступала у польському міському Великому Театрі у Львові, працювала в театрі батька) та інші, але вони не визначалися ні відомими акторами, ні видатним репертуаром. Тут і там виникали ансамблі з "безробітних акторів", або з аматорів. Таким, напр., був львівський ансамбль "Богема" під режисурою арг. Петра Сороки, з матеріальною допомогою співвласника фабрики пасти до взуття "Елеґант" дир. Олександра Левицького. В цьому ансамблі брали участь такі професійні сили, як К. Козак-Вірленська, оперова співачка із оперного театру в Торуні Марія Сабат-Свірська, Ванда Коссак-Сорокова, Марія Гірнякова, Іван Гірняк, Я. Гевко, П. Сорока, С. Ольський-Лужницький і ін. За час свого короткого існування львівський театр "Богема" показав дві оригінальні (перші на українській сцені) музичні комедії Гр. Лужницького, музика В. Балтаровича: "Жабуриння" і "Подружжя в двох мешканнях" (цю останню музкомедію ставив пізніше ансамбль Яреми Стадника), комедію "Акорди" (музичне оформлення В. Балтаровича) Гр. М. Лужницького та його ж першу релігійну драму "Посол до Бога", в якій гостинно взяли участь Вол. Блавацький, Б. Паздрій, О. Ольський і декоратор арт. Л. Боровик*. Декоратором ансамблю "Богема" був мистець А. Малюца. Із своїми виставами ансамбль львівської "Богеми" виїздив також на провінцію, до Золочева, Станиславова й ін. галицьких міст.

Склад акторів під керівництвом Й. Стадника, ім. Тобілевича (режисери М. Бенцаль і Вол. Блавацький), І. Когутяка, Карабіневича чи

* "Посол до Бога" – іст. фактомонтаж на 9 картин, виставлено 1934 р. Див. "Життя і слово": квартальник, ч. 3–4, Вид-во "Добра книжка", 1949 р., стор. 357–93.

Комаровського та інших театрів був плинний, актори мандрували з театру до театру. Із цих часів найзамітнішими репертуарними і режисерськими досягненнями в театрі Й. Стадника були інсценізації повісти "Хам" Е. Ожешкової, в театрі ім. Тобілевича – "Мина Мазайло" М. Куліша, "Пурга" Д. Щеглова, "Грішниця на острові Паго-Паго" Сомерсет-Моема та "Несподіванка" К. Розтворовського (склад: Батько – В. Блавацький, Мати – Ніна Блавацька, Дочка – О. Оленська, Я. Романчак, Війт – Р. Зелез), інсценізація повісти Б. Лепкого "Мотря" і "Інваліди" Гр. М. Лужницького та ін.

У 1928–30 рр. в театрі ім. Тобілевича, який мав постійний осідок у Станиславові та матеріяльну допомогу від дир. банку К. Вишнівського, згуртувались були найкращі тоді акторські та режисерські сили, як О. Кривіцька із чоловіком Яковом, Ганна Совачева, Н. Блавацька, О. Оленська, В. Блавацький (якийсь час був у театрі їв. Когутяка), М. Бенцаль із дружиною О. Бенцалевою, Л. Боровик, Б. Паздрій, О. Яковлів, В. Карп'як, Я. Романчак, Р. Зелез і чимало інших.

Слід згадати, що серед низки галицьких театрів єдиний театр ім. Тобілевича присвячував увагу декораційній сторінці вистав. Побутові п'єси, що їх виставляли наші галицькі театри (це ж саме в минулому й на центральних землях України) не потребували спеціяльних декорацій: село, хата, левада, тин чи перелаз – от і все. Коли ж траплялись, наприклад, т. зв. "сальонові п'єси", то звичайно декорації позичали або обставляли сцену "приставками", які були виключно описові й імітували потрібне місце дії. Декорація, ця пластична оправа театру, простірна уява, була виключно описовою, і щойно після революції 1917 року в театрах центральних земель України набрала дійсного розмаху, бо й п'єси, що їх почали виставлювати, мали простір і рух своїми основними елементами. До часу театру ім. Тобілевича, а радше приїзду одного із найвидатніших сценографів галицької сцени Леоніда Боровика (який був і т. зв. епізодичним актором непересічної міри, до того театру він прибув до Галичини із "театру за дротами" в Щипйорні, Польща) – галицька сцена декоративним мистецтвом похвалитися не *могла*, сценографія була майже невідома. Одначе, годі сказати, що Галицька Земля взагалі не дала видатних сценографів, лише вони через важкі матеріяльні обставини, серед яких доводилося працювати

українським акторам, не змогли віддати свого знання і таланту рідній сцені. Таким одним із видатних українців-сценографів був, напр., маляр-декоратор Л. Яхимович, у 1900 рр. сценограф Опери у Відні, чи Б. Бобинський.

Розвиток сценографії в Галичині завдячуємо згодом театрові "Заграва" під мист. керівництвом Вол. Блавацького, в якому Л. Боровик почав іти новими шляхами сценографії, стараючись знайти у декораціях даної п'єси відповідну інтерпретацію і розв'язку думки драматурга. Повний вислів, одначе, сценографія знайшла в оформленнях арт.-маляра М. Радиша, в Оперному Театрі у Львові в 1943 році.

VII

В. БЛАВАЦЬКИЙ І "ЗАГРАВА"

З огляду на численність акторського складу всіх згаданих театрів і ансамблів важко було скерувати в одно русло галицьке театральне мистецтво. Поворот до старих режисерських засобів чи до старого репертуару після успіхів, що їх мав театр під мист. керівництвом О. Загарова, не був до душі ні глядачеві, ані акторам. Галицький театр мусів перейти знову на модерні рейки, як у режисурі чи в грі, так і репертуарі. Від повного занидіння театр міг стримати тільки ансамбль, складений із видатних тодішніх акторів, які самі прагнули чогось нового, мали мистецькі аспірації й під рукою нового мистецького керівника могли б сказати з нової сцени нове українське мистецьке слово.

На щастя, так і сталось. У 1934 р. на Галицькій Землі український театр "Заграва", заснований у листопаді 1931 року в Перемишлі молодим і надійним працівником сцени О. Головою-Степовим, під мистецьким керівництвом нового режисера Вол. Блавацького – зайняв чільне становище у розвитку української театральної культури та став передовим українським модерним театром саме в тому періоді, коли на центральних землях України під московсько-большевицькою окупацією йшов повний розгром модерного українського театрального мистецтва.

Акторський склад театру "Заграва" в 1933 р. (того ж року помер від туберкульози О. Степовий) був такий: Ніна Блавацька, Ганна

Істоміна, Клавдія Маскоте-Кемпе, Марія Ковман-Степова, Нюра Цісикова, Людмила Сердюкова, Олесь Степовий, Лавро Кемпе, Юрій Кононів (він був ще й адміністратором театру), Вол. Шашаровський, Олекс. Данилко, Василь Сердюк, Анатоль Радванський, Роман Зелез і Михась Дірко (його, сільського хлопчину-сироту, який заробляв собі грою на скрипці по вагонах у залізничих поїздах, актори прийняли "за свого" й він аж до першої большевицької окупації був у театрі реквізитором).

У репертуарі старого театру "Заграва" були оперети, фарси, час до часу рев'ю ("Все на рожево") та побутові п'єси.

"Оцю "Заграву", – пише у своїх спогадах В. Блавацький*, – я задумав зробити основою нового театру. Порозумівшись з Ю. Кононевим і цим колективом, я в короткому часі перебрав мистецький провід "Нового Українського Театру" "Заграва". Л. Боровик, Б. Паздрій і В. Королик (згодом) підсилили... чоловічий акторський ансамбль "Заграви" ...

"Важкі були початки існування нового театру. Ми не мали в першій мірі репертуару, який би запевнив гуртові акторів щоденний шматок бодай сухого хліба. Ми в буквальному значенні цього слова голодували. Два рази денно наші артистки варили в спільному "котьолку" ріденьку зупу для всіх членів театру. В особливі святочні дні ми діставали по кілька цигарок... Всі мізерні прибутки театру ми призначали на придбання нових костюмів і декорацій. Так боролися ми декілька місяців з крайньою нуждою і щойно вистава інсценізації "Батурин" Б. Лепкого дозволила нам сяк-так стати на ноги. З глибокою повагою згадую просто геройську самопожертву моїх тодішніх співробітників, які, охоплені одним почуванням, не жаліли ні свого здоров'я, ні сил для однієї мети: мистецького росту театру".

П'єсу "Батурин" (ідею інсценізації повісти Б. Лепкого довго леліяв фанатично закоханий у театр Луць Лісевич) можна вважати першою модерною режисерською концепцією нової "Заграви". Зокрема 3 дія (барельєфна розв'язка масових сцен) і 5 дія (на згарищах Батурина) лучили в собі одну мистецьку цілість слово, світло, маску, костюми

* "Із театральних споминів", "Київ" ч. 1, січень-лютий 1953 р., стор. 29–30. За керівництва О. Степового йшли прапрем'єри: "Поїзд-мариво", "Легкодушна сестра" й ін.

й декорацію. Сценограф "Заграви" арт. Л. Боровик (він же грав кн. Мєншікова) пішов у оформленні сцени шляхом символізму і вперше впровадив, аналогічно до т. зв. підтексту слова, підтекст декорації, висуваючи на перший плян емоційний зміст твору. П'єса "Батурин" мала не тільки великий мистецький успіх. Завдяки масовому відвідуванню цієї вистави, вона стала "касовою п'єсою". Це дало можливість подумати над оформленням дальших вистав "Заграви", із яких черговим успіхом була інсценізація новел Василя Стефаника під спільним заголовком "Земля". Василь Стефаник радо погодився на інсценізацію його новел ("Земля" складалася із 6-ти новел та прологу: "Вона – земля", "Сини", "Марія", "Злодій", "Побожна" та "Морітурі" – пролог "Моє слово"), в інсценізації допомагала В. Блавацькому арт. Ганна Совачева; і навіть сам письменник прибув на виставу, яка відбулася в Коломиї 1936 р. Вистава починалась хором (на зразок грецького хору), який рецитував "Моє слово" поета, а дія окремих новел на тлі хору відбувалась в гуцульських рямках, так "що мов у калейдоскопі, окремі образи пересувались перед очима глядачів" (склад: хор – Ніна Блавацька-Лужницька, М. Степова, Л. Боровик, Я. Романчак, М. Дірко; "Вона земля": Л. Сердюкова, Б. Паздрій, Р. Зелез; "Сини" – Вол. Блавацький; "Марія": Г. Істоміна, А. Радванський, О. Данилко, Опар; "Злодій»: Б. Паздрій, О. Данилко, В. Сердюк, Н. Цісикова; "Побожна": Р. Зелез, Л. Сердюкова; "Морітурі": А. Радванський, О. Данилко, В. Сердюк, А. Маруненко й ін.). "Творче горіння огорнуло ввесь колектив "Заграви" під час підготови вистави "Земля", – згадує В. Блавацький*. – Це були святкові дні для нас усіх, таку велику силу має справжня поезія!.. Одержимі творчим захопленням актори "Заграви" забули про ввесь світ, про щоденні турботи й клопоти, й ці дні скували наш колектив в одну цілість. Це почування спільноти міцнішало з кожним днем за ввесь час існування цього театру. Мої мрії про театральне братство, спаяне одною думкою і одним напрямком, почали на очах прибирати реальні форми".

"До нашої гарячкової праці над "Землею" приглядався дехто з громади, головно у Збаражі, де й відбулася прем'єра. Ми ніколи не зверталися до громадянства за допомогою, це був, так сказати, неписаний закон "Заграви", тому й звали нас "бідні, але горді",

* Там само, стор. 30 і далі.

то ж і в тому випадку, хоч вистава "Землі" з огляду на сценічне оформлення і костюми поставила нас перед великими фінансовими труднощами, ми не зверталися до місцевих економічних установ за допомогою. Та ця допомога прийшла сама до нас. Великий прихильник театру проф. Когут, господар української залі в Збаражі, бачивши наші зусилля, сам з власної іні-ціятиви обійшов усі місцеві українські економічні установи й приніс нам невелику, але дуже потрібну суму грошей. Зробив це в такій чемній і культурній формі, що годі було відмовитися. Це й була, – згадує Вол. Блавацький, – єдина з боку громадянських чинників допомога театрові за ввесь п'ятирічний час існування нової "Заграви".

Вистава "Землі" мала величезний успіх, п'єса довго не сходила з афіш. В міжчасі на сцені театру "Заграва" йшли вистави "Тарас Бульба" за Гоголем з Л. Боровиком у заголовній ролі; цікава з режисерського боку й гри акторів одного із кращих польських драматургів Ю. Шанявського "Птах" та "Святе полум'я" Сомерсета Моема з О. Кривіцькою (яка із своїм чоловіком Яковом переїхала з театру ім. Тобілевича), М. Степовою (мистецька креація Сестри милосердя), Г. Совачевою, Л. Боровиком, Б. Паздрієм і В. Блавацьким у чільних ролях.

Черговим, новим кроком модернізації репертуару "Заграви" була постава найпопулярнішої побутової драми М. Старицького "Ой, не ходи, Грицю*". Модерна постава цієї драми як публіці, так і акторам дуже подобалась, бо режисер Блавацький перемонтував довжелезні (й перестарілі на модерній сцені) монологи п'єси на діялоги, впровадив ще одну дійову особу у п'єсу (про яку йде мова – бабу хазяйки Хоми) та зреконструював оформлення першої дії так, що в перекрої було видно середину Хоминої хати й частину подвір'я. Монологи Марусі в останній дії залишено, бо вони виправдані її божевіллям. Знамените композиційно-сценічне оформлення п'єси зладив Л. Боровик. (Склад акторів: О. Кривіцька – Маруся, після неї Н. Блавацька-Лужницька, потім Віра Левицька, яка з Євгеном Левицьким переїхала із трупи Яр. Стадника до "Заграви", Дарина – М. Степова, хазяйка – Л. Сердюкова, баба – хазяйка Хоми – Г. Со-

* Див. статтю "Блавацький як режисер" – розділ "Постаті", там же ж "Ювілей – свято артиста". Т. П.

вачева, відьма – Г. Істоміна, Гриць – Б. Паздрій, Потап – В. Королик, Хома – Л. Боровик, Дмитро – Я. Романчак).

У цьому часі видавець Іван Тиктор, власник видавничого концерну "Українська преса" у Львові, доручив д-рові Гр. Лужницькому, літературному критикові й театральному рецензентові часопису "Новий час" у Львові, очолити редакцію нововідкритої серії вид-ва "Українська преса" – "Аматорський театр". Вся мережа аматорських гуртків по селах і більших містечках Галицької Землі не мала відповідного репертуару й користувалась перестарілими п'єсами, які аж ніяк не відповідали вимогам тодішнього глядача. Існувала, щоправда, у в-ві оо. Василіян у Жовкві серія "Бібліотека релігійної драми" (згодом у тій серії вийшла "Голгота" Гр. Лужницького з передмовою Вол. Блавацького і його ж режисерськими заввагами для амат. гуртків), але з огляду на велику кількість дійових осіб і сюжети з життя святих згадані п'єси не завжди відповідали вимогам аматорської сценки. "Аматорський театр" – це 10-та з черги із серій концерну "Українська преса", в якій квартально появлялися п'єси з малим складом дійових осіб, із передмовою та режисерськими заввагами. Першим випуском в-ва була драма з козацької бувальщини "Ой, Морозе, Морозенку" Гр. Лужницького, з передмовою Мих. Струтинського, яку зараз же поставив реж. Блавацький, застерігаючи право вистави цієї п'єси тільки за театром "Заграви".

"Ой, Морозе, Морозенку – остання пригода полк. козачих військ Станислава гербу Прус Мрозовицького" (в 1957 р. виставив її за режисурою В. Королика Український Театр Малих Форм ім. В. Блавацького, Аделяїда, Австралія, в 1964 р. ця п'єса йшла теж на сцені "Театру у П'ятницю" у Філядельфії, Америка, режисер Вол. Шашаровський) – повністю поривала з дотеперішньою манерою наших історичних п'єс, які представляли героїв козацько-гетьманської доби розгнузданим гуляйпіллям. Як Морозенко, так і герої дальших історичних драм Гр. Лужницького, як "Дума про Нечая", "Лицарі ночі" чи врешті "Слово о полку Ігоревім", були в повному значенні цього слова лицарями, сповненими шляхетних почувань і високих чеснот. "Образи нашого історичного минулого в п'єсах Лужницького, виставлених на сцені театру "Заграва" у вибагливій сценічній формі як щодо костюмів, так і щодо декораційного оформ-

лення мали велике, – як згадує у своїх спогадах В. Блавацький*, – виховне значення для селянських і міщанських мас, які відвідували театр в часи найбільшого національного гніту з боку Польщі".

З особливим пієтизмом і дбайливістю була виставлена історична драма, епопея княжої Руси – України "Слово о полку Ігоревім" (думку про сценічне оформлення цієї старовинної літературної пам'ятки піддав авторові відомий вчений д-р Василь Щурат) Гр. Лужницького, прем'єра якої відбулась в Коломиї 1937 р.

Це була одна із монументальних постав режисера Блавацького.

До нового репертуару належали п'єси політично-національного характеру, як "Обітована земля" О. Олеся (на протест тод. совєтського консула Лапчинського заборонена польською владою) і "Тарас Шевченко" молодого письменника, згодом керівника "Театру Малих Форм" у Львові Зенона Тарнавського (Т. Шевченко – Л. Боровик). З черги появляється на сцені театру "Заграва" комедія із невідомої досі в українській драматичній літературі ділянки нашого громадського життя купецтва – "Муравлі" Гр. Лужницького (прем'єра 17. 12. 1936 р. в Рогатині, склад: Ніна Блавацька-Лужницька – директорова, О. Данилко – директор, Л. Сердюкова – начальникова, Б. Сенів – начальник, Г. Совачева – деканова, Л. Боровик – декан, Р. Зелез – аптекар, А. Істоміна – бабця, В. Левицька – Надя, М. Степова – Влодка, Я. Рудакевич – Матвій, Є. Курило – Влодко, Вол. Блавацький – Ромко, Б. Паздрій – суб'єкт, І. Горбачевська – зальотна Маруся, В. Симчич – комо́рник, І. Яріш – Нусбавм, А. Маруненко – селянин, Н. Мелехівна – селянка).

На сцені театру "Заграва" йшов європейський репертуар: "Маріюс" і "Крамарі слави" Паніоля, "Цвіркун у запічку" Діккенса, "Верблюд вухом голки", "Шанг-Тонг" Кервуда (інсценізація Б. Паздрія), "Будівничий Сольнес" Ібсена (склад: Сольнес – В. Блавацький, Аліна – Г. Істоміна, Гердаль – Л. Боровик, Бровік – В. Королик, Рагнер – Я. Романчак, Коя – М. Степова, Гільда – Н. Блавацька й інші).

Окремою сторінкою в історії театру "Заграва", творчого зусилля колективу й шукання нових режисерських засобів В. Блавацького була віднова української релігійної дра-

* В. Блавацький, "Із театр, споминів", стор. 34. – Перше видання п'єси "Ой, Морозе" польська цензура сконфіскувала. Аматорські гуртки користувались другим, переробленим виданням.

ми. Започаткована релігійно-історичною драмою "Зоря над Почаєвом" Гр. Лужницького, свого вершка досягла "у дуже сміливій і незвичайно вдатній релігійній містерії "Голгота", – як згадує Блавацький, – на зразок відомих релігійних видовищ в Оберамерґав (прем'єра в Коломиї, 1936 р.). Завдяки особливо піднесеній темі, тонкій акторській грі, співпраці Григора Лужницького (у заголовній ролі Ісуса Христа – Вол. Блавацький), постава в стилі старовинних релігійних українських містерій, зокрема гра молодого актора Я. Пінота-Рудакевича в ролі Юди, – "Голгота" мала величезний успіх, бо не тільки міста Галицької Землі, куди звичайно виїздив театр "Заграва", а й села запрошували театр до себе.

"Голгота" мала у глядачів великий успіх, який перевершив усі мої сподівання, – писав про це В. Блавацький у згаданих спогадах*. – Це спонукало мене звернутись до письменника Гр. Меріям-Лужницького з пропозицією написати драму на основі повісти Г. Сєнкєвіча "Кво вадіс". Він погодився і так постало "Камо градеши" – дві драми, зв'язані тематикою, а саме "Віниції і Лігія" та "Смерть Нерона". Ці драми заповнили два вечори так, що "Камо грядеши" складалося з двох спектаклів, які слідували один за одним. Автор дуже вміло виконав своє завдання, так що "Камо грядеши" робило враження оригінальної п'єси та не виказувало звичайних для того роду переробок літературних і драматичних недоліків".

"Вистава "Камо грядеши", – читаємо дальше у спогадах В. Блавацького, – була теж великим досягненням Л. Боровика, який блискуче розв'язав усі труднощі складного сценічного оформлення п'єси. Як актор Боровик дав яскравий і переконливий сценічний образ Нерона. Молодий актор Є. Курило в ролі Віниція здобув собі велике признання, а Я. Рудакевич в ролі Хілона підсилив ще свою славу – здобуту виконанням Юди в "Голготі". Лужницька – Лігія, Віра Левицька – Попеа, Степова – Евніце, Неділко – Апост. Петро не менш вдатно виконали свої ролі".

Який успіх мала ця вистава, остання з монументальних вистав "Заграви", під час виступів у Львові, найкраще свідчить те, що дирекція видавництва й бібліотеки "Осолінеум", маючи виключне

* Т. с. стор. 34. Див. "Рецензії" – "Голгота", "Інтерв'ю з автором релігійної драми". Т. II.

право власности на видання творів Г. Сєнкєвіча, звернулась до дирекції "Заграви" з проханням дати дозвіл на переклад сценічної адаптації "Кво вадіс" – "Камо грядеши" на польську мову*.

"Залізними" заграві стами, котрі творили постійну основу мистецького колективу театру (за списком В. Блавацького), були: Леся Кривіцька, Віра Левицька, Марія Степова, Ніна Блавацька-Лужницька, Ганна Совачева, Людмила Сердюкова, Наталка Мелехівна, Ірина Горбачівна, Володимира Левицька, Леонід Боровик, Богдан Паздрій, Ярослав Рудакевич, Євген Курило, Володимир Королик, Євген Левицький, Омелян Неделко, Василь Сердюк, Анатоль Радванський, Амвросій Маруненко, Яків Кривіцький, Олександер Данилко, Роман Зелез, Ярослав Романчак, Юні Горняткевич; адміністраторами були: Сергій Сергета, Петро Лісецький, Я. Менделюк і Яр. Климовський.

У 1938 р. театр "Заграва" об'єднався з театром ім. Тобілевича, і так постав один театр ім. І. Котляревського, діяльність якого перервав вибух Другої світової війни.

УКРАЇНСЬКА ПРЕСА ПРО ОБ'ЄДНАННЯ ДВОХ ТЕАТРІВ

"Два найкращі українські театри злучилися в один театр: перестали існувати театр "Заграва" і театр ім. Тобілевича, постав один великий театр ім. Ів. Котляревського.

Вже давно йшов бій за один репрезентаційний український театр. Цього домагалося громадянство, яке бачило, можемо сміло сказати, цілковиту розперезаність на театральному фронті, бачило цілковиту нежиттєздатність театральних установ і само мусіло силою обставин двигати на своїх плечах існування доброго десятку наших театрів. З другого боку, знову цього домагався український репертуар, який сьогодні вже не є доривочним заспокоєнням пооди-

* На жаль, пропали у воєнній хуртовині листи п-і М. Корніловічевої, дочки Г. Сєнкєвіча, до якої зверталась дирекція театру "Заграва" з проханням про дозвіл на сценічну адаптацію. В одному з тих листів вона сердечно гратулювала авторові інсценізації, реж. Блавацькому за постанову й усім виконавцям за високомистецьку гру. – Прим. наша, Гр. Л.

ноких ділянок нашого життя, а починає бути основою до створення правдивого, клясичного українського національного репертуару.

Ніде правди діти: десятки наших "театрів" були театрами тільки тому, що не мали з чого жити, два наші найкращі театри їздили тому, щоб давати можність існування нашому театральному мистецтву.

Знову ж у розмовах з нашими кореспондентами режисери Блавацький і Бенцаль висунули ще одну причину злуки двох найкращих наших театрів в один репрезентаційний театр: консолідація сил. Іде ця консолідація на всіх фронтах українського національного життя, чому ж має лежати облогом театр?

Думка настільки щиро патріотична, наскільки не дуже в згоді з мистецтвом. Бо мистецтво, щиро кажучи, консолідації сил не завжди потребує, хіба річ в консолідації індивідуальних, а не збірних сил – та коли справа нашого театру, коли це торкається українського репрезентаційного театру, то безумовно, до репрезентації треба мати чим похвалитися. Вслід за тим факт об'єднання обидвох українських театрів – це у високій мірі скріплення мистецьких надбань українського театру й у цьому напрямі консолідація сил має першорядне значення.

Думаю, одначе, що цього наше громадянство не жадатиме від театру ім. Котляревського. Річ у тому, що так, як ми могли захоплюватися грою чи постановою в одному чи другому театрі, так сьогодні ми мусимо жадати, щоб театр ім. Котляревського був цілковитим виявом нашої національної істоти. І театр "Заграва" й театр "ім. Тобілевича" хоч і був власністю громадянства, то не в такій мірі, як є власністю театр ім. Котляревського. Театр ім. Котляревського мусить бути не тільки сумою наших стремлінь, не тільки реалізацією наших мистецьких плянів і мрій, але й авангардом національних сил, що перетоплені в горнилі театру розбудували б нашу душу й дали їй те, чого нам так дуже бракує.

Театр ім. Котляревського має не тільки моральну поміч нашого громадянства, має він обіцяне й те, без чого не може існувати ніякий правдиво мистецький театр. І тут саме сила театру ім. Котляревського, й тут, тільки в цьому театрі може проявитися правдиве мистецьке обличчя української нації. Театр ім. Котляревського мусить стати нашим національно-державним театром, бо інакше

ніколи не буде українським театром, а тільки доривочним, побутовим театром. На основі досягів минулого нашого театрального мистецтва ми мусимо будувати сучасне українське національне театральне мистецтво, щоб майбутні покоління могли ввійти в історію всесвітнього театру. А без виразного національного обличчя української нації театр ім. Котляревського мусить стати нашим національно-державним театром, бо інакше ніколи не буде українським театром, а тільки доривочним, побутовим театром. На основі досягів минулого нашого театрального мистецтва ми мусимо будувати сучасне українське національне театральне мистецтво, щоб майбутні покоління могли ввійти в історію всесвітнього театру. А без виразного національного обличчя ми нікуди не ввійдемо. Тупцюватимемо на місці так, як тупцюють наші безчисленні "театрики", що перемелюють старий віджилий репертуар.

Мова духа є мовою інтернаціональною. А найкращим виразником духа с театр. І ніхто з нас, чи глядачів, чи авторів, чи акторів, чи режисерів, чи врешті тих, в руках яких спочиває доля українського національно-державного театру, не сміє забувати, яку роль мусить відіграти театр ім. Котляревського, в якого популярність, каса, доривочні успіхи, словом усе те, переминаюче, мусить піти в жертву вічного мистецтва. І так, як в театрі ім. Котляревського об'єдналися найкращі режисерсько-акторські таланти, так театр ім. Котляревського силою свого репрезентативного становища мусить об'єднати в своєму репертуарі не тільки найкращі творчі сили українського духа, але й скріпити те, що розпливається різними струмками життя, в один могутній моноліт.

Щойно тоді буде повна консолідація!

VIII

ГАЛИЦЬКА ДРАМАТУРГІЯ МІЖ ДВОМА СВІТОВИМИ ВІЙНАМИ

Важко назвати 16 років добою (докладно кажучи, від 1923 р. – прилучення Галичини Радою Амбасадорів до Польщі – до 1939 р. – і першої большевицької окупації Галицької Землі), але все-таки, навіть строго науково беручи, цих 16 років в історії галиць-

кої драматургії можна назвати добою, бо в цих роках виявилися основні елементи означення доби, а саме повна відмінність від попереднього. По-перше, галицька драматургія між двома світовими війнами пішла зовсім іншим шляхом, як довоєнна драматургія; по-друге, в галицькій драматургії між двома світовими війнами почався новий процес, назвім його європеїзацією; по-третє, тоді почалося нав'язання до старої історичної української драми. Ці три елементи, які розглянемо на суспільно-політичному тлі, що його переживала Галицька Волость в 1923–1939 рр., дають нам повне право назвати цих 16 років не періодом, а добою.

У короткому огляді ми братимем до уваги лише ту драматичну літературу, яка стала репертуаром галицьких театрів. Бо не тільки впродовж тих 16-ти років, а постійно, і не тільки в нас, а всюди появляються на книжковому ринку драматичні твори, які, одначе, не є сценічними творами й світла рампи ніколи їм не довелося бачити. Згадати б тільки в галицькій драматургії попередньої доби численні твори чи то Миколи Устияновича, чи Василя Пачовського – до речі, дуже сильні в читанні, або драматичні довбушівські фантазії Ю. Федьковича, а з нашої доби драматичні твори видатного письменника й поета Юрія Липи ("Поєдинок", "Мотря" чи "Вербунок"), або "Черник" Ростислава Єндика та низки інших авторів. Ці твори, хоч і були літературні, але впливу на загал вони не мали, бо були літературою, а не драматургією.

Якщо б ми коротко хотіли означити суспільно-політичне тло галицької драматургії між двома світовими війнами, то можна б сказати: боротьба за фізичне існування кожного галицького українця, зокрема, а всієї Галицької Волости в загальному. Римський клич Vae Victis – горе переможеним, Польща здійснювала на кожному відтинку, від шкільного починаючи (для цікавости: за Австрії в 1918 р. у Галицькій Волості було 2,417 українських шкіл, в 1939 р. було їх лише 290!) до економічного включно. Знищені Першою світовою війною східні області Галичини представляли собою руїну, і тому, як звичайно в такому випадку, спершу почато економічну відбудову. Культура й останній найкращий її вислів мистецтво, а зокрема театральне мистецтво, голосу не мали. Театральне мистецтво тліло на пожарищах програної війни й серед численних театриків, ціллю яких для виконавців-акторів було прожити з дня на день, а

для глядачів розвага – здавалося, ледве чи й найбільший оптиміст міг би знайти хоч іскорки мистецтва.

Але такі оптимісти, а може навіть фанатики – знайшлися і в трикутнику драматург – актор – глядач пробудилося життя, але у зворотньому виді: глядач – актор – драматург. Таким першим драматургом між двома світовими війнами, який заохотив галицького глядача до театру, був Володимир Винниченко, зокрема його п'єси "Співочі товариства", "Панна Мара", згодом "Брехня", "Гріх", "Закон" і ін. Познайомив галицький загал із драматичною творчістю Винниченка спершу львівський "Незалежний Театр" під дирекцією д-ра Гр. Нички, а пізніше один із найвидатніших наших режисерів Олександер Загаров. І тут слід згадати одне дуже цікаве, сказати б, соціологічне явище: соціяльно-політичні ідеї Винниченка у Галицькій Волості не мали не тільки ніякого відгомону, а зустріли просто органічний спротив; такий же спротив, хоч і тихий, викликали його п'єси, насичені арцибашівським подихом, як, напр., "Закон", або "Чорна Пантера і Білий Медвідь", але Галичина любила Винниченка-драматурга, хоча Винниченко-політик був для Галичини одним із руйників Української Держави.

Другим драматургом, з творами якого ознайомилася Галицька Волость на початку доби між двома світовими війнами, був Єлисей Карпенко з його п'єсою "Момот Нір". Ця п'єса, одначе, з уваги на її наскрізь символічний характер (дуже цікава рецензія Леоніда Білецького на сторінках тод. журналу "Театральне мистецтво") не промовила до глядача.

І, таким чином, можна б сказати, що галицьку драматургію між двома світовими війнами започаткували не галичани – Винниченко й Карпенко.

Очевидно, в умовах відбудови нормального життя, до чого всіма засобами не допускав польський окупаційний уряд, в умовах суворої польської цензури (до речі, повністю неграмотної, для якої – як читаємо у спогадах реж. Волод. Блавацького – "Будівничий Сольнеє" Ібсена була небезпечною п'єсою, бо напевно Ібсен, на думку урядовця польської цензури, пишучи цю п'єсу, бачив перед собою "Одбудовен України"), – в залежності від каси й уподобань глядача і в умовах бездержавного мандрівного театру, важко було знайти спершу новий творчий шлях-напрямок для нового галицького драматурга. І так, як театр Загарова, маючи, за вийнятком Винниченка

чи Карпенка, тільки європейський репертуар, все таки виховував актора й глядача, то драматурга цей театр не знайшов і не виховав. Іншими словами кажучи, до 1930-их років у трикутнику глядач – актор – драматург перші два місця були розбудовувані, можна сміливо сказати, навіть досконало, але останнє місце – місце драматурга – було порожнє. Це правда, що, як пише у своїй розвідці "Український театр на Україні і еміґрації" д-р Мих. Кушнір – сучасник цієї доби, – тодішній український театр у Львові був найкращим у Польщі. Однак нині, з перспективи років, ми можемо сказати, що театр Загарова з його високомистецьким репертуаром і такі драматичні твори, як п'єси Ібсена, Гавптмана, Стрінберґа чи Шекспіра – не могли зразу ж виховати українського драматурга: годі було зробити стрибок від "Як ковбаса і чарка" до "Отелло"! Що більше, навіть коли в цих же 30-их рр. на галицькій сцені появилась в театрі "Заграва" знаменита комедія-сатира Миколи Куліша "Мина Мазайло", то поява її не справила ніякого враження, включно із голосами, що це ніщо інше, як тільки льокально-перефасонований "Мартин Боруля" ... Словом, галицький глядач хотів, не зриваючи зі своїм старим, мати щось своє, але нове. І це прагнення глядача не задовольнив ні один драматург, а тільки ... колектив театру "Заграва" із реж. В. Блавацьким на чолі. Ця спроба вдалася повністю: сценічна адаптації новел Стефаника "Земля" і модернізація чи краще скажім – європеїзація "Ой, не ходи, Грицю", нашої оклепаної побутової п'єси, відкрила новий, зовсім відмінний шлях для галицької молодої драматургії.

Кажемо "молодої", бо коли б не Друга світова війна й повна руїна української театральної культури в її ході до вершин, якої ми є свідками нині, то ми здивували б світ нашим театральним мистецтвом!

Цей шлях, як ми вже згадували, був зовсім відмінний від усього попереднього, бо, не маючи можливости реаґувати на минуле (з уваги на польський окупаційний утиск, який саме в 1930-их рр. почав посилюватися шляхом т. зв. пацифікацій) і не маючи можливости висловлювати свої прагнення, з тієї ж самої причини – в галицькій драматургії прийшов зворот у минуле, чому сприяв не якийсь шовінізм, не якась революція – чого можна було сподіватися, а наука. Воно по суті було зовсім логічно: на

питання, чому погано, об'єктивну відповідь може дати тільки об'єктивна наука.

Таким чином, патроном нової галицької історичної драми стала так зв. історична школа Вячеслава Липинського, яка, як відомо, по докладній науковій аналізі й ревізії нашої козацької бувальщини, виявила зовсім інший тип козацького героя, ніж той, кого силою спростили царська цензура, наша побутова драма, а вже добровільно спростачили його наші письменники типу А. Чайковського чи В. Будзиновського. До речі, тут слід нам згадати, що ще у 80-их рр. м. ст. було в нас бажання хоч трохи обчистити з гуляйпільства, з гопака чи горілки наше козацтво, як, напр., у драмах О. Огоновського "Гальшка Острозька" чи "Павло Полуботок" О. Барвінського. Але завдяки нашому тодішньому радикальному духові й слабим сценічно-драматичним творам – хоч і показував їх театр "Руської Бесіди", – ці спроби загинули. В 1930-их рр. цей підхід, одначе, знайшов свій повний вияв, і в драмах "Ой, Морозе, Морозенку", "Думі про Нечая" чи "Слові о полку Ігоревім" галицький глядач побачив свого, того самого рідного козака, але вже шляхтича, джентльмена, патріота-лицаря, для якого не було ідеалом "попить і погулять", а "честь отчизни моєї".

І, таким чином, галицька драматургія, якщо мова про театральний репертуар, ділиться на дві групи: на сцені йдуть перекладні твори європейських драматургів, як, напр., із західньо-європейських Сомерсет Моема, Діккенса, Буш – Фекете, з польських Шанявського чи Ростворовського, а рівночасно виступає Олександер Олесь із своєю трагедією "Обітована земля", в якій змальовує жахливу дійсність галицької родини Крушельницьких, котра повірила большевикам і виїхала в підсовєтську Україну (на жаль, цей дуже сильний твір нашого відомого поета внаслідок протесту совєтського консула у Львові Лапчинського по кількох виставах був заборонений). Побіч прізвища Олеся виступають молоді драматурги Зенон Тарнавський, І. Керницький і ін. Зокрема Зенон Тарнавський, ідучи тим же шляхом "відчитування" від нашої "хлопоманії" історичних постатей, пише п'єсу "Шевченко", на сцені з'являється Шевченко не в кожусі й в шапці, а у фраку – між іншим, моттом для цієї драми стали слова з Шевченкового "Щоденника": "Я цілий тиждень не вилажу з фрака".

Не забувала галицька драматургія і про недавно минуле: в театрі ім. Тобілевича ішли "Інваліди", а в театрі "Заграва" був відтворений тогочасний малюнок із купецького життя "Муравлі".

Єдиною, хоча дуже дошкульною, прогалиною тодішньої драматичної творчости в Галичині була відсутність театрального журналу чи видавництва театральних творів. Правда, існували три видавництва, де появлялися драматичні твори, але виключно для самодіяльних гуртків, бо тільки вони могли дати матеріяльну базу для дальших видань. Це були: вид-во "Русалка" Гр. Гануляка, "Аматорський театр" при видавничому концерні "Українська преса" Івана Тиктора й "Бібліотека релігійної драми" при вид-ві оо. Василіян у Жовкві. Журналу не було, а спроби колективу "Заграва" принагідно видавати програмку в журнальному виді (1935 р.) не мали успіху. Припинилося по трьох роках видання (1922–24) журналу "Театральне мистецтво", який теж був призначений для аматорських гуртків. Відсутність видавництва, де можна було б публікувати драматичні твори, що їх ставили між двома світовими війнами галицькі театри, привела до того, що передова галицька драматургія в рукописах – пропала майже безслідно у завірюсі Другої світової війни.

Одначе, третій елемент, про який ми на початку згадали, тобто нав'язання до старої української драми, яку в історії театру звемо шкільною драмою, не обмежилося тільки до історії, а навпаки – заторкнуло суть шкільної драми України, релігійної драми, такої дуже популярної на Україні в 17–18 ст. Очевидно, драматичні твори того часу могли бути тільки зразками для релігійної драми 1930-их років, але віднова цієї ділянки драматичних творів, призабутої в Галичині і взагалі викресленої із сторінок історії українського театру під московсько-совєтською окупацією, це була у модерній формі віднова колись величних успіхів Києво-Могилянської Академії. Цього роду драматичні твори, як "Зоря над Почаєвом", "Камо грядеши" чи останній етапний твір у цій ділянці "Голгота", – ознаменували й закінчення нової доби в галицькій драматургії між двома світовими війнами.

Не відомо, до яких вершин розвитку дійшла б галицька драматургія між двома світовими війнами, започаткована, як ми бачили, невеличкою кількістю прізвищ і може не більше двадцяти

українськими оригінальними драматичними творами. Але сміливо можемо сказати, що на галицькій драматургії, в якій творчими, живими організмами був глядач – актор – драматург, сповнилися слова нашого філософа Григорія Сковороди: "Тіло ніщо – дух животворить", а ім'я цьому духу українське драматичне мистецтво.

Василь РУСНАК

НАРИС ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА БУКОВИНІ (ПО ЧЕРВЕНЬ 1940 РОКУ)

ВСТУП

Початки українського театрального мистецтва на Буковині тісно пов'язані з діяльністю першого українського професійного театру Товариства "Руська Бесіда" у Львові, відкритого 29 березня 1864 року. Тоді вперше було поставлено у Львові п'єси "Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник" Івана Котляревського та "Сватання на Гончарівці" Григорія Квітки-Основ'яненка, які викликали ентузіазм серед українців і сенсацію серед поляків та інших національностей. Ці вистави стали одним з провісників національно-культурного пробудження в першу чергу галицьких, а згодом і буковинських українців.

Уже в 1870 році цей театр на чолі з Омеляном Бачинським, наділеним досить високо розвиненим сценічним талантом, побував майже два місяці на гастролях у Чернівцях, де поставлено, окрім вищезгаданих трьох п'єс українських авторів, також драму польського письменника Ю. Коженьовського "Верховинці" та переробки різних чужих п'єс і оперет.

Окрім театру "Руська Бесіда", організувалися час від часу і незалежні трупи, які давали вистави по різних містах Галичини, а також гастролювали і по містах Буковини.

У перших десятиріччях діяльності цих труп відчувалася ще велика недостача українськомовної драматургії і з українським сюжетом. Щоб заповнити цю прогалину, керівники названих театральних труп переробляли на українську мову чужомовні п'єси, зверталися до добре відомих тоді буковинських українських поетів Юрія Федьковича, а згодом й до поета і композитора Сидора Воробкевича про допомогу новими оригінальними п'єсами з метою збагачення українського театрального репертуару. Ю. Федькович написав тоді драми "Довбуш" та "Керманич".

Почавши від 1870 року, театр т-ва "Руська Бесіда" зі Львова майже щороку приїжджав на гастролі до Чернівців та інших буковинських міст. Його вистави, зокрема в роках 1874–1880, коли театр очолювала Теофілія Романович, тішилися серйозними успіхами. Бо, окрім того, що в театрі діяли талановиті актори, як: І. Гриневецький, І. Біберович, К. Підвисоцький, К. Плошевський, К. Лясковський, А. Людкевич, С. Стефурак, А. Стечинський, М. Романович, М. Коралевич-Душинський та інші, Теофілія Романович поширила репертуар драмами "Ревізор" та "Одруження" М. Гоголя, "Гроза" О. Островського та деякими творами української драматургії. В цей період (1875 рік) гастролював у цій трупі на Буковині великий артист і драматург з Придніпрянщини Марко Кропивницкий, який, будучи здібним режисером та прекрасним актором, мав великий оновлюючий вплив на західноукраїнську сцену.

У вісімдесятих і дев'ятдесятих роках театр т-ва "Руська Бесіда" зі Львова, очолюваний І. Біберовичем та І. Гриневецьким, приїжджав час від часу на гастролі до Буковини з уже поновленим репертуаром, який складався, між іншими, із п'єс М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича (Карпенка-Карого) та з деяких п'єс галицьких акторів. Окрім того, цей театр уже ставив опери "Різдвяна ніч" та "Утоплена" М. Лисенка і "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, а пізніше перекладені українською мовою деякі західньоєвропейські оперети.

У 1905 році приїхали на гастролі до Львова з України знамениті артисти Микола Садовський, Марія Заньковецька та Северин Паньківський, слава яких уже гриміла по всій Україні та поза її межами. Очолений М.К. Садовським та при співучасті М. К. Заньковецької і С. Паньківського театр т-ва "Руська Бесіда" дав цілий ряд вистав у Львові й інших галицьких містах, які стали дуже поважною подією на полі українського театрального мистецтва Галичини і Буковини, піднісши його на багато вищий рівень.

Після тривалої перерви, почавши від 1908 по 1914 рік, театр т-ва "Руська Бесіда" на чолі з Йосипом Стадником навідвідувався кожного літа до Чернівців та інших міст Буковини. Його вистави дивилися не тільки українці, але й чимало громадян інших народностей, зокрема євреїв, які майже по цілій Буковині володіли українською мовою і яких захоплював народний дух українських п'єс.

Тепер театр т-ва "Руська Бесіда" зі Львова стояв уже на такому високому мистецькому рівні, що міг сміливо змагатися з міським чернівецьким німецьким театром. В його репертуарі були оригінальні українські, а також перекладені українською мовою чужоземні драми, комедії, опери й оперети. Серед них – комедія "Ревізор" М. Гоголя, драма "Маруся Богуславка" та "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького, "Серед бурі" Б. Грінченка, "Житейське море" І.Карпенка-Карого, "Назар Стодоля" Т. Шевченка та інші п'єси української класики, опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Катерина" М. Аркаса, "Різдвяна ніч" М. Лисенка, "Чорноморці" Я. Кухаренка, "Роксоляна" Д. Січинського та "Пісні в особах" М. Кропивницького. З чужого репертуару – "Урієль Акоста" К. Гуцкова, "Загибель "Надії" Г. Гаєрманса та "Примари" Г. Ібсена, комедія "Романтичні" Е. Ростана; опери "Галька" С. Монюшка, "Продана наречена" Б. Сметани, "Фауст" Ш. Гуно, "Єврейка" Ф. Галеві, "Гофманові казки" Ж. Оффенбаха, "Чіо-Чіо-Сан" Д. Пуччіні та інші.

За ввесь час існування цього українського професійного мандрівного театру йому доводилось працювати в дуже несприятливих матеріальних та політичних умовах. І тільки велика любов його працівників до українського театрального мистецтва та їх невтримне бажання допомогти своєю працею поліпшити економічний і культурний стан українського підневільного народу наділяло їх тією силою та витривалістю, що уможливлювали працю серед найтрудніших обставин, головно через брак відповідних приміщень для вистав, декорацій, оркестри, а також через дуже мізерну заробітну плату артистів.

У цьому останньому періоді продемонстрували на сцені високий професійний рівень гри актори: В. Юрчак, Й. Стадник, В. Петрович, А. Нижанківський, І. Рубчак, А. Осиповичева, С. Стадникова, К. Рубчакова, В. Петровичева, К. Пилипенко і Ф. Лопатинська.

ПОЧАТКИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА БУКОВИНІ

Перші молодіжні аматорські гуртки творились на Буковині під впливом галицьких українських труп, як передовсім театру т-ва "Руська Бесіда" у Львові та інших, що, почавши від 1870 року, ста-

ли навідуватися на Буковину. Такі самодіяльні гуртки були створені при чернівецькому товаристві "Руська Бесіда", заснованому 1869 року, при українському академічному (студентському) товаристві "Союз", заснованому після відкриття Чернівецького університету в 1875 р., та при декількох народних домах і читальнях по містах і селах Буковини.

На їх основі було створено 1884 року в Чернівцях "Руське літературно-драматичне товариство", головою якого обрали композитора Сидора Воробкевича.

На сценах цих самодіяльних гуртків побутували українські класичні п'єси – "Наталка Полтавка" та "Москаль-чарівник" І. Котляревського, "Сватання на Гончарівці" та "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка, "Кум-мірошник" або "Сатана в бочці" Д. Дмитренка та інші. В цих аматорських гуртках брали жваву участь Теофілія Романович (1842–1924) та її чоловік Михайло Коралевич-Душинський після того, як вони остаточно покинули театр т-ва "Руська Бесіда" у Львові і стали жити на Буковині. Бракувало драматичних творів з місцевого життя.

УКРАЇНСЬКІ ДРАМАТУРГИ БУКОВИНИ

Заповнити цю прогалину взялися буковинські письменники Юрій Федькович (1834–1888) та о. Сидір Воробкевич (1836–1903), що також був здібним композитором. Його псевдонім – Данило Млака. Своїми творами вони старалися витіснити з репертуару театру т-ва "Руська Бесіда" у Львові та різних самодіяльних гуртків Галичини й Буковини низькопробні переробки розважальних німецьких, французьких та польських п'єс і замінити їх оригінальними народними українськими драмами.

Так о. С. Воробкевич, створив 18 оригінальних музично-драматичних творів, приміром мелодрами "Гнат Приблуда", "Бідна Марта", "Пані молода з Босни" або "Пантелей Трубка", "Пан мандатор", "Новий двірник" та інші. Він також написав музику до 15 п'єс різних авторів, зокрема до історичної мелодрами "Ольга" А. Яблонського, комедії "Новий Дон-Кіхот" А. Фредра, народної мелодрами з гуцульського життя "Сокільська дебра" Я. Галасеви-

ча, драми "Монах" Ф. Сінкевича, драми "Назар Стодоля" Т. Шевченка та інших. У своїх музичних композиціях Сидір Воробкевич орієнтувався на народний мелос і у свої оригінальні п'єси нерідко вводив пісенні номери (вони були близькими за своїм змістом і мелодією до народної пісні), з яких чимало стали народними.

П'єси о. С. Воробкевича, зокрема його побутові драми та комедії, місяцями не сходили зі сцени театру т-ва "Руська Бесіда" у Львові в роках 1874–1889, коли його очолювала Теофілія Романович, а пізніше Іван Біберович та Іван Гриневецький. Їх ставили також різні аматорські гуртки, що свідчить про їх велику популярність у тих часах. Найкращою п'єсою С. Воробкевича вважають п'ятиактну мелодраму "Гнат Приблуда", взяту з народного гуцульського життя.

Сидір Воробкевич став також основоположником української оперети. Він написав лібрето і музику до оперет "Молода пані з Босни" та "Янош Іштенгазі", а також музику до п'єси А. Стечинського "Довбуш", які мали великий успіх. Як композитор і драматург, С. Воробкевич відіграв визначну роль у розвитку західноукраїнського театру.

Чимало зробив у цій ділянці й "буковинський соловій" Юрій Федькович, який написав іграшку в одній дії з музикою, танцями і співами "Так вам треба!", мелодраму "Керманич" та історичні драми "Довбуш" і "Богдан Хмельницький".

ПЕРШИЙ НАПІВПРОФЕСІЙНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ЧЕРНІВЦЯХ

На початку 1900-х рр. приїхав зі Львова на Буковину Іван Захарко, котрий був поліграфом, тобто друкарським складачем, але в міжчасі працював понад сім років у професійних українських та польських театрах. У Чернівцях І. Захарко завідував українською друкарнею політичного товариства "Руська Рада". При тім він не полишав праці і на театральній ниві. Вже на початку 1900 року організував при товаристві українських ремісників "Зоря" драматичний гурток, у якому був і головою, і режисером. Для збагачення репертуару цього гуртка І. Захарко переклав українською мовою чимало зарубіжних п'єс.

Згодом, в 1905 році, І. Захарко разом з Іваном Созанським та Йосифою Кордасевич організував "Буковинський народний театр", який поставив собі за мету плекати українську мову, пісню і музику, а його репертуар повинен був складатися переважно з драм про наше народне життя. Це був перший напівпрофесійний український театр на Буковині, в якому І. Захарко діяв не тільки як організатор і режисер, але й як знаменитий актор. За своїм характером цей театр був музично-драматичним. Він ставив народні драми, оперети, мав свій оркестр і його вистави проходили на досить високому мистецькому рівні. В репертуарі цього театру, який давав вистави в Чернівцях і по інших містах, а то й селах Буковини, знаходилися не тільки драми західноукраїнських авторів, але й п'єси драматургів з Придніпрянської України, зокрема Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого та інших.

Цей театр перестав існувати в 1910 році. Та І. Захарко продовжував працювати на полі українського драматичного мистецтва по аматорських гуртках при різних національно-культурних товариствах у Чернівцях аж до початку Першої світової війни в 1914 році. Помер І. Захарко в Чернівцях 1919 року.

УКРАЇНСЬКИЙ ПРОФЕСІЙНИЙ ТЕАТР Б. СІРЕЦЬКОГО І СПІЛКИ В ЧЕРНІВЦЯХ

Після розпущення "Буковинського народного театру", очолюваного І. Захарком, його роботу старалися продовжувати деякою мірою аматорські гуртки при товариствах "Руський Міщанський Хор", "Буковинський Боян", українських студентських товариствах "Союз", "Січ" та "Запороже", при передміських читальнях на Новій вулиці, Калічанці та Клокічці. Чимало театральних вистав створювали по селах самотужки учні українських гімназій у Чернівцях, Кіцмані і Вижниці. Вони вивчали п'єси під час шкільного року та ставили їх у період різдвяних і великодніх відпусток або літніх канікул. Хоча ці вистави не могли піднестися на вищий мистецький рівень, вони відіграли велику роль у розбудженні національної свідомості і піднесенні культурного рівня українських народних

мас, зокрема селянства. Це впливало позитивно і на піднесення політичної зрілості українського народу Буковини, який знаходився тоді в затяжній боротьбі за рівноправність з іншими співживучими народами Буковини.

Та всі згадані аматорські гуртки не могли заповнити ту прогалину, яка постала після розпущення "Буковинського народнього театру" І. Захарка, зокрема в Чернівцях, де потреба сталого українського театру відчувалася найсильніше. За це діло взялися кілька українських патріотів під проводом Б. Сірецького, які створили перший український професійний музично-драматичний театр у Чернівцях. Цей колектив ставив, окрім драм та комедій, також оперети й опери, але через брак фінансових фондів він не зміг втриматися довше, як один сезон. Українське населення міста Чернівців було малочисельним та ще до того не надто заможним і свідомим, щоб власними силами утримати постійний український театр та ще й музично-драматичний, який вимагав так багато коштів. Окрім того, в Чернівцях діяв постійний німецький театр, а почавши від 1908 року до Першої світової війни, приїжджав щороку під час літніх канікул до Чернівців на гастролі Львівський український театр на 4-6 тижнів, який давав свої вистави у міському театрі.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПРИ ТОВАРИСТВІ "РУСЬКИЙ НАРОДНИЙ ДІМ" У ЧЕРНІВЦЯХ

У червні 1918 року утворено при товаристві "Руський Народний Дім" у Чернівцях український театр, що складався з галицьких та буковинських артистів, які не служили в армії. З буковинців в ньому брали участь здібні і працьовиті артисти-аматори Гнат Яворський та Микола Кракалія, а також Корній Савицький, Олесь Томоруг, Юліян Борівський, Балевич та інші. Директором театру був на початку д-р Гаврисевич, пізніше курат-капелан о. Ігнат Вовчук з греко-католицької парохії в Чернівцях. Влітку 1918 року театр виїхав на гастролі до Кам'янця-Подільського в Україні. З Кам'янця-Подільського цей театр повернувся на Буковину і зупинився у містечку Кіцмані, де Гастролював довший час, бо в Кіцмані стояв постоєм один батальйон австрійської армії, складений з українців,

так що всі вистави йшли при випроданій залі. До цього театру була приділена оркестра 22 австрійського полку піхоти, яка працювала з театром аж до розпаду Австро-Угорщини. Після захоплення Буковини румунською армією частина членів цього театру разом зі всім його майном перейшла до Галичини.

УКРАЇНСЬКИЙ НАПІВПРОФЕСІЙНИЙ ТЕАТР У ЧЕРНІВЦЯХ ПІД УПРАВОЮ СИДОРА ТЕРЛЕЦЬКОГО

Після загарбання Буковини румунською армією тут було встановлено стан облоги, в умовах якої годі було відновити українські національно-культурні та економічні організації. Аж навесні 1920 року румунська влада це дозволила, однак спочатку тільки в Чернівцях, яке було виключено з-під стану облоги. Тоді ж Сидір Терлецький (1892–1953), який народився в Чернівцях та перед війною перебував кілька років у театрі т-ва "Руська Бесіда" у Львові, зорганізував з різних артистів-аматорів, котрі працювали перед війною та й під час війни 1918 року у різних самодіяльних гуртках при українських національно-культурних товариствах, напівпрофесійний театр, який сам і очолив. Він повернувся в 1919 році з Галичини і привіз із собою майно колишнього театру, що існував від червня до листопада 1918 року при товаристві "Руський Народний Дім" у Чернівцях (майно було перевезено до Галичини після загарбання Буковини румунами). Воно становило в першу чергу декорації, різні строї та інші театральні реквізити, без яких не можна собі уявити ніякого театру.

С. Терлецький давав вистави в Чернівцях і по інших буковинських містах. Влітку 1920 року дістав у своє розпорядження зал Чернівецького міського театру, в якому протягом кількох тижнів дав біля тридцяти вистав при завжди переповненій залі. Ішли: опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Наталка Полтавка" І. Котляревського і М. Лисенка, п'єси "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечерниці" та "Маруся Богуславка" М. Старицького, "Вій" М. Кропивницького, "Жидівка-вихрестка" І. Тогобочного, "Хмара" О. Суходольського, "Живий труп" Л. Толстого та інші. С. Терлецький сам режисерував усі ті драми та майже у всіх грав го-

ловні ролі. Він був неповторний в образах Карася ("Запорожець за Дунаєм"), Грицька ("Ой, не ходи, Грицю, та й на вечерниці"), Степана ("Маруся Богуславка"), Марка ("За друзі своя" В. Товстоноса), Лейби ("Жидівка-вихрестка"), виборного Макогоненка ("Наталка Полтавка"), Федора Протасова ("Живий труп"), Семена ("Хмара"), студента Халяви ("Вій").

З-поміж визначніших артистів раннього періоду театру С. Терлецького треба згадати Миколу Кракалію, Гната Яворського, Олену Терлецьку, яка виступала під псевдонімом Олена Хутірна, Катерину Сенюк-Голдшмідт, неповторну в ролі Одарки із "Запорожця за Дунаєм", яку вона виконувала кожний раз, коли цю оперу ставив український театр у Чернівцях 1920–1940, Корнія Савицького – неповторного у комічних ролях, Е. Неделка, Юліяна Борівського, І. Спинула, О. Томоруга, А. Польового (Ісаака Фельдмана – єврея з Одеси), який пізніше виїхав до Галичини, та інших. Однак уже 1921 року Микола Кракалія помер у нужді на сухоти, а в 1922 році вибули Гнат Яворський, який змушений був виїхати вглиб Румунії, Юліян Борівський та А. Польовий, які виїхали до Галичини, відтак С. Терлецький був змушений поповнювати свої кадри молодими силами із студентів та міщан.

За цей період (1920–1928) театр, очолюваний С. Терлецьким, давав вистави час від часу в Черніцях та по інших містах, а то й по селах Буковини. Декілька вистав дав і в Басарабії. Оскільки він був мандрівним театром, то його мистці мусили або покидати своє нормальне зайняття, яке давало їм засоби до існування, або взагалі не мати іншого зайняття, як тільки театр. Це зобов'язувало С. Терлецького забезпечити життя своїх артистів. А в зв'язку з тим, що кошти з виїздом на провінцію були пов'язані з досить великими видатками, а прибутки з вистав не завжди були задовільними, то часто доходило на цьому тлі до серйозних непорозумінь між С. Терлецьким і його трупою. Внаслідок цього театр вимушений був переривати на якийсь час свою діяльність. Не раз цей театр припиняв свою діяльність через несприятливі політичні умови, коли компетентні власті відмовлялися дати дозвіл на запрограмовані вистави, головно поза Чернівцями.

Та окрім цих несприятливих економічних і політичних обставин, у яких доводилося працювати як Сидорові Терлецькому, так і чле-

нам його трупи, вони мали досить моральної сили та енергії, щоб всі ці труднощі переборювати і, не зважаючи на них, продовжувати свою дуже цінну і для українського народу потрібну роботу у всяких злигоднях.

Драматичне мистецтво було тісно зв'язане з цілим життям і долею Сидора Терлецького. В 1928 році він із рештою своєї трупи об'єднався з театром, що вже від 1922 року існував при товаристві "Руський Міщанський Хор" у Чернівцях.

ХУДОЖНЯ САМОДІЯЛЬНІСТЬ

Під час Першої світової війни та особливо після російської революції 1917 року, коли і західноєвропейські демократії, вустами президента Америки Вудро Вільсона, і провідники російської революції теоретично проголошували право всіх підневільних народів на самовизначення й утворення власних національних, незалежних держав, – швидко зростала національна свідомість та політична зрілість українських народних мас взагалі, і зокрема на Буковині. А згодом боротьба українського народу за свою державність і незалежність проти російсько-большевицького та польського імперіалізмів, які за всяку ціну старалися знищити молоду українську державу, визнану центральними державами мировим договором, укладеним з Українською Народною Республікою в Берестю-Литовському 9 лютого 1918 року, – ще більше поглибила і зміцнила цю свідомість і стремління до незалежности.

І хоч політичні умови, серед яких довелося жити буковинським українцям вже після розпаду Австро-Угорщини були дуже несприятливі, все ж українські патріоти старалися використати всі законні можливості у даній ситуації, щоб продемонструвати своє право на життя. Отож, коли весною 1920 року румунська влада дозволила відновити діяльність українських національно-культурних товариств на Північній Буковині, а передовсім у Чернівцях, то в багатьох з цих реактивованих товариств як у Чернівцях, так пізніше і у Вижниці, Вашківцях, Кіцмані, Заставні, Садагурі, Глібоці та ще в деяких, створено гуртки художньої самодіяльності, одні з яких займалися тільки плеканням рідної пісні, а інші ще й драматичним

мистецтвом. Але майже всі ці гуртки організовували раз на рік, 19 грудня, свято "Гостина св. Николая". В Чернівцях його готувала на початку "Жіноча Громада", потім українські студентські товариства "Союз", "Запороже", "Січ" та "Чорноморе", а також т-во "Руський Міщанський Хор" та "Читальня" на Польовій, згодом на Новій вулиці, що була найактивнішою з трьох передміських читалень.

Окрім того, час від часу деяким здібним і динамічним любителям українського драматичного мистецтва вдавалося склеїти нашвидкоруч з артистів-аматорів цих різних самодіяльних гуртків театральну трупу, яка, давши кілька вистав, зникала через непорозуміння між її членами або через недостачу матеріальних засобів для продовжування своєї діяльності. Однією з таких нашвидкоруч створених театральних труп був так званий Народний Театр, організований і очолюваний Петром Лещенком, що виступав на сцені під псевдонімом Петро Мартинович. Це була дуже здібна і багатогранна людина як організатор, режисер, актор, співак і танцюрист. Він знав напам'ять всю партитуру опери "Запорожець за Дунаєм". Цей театр поставив у Чернівцях 1923 року кілька вистав, між якими – оперу "Запорожець за Дунаєм" та драму "Сватання на Гончарівці" Гр. Квітки-Основ'яненка. В "Запорожці за Дунаєм" Лещенко з великим успіхом зіграв роль Карася, а Катерина Сенюк-Голдшмідт – роль Одарки. Образ Оксани створила з досить добрим успіхом початкуюча тоді артистка-аматорка Феліція Добростанська, а Андрія – молодий студент Максим Кухта, що пізніше виконував у театрі т-ва "Руський Міщанський Хор" кілька років підряд всі тенорові партії. У п'єсі "Сватання на Гончарівці" Лещенко знаменито зіграв роль Стецька. Та оскільки у тодішніх умовах український театр на Буковині не міг дати йому постійного матеріального забезпечення, Петро Лещенко покинув працю в театрі, а згодом і самі Чернівці, переїхавши жити до Парижа, де одружився, а опісля переїхав до Букарешта.

УКРАЇНСЬКІ П'ЄСИ НА РУМУНСЬКІЙ СЦЕНІ

Українські драми завдяки своїй специфічній народності та демократичності зазнавали доброї слави й успіхів не тільки серед

українців, але й серед інших народностей Буковини та Басарабії, – румунів та головно євреїв і поляків, які розуміли українську мову. Під впливом наших артистів Корнія Савицького та Василя Чупки, які мали зв'язки з артистами Румунського державного театру в Чернівцях, один з акторів цього театру – нащадок українського козака з-над Дунаю Зембінський, переклав румунською мовою оперу "Наталка Полтавка" І. Котляревського і М. Лисенка та п'єсу "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечерниці" М. Старицького, які було поставлено з добрим успіхом у Румунському національному театрі в Ясах ("Наталка Полтавка") та у Румунському національному театрі в Чернівцях ("Ой, не ходи, Грицю...") два рази. Окрім того, актор чернівецького Румунського національного театру Танасій Мітрік здраматизував роман Миколи Гоголя "Тарас Бульба" румунською мовою і поставив цю драму під своєю режисурою в цьому ж театрі. В цій п'єсі виступав хор і балет українського Чернівецького театру.

Цікавим персонажем у театральному житті Буковини 1920–1940 років був поштовий службовець і актор Василь Чупка. Він виступав у головних ролях у різних формаціях українського театру в Чернівцях, а також у румунському та німецькому театрах. В румунському театрі він зіграв, між іншим, роль Хоми у п'єсі "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечерниці". В українських драмах його частими ролями були: Хома у "Ой, не ходи, Грицю...", султан в "Марусі Богуславці" М. Старицького, лікар в п'єсі "Лікар поневолі" та у п'єсах В. Винниченка "Брехня", "Гріх" й інших.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПРИ Т-ВІ "РУСЬКИЙ МІЩАНСЬКИЙ ХОР" У ЧЕРНІВЦЯХ

Товариство "Руський Міщанський Хор" у Чернівцях було засноване 1901 р. для плекання серед українських міщан, робітників і ремісників, згуртованих в українських товариствах "Міщанська Читальня" та "Зоря", української пісні і драматичного мистецтва. Воно поставило собі за мету в такий спосіб виховувати і підносити національну свідомість українського населення, якому загрожувала денаціоналізація. Однак у перших роках свого існування це

товариство займалося більше плеканням пісні і влаштовуванням концертів. Так, за диригентури Мирона Гундича – робітника залізничої станції Чернівці, разом з іншими чернівецькими співацькими колективами у 1904 році влаштовано величний концерт на честь Миколи Лисенка, який того року вже вдруге відвідав Чернівці. 1906 року, за диригентури Івана Робачека за участю емігранта зі Східної України великого майстра гри на бандурі Гната Хоткевича, влаштовано другий величний концерт. Такі ж концерти організовував "Руський Міщанський Хор" у 50-річчя від дня смерті Тараса Шевченка в 1911 році та з нагоди сторіччя його народження у 1914 році. Окрім того, майже щороку відбувалися такі концерти на честь інших українських письменників.

Драматичним мистецтвом "Руський Міщанський Хор" став займатися вже в перших роках своєї діяльності. Прем'єрою тут стала п'єса "Свекруха" Л. Лопатинського. Та повне визнання на театральній ниві "Руський Міщанський Хор" здобув аж у 1907 році, коли на його підмостках поставлено драму М. Старицького "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечерниці". Ці гуртки художньої самодіяльності при "Руськім Міщанськім Хорі" виїжджали з виставами і концертами по таких буковинських містечках, як Вижниця, Вашківці, Кіцмань, Заставна, Серет, Садгора та по деяких більших селах, як Мамаївці, Лужани, Рогізна, Глибока та інші.

Широку театральну діяльність т-во "Руський Міщанський Хор" розгорнуло аж після війни в 1923 році, коли його театральну трупу організували й очолили два великі любителі українського драматичного мистецтва й обдаровані актори Іван Дудич і Іван Дутка. Перший за званням гімназійний професор, а другий – учитель. Обоє цілковито віддалися службі Мельпомени. Вони працювали деякий час у театрі С. Терлецького. Пізніше, не погодившись із ним, вийшли з того театру й організували досить поважну трупу обдарованих артистів-аматорів при "Руськім Міщанськім Хорі", яка складалася з Івана Дудича і Івана Дутки як режисерів та виконавців головних або щонайменше важливих ролей, І. Созанського, який працював уже наприкінці 19 сторіччя у гуртках художньої самодіяльності, Христі Сологуб-Подзімек, сестер Катерини Павловської-Дутки та Марусі і Стефанії Павловських (цих чотири жіночі сили відкрив і завербував до театру Іван Дутка); виступали там ще Аполонія

Леснянська-Дудич, сестри Термена, Вікторія Кобилянська-Ліснер, Кароліна Бандинда, Олена Довганчук, пані Сідак, Степан Дубиневич, Максим Кухта, Василь Дячук, брати С. і О. Томоруги, Антін Довганчук, Чепичук, Балевич (танцюрист) та інші.

Хором і взагалі співами управляли в різні періоди Іван Робачек, Денис Руснак, Копанський, а не раз і Максим Кухта. Музикою диригував до 1930 року Антін Подзімек, чоловік Христі Сологуб. Це був австрієць з Відня (чеського походження), який як вояк австрійської армії під час Першої світової війни потрапив у російський полон, де працював за своїм фахом як музикант у місті Ташкенті. Там він і одружився з Христею Сологуб. Після війни працював контрактовим заступником диригента військового оркестру в Чернівцях. Балетом управляли в різні періоди Петро Лещенко-Мартинович, інж. Куницький та Бандинда. Іван Дутка виконував майже всі баритонові партії, але часом їх співав і О. Гишка. Тенорові партії виконував переважно Максим Кухта, який до 1926 року, коли покинув Чернівці, був майже незмінним партнером в любовних ролях з Христею Сологуб-Подзімек. Сестри Маруся і Катерина Павловські співали кришталевим і ліричним сопрано, Стефанія Павловська – приємним меццо-сопрано, Аполонія Леснянська-Дудич – м'яким альтом.

Головні чоловічі образи створювали в цьому театрі І. Дутка, І. Дудич, Максим Кухта, майже у всіх ролях з теноровими партіями співав Степан Дубиневич. Головні жіночі ролі в перших роках виконувала переважно Христя Сологуб-Подзімек, згодом поступово і всі три сестри Павловські, почавши від Катерини, яка найшвидше з них почала працювати у цьому театрі, а накінець Аполонія Леснянська-Дудич. Усі артистки були уважні, дуже солідно вивчали свої ролі та могли виступати в кожній п'єсі – побутовій, історичній чи сальоновій. Вони легко могли перевтілюватися з однієї в іншу роль. Як такі, вони були улюбленцями нашої театральної публіки, котра завжди нагороджувала їх гру бурхливими оплесками.

Як театр С. Терлецького, так і театр при "Руськім Міщанськім Хорі" мав періоди успіхів і занепаду. І між обома режисерами цієї трупи, кожен з яких мав своїх симпатиків, не раз доходило до непорозумінь, а то й до розриву, щоб згодом знову об'єднатися. Це траплялося зазвичай або на економічно-грошовому тлі, або внаслідок непорозумінь

між актрисами щодо розподілу ролі. Тоді Іван Дутка зі своїми прихильниками покидав "Руський Міщанський Хор", утворював власну театральну трупу і в надто несприятливих умовах показував вистави рідше в Чернівцях, частіше на провінції. В нього не було ні декорацій, ні ґардеробу, і тоді жінки з його трупи шили собі власні строї для сцени та ще й шаровари для чоловіків, а решту старалися позичати в однієї з двох інших труп, або просто в патріотів з тих місцевостей, де вони влаштовували показ постановки. Та часом і трупи С. Терлецького та І. Дудича користувалися також цим правом. Обидві, іноді і всі три театральні трупи, старалися влаштовувати свої вистави так, щоб не робити одна одній брудної конкуренції й не доводити до цілковитого розриву між ними. Тому не раз траплялося, що всі три режисери і керівники театральних труп об'єднувалися для показу якоїсь репрезентативної драми, яка або вимагала великого вкладу коштів, або більшу кількість добрих виконавців. Часом артистів позичали один в одного для якоїсь ролі, а часом вдавалося їм переманювати одного чи другого актора, щоб перейшов з однієї трупи до іншої.

У періоді 1923–1928 цей театр, очолюваний І. Дудичем і І. Дуткою, влаштовував вистави в Чернівцях та по містах і селах Буковини, і тільки один раз виїздив на Гастролі до Басарабії.

У 1925 році за ініціативи В. Чупки і С. Терлецького було влаштовано спільними зусиллями всіх трьох труп турне по Буковині та головно по Басарабії, яке фінансував директор одного чернівецького банку Борвіз'яну. За це він вимагав, щоб ця, нашвидку сформована трупа, взяла до своєї ґастрольної програми і його п'єсу "Молодість", яку поставив був на сцені румунський театр, але драма не мала успіху, тому було її знято з плану. Бажаючи зажити слави великого драматурга, він прагнув перекласти п'єсу українською мовою та на його ж кошти створити відповідну трупу. В кожному місті мали ставити 2–3 п'єси українські і його "Молодість". Та В. Чупка і С. Терлецький "захопили" ролі у запрограмованих драмах у такий спосіб, що кращим артистам дали або другорядні ролі, або й жодної; всі головні ролі були заангажовані С. Терлецьким і В. Чупкою та їх найближчими сподвижниками, хоч вони до них не підходили. Тому турне потерпіло велике фіаско як з українськими п'єсами, так і з "Молодістю" Борвіз'яну. Христя Сологуб-Подзімек відмовилася взяти участь у цьому турне, коли дізналася про такі умови.

Основу репертуару цього театру складали переважно твори українських класиків, як " Циганка Аза" М. Старицького, "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечерниці" М. Старицького, "Ніч під Івана Купала" М. Старицького, "Невольник" М. Кропивницького, "Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького, "Пошились у дурні" М. Кропивницького, "Украдене щастя" І. Франка, "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Наймичка" І. Тобілевича, "Безталанна" І. Тобілевича, "Вій" М. Кропивницького, "Казка старого млина" С. Черкасенка, "Хмара" О. Суходольського та декілька інших.

ОБ'ЄДНАННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ТРУПИ С. ТЕРЛЕЦЬКОГО З ТРУПОЮ ПРИ "РУСЬКОМУ МІЩАНСЬКОМУ ХОРІ", ОЧОЛЮВАНОГО І. ДУДИЧЕМ ТА І. ДУТКОЮ (1928–1933)

Щоб поставити українське театральне мистецтво на вищий мистецький рівень, обидві існуючі тоді театральні трупи (одну з яких очолював Сидір Терлецький, а іншу – І. Дудич та І. Дутка) об'єдналися в один "Народний Театр". Згуртування під одним керівництвом матеріальних засобів обох труп та їх особистого складу уможливило ставити й підвищені вимоги як щодо якості і кількості добрих артистичних сил, так і щодо постановки п'єси на сцені. В цьому періоді театр, окрім згаданих драм, виставив і трудніші для постанови – як оперу "Запорожець за Дунаєм", яка вимагала солідного музичного приготування, "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка, "Вій" М. Кропивницького та інші подібні, що вимагали більшого залучення ролей.

Цей театр давав на початку свої вистави у гарній залі "Німецького Дому", яка попри свою красу не мала доброї акустики, а пізніше, коли ту залю взяли під кінотеатр, йому довелося грати в новозбудованому провізоричному єврейському театрі, який не був гарний, зате мав добру акустику. В цьому театрі грали вистави тільки після обіду, бо увечері грав там єврейський театр.

Окрім вистав у Чернівцях, цей колектив часто виїжджав на гастролі по Буковині та по Басарабії. Він змушений був це робити тому, що в самих Чернівцях не міг давати вистави кожного тижня, бо у наших тодішніх умовах треба було грати кожного тижня іншу

п'єсу, адже кількість українських любителів драматичного мистецтва з кожним роком маліла (всіх українських абсольвентів вищих чи середніх шкіл уряд висилав на посади до глибокої Румунії, і тільки небагатьом вдалося дістати службу в Чернівцях чи взагалі у Північній Буковині). А вивчити щотижня по одній новій драмі з людьми, більша частина яких жила не з праці в театрі, було неможливо. Другою причиною, яка змушувала цей театр виїжджати на гастролі, було піднесення культурного стану та національної свідомості українського населення в Румунії.

У Буковині за час свого існування цей театр побував з виставами в містах Заставна, Кіцмань, Садгора, Вашківці, Вижниця, Серет, Радівці та в селах Оршівці, Неполоківці, Лужани, Веренчанка, Мамаївці, Рогізна, Кучурів Великий, Ростики, Путилів, Селєтин, Бергомет над Серетом, Лукавець, Сторожинець, Глибока, Руський Банилів та інші. В Басарабії цей колектив відвідав під час своїх гастролей міста Хотин, Новоселиця, Більці, Сорока, Бендери, Кишинів, Сокиряни, Кагул, Болград, Білгород Дністровський (Аккерман), Ізмаїл, Кілія, Тульча та інші.

У турне по Басарабії та Буковині театр їздив з таким репертуаром: "Ніч під Івана Купала" М. Старицького, "Невольник" М. Кропивницького, "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечерниці" М. Старицького, "Воскресіння" Чубатого, "Украдене щастя" І. Франка, "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка, "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Жидівка-вихрестка" І. Тогобочного, "Хмара" О. Суходольського, "Повернувся з Сибіру" Л. Яновської, "Напасть" Й.Л. Караджіале, "Вій" М. Кропивницького, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Діти Агасфера" Бєлої, "Мати-наймичка" за Т. Шевченком, "Нещасне кохання" Манька, "Жонатий чорт" Мироновича, "Клюб суфражисток" Ганкевича, "На перші гулі" С. Васильченка, "Сирітка Хася" Якова Гордіна та інші.

Театр гастролював по Буковині майже щомісяця, а до Басарабії робив раз чи двічі річно довші турне, які тривали 4–6 тижнів. Залежно від об'єктивних умов у репертуарі таких поїздок було більше або менше із згаданих п'єс. Рідше фігурували у репертуарі таких турне опера "Запорожець за Дунаєм" або драма "Вій", які потребували оркестру та хорів.

На початку тридцятих років компетентна влада повідомила правління цього театру, що надалі воно зможе дістати авторизацію на гастролі по Буковині і Басарабії тільки під умовою, що до складу театру будуть входити щонайменше десять артистів-професіоналів. Тому на початку березня 1932 року поїхали до Букарешта й здали іспит як драматичні артисти перед комісією, складеною із знатних акторів Букарештського Національного Театру, з дуже добрим успіхом такі члени Чернівецького українського театру, як Катерина Павловська-Дутка, Маруся та Стефанія Павловські, Катерина Синюк-Ґолдшмідт, Аполонія Леснянська-Дудич, Сидір Терлецький, Іван Дудич, Іван Дутка, Степан Дубиневич і Василь Дячук.

Після цього названі артисти при допомозі букарештських українців влаштували в залі "Лідертафел" три вистави, а саме: 9 березня "Хмару", 10 березня "Жидівку-вихрестку" та 13 березня 1932 року – оперу "Запорожець за Дунаєм". Всі три постановки пройшли з великим успіхом і при заповненій залі. Окрім чернівецьких артистів, участь у опері "Запорожець за Дунаєм" брали подружжя Лещенко-Мартинович (балет), хор земляків-буковинців, які входили до складу державного Оперного хору. Диригував земляк-буковинець Родіон Никорович.

Окрім згаданих десятьох артистів-професіоналів, у цьому театрі з'явилося і кілька молодих представників, з яких найздібніший був Євген Унгурян, котрий у подальшому розвитку театрального мистецтва Буковини відігравав чимраз більшу роль. Він міг також виконувати легші співочі партії.

На жаль, і в цьому театрі приходило не раз до роздорів та розривів з таких самих причин, як і в попередніх формаціях.

Володимир ***БЕЗУШКО***

ТЕАТР "ПРОСВІТИ" В УЖГОРОДІ

Театр постав під управою Ол. Загарова. Досвід, який зібрав Загаров, бувши директором б. Імператорського театру в Петербурзі, директором-співробітником Станіславського в Москві, директором Державного Театру в Києві за часів гетьмана Павла Скоропадського, директором театру "Української Бесіди" у Львові, видний тут всебічно. Не тільки що Загаров уміє оригінально підійти до кожної п'єси, яку ставить, і відповідно до сил підбирає собі артистів до неї, але він взагалі приступає до найтяжчих проблем при зовсім нових драмах, що не так то й легко при малій кількості технічних засобів. Мовою українською Загаров гарно володіє, що йому не раз стає в пригоді при правленні надісланих нових перекладів. Як артиста бачив я його в таких ролях: графа в Гольдонієвій "Мірандоліні", батька в Стрінберґовому "Батьку", в "Натусю" Винниченка, в "Тартюфі" Мольєра, в ролі архітекта в "R.U.R." Чапека, жандармського полковника в "Гріху" Винниченка. Всі креації визначались артистичною красою і були окрасою вечора. Загаров відіграв би по-майстерськи Шекспірового Яго, а навіть підійшов би до одної з найможутніших креацій людського духа – до "Ліра". До цього висновку мене приводить його виступ в ролі архітекта в "R.U.R." Чапека (кінцева річ), як і його знамените зображення божевільного в "Батьку". Цікаво, як виглядали б ці креації в тій мові, в якій Загаров так довго грав, себто російській. Він часом виступає в ролях наших мужиків; це, одначе, треба зарахувати більше до його екзотики.

До найтрудніших жіночих ролей уміло підходить пані М. Морська. Сама добра й оригінальна малярка (маючи в тім напрямі найвищі фахові студії), використовує знаменито і чинник малярський в своїх виступах: її характеризація не раз дала б добрий сюжет малярeві. Знання французької, німецької, італійської мов використовує у своїх драматичних перекладах для театру (Гольдоні – "Мірандоліна", Коцебу – "Колотнеча"). До знаменитих її креацій, які я бачив, належать міс Гобз, жінка професора в "Натусю", міська дама в "Суєті", жінка візника в "Геншелю", передовсім Мірандоліна і

сестра милосердя в "Гріху". До найкращих драматичних сил належить в наступному ряді панна Мошкевичівна. Вона артистка з вродженими здібностями, з дуже великою скалею своїх можливостей. До найтрудніших психологічних проблем я б її не ставив, але все, що в обсягу її безпосередньої обсервації – ролі наймолодших дівчат і старих жінок, як також ролі хлопців – належать до її знаменитих зображень. Крім дару мови і гарного голосу, вона знаменито обдарована відчуттям рухів. Перед нею стелиться будуччина.

До симпатичних з'яв нашої сцени належить, безперечно, пан Певний. Його виступи в "Мірандоліні", в "Тартюфі", в "R.U.R.", в "Суєті" означують його як артиста чутливої і палкої душі, який вірить у високе призначення театру мистецтва, як він сам в ролі артиста в "Суєті" це виявляє, або який глибоко вірить у можливості поступу людства, досі ще закриті перед нами тяжкою заслоною, проте лише іноді відкриваються перед нами. До артистів з Божої ласки далі належить пан Левитський, обдарований швидкою мовою (хоч говірка в нього подільська, в якій він звуки продовжує), даром руху (добрий з нього танцюрист), знаменитою мімікою і часом вражаючим, іноді гіперболізованим жартом. В Левитському є дещо з пок. Юрчака, хоча, здається, Юрчак був глибшим, зате Левитський – більш рухливий та оригінальний. Пригадую, приміром, таку знамениту його сцену в "Вію" в ролі єврея, як він танцює, втішаючись дукатами, і при гостях в корчмі свариться зі своєю Сурою, що уявляється тільки за допомогою його знаменитої міміки.

До народного побуту гарно підходить з пань Совачева (в ролі старших жінок, відьом, також в історичних ролях), Андрієва, Цоканова, Дівничева. Цоканова і Дівничева, крім того, обдаровані гарним голосом, виступають також в опері й опереті, де звичайно головні ролі грає Анда Остапчуківна, яку попередні перевищують театральною практикою, зате поступаються голосом і офіційною фаховою ерудицією. В усякому разі Остапчуківна зробила під умілою управою свого директора помітний поступ, що відчутно було останнім часом в "Проданій нареченій". Ролі молодих дівчат з успіхом виконують Гаєвська і Трухло. Перша є передовсім майстром балету, і її не випадково називають вродженою танцюристкою.

З інших належало б згадати Данчака, Сім'яновича, Погрібного, Ручка, Підгорного, Подорожного, хормейстра театру Мартиновича

(останнього разу з гарним успіхом в "Проданій нареченій"). Данчак (ще до війни артист в театрі Стадника) відзначається симпатичним голосом, з якимось жалібним відгуком акторського бурлацького життя, якому з цілою посвятою він взявся служити. В танці Погрібного уявляється далекий степ, лан золотої пшениці. Сім'янович останніми часами означив свої дійсні здібності, відтворюючи різні типи, передовсім торгівця і єврея, якими ще замолоду мусив захоплюватися. Помітний поступ спостерігаємо й у Базилевича, який чи не найкраще відбиває впливи свого вмілого директора. Він також такий перекладач. Про безперечні великі заслуги диригента Гаєвського, який з музикальними дилетантами вмів з великим успіхом виставити "Вія", "В студні" (чеську оперету), "Королеву чардаша" і тепер готує "Катерину", – не берусь говорити, оскільки я не музикант.

Перед управою театру насамперед постає турбота за фінансування колективу, за його матріальний побут. При добрих обставинах театр міг би стати зв'язковим між Заходом і Україною. Можна б перебрати кращий чеський, німецький, мадярський репертуар. До такої ролі, одначе, бракує багато – передовсім означеного сталого існування театру, а не провізорії з дня на день, далі фінансових засобів для перекладачів, костюмів тощо.

Усе ж таки маємо до діла з театром, управа й актори якого можуть братись навіть до найскладніших драматичних творів.

Василь ХОРОЛЬСЬКИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА ВОЛИНІ

1937-й рік приніс нам багато ювілеїв великих історичних подій, що змінили наше доцьогочасне обличчя. Разом із цими великими роковинами припадають на цей рік спогади, на перший погляд, дрібних подій, що насправді помітно впливають на розвиток нашого культурно-національного життя. Так, наприклад, майбутній історик нашого відродження на Волині не зможе пройти мимо українського театрального мистецтва. Може, ніде не зробила національна сценічна культура такої величезної духовної праці за дуже короткий час, як саме на Волині з моменту занепаду царського режиму, а потім і розвалу московської імперії.

Перші явища українського театрального мистецтва датуються в нас багато раніше, ніж з 1917 р. Вже після першої революції в Росії 1905 р. по деяких селах Волині постали аматорські гуртки, що час від часу ставили українські п'єси. Першою драмою у волинському селі була безсмертна "Наталка Полтавка", потім за чергою – "Сватання на Гончарівці", "Жартівниця" і т. п. Творили перші аматорські гуртки по селах найсвідоміші одиниці з-поміж українського вчительства, студенти-поповичі та місцеві сільські дівчата й хлопці. Зрозуміла річ, усе це відбувалося при найпильнішій обережності. У більших місцевостях аматорські гуртки існували тривалий час, у менших – коротше. Бували гуртки, що завершували свою діяльність разом із закінченням вистави "Наталки" чи "Сватання".

Хвиля реакції, що пройшла в Московщині перед світовою війною і під час війни, змела дощенту слабеньке, ще в зародку українське театральне мистецтво на Волині.

Лише березнева революція 1917 р. спонукала нашу національну сценічну культуру до нового життя. Вже в перших місяцях після революції по всій Волині, зокрема в Луцьку, започаткувався український театральний рух. Повного розмаху набрало українське драматургічно-театральне мистецтво на Волині восени 1917 р., а вже в 1918–1919 рр. воно розцвіло на повну силу. Революційні часи принесли на Волинь багато славних театральних справ, і в їх

руслі започатковано нову добу українського сценічного мистецтва краю. На сцені виставлялися історичні п'єси "Тарас Бульба", "Сава Чалий", "Маруся Богуславка", "Про що тирса шелестіла", "Невольник", "Бондарівна" та інші. Слідом за ними – "Безталанна", "Дай серцю волю", "Наймичка", "Мати-наймичка", "Мартин Боруля", "Нещасне кохання", "Борці за мрії", не кажучи вже про "Наталку Полтавку", "Сватання на Гончарівці", "Перехитрили" або інші короткі драми, що доповнювали щонедільні сходини членів "Української Громади" чи пізніше "Просвіти" в Луцьку.

Культурним осередком тоді був Луцьк. Були часи – 1918 р. і частково 1919 р., що в Луцьку існувала окрема українська театральна трупа. В 1920–1924 рр. без перерви діяла при Драматичній Секції в Луцьку театральна дружина. Події чергувалися за подіями, політичне обличчя Волині мінялося, але українське театральне мистецтво від 1917 р. твердо стояло на своїх засадах. Масовий культурний, а почасти й політичний рух на Волині багато завдячує театральному мистецтву. Всі "Просвіти" по волинських селах починали своє життя від аматорських театральних вистав.

Наша згадка про українське театральне мистецтво на Волині в часах визвольної боротьби, про його роль у національному відродженні українського села краю була б неповною, якби ми не згадали піонерів українського театрального мистецтва на тамтешніх землях.

У Луцьку на сцені виступали Ганна Борисоглібська, М. Морська, Зірка Незведівська й багато інших. Режисерами були М. Стабровський, М. Адін, Дм. Сідик. Степняк, Загаров, Айдарів, пізніше Микола Орел та інші. Велику участь у театральному мистецтві краю брав відомий балетмайстер Василь Авраменко.

Упродовж 20-и років українське театральне мистецтво на Волині переживало різні фази розвитку. Постійного українського театру не було. Постав він пізніше під управою Миколи Певного.

Перед створенням Українського Театру на Волині М. Певного кілька разів здійснювалися спроби організувати постійний український театр, але через усякі труднощі справи не було зреалізовано. Одним із тих, хто мріяв про функціонування постійного українського театру в Луцьку, був відомий український артист і режисер Микола Певний.

Лариса М. Л. ЗАЛЕСЬКА-ОНИШКЕВИЧ

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ НА ПІВНІЧНО-АМЕРИКАНСЬКОМУ КОНТИНЕНТІ

Драматургія існує зазвичай у двох видах – літературному, читацькому та оживленому – на сцені. Часами життєві події, атмосфера в літературному житті, або існування театральних груп стимулюють творення нових п'єс.

У перших роках цього століття на американському континенті еміґранти могли в новій країні писати і ставити драми на сцені вже без цензорів, які придушували розвиток української драматургії в Україні, а соціологічно-психологічний елемент став сильним поштовхом до нової драматичної і театральної творчості. Еміґранти почувались самотніми в новому світі, тужили за батьківщиною, і тому ностальгічно сприймали історичні та побутові п'єси, які їм приносили запах Рідної Землі. Численні аматорські гуртки рівночасно заспокоювали бажання зустрічатись, бути зі своїми і спільно переживати. Вистави влаштовували також із наміром зібрати гроші на будову чи відбудову церкви або дому "Просвіти", чи сиротинця в Галичині. Наприклад, у програмі вистави п'єси Михайла Петрівського "Тихі герої" в Нью-Йорку з 5-го квітня 1924 року (стараннням Українського Жіночого Запомогового Товариства) подано, що дохід із вступу (по 50 центів) призначено на будову українського шпиталю у Львові. Таким чином аматорсько-драматична діяльність була призначена для харитативних цілей, як і для патріотичного вияву та зв'язку з материковою українською землею.

Українські аматорські театральні гуртки на американському континенті почали розвиватись із самого початку цього століття. Наприклад, у Канаді 1913 року вже навіть постали драматичні колективи; в самому місті Вінніпегу було три групи: "Боян", групи ім. Марії Заньковецької та ім. Івана Котляревського. Популярність аматорських театрів можна пояснити ще й тим, що нові еміґранти привезли на них моду чи звичку ще з Рідних Земель, де на початку цього століття майже кожне село мало свої театральні гуртки. Нові еміґранти при всіх їхніх турботах і економічних проблемах відчу-

вали велику потребу в друкованому слові. Письменник Михайло Петрівський згадує, що в ті часи писання Теодора Федика "Пісні імігранта про старий і новий край" розійшлись у числі 50,000 примірників. (Михайло Петрівський – "Мрії, сльозами облиті", Торонто, 1973 р.).

П'єси тоді не тільки ставили, ними зачитувались. Часто бувало, що місцеві автори могли побачити свої драми, видані другим чи й третім накладом (факт, який ніколи не повторився на цім континенті).

Актори, глядачі і читачі вимагали щораз то більше нових драматичних творів. Давніші українські п'єси чи тогочасні з України, головно з Галичини, заповнювали більшу частину репертуарів, а другу – місцеві письменники. Деякі з них мали по кілька друкованих творів, заки приїхали в Канаду чи Америку (Лисенко-Тулевітрів, Є. Карпенко), а деякі почали писати після приїзду. До Другої світової війни контакти з Галичиною були близькі і твори канадійських авторів часто публікувались у Галичині (наприклад, Дмитра Гунькевича три наклади драми "Клюб суфражисток", у 1921, 1925, 1936 рр., або Семена Ковбеля – "Дівочі мрії"). Деякі п'єси канадійських драматургів показувалися в Галичині.

Драми, що їх продавали наші книгарні, можна поділити на групи, а саме: 1) переклади світових класиків, 2) переклади російських п'єс, 3) українські побутові п'єси, 4) твори місцевих авторів. Більшість із нових драматургів були самі активно заангажовані на сцені як артисти чи режисери, і тому, власне, почали писати, щоб поширити репертуар (Семен Ковбель, Гавриїл Кобзар, В.В. Бабієнко, Петро Гурський, С. Комишвацький). Нові автори росли і творили, а публіка мало ними цікавилася. Письменник Михайло Петрівський згадує, як його п'єсу "Канадійський жених" ставила одна парохіяльна група в Торонто десь 1926 року. Драматург на перерві пішов за сцену до артистів, щоб їм погратулювати, а вони його висміяли, мовляв, якийсь молодий хлопець "підшивається" під автора. (Лист від Михайла Петрівського з серпня 1973 р.). Тоді головна увага була звернена на тему і на саму драму, а не на її творця. Це помітно і на тогочасних списках видань, у яких подано назву п'єс, часто й тему, але рідко коли прізвище автора. В більшості й автори також писали з

почуття громадського обов'язку, і не збирали примірників своїх творів, які тепер годі розшукати.

АМЕРИКА

Окремі видання п'єс нових українських емігрантів у Америці почали з'являтись на початку цього століття (хоча аматорські драматичні гуртки були вже від 1890 рр.), наприклад, о. Миколи Струтинського "Страйк" з 1905 р. (перевидано 1915 р.). В цей час виходило багато анонімних видань ("Стріляй на смерть", 1906 р., "Свято весни", 1914 р., – "Кара за гріх", – сумний образ з життя американського народу 1920 р., "З обіймів в обійми" – сценки "з червоних днів", 1923 р.). Священики брали участь у створенні драматичних творів, приміром, о. Степан Мусійчук, о. Гієронім Луцький та о. Зигмонт Бачинський (пресвітеріянський священик, письменник, редактор, літературний критик, автор п'єси "В Старім і Новім Краю").

Тематично драми перших українських емігрантів до Америки можна поділити за такими групами:

а) історичні, або такі, що відбивали давнє життя в Україні: С. Комишвацький – "Мазепа" (за твором О. Пушкіна, 1919 р.), Т. Усенко-Гармаш – "Майська ніч" (за М. Гоголем, Нью-Йорк, 1920 р.);

б) змалювання подій в Україні, боротьба за незалежність: о. Степан Мусійчук – "В боротьбі за волю", Чикаго, 1925 р., Михайло Бурливий – "Де воля, там правда і доля", Нью-Йорк, 1925 р., Т. Колисниченко – "За волю і правду", Нью-Йорк, 1921 р., Володимир Сиротенко – "Терновий вінок, або жертви царизму", 1918 р., Н. Струтинський – "Страйк", 1905, 1915 рр., В. Шопінський – "Самопалка", Нью-Йорк, 1921 р.;

в) розважальні, комедії, жарти: А. Алехін – "Обжори", Бостон, 1926 р., О. Бобикевич – "Настоящі", Олифат, 1920 р., С.Е. Зіневич – "Пан штукаревич, або оказія, якої не бувало", 1920 р., Т. Колисниченко – "Піймав облизня, або перекапустився", Нью-Йорк, 1921 р., Гавриїл Кобзар – "Живий мертвець", "Двоє", 1918 р., Григорій Григорієвич – "Тато на заручинах", "Свобода", 1916 р., Петро Гурський – "Тітка", "Синок", Нью-Йорк, 1926 р., Григо-

рій Марусин – "Хоч раз його правда" (3-те вид.), Детройт-Львів, 1920 р.;

г) побутові і моралізаторські: д-р Льонгин Цегельський – "Українське весілля", 1918, Роман Сурмач – "Пекло в хаті", 1918, 1932, "Правда все горою", 1920 р., "Сироти", О. Коженьовський – "Верховинці", Антін Нагорнянський – "Ох, не люби двох", "Свобода", 1928 р., Петро Федисів – "Гей, на Івана, гей, на Купала", Нью-Йорк, 1920 р., К. П. Мирославський – "Веселі полтавці", Нью-Йорк, 1920 р., А. І. Козич-Уманська – "Вихрест", Нью-Йорк, 1918 р., "Помста жидівки", 1919 р., А. Суходольський – "Хмара", Нью-Йорк, 1920 р., "Єврейський розвід", 1920 р., М. Курцеба – "Свідки", А. Ф. Володський – "Орися", Нью-Йорк, 1919 р., "Панна-штукарка", Нью-Йорк, 1918 р., "Як вони женихалися", Нью-Йорк, 1920 р., Ванченко-Писанецький – "Запорізький клад", Нью-Йорк, 1919 р., "Недолюдки", Нью-Йорк, 1919 р., "Тарас Бульба під Дубном", Нью-Йорк, 1919 р., В. Л. Карчинський – "На чиїм боці справедливість", Нью-Йорк, 1920 р., С. Макар – "Скупар";

ґ) про нове життя: Анастазія Рибакова – "Сироти", Свій – "Сучасний образ з життя американського народа", Н. Кисіль – "Маяки", Нью-Йорк, 1920 р., Мстислав Рус – "Американець", 2-ге вид., Скрентон, 1915 р., В. Шопінський – "Бред Лайн", Нью-Йорк, 1920 р., М. Курцеба – "Затьмарений світ", В. Сиротенко – "Цар Микола ІІ-ій в Нью-Йорку", С. Макар – "Американський шляхтич".

Подані списки далеко не охоплюють усіх друкованих тоді п'єс. Багато з них погублено, а реєстр ледве чи хтось робив. (П. Миронові Сурмачеві в Нью-Йорку дякую за інформації в цій ділянці).

У групі історичних були такі п'єси, які відображали національні стремління й боротьбу за незалежність та виявляли проблеми життя українців під польською чи російською владою. В цій групі траплялися і такі драми, творці яких пам'ятали біду та соціальну нерівність в окупованій Україні і які з ідеалізму, а часто ще й під впливом пропаганди прославляли... комуністичну революцію. Вони зображували важкий побут емігрантів у Америці (наприклад, Шопінського "Бред Лайн" – про продажу безробітних людей на площі в XX столітті). Серед цієї групи був також дуже талановитий драматург Єлисей Карпенко (Олег Азовський, 1882–1933 рр., уродженець Січеславщини). Поки він приїхав до Америки через Західну Європу, написав кілька цікавих і драматичних творів символістичного, експресіоністичного і реалістичного напрямків: "Білі ночі", "Момот Нір", "Осінньої ночі", "Едельвайс", "Святого вечора"; в Америці працював у аматорських театрах і написав тільки одну п'єсу "Земля", 1927 р.

КАНАДА

Першою українською драмою, написаною і виданою в Канаді, були "Убійники" о. Івана Бодруга, священика і ректора. Одним із найбільш творчих на тім терені був Семен Ковбель (1877–1965 рр.), столяр із Галичини, який від 14 р. життя брав участь в аматорських гуртках, а від 15-и писав вірші і жарти. Його перша п'єса була поставлена на обох континентах – "Дівочі мрії", 1920 р. – "представляє життя галицьких українців під гнітом Польщі в 20 столітті", як пояснював автор назву. Він писав дитячі сценки, вірші, сатиру, короткі п'єски: "Повісився", "Вірна сестра", "Делегація до раю", "Українізація" та великі драми (5-актові): "Батурин", "На руїнах", "Ляхи-татари", "На царському суді", "Несподівана пісня", "Скарб у жебрачій торбі", "Парубоцькі мрії", "Мазепа" (за Б. Лепким). Теми його сімнадцяти драматичних творів були історичні із давніших століть, тогочасні – про Визвольні Змагання в Україні, та загальнолюдські.

Дмитро Гунькевич (1893–1953 рр.) приїхав до Канади, маючи 16 років, і став працювати пекарем. Крім того, був активним в українських організаціях і в культурному житті. Теми його п'єс віддзеркалювали його розуміння подій в Україні та минуле нашого народу: "Жертви темноти" (Львів, 1924, 1926 рр.), "Серед граду куль", або "Безстрашна героїня", "В галицькій неволі" (Вінніпег, 1921 р.), "Криваві перли" (Львів, 1926 р.), "Манівцями" (Львів, 1931 р.), "Рай і пекло на землі" (з часів панщини). Написав також кілька комедій: "Клюб суфражисток" (Львів, 1925, 1931, 1936 рр.), "Навчить біда ворожити, як нема що в рот вложити" (1926 р.), "Ліга Націй", "На хвилях любови" (Вінніпег, 1928 р.). Створював і п'єски для дітей: "Різдвяна ніч" (Вінніпег, 1924 р.), "Потомки героїв", "Славко в Тарапатах", "Вітай, весно" і "Не забули". Він писав також нариси

та вірші, але був найбільше відомий своїми п'єсами, які не раз мали і по три наклади й виставлялися на сценах обох континентів. "Свобода" писала 7 жовтня 1932 року, що він є найбільш видатним і плодовитим письменником серед українців у Америці та Канаді.

Михайло Петрівський народився в околиці Перемишля 1897 р., приїхав 15-літнім хлопцем до Манітоби, де ходив у школу, студіював пізніше в Канадії та в Америці. Почав писати з великим замилуванням. Його друга літературна спроба – п'єса "Канадійський жених" (Вінніпег, 1922 р.) скоро стала популярною на українських сценах північноамериканського континенту. Тема драми: батьки хочуть видати дочку заміж за багатого нелюба. Автор підкреслює не тільки етичні цінності української людини, а й передає думки про потребу освіти для жінок та про вищість ідеалізму над матеріалізмом, який захопив деяких нових поселенців. Проблема нових емігрантів, як і змагання України за незалежність, були головними в драматичній творчості М. Петрівського – "Вільні студенти", "Мільйон", "За Рідний Край" (або "Кати Білого Орла"), "Тихі герої" (1923 р.), "Трагедія емігранта" (1924 р.). Автор написав також англійську версію "Ой, не ходи, Грицю..." під назвою "Гриць і Маруся", яка була успішно виставлена на сцені Канади. Петрівський тривалий час працював англомовним журналістом, писав оповідання англійською мовою, а українською створив популярну повість "Магічне місто". 1973 р. вийшла його перша збірка "Мрії, сльозами облиті" із серії оповідань "з життя українських піонерів і емігрантів в Канаді".

З інших, більш відомих авторів п'єс у Канаді, був П. Ківшенко – автор "Безбатьченка" (Вінніпег, 1927 р.) та 16 інших драматичних творів. Олександр Луговий (Олександр Овруцький-Швабе, 1904–1962 рр.), письменник і журналіст, написав 15 драм, крім відомої повісті "Безхатній", історичної хроніки та біографічних видань. П. Пилипенко (Пилип Остапчук) написав п'єсу "В пазурях Чека", або "Кривава квітка большевицького раю" (Вінніпег, 1931 р.), а В.В. Бабієнко – "Між бурхливими хвилями" (Вінніпег, 1918 р.).

Віктор Лисенко-Тулевітрів, козацького роду, народився в Никополі 1886 р., студіював в Одесі, був офіцером у царській армії. Студентом він друкував свої вірші і гуморески (під псевдом В. Никопольський), головно в одеських газетах та російських журналах. Після Першої світової війни приїхав до Канади. Після першої збірки поезій "Думи і пісні" (1939 р.) писав також прозою і створив свою першу драму "Така її доля" (повернення героя в Карпатську Україну, де його дочка гине).

Писали комедійні п'єси ще П. Ковтун (Микола Самовидець), П. Чайківський ("Горнятко кави", або "Блондинка-дитинка", Вінніпег, 1923 р.), Андрій Веретельник ("Відьма"), Михайло Білявський ("Арендар у клопоті") й інші.

Серед групи письменників у Канаді було багато тих, які підтримували українські змагання за самостійність. Та були й такі, які вірили в ідеї, пропаговані комуністами. Серед них знаходимо Мирослава Ірчана (Андрій Баб'юк, 1896–1937 рр., який писав під багатьма іншими псевдонімами). Хоча він був в УГА, пізніше перейшов до комуністів, виїхав 1922 р. до Праги, а в 1923–29 рр. жив у Канаді. Там включився в групу, що підтримувала т. зв. УССР; заснував товариство письменників "Заокеанський гарт". Його драми головно присвячені періодові революції або робітничому класові: "Бунтар" ("Син революції", Нью-Йорк, 1922, 1925 рр.), "Безробітні" (Вінніпег, 1923 р.), "Дванадцять" (Вінніпег, 1923, 1930 рр.), "Їх біль" (Вінніпег, 1923 р.), "Родина щіткарів" (1923, 1925, 1927, 1930 рр.), "Нежданий гість" (2-ге вид., Вінніпег, 1923 р.), "Товариство "Пшик" (Вінніпег, 1925 р.), "Підземна Галичина" (Вінніпег, 1926, 1928 рр.), "Радій" (1928–1929, 1930 рр.). Він також був автором багатьох оповідань і спогадів.

Ірчан повернувся в Україну, де написав ще одну п'єсу ("Плацдарм", 1933 р.), потім був висланий на Соловки, де й згинув 1937 р. Деякі його драми вийшли друком у перекладах російською мовою. 1932 р. з'явилася збірка його п'єс. 1957 р. був "реабілітований" російським виданням "Родини щіткарів", а 1958 р. вийшли два томи його найбільш "витриманих" ідеологічно п'єс...

Степан ВОЛИНЕЦЬ

СТРІЛЕЦЬКИЙ ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

Коли у зв'язку із святкуванням 50-ліття виступу Українських Січових Стрільців на поле бою за волю України згадуємо і про стрілецьку творчість, не можна оминути й Стрілецького Театру, що відіграв дуже важливу роль у часі Першої світової війни. Той театр був дуже важливим засобом живої національної пропаганди у важких для українського народу Галичини часах, а для українських вояків австрійської армії і стрільців, котрі відвідували вистави того театру, – великою відрадою і насолодою в тяжких воєнних обставинах.

Наперед кілька пояснень і споминів. В часі свого існування, принаймні до листопада 1918 року, офіційна назва того театру була такою – "Театр "Української Бесіди" під дирекцією Катерини Рубчакової. В період війни, коли майже всіх дорослих мужчин забрано до війська, в тому театрі були б залишилися самі жінки, а в такому стані він не міг би існувати.

Хтось, видко, журився тією справою і шукав способів, як її налагодити. Єдиною установою, що могла чим-небудь допомогти в тій справі, був Легіон Українських Січових Стрільців, а кажучи докладніше – його запільні установи, такі як Кіш УС Стрільців, що знаходився тоді в селі Пісочній, недалеко Львова.

Комендантами тих двох стрілецьких установ були тоді два відомі українські громадяни і великі українські патріоти. Комендантом Коша УСС був отаман Никифор Гірняк, колишній учитель гімназії в Рогатині. Комендантом Збірної Станиці УСС у Львові був отаман Михайло Волошин, львівський адвокат, любитель і знавець української музики. За студентських часів був диригентом славного студентського хору "Бандурист".

Чи ці два високі стрілецькі старшини домовилися в тій справі, чи кожний з них діяв на власну руку при обопільній тихій згоді на таку акцію, сьогодні не можна нічого певного сказати, не маючи на це відповідних документів чи авторитетних заяв.

Треба підкреслити, що те, що вони робили, аби врятувати український театральний відтинок, суперечило австрійським воєнним

приписам і загрожувало їм обом не дуже приємними для них наслідками. Вони півлегально або й зовсім нелегально в підпорядкованих їм установах затримували понад приписаний час таких стрільців різних рангів, що були обдаровані гарними голосами, проявляли акторський хист і взагалі були обдаровані мистецьки.

Отаман Н. Гірняк видавав їм різні документи, включно з подорожними військовими посвідками, якими вони могли легітимуватися перед австрійською військовою жандармерією, а отам. М. Волошин затримував їх місяцями в середовищі своєї Збірної Станиці у Львові, де вони працювали на культурному фронті.

Усе це були нелегальні щодо австрійської держави дії, якими обидва стрілецькі старшини наражали себе на великі неприємності й небезпеки, але вони їх робили для добра української справи, бо український театр на тоді був дуже важливою справою.

Встановити докладно час, у якому на сцені Львівського театру "Української Бесіди" появились Українські Січові Стрільці, трудно. З'явились вони десь наприкінці 1915 чи на початку 1916 року. Були це молоді хлопці, такі, що любили театр, були обдаровані добрими голосами, а дехто з них мав і акторський хист.

Першими, так би мовити, піонерами того театру були Олесь Новіна-Розлуцький, Йосип Гірняк, Володимир Демчишин і Михайло Онуфрак. Усі вони були безсумнівними мистецькими талантами.

Дійсними театральними артистами ще з передвоєнних часів були Василь Коссак, Петро Сорока і "Бронцьо" Нижанківський. Всі три вони жили під покровом Збірної Станиці УСС. "Доскакував" час до часу до того театру з передвоєнних акторів Н. Горак, котрий носив мундир австрійського вояка, але на якій основі мешкав тоді у Львові, сьогодні трудно встановити. До старших акторів, що виступали в Стрілецькому Театрі, слід зарахувати також Ол. (Альошу) Польового, вродливого і обдарованого гарним оперовим тенором голосом уродженця Волині. Він був єврейського походження, але пристрасно любив український театр, володів чудово українською мовою.

Після звільнення Тернополя від московської окупації прибули до Львова ще Іван Рубчак, Євген Кохан і Микола Бенцаль, яких властиво нелегально включено в ряди Легіону Українських Січових

Стрільців, бо вони як зобов'язані до військової служби повинні були зголоситися до австрійської армії.

Крім тих повновартних театралів, виступав цілий ряд молодих, мало обізнаних зі сценою, але її ентузіастів і адептів з лав Українських Січових Стрільців. Постараємося принагідно назвати всіх тих, що їх імена збереглися ще в пам'яті. Ось вони:

Лесь Гринішак – обдарований гарним теноровим голосом, співав деякі сольні партії, грав невеличкі ролі; "Фуньо" Волинець (так його приятелі називали, походив з Перемишля) – колишній провідник стрілецького так званого "Щербор-клюбу" в часі карпатських боїв, тенор-соліст, співав сольні партії в народних оперетах; Євген Банах – тенор-соліст, співав сольні партії і грав дрругорядні ролі; Луць Лісевич – балетмайстер стрілецького театру і виконавець характеристичних ролей та здібний перукар і гример; Славко Гриневич – хоровий бас, виконавець малих, характеристичних ролей; Степан Волинець – уродженець Львова, автор цих рядків, хорист-тенор, член стрілецького балету, в тому часі виконавець невеличких характеристичних ролей; Юрко Танчаковський – виступав у гуртах і виконував другорядні ролі; хорунжий Михайло Онуфрак наполегливою працею над собою вибився на доброго актора, грав головні драматичні ролі, мав великий репертуар; поручник Гр. Ничка мав гарний баритоновий голос, виконував деякі сольні партії в операх і виконував різні драматичні ролі; Осип Прибильський виступав у масових сценах і грав невеличкі ролі; хорунжий Тадей Слобода – виконавець різних другорядних ролей; Н. Мельник, "смішака", як його приятелі називали за те, що він умів розповідати різні анекдоти й придибашки, хорист і виконавець різнопланових ролей.

Окремо треба згадати Йосипа Гірняка, на тоді підхорунжого УСС-Стрільців, з гарним баритоновим голосом і вже тоді талановитого актора, що виступав у різних ролях; Олеся Новіну-Розлуцького, талановитого виконавця різних драматичних ролей; Володимира Демчишина з басовим сольним голосом, який міг виконувати такі партії, як Карася в "Запорожці" чи батька в "Катерині". Крім того, він талановито створював різні комічні й характеристичні ролі.

Усе це була стрілецька чи також вояцька братія. Крім названих вище, були ще й нечисленні в тому воєнному часі цивільні, які з різних причин не служили у війську. На першому місці треба зга-

дати І. Попеля з просто феноменальним низьким басовим голосом, який співав басові партії в операх і оперетах і виконував різні ролі; Осипа Бодака – соліста з високим ліричним тенором, Н. Бокала – студента ветеринарії, котрий співав басом, виступав у масовках і грав дрібні ролі, та Н. Кривокульського (буквою "Н" ми часто користуємося там, де не маємо змоги подати точно ім'я – автор), якого називали чомусь Бронцьом Капіносом і який виступав у масових сценах, виконував невеличкі ролі.

Наприкінці годиться згадати Івана Вороняка, народного вчителя зі львівського передмістя Замарстинова, великого театрального ентузіаста. Він мав високий теноровий голос, що легко переходив у фальцет, був добрим і пильним хористом, рвався до танців на сцені і мав свій власний, дуже гарний народний театральний стрій.

Галерію жіночих постатей хай відкриє Катря Рубчакова, найвизначніша зірка українського галицького театру, з Божої ласки велика театральна артистка і оперна співачка. Вона відкриває також чергу Катерин, яких у Стрілецькому Театрі було кілька. Друга з Катерин – це Катря Пилипенко, дружина пізніше славного театрального артиста Амвросія Бучми, уродженка Таганрогу над Азовським морем, оперна і головно опереткова співачка з гарним сопрано та добра театральна артистка. Третя Катря – це Катря Козакова-Вірленська, вродлива і поставна театральна артистка, з милим сопрановим голосом. Грала головні ролі й мала багатий репертуар. І нарешті четверта Катря, а саме – Катря Рубчак-Коханова, сестра Івана Рубчака і дружина дуже доброго актора і режисера Євгена Кохана. Вона мала рідкісний низький альт, грала невеликі жіночі ролі.

Поза тими чотирма Катрями світилом театру була також Антоніна Осиповичева, одна з найбільших артисток української галицької сцени. Після неї слід згадати її невістку Ольгу Левицьку, з дому Бучмівну (сестру Амвросія Бучми), колись першорядну оперну співачку. В тому часі вона вже не мала оперного голосу і взагалі не співала на сцені, тільки виконувала першорядні жіночі ролі.

Чергу дальших театральних артисток ще з передвоєнних часів хай відкриє Наталка Левицька, талановита драматична артистка з гарним сопрано. Грала першорядні жіночі ролі, головно ролі т. зв. аманток. Ірина Коссакова – дружина Василя Коссака, рідна сестра Стадникової, з гарним сопрановим голосом – грала першорядні

жіночі ролі. Ванда Сорока з невеликим сопрановим голосом грала водночас другорядні жіночі ролі. Антоніна Дякова, рідна сестра Рубчакової, з гарним альтом, грала другорядні жіночі ролі. М. Якимова, дружина стрільця Якимова (дівоче прізвище Качмариківна) за молодих літ визначна оперна співачка, що виконувала такі партії, як Гальки в однойменній опері Монюшка. В Стрілецькому Театрі мала деякі менші співочі партії і грала другорядні жіночі ролі. Це все були артистки, які грали ще в передвоєннім театрі "Української Бесіди", тобто професійні актори.

До жіночого театрального молодняку в Стрілецькому Театрі належали також три сестри Парахоняківни, а саме Ірина (пізніше дружина Луця Лісевича), Лінда і Тося, а далі Уляна Балевичева (обдарована дуже гарним контральтом), Марія Криштальська – пізніше дружина артиста Івана Гірняка, дві сестри Купчинські, дочки театрала Тадея Купчинського (одна з них, мабуть, Орися, мала милий контральтовий голос). Були ще й інші, але їх імена вже сьогодні забулися.

Стрілецький Театр, що нараховував близько 50 осіб, мав доволі широкий драматургічний репертуар. В першу чергу, він виставляв цілий ряд народних та історичних п'єс із співами і танцями, як "Маруся Богуславка", "Невольник", "Циганка Аза", "Кума Марта", "Хмари", "Ой, не ходи, Грицю...", "Дай серцю волю, заведе в неволю", "Верховинці" й багато інших. Здійснював він також постановки цілого ряду драм українських письменників-класиків, як І. Тобілевича "Суєта", "Мартин Боруля", М. Старицького "За двома зайцями", Б. Грінченка "Ясні зорі", І. Франка "Украдене щастя" й інші.

Ставив Стрілецький Театр і п'єси закордонних драматургів, згадати хоча б Зудермана "Огні Іванової ночі", Ростана "Романтичні" й багато інших.

З великим успіхом ставив Стрілецький Театр цілий ряд опер і опереток, як "Запорожець за Дунаєм", "Катерина", "Чорноморці" "Галька", "Продана наречена", "Весілля при ліхтарні", "Барон циганів", "Циганська любов" та інші.

Театр мав дуже здібного диригента, молодого тоді усусуса Славка Барнича, який давав собі раду із диригуванням таких складних опер, як "Галька" чи "Продана наречена", і якого респектували

рутиновані музиканти з військових музик, яких австрійські коменданти як у Львові, так і поза ним радо давали до розпорядження нашого Стрілецького Театру. Окремо велику допомогу давав театрові стрілецький оркестр, що знаходився під диригентурою Михася Гайворонського. На кожний поклик Львова члени того оркестру приїжджали до Львова чи до іншої місцевості, де театр давав вистави, і ставали під батуту Славка Барнича.

Крім міста Львова, Стрілецький Театр давав вистави в таких важливіших містах, як Перемишль, Стрий, Дрогобич, Станиславів, Коломия і Чернівці. Виїздив він також на фронт і в найближчих до фронту місцевостях, як от в Калуші, давав для фронтових вояків театральні вистави. Команди фронтових відтинків, як це було, між іншим, у Калуші, висловлювавали нашому театрові великі зізнання і складали подяку, як це зробив генерал армії Терштянський у Калуші.

Стрілецький Театр мав завжди переповнені зали, головно військовими глядачами, що були дуже сердечними і вдячними глядачами. Для них варто було трудитися, і це усвідомлювали собі члени Стрілецького Театру.

Наприкінці годиться звернути увагу на найбільшу заслугу Стрілецького Театру: він зберіг у повоєнний час для української сцени такі сили, як Іван Рубчак, Василь Коссак, Микола Бенцаль, Бронислав Нижанківський. Це лише згадака про кількох найпомітніших з українських акторів. Без Стрілецького Театру вони, напевно, пропали б серед воєнної завірюхи десь на далекому італійському чи албанському фронтах.

Крім того, театр виростив для української сцени такі сьогодні вже великого формату сили, як видатний український театральний артист і режисер Йосип Гірняк, а також визначний диригент і композитор Ярослав Барнич. Навряд чи без Стрілецького Театру, що завдячує своїм існуванням підтримці таких світлих стрілецьких постатей, як комендант Коша УСС отаман Никифор Гірняк і Ярослав Барнич, названі митці відбулися б як творчі особистості.

Ті з членів Стрілецького Театру, хто залишився ще в живих, ще й сьогодні згадують той сценічний колектив із глибоким зворушенням і вдячністю.

ПРИМІТКИ

Додаткові матеріали з історії розвитку драматургічно-театрального процесу в Західній Україні і діаспорі 20–30-х років подано вибірково: з урахуванням поставлених у них проблем, аналізом літературно-сценічних явищ та повноти їх висвітлення, зважаючи на актуальність виявлення тодішніх художніх подій та фактів мистецького життя, а також на конечну потребу відтворити сьогодні цілісну картину національно-духовного буття українців у непростих умовах окупації (Галичини, Буковини, Закарпаття, Волині) й еміграції (здебільшого у США, Канаді, Польщі, Чехословаччині, Австрії). Зібрані в один розділ з архівних джерел, приватних книгозбірень, із сторінок давніх періодичних видань, ці публікації, не зважаючи на їх різножанровість подачі (проблемні статті, аналітичні огляди чи власні спогади), а також переважно театрознавче спрямування, так чи інакше розширюють рамки (ідейно-тематичні, естетичні, поетикальні, герменевтичні, зрештою, і фактографічні) основного тексту дослідження, по-своєму екстраполюють цілу систематику поглядів, спостережень, принципів і підходів в аналізі розвитку української драматургії на материковій землі і в діаспорі впродовж наступних періодів її творчого побутування. Безперечно, поза цим розділом книжки свідомо залишені її автором численні бібліографічні покажчики видань західноукраїнської та еміграційної драматургії перших десятиліть XX століття, рецензії на такого типу твори літераторів і майстрів сцени (більшою чи меншою мірою вони використані в основному тексті праці), репертуарну і гастрольну діяльність професійних й аматорських театральних колективів 20–30-х років минулого століття.

Перелік умовних скорочень, що зустрічається в основному тексті видання, а також у додаткових матеріалах до нього, такий: Записки НТШ – Записки Наукового товариства ім.Шевченка; ЗУНР – Західноукраїнська Народна Республіка; УНР – Українська Народна республіка; УГА – Українська Галицька Армія; УНТ – Український Незалежний Театр; УСС – Українські січові стрільці; НКГА – Начальна Команда Галицької Армії; ЦДІА України у Львові – Центральний державний історичний архів України у Львові.

Додаткові матеріали з історії українського драматургічно-сценічного процесу 20–30-х років у Західній Україні та еміграції подано за проблемно-тематичним принципом.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПІСЛЯ ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ

Автор статті – відомий галицький драматург, літературний і театральний критик, культурно-мистецький і релігійний діяч в Західній Україні та діаспорі Григор Лужницький. Окремі фрагменти її друкувалися дослідником у часописах "Новий час" (12 вересня 1938 р.), що виходив у Львові, "Київ" (1955, Ч.4), що публікувався у Філадельфії (США), "Гомін України" (7 квітня 1964), котрий появлявся у Торонто (Канада) та інших виданнях Галичини й еміграції. Повне дослідження під такою ж назвою видруковане у Книзі діячів українського театрального мистецтва "Наш Театр" (Т.1. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – С.9 – 90), звідки використовуємо лише ті розділи, що розкривають історію західноукраїнської драматургії і театру 20–30-х років минулого століття, зберігаючи стиль Григора Лужницького.

НАРИС ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА БУКОВИНІ (ПО ЧЕРВЕНЬ 1940 РОКУ)

Стаття спеціально підготовлена Василем Руснаком до першого тому Книги діячів українського театрального мистецтва "Наш Театр" (Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – С. 173–200). Тут же використовуємо з неї тільки фрагменти, які торкаються драматургії і театру Буковинського краю початку XX століття. Збережено авторський стиль театрознавця з діаспори.

ТЕАТР "ПРОСВІТИ" В УЖГОРОДІ

Автор невеличкої розвідки – Володимир Безушко. Під такою назвою його стаття появилася 14 травня 1924 року в Берлінському

україномовному виданні-тижневику "Літопис політики, письменства і мистецтва", що виходив у видавництві "Українського слова" в перших десятиліттях минулого століття. Друкується за цією редакцією.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА ВОЛИНІ

Уперше цей матеріал було опубліковано у літературному додатку до Львівської газети "Новий час" (4.12. 1937). Його автор Василь Хорольський подавав огляд розвитку сценічного мистецтва, починаючи з 1917 і завершуючи 1937 роком. Тут подано лише фрагмент авторського тексту, що так чи інакше торкається 20–30-х років в історії українського сценічного мистецтва. Публікується за цією редакцією.

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ НА ПІВНІЧНО-АМЕРИКАНСЬКОМУ КОНТИНЕНТІ

Автор літературознавчого дослідження – Лариса Задеська-Онишкевич, відомий учений із Америки, що тривалий час займається вивченням теорії та історії драми як роду літератури і виду мистецтва, передовсім української драматургії. В основу цієї статті покладено виступ дослідниці на Нью-Йоркському науковому симпозіумі про функціонування української еміграційної літератури на американському континенті (1974). Згодом під назвою "Українська еміграційна драма" цей виступ англійською мовою був опублікований у збірнику матеріалів симпозіуму (1974). Наступного року вже як україномовний (розширений і поглиблений) варіант він появився під назвою "Українська драматургія в Америці" у першому томі Книги діячів українського театрального мистецтва "Наш Театр" (Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – С.215–230). Тут передруковуємо його в авторській редакції, головно ті його частини, що мають безпосереднє відношення до розвитку української діаспорної драматургії перших трьох десятиліть XX століття.

Доповнене, почасти й перероблене дослідження під назвою "Драматургія української діяспори" Лариси Залеської-Онишкевич

з'явилося як вступна стаття до недавно виданої в Україні антології драматургії української діяспори "Близнята ще зустрінуться" (Київ–Львів, 1997– С.9–32).

СТРІЛЕЦЬКИЙ ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

Стаття вперше видрукована у Книзі діячів українського театрального мистецтва "Наш театр" (Т.1. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – С.297–302). Тут публікується за цим виданням із збереженням стилю автора – Степана Волинця.

ПОКАЖЧИК ПРІЗВИЩ І НАЗВ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ

(Основний текст)

А

Андрусів С. – 7, 86

Антонич І.-Б. – 65

Б

Бабій О. – *"Воєнна любов"* – 39, *"Гуцульський курінь"* – 40, 45

Бабієнко В. – 14

Балабан В. – 53

Барвінський О. – 62

Барка В. – 81

Баті Г. – 80

Бачинський З. – 14

Бенцаль М. – 35

Бергман Я. – *"Обличчя"* – 17

Блавацький В. – 3, 5, 69, 79, 80, 88, 89, 90

Бобинський В. – 9, 45

Бодруг І. – 14

В

Вергілій – 82

Винниченко В. – *"Ательє щастя"* – 20, *"Базар"* – 17, *"Брехня"* – 17, *"Великий секрет"* – 20, *"Гріх"* – 17, *"Закон"* – 15–20, 90, *"Пісня Ізраїля (Кол-Нідре)"* – 17, 20–22

Виспянський С. – *"Весілля"* – 11, 12

Витвицький С. – 62

Вітовський Д. – 40, 41, 42

Волицька І. – 80

Волошин А. (А.Верховинський) – *"Без Бога ні до порога"* – 44, *"Маруся Верховинка"* – 46

Вольтер Ш. – 6

Г

Галан Я. – *"Вероніка"*– 6, 10, 53, 54–55, *"Вантаж"*, *"Дон-Кіхот із Етенгайму"* – 56, 57, "99%", *"Човен хитається"* – 58, *"Осередок"* – 59

Гануляк Г. – 4

Гауптман Г. – 12, *"Затоплений дзвін"* – 49

Гете Й. – 71

Гірняк Й. – 38

Гірняк Н. – 37, 44

Гнатишак М. – 64, 65

Гоголь М. – 8, 80, *"Тарас Бульба"* – 82

Гординський Я. – 65, 89

Гребан А. – *"Містерія страстей Господніх"* – 72

Гренджа-Донський В. – *"Сотня Мочаренка"* – 45

Грицай О. – 12, 71, *"Anima uniwersalis"*, *"Шляхом Вифлеємської зорі"* – 72, 90

Грімм – 24

Грінченко Б. – *"Степовий гість"* – 35

Гром Ю. (Ю.Шерегій) – *"Часи минають"* – 46

Гуменюк В. – 20

Гунько Д. – *"В галицькій неволі"* – 15

Гурський П. – 14

Д

Давісен Ж. – 6

Данте А. – *"Божественна комедія"* – 81

Дем'янівська Л. – 19, 20

Дідицький Б. – 62

Достоєвський Ф. – 67

Дуртаке Р. – 64

Є

Єндик Р. – *"Черник"* – 42, 43

Ж

Жарський Б. – *"Україна в крові"* – 65

Жулковський Є. – 6

З

Загаров О. – 3,5,7, 63

Залеська-Онишкевич Л. – 14, 27, 31

Зборовський Т. – 62

Зеров М. – 9, 66

Зубенко І. – *"Остання жертва"*, *"Перемога"*, *"Шлях до волі"* – 39, *"Ганжа Андибер"*, *"Орленя (Григор Орлик)"*, *"За українську землю"* – 83

І

Ібсен Г. – 49

Ільницький М. – 10, 12, 62

Ірчан М. (А. Баб'юк) – *"Радій" ("Отрута")* – 6, 10, 47, 51, 52, *"Бунтар"*, *"Безробітний"*, *"Дванадцять"*, *"Їх біль"*, *"Підземна Галичина"*, *"Плацдарм"* – 48, 49, 50, 53, *"Родина щіткарів"*, *"Два ордени"* – 59

Ісаїв П. – 64

Й

Йєтс В. – 80

К

Казанівський – 14
Карпенко Є. – 4, 33, 90
Керницький І. – 4
Кобзар Г. – 14
Кобилянська О. – 3
Ковбель С. – *"Батурин"*, *"Вірна сестра"*, *"Делегація до раю"*, *"Дівочі мрії"*, *"На руїнах"* – 14
Комариця М. – 88
Комишвацький С. – 14
Кано Ж. – 80
Карманюк О. – 53
Кобилянська О. – 60
Коломийців І. – 64
Коритко В. – *"Бог предвічний"* – 65
Королева Н. – 65
Косовський Я. – *"На манівцях"* – 65
Коссан В. – 35
Коссан Г. – 37
Костельник Г. – 64
Коструба Т. – 63, 64
Костюк Г. – 20
Кравців Б. – 65
Кузьма Е. – 11
Куліш П. – *"Цар Наливай"* – 66, 84, 85
Кульчицький О. – 27
Купчинський Р. – 40, *"Великий день"* – 41–45
Курбас Л. – 5, 10, 35, 63
Курилас Б. – 75, *"Нерон"* – 90

Л

Левинський С. – *"Свято Нового року"* – 39
Лепкий Б. – 5, *"Батурин"* – 80
Липа Ю. – 4, *"Вербунок"*, *"Поєдинок"* – 6, 32, *"Бенкет"*, *"Корабель, що відпливає"*, *"Пісня"*, *"Слово в пустині"*, *"Троянда з Єрихону"* – 33, 90
Липинський В. – 86
Лідянка М. – 53
Лімниченко В. (В.Мельник) – 65, *"Убите щастя"* – 76–78, 90
Лісевич Л. – *"Залізна острога"* – 39

Луговий О. – *"Дала дівчина хустину"* – 39
Лужницький Г. – 3, 4, 6, *"Гетьман Мазепа"* – 87, *"Голгота"* – 66, 69, 73, 85, *"Дума про Нечая"* – 80, 86, *"Жабуриння"* – 88, *"Мотря"* – 86,87,88, *"Ой зійшла зоря на Почаєвом"* – 66, 68, 69, 74, *"Подружжя у двох помешканнях"* – 88, 89, 90, *"Посол до Бога"* – 7, 10, 42, 46, 65, 76, 87, 89, *"Сестра-воротарка"* – 77,78, 87
Луцик І. – 39, *"Тривожні душі"* – 69
Луцький Г. – 14

М

Магир М. – *"Святий Миколай на селі"* – 65
Малютіна Н. – 23
Марчук П. – *"Марко Проклятий"* – 65
Матіїв-Мельник М. – *"На ріках вавилонських"* – 40
Матющенко А. – 16
Мельник В – див. Лімниченко
Метерлінк М. – *"Принцеса Мален"*, *"Сестра Беатріс"* – 23, *"Синій птах"*, *"Сліпці"* – 24, 25
Микитюк В. – 88
Мирний П. – 66, *"Спокуса"* – 77
Мишанич О. – 46, 70, 85
Мігевко П. – *"Михля"* – 46
Моджеєвська Т. – 6
Мороз Л. – 20
Мосендз Л. – 4, 6, 30, *"Вічний корабель"* – 31, 33, 39, 90,
Мусійчук С. – *"В боротьбі за волю"* – 15

Н

Назарук О. – 64
Невицька І – "Огонь" – 45
Неврлий М. – 24
Николишин Д. – *"Ірод Великий"* – 7, *"Самсон"*, *"Розладдя"* – 38, 39
Ничка Г. – 7
Новиченко Л. – 48, 52
Новіна-Розлуцький Л. – 38

О

Огоновський О. – 62
Олбі Е – *"Не боюсь Вірджинії Вульф"* – 17
Олесницький Є. – 5
Олесь Олександр – 4, 6, 10, 12, 13, 22, 23, 25, 26, 27, *"Земля обітована"*, *"Над Дніпром"*, *"Ніч на полонині"*, *"Осінь"* *"По дорозі в Казку"*, *"При*

світлі вітри", "Танець життя", "Тихого вечора", "Трагедія серця" – 23, 27, 33, 90
Олійник О. – 25
Орвич З. – 66
Осборн Дж. – *"Озирнутися в гнів"* – 17
Отаманець Л. – *"Син повстанців"* – 43

П

Панченко В. – 20
Партицький Я. – *"Млин"* – 39
Пачовський В – 3, 6, *"Гетьман Мазепа"* – 8, 10–13, 34, 82, 83, *"Кров землі"* – 8, 81, *"Роман Великий"* – 8, 82, 83, *"Сон української ночі"* – 8, 34, 82, 83, *"Сонце руїни"* – 8, *"Сфінкс Європи"* – 8, 34, 35, 42, 45, *"Золоті ворота"* – 82, 83, 90
Певний М. – 5
Пеленський Є.-Ю. – 9, 64, 65
Перлін Є. – 17
Перський С. – *"Чудо св. Миколая над половчанином"* – 65
Петрівський М. – *"Рідний край", "Тихі герої"* – 15
Петрійчук О. (Араміс, Ол. Мох) – 9, 64
Пилипенко-Бучма К. – 38
Пилипенко П. – *"В пазурах Чека"* або *"Кривава квітка большевицького раю"* – 15
Пирятинський Б. – *"Десятник Люлька"* або *"Бо війна війною", "Їхав стрілець на війноньку"* – 39
Піранделло Л. – *"Шість персонажів у пошуках автора"* – 17
Поліщук К. – *"Тривожні душі"* – 6
Поліщук Я. – 11, 66
Попадюк В. – *"Чуже не гріє"* – 65
Приймак М. – *"Стрілецька рука"* – 43

Р

Райнгард М. – 79, 80
Рубчакова К. – 38
Рудницький Л. – 9, 67, 78

С

Свербилова Т. – 54
Семенюк Г. – 47
Семчук С. – 64
Сенкевич Г. – 72
Сиваченко Г. – 20
Сильвай С. – *"Маруся"* – 46

Сиротенко В. – 15
Сказинський Р. – 64
Сковорода Г. – 8
Сливка О. – *"Святий Миколай"* – 46
Сосенко П. – 64
Стадник Й. – 5
Стефаник В. – 3, *"Земля"* – 5, 80
Стріндберг А. – *"Батько", "Графиня Юлія", "Соната привидів", "Шлях до Дамаску", "Танець смерті"* – 17
о. Струтинський М. – *"Страйк"* – 14
Студинський К. – *"Діалоги василіянок"* – 76, 90

Т

Тарнавський З. – 4
Твердохліб С. – 35
Терлецький С. – 5
Тиктор І. – 4

У

Угрин-Безгрішний М. – *"Великі роковини", "Лицарі залізної остроги", "Софія Галечко"* – 37, 39
Українка Леся – *"Лісова пісня"*, 28 *"Камінний господар"* – 6, 26, *"На полі крові"* – 66, 70, *"Одержима"* – 71

Ф

Федорців Ф. – 35
Федькович Ю. – 60
Фелліні Ф. – *"Дорога"* – 17
Франко І. – 3, 11, 35, *"Украдене щастя"* – 60, 62

Х

Хвильовий М. – 9, 66
Хоткевич Г. – 4, *"О полку Ігоревім"* – 60, 61, 63, *"Богдан Хмельницький", "Гуцульський рік", "Довбуш", "Непросте", "Прахтикований жовнірь", "Богдан Хмельницький", "Довбуш"* – 62, *"Берестечко", "Київ", "Переяслів", "Суботів"* – 90

Ц

Цеглинський Г. – *"Соколики"* – 35, *"Кара совісти"* – 36, 43

Ч

Черемшина М. (І. Семенюк) – 60
Черкасенко С. – 4, 6, 10, 13, *"Бідний Лесько", "До світла, до волі", "Лібуша в таборах", "Лісові чари", "Ой хто, хто Миколая любить", "Сміх", "Хай живе життя", "Чудо святого Миколая"* – 28, *"Еспанський кабальєро*

Дон Хуан і Розіта", "Коли народ мовчить" – 20, 23, 27, *"Ціна крові"* – 33, 65, 70, 71, 83, 84, *"Северин Наливайко"* – 85, 90
Чехов А. – *"Дядя Ваня"* – 35
Чехович К. – 64, 65
Чирський М. – *"Отаман Пісня"* – 43
Чучка П. – 46

Ш

Шеллінг Ф. – 13
Шерегій Ю. (Ю.Гром) – *"Нова генерація"* – 45
Шкрумеляк Ю. – 40, *"Сон Галича"* – 45, 64, 87
Шопенгауер А. – 13

Ю

Юркевич П. – 8

Я

Якимович Г. – 62

Зміст

Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі XX століття. 3
Додаткові матеріали до історії західноукраїнського і діаспорного драматургічно-театрального процесу двадцятих-тридцятих років XX століття. 107
Український театр після визвольних змагань. *Григор Лужницький* 108
Нарис історії українського театрального мистецтва на Буковині (по червень 1940 року). *Василь Руснак*....144
Театр "Просвіти" в Ужгороді. *Володимир Безушко.* 162
Український театр на Волині. *Василь Хорольський.* 165
Українська драматургія на Північно-Американському континенті. *Лариса Залеська-Онишкевич.* 167
Стрілецький театр і драматургія. *Степан Волинець.*....174

Примітки 180

Покажчик прізвищ і назв драматичних творів. (Основний текст) 184

Наукове видання

ХОРОБ Степан Іванович

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 20–30-Х РОКІВ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ ТА ДІАСПОРІ

Друкується в авторській редакції

НБ ПНУС
754695

Підписано до друку 11.12.2008. Формат 60x84 1/8.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк офсетний. Ум. друк. арк.13,07. Зам. №22.
Наклад 200

Видавництво „Нова Зоря",
м. Івано-Франківськ, пл. А.Міцкевича, 5,
тел./факс (0342) 55-24-45; тел. (0342) 52-73-48,
e-mail: nz@com.if.ua http://nz.com.if.ua
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи серія ДК № 402 від 04.04.2001 р.