

ТЕАТРОЗНАВСТВО. ХОРЕОЛОГІЯ

УДК 792.9.09.041:39](=161.2:477.83/.86)”192/193”:17.035.3

orcid.org/0000-0003-4434-6647; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10620>

ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ РЕПЕРТУАР УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ ГАЛИЧИНИ 20–30-х РОКІВ ХХ ст. ЯК ІНСТРУМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОГО САМОЗБЕРЕЖЕННЯ

Роман ЛАВРЕНТІЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000,
тел. (+38032) 239-42-99; e-mail: lawromen@yahoo.com*

Досліджено класичний так званий “народний репертуар” українських мандрівних театрів Галичини крізь призму міжвоєнної “війни культур”, яка розгорнулася насамперед між польським та українським середовищами. Проаналізовано традиційні етнографічно-побутові вистави у практиці таких колективів, як українські театри Йосипа Стадника (1924–1939), Івана Когутяка (1920–1939), Панаса Карабіневича (1924–1939), Юрія Кононева (1935–1939), Богдана Сарамagi (1932–1939), Українського народного театру “Промінь” під керівництвом Миколи Комаровського (1931–1939), Українського театру “Веселка” (1933–1936; 1938–1939), Українського “Просвітянського театру” (1928–1929) та ін. Особливу увагу присвячено режисерській спробі митця-експериментатора В. Блавацького модернізувати побутову драму – на прикладі вистави “Ой, не ходи, Грицю та й на вечорниці” М. Старицького (1934, Український молодий театр “Заграва”). Проаналізовано особливості режисерського трактування, сміливого сценічного оформлення, акторські роботи та рецепцію глядачів, суспільний резонанс, викликаний прем’єрою. А також заторкнено явище активізації масового аматорського театрального руху в українському середовищі – як захисну реакцію на денационалізацію краю.

Ключові слова: етнографічно-побутовий театр, національний етос, колонізація, псевдопобутовий театр, модернізація класичного “народного репертуару”, “умовно-реалістичний театр” В. Блавацького, масовий аматорський театральний рух.

Актуальність проблеми у загальному вигляді. Український так званий класичний “народний репертуар”, а точніше етнографічно-побутова драматургія ХІХ століття, відігравши неоціненну роль у поширенні народницьких ідей, відтак – безпосередньо спричинившись до становлення національної ідентичності українців, здавалося б, мала залишитися явищем свого часу. Однак наступні періоди історії засвідчують активний інтерес нових поколінь до “канонізованих сценою” старих форм національної репрезентації, широкий спектр постановочної інтерпретації “класичного драматичного репертуару”: від некритичного пієтету аж до різних спроб реaktуалізації, серед них і ревізійністської деконструкції. В умовах

бездержавного існування особливо загострюється потреба захисту і збереження національного етосу, а отже послідовне звернення українських театрів до проблем і тем, закладених у цих текстах, видається невипадковим.

Українські професійні театри та численні аматорські гуртки Галичини, яка в 1920–1939 роках перебувала у складі відновленої Польської Речі Посполитої, мають свій досвід використання етнографічно-побутової драматургії як вагомого інструмента національної боротьби – у руслі міжвоєнної “війни культур” (насамперед між польським та українським середовищами), як захисної реакції на колонізацію краю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв’язання проблеми і на які спирається автор. Питання функціонування побутово-етнографічної драматургії на українських сценах XIX–XX століть розглядали у низці публікацій, а також у вагомих академічних виданнях, серед них, наприклад, “Український драматичний театр. Нариси історії” (т. 1, 1963; т. 2, 1959) [35], “Акторська майстерність театру корифеїв” (1973) [1] та ін. Однак цінність здобутків “театру корифеїв”, а також закладену у традиційній “класичній” драматургії систему кодів національної ідентичності українців (а не лише ідейно-соціологічні аспекти, модні серед дослідників у радянський час) найвлучніше охарактеризував сучасний дослідник Аркадій Драк у статті “Спадщина, яку ми так і не осягнули” (1994) [11]. Показово, що визначний історик театру Ростислав Пилипчук у підсумках до свого викладу “історії українського театру”, надрукованого у п’ятитомному виданні “Історія української культури” (К., 2001–2012), процитував великі пасажі саме з цієї праці А. Драка [16].

Діяльність численних мандрівних українських театрів у Галичині першої половини XX століття (і серед іншого – роль побутово-етнографічного пласту в їхньому репертуарі) досліджували такі науковці, як Степан Чарнецький [40; 41; 42], Григор Лужницький [22; 23], Леонтина Мельничук-Лучко [25], Ростислав Пилипчук [29]; окремим провідним колективам присвятили свої публікації Романна Затварська [12], Володимир Морозюк [26, с. 6–34], Ірина Полякова [32; 33], Ірина Дейчаківська [32] та ін. Проте найактуальнішими на сьогодні залишаються дослідження Олени Боньковської [6; 7; 8], щоправда, основний акцент авторка зробила на новаторських здобутках репертуарної афіші театрів. Зрештою, як і більшість публікацій, присвячених історії західноукраїнських театрів міжвоєнного періоду. Ми також понад десяток статей присвятили висвітленню історії окремих мандрівних західноукраїнських театрів, у доробку яких побутовий репертуар відіграв важливу роль.

Однак навіть за наявності відчутних напрацювань у сфері дослідження історії українського театру в Галичині 20–30-х років XX століття сьогодні залишається актуальним питання належного переосмислення цих здобутків і втрат, естетичних трансформацій національної сцени у ширшому руслі театральних процесів. І побутово-етнографічний пласт репертуару (а часто просто так званий “псевдопобутовий театр”) – попри явно зневажливе ставлення до нього і сучасників, і пізніших дослідників – таки заслуговує на серйозне наукове висвітлення.

Виокремлення проблеми. Детальніший контент-аналіз репертуарних афіш вибраних театральних колективів – під кутом пошуку традиційних етнографічно-побутових вистав і їх резонування у тогочасному українському суспільстві Галичини – допоможе визначити основні (часто взаємосуперечливі) тенденції

та контексти. Щоб “почути” голоси сучасників, звертаємося до першоджерел – документів про діяльність театрів (збережених нині у фондах архівів та музеїв, приватних збірках) та тогочасних публікацій у періодиці. Показовою для нас є сценічна практика таких колективів, як українські театри Івана Когутяка (1920–1939), Панаса Карабіневича (1924–1939), Юрія Кононева (1935–1939), Богдана Сарамаги (1932–1939), Українського народного театру “Промінь” під керівництвом Миколи Комаровського (1931–1939), Українського театру “Веселка” (1933–1936; 1938–1939), Українського “Просвітянського театру” (1928–1929), для яких побутовий репертуар був невід’ємною частиною їхнього репертуару. Однак цікаво відстежувати функціонування цього пласту драматургії також у постановках колективів, які показово декларували непобутову репертуарну політику (як-от, Український театр товариства “Українська бесіда” (1921–1924); українські театри Йосипа Стадника (1924–1939) або театр Богдана Сарамаги (1932–1939), зорієнтовані на популярні західноєвропейські оперети чи музичні комедії; Львівський український театр ревію “Цвіркун” (1931–1936; 1937–1938)).

Окрім того, сьогодні нашу увагу привертають і несправедливо забуті чи радше свідомо подавані в умовах комуністичної цензури у неправдивому світлі поодинокі сміливі спроби модернізувати побутову драму на західноукраїнській сцені. Зокрема, найпоказовіша під цим оглядом – вистава апологета Леся Курбаса, режисера-експериментатора Володимира Блавацького “Ой, не ходи, Грицю та й на вечорниці” М. Старицького (1934) в Українському молодому театрі “Заграва”, у якій було зроблено монтаж тексту, осучаснено поведінкові моделі персонажів, щедро використано конструктивні можливості сцени.

Формулювання мети статті і завдань. Головною метою нашої статті є виділення основних форм існування етнографічно-побутового репертуару в українських театрах Галичини 20–30-х років ХХ століття, розкриття механізмів його впливу на суспільство: від простої розваги, засобу самозабуття, аж до активного функціонування як інструменту національного самозбереження.

Звідси випливають відповідні завдання: 1) проаналізувати історичні обставини, у яких опинилися волиняни, галичани, наддніпрянці на західноукраїнських землях в умовах Другої Речі Посполитої; 2) розглянути принципи функціонування мандрівних українських театрів, зокрема, на теренах Галичини; 3) виділити з репертуарної афіші театрів етнографічно-побутовий пласт та окреслити спектр трансльованих тем і проблем; 4) показати форми реактуалізації, модернізації сценічних національних міфообразів; 5) відстежити готовність чи неготовність українського суспільства до сприйняття усталеної, традиційної чи модернізованої візії національної самосвідомості.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна дослідниця української культури Стефанія Андрусів про 20–30-ті роки ХХ століття влучно зауважила: “...У міжвоєнному двадцятилітті, після поразки українських національно-визвольних змагань, передовсім у 30-х рр. ХХ ст., коли розвіялися ілюзії щодо українськості УРСР, після голодомору й запуску сталінської репресивної машини, [...] Західна Україна, передовсім Галичина, хоч і сама була окупована Польщею і також пережила психотравму після поразки української революції, була єдиним українським тереном, який репрезентував непридушену, не викривлену українськість нашої культури та самосвідомості” [2, с. 9]. Очевидно, саме тому громадсько-культурні діячі на західноукраїнських землях, відчуваючи на собі

відповідальність за увесь пошматований чужими державами український простір, із таким самозреченням намагалися компенсувати втрачене у національно-культурній сфері. Зокрема, для Галичини – це час найбільшої національної консолідації, активації усіх сфер, народження і змужніння масової національної самосвідомості, витворення певного типу “громадянського суспільства”, феномену “держави в державі”.

Серед іншого і театр став важливою силою у процесі збереження традиційної, а також – ретрансляції ідей модерної національної свідомості. Звичайні гастролі українського театру сприймалися громадськістю не тільки як мистецька подія, як важлива перемога у “війні культур” – як маркування свого символічного національного простору. Адже театральне мистецтво на той час є одним із найпродуктивніших видів масової культури, найконструктивнішим і найефективнішим за силою впливу.

Однак історичні обставини явно не сприяли послідовній праці у цьому напрямку: повоєнне безробіття, значне скупчення населення на невеликій західноукраїнській території (додалися також утікачі від радянської влади з центральних і східних теренів України, колишні військовополонені, інтерновані), маргіналізоване становище українців у міжвоєнній Польщі – породили десятки “бездомних” українських мандрівних театрів (дослідниця Л. Мельничук-Лучко [25] окреслила цей процес як “театральну лихоманку”). Дописувач львівської щоденної газети “Новий час” під криптонімом “яр.” гірко іронізував: “...На терені нашого краю запанував, головню останніми роками, театральний хаос. Приповідка: “Не маєш що робити, вступай до театру” – вповні виправдана. Театрів як грибів по дощі” [44]. Відтак далеко не кожен театральний колектив міг похвалитися належним мистецьким рівнем та й репертуар будували за принципом найменшого опору – граючи переважно популярні етнографічно-побутові “народні драми”... Але органічні для епохи “театру корифеїв” народницькі за духом драматичні тексти, некритично перенесені у ХХ століття, часто ставали анахронізмом, породжували профанацію самого поняття традиційного народного побуту (і національних етосів загалом), а на виконавському рівні виливалися у явище так званого “псевдопобутового театру”. Що відповідно спричинилося до певного упередження в інтелектуальних колах щодо такого типу репертуару і сумнівів у доцільності звернень до класичної української драматургії.

Однак як явище масової культури етнографічно-побутові вистави мали безпрецедентну популярність. Адже у свідомості простого українського народу Галичини 20–30-х років ХХ століття театр – це насамперед розвага, яка дає розрядку напруженим нервам (приглушена “психо-травма поразки”) і витік емоцій, а також виконує компенсаторну функцію. А вже потім – цитадель українського духу, його національної культури. Відтак гарантований касовий успіх такого типу вистав (також і в іношомовних глядачів – як екзотика!) часто диктував керівникам театрів уже второвану попередниками стратегію... З одного боку, це несмак, провінційність і небажання виходити за межі “царства шаблону та пересічності” (як влучно зауважив В. Блавацький [3]). А з іншого боку, це традиція у хорошому розумінні, це звернення до культурних джерел, пошук імпліцитної героїки, і – як зауважив анонімний кореспондент газети “Новий час”, говорячи про подібну практику наприкінці 1930-х років у Театрі ім. М. Садовського, – це може навіть стати своєрідним стимулом авторам-сучасникам до написання твору із сучасного

життя українців [10, с. 7]. Зрештою, 1937 року гастролі у Львові саме цього театру переконали авторитетного театрального критика та історика театру Степана Чарнецького в негаснучій актуальності “народніх штук”: “...З вогневої проби вийшов цей театр переможною рукою. І побутовий репертуар видержав пробу і засвідчив, що його роля в історії нашого театру далеко не покінчена і він ще довго зможе вдержатися на сцені” [39].

Живучість побутового репертуару, розуміння і належне його втілення демонстрували, насамперед, мандрівні так звані “наддніпрянські” театри, зокрема, надзвичайно високого мистецького рівня труппа “Український наддніпрянський театр” (1925–1927) під керівництвом Ольги Міткевич(-евої), основу якого становили емігранти з центрально-східної України. Для них змальований у “класичній” українській драматургії побут був ближчий за духом, відтак і почувалися вони органічніше у такому репертуарі. Попри те, саме у таких труппах найчастіше зустрічалося явище подвійної національної ідентичності: актори хоч і працювали на українську ідею, дуже часто не приховували свого пістету до російської культури (як-от, Аполлінарія Карабіневич та ін.).

Не варто також забувати про моральні й естетичні норми, якими керується український театр у Галичині міжвоєнних років, і якими вимірюють тодішній театр його глядачі. Не драматична дія, не структурна точність режисерського вирішення вистави – вирішальні критерії оцінювання спектаклю “народнього театру”... А – дещо зовсім інше... “Трімко лунало зі сцени живе українське слово, – згадувала Г. Чайківська-Шембель, акторка Українського народного театру “Промінь” під керівництвом Миколи Комаровського (1931–1939), – дзвінко неслася чудова українська пісня і поривав народний танок, переданий у мистецькій формі. Перед виставою і в антрактах театральна оркестра виконувала в’язанки народних і стрілецьких пісень та інші мелодії. Це творило своєрідну атмосферу і притягало глядача. Багатьох спонукало призадуматися – “хто ми такі, та чії ми діти” [38, с. 526]. До речі, репертуар цього театру був чи не найбагатшим на “побутові штуки”: “Борці за мрію”, “Жидівка-вихрестка”, “Мати-наймичка” (за Т. Шевченком) – І. Тогобочного, “Вій”, “Пошились в дурні” – М. Кропивницького, “Воскресення” В. Чубатого, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Козачка” Б. Пирятинського, “Маруся Богуславка”, “Ой, не ходи, Грицю...”, “Циганка Аза” – М. Старицького, “Тетьман Полуботок” О. Барвінського, “Тарас Бульба” за М. Гоголем, “Хмара” О. Суходольського, “Шельменко-чура” (“Шельменко-денщик”) Г. Квітки-Основ’яненка, “Запорозький скарб” К. Ванченка-Писанецького, “Ой, не гаразд, запорожці” К. Сноми та багато інших.

Звісно, далеко не всі з названих творів конструктивно працювали на виховання національної самосвідомості українців. Проте варто зазначити, що існував певний “громадський контроль”, який таврував прояви байдужості чи недбальства на національно-культурній ниві. Наприклад, ось на чому наголошував один із вдячних глядачів з Івано-Франківщини, пишучи про виступи Українського театру Юрія Кононева (1935–1939): “Театр дає штуки побутові, надзвичайно поучаючі, виховуючі в укр[аїнським] національним, рівно ж релігійним дусі. Теперішні часи вимагають розвивати укр[аїнське] мистецтво в першій мірі побутове, а не різні ревієві штуки, повні несмачних, деструктивних, повні гнілі великоміської, жартів” [34].

Визнання національного глядача передбачало вимогу чіткої послідовної національної позиції театру, не суто розважального, а історично-виховного репертуару. Наприклад, з театрами Панаса Карабіневича (1924–1939) траплялися неодноразово випадки, коли його “бойкотувала українська публіка”, і колектив, терплячи фінансові втрати, передчасно виїжджав із певних місцевостей. Зокрема, наймасштабнішими були протести на Тернопільщині: у березні 1933 року (за те, що “недостатньо працює у національному напрямку” [30]) та у січні 1937 року [31].

Водночас майже у кожному регіоні через проукраїнський репертуар театр стикався – особливо часто у другій половині 1930-х років – із польськими адміністративними утисками, а то й із розбійними нападами шовіністично налаштованої польської вулиці. Зрештою, саме П. Карабіневич відсидів кілька днів в ув’язненні за виконання духовного гімну українців “Боже Великий Єдиний, нам Україну храни” у його театрі.

Ворожа щодо українців політична атмосфера, поліцейний контроль за діяльністю українських театрів, неофіційні “жанрові ножиці” (більшості труп видавали дозволи на постановки лише розважальних творів), цензурні заборони на вистави, які могли б сколихнути національні почуття глядачів – ось далеко не повний перелік додаткових зовнішніх чинників, що безпосередньо спричинялися до зниження мистецького рівня українських колективів, загрузання в етнографічно-побутовому репертуарі, який польська влада толерувала, не вбачаючи у ньому загрози).

Відтак багатьом колективам, як-от Український театр Івана Когутяка (1920–1939), доводилося вести гнучку репертуарну політику, ставати одним із осердь і вогнищ національної культури бодай на поверхневому рівні: несучи в народ живе слово, пісню, національний стрій, танець... У 1939 році у промовистому дописі “Наші тихі культурники” досить високо оцінювали просвітницьку спрямованість колективу: “Дир[ектор] І. Когутяк полем своєї діяльності вибрав село. Село – це його стихія! І може, якраз тому село його театральну дружину радо приймає, як бажаних гостей. Без перебільшення вільно сказати, що напевно в Галичині нема такого села, куди театральна дружина дир[ектора] Когутяка не заглядала б, і то не один раз” [36].

Навіть провідний національний театр товариства “Українська бесіда” у 1921–1924 роках (завершальний період існування театру) не цурався етнографічно-побутового репертуару, головню, у постановці Йосипа Стадника. У репертуарі інших українських театрів Й. Стадника, які у 1924–1939 роках ніби “продовжили лінію “Української бесіди””, також цей пласт драматургії займав не останнє місце.

Етнографічно-побутові п’єси та історичні драми на козацьку тематику – як єдину можливу форму достукатися до глядача робітничих передмість – цільово використовував Незалежний Людовий Театр (листопад 1926 – весна 1927 року) під адміністрацією Григорія Нички та мистецьким проводом Володимира Блавацького, намагаючись “боротися з застрашуючими проявами польонізаційної політики польської влади на терені Львова шляхом притягнення широких мас українського великоміського пролетаріату, найбільш виставленого на небезпеку денационалізації” [5, с. 120].

У подібному руслі працювало і Товариство “Просвіта”. У лютому-березні 1922 року при цьому товаристві у Львові була створена (фактично – відновлена) окрема Театральна комісія [37], яка виконувала роль дорадчого та координуючого

органу для аматорських театральних, музичних гуртків і хорів читалень та філій Товариства: співпрацювала з численними регіональними осередками, зокрема пропонувала до репертуару певні п'єси і контролювала за їх постановкою, надавала рекомендації та поради, організовувала професійні з'їзди і наради, режисерські та акторські курси, лекції, видавала відповідну методичну літературу, готувала театральну бібліотеку тощо [13; 14; 15]. Певний час Товариство залучало до своєї національно-просвітницької діяльності також професійні колективи, як-от: Український театр М. Орла-Степняка [8], Український "Просвітянський театр" (1928–1929) [21]. Численні аматорські театральні гуртки діяли також при низці інших освітніх, культурницьких, протиалкогольних, спортивних товариств.

"По наших селах бачимо відрадне явище... – влучно відзначав ще у 1927 р. священник УГКЦ, громадський діяч Василь Мельник. – Побіч просвітних, економічних і руханкових товариств, майже в кожному селі позакладали й аматорські кружки. Є села, де що пару тижнів відбуваються аматорські вистави. Твориться освічена верства селянства, прояв з усіх боків потішаючий. Національний розмах, придушений воєнним лихоліттям, встає на ноги. Прозябають нові відродини скривавленої Нації" [24].

Попри надзвичайно нерівнозначний мистецький рівень професійних чи аматорських колективів, які зверталися до етнографічно-побутової драматургії, варто назвати основні константи, міфобразу, які ці вистави транслювали широкій громадськості чи ті, які глядачі самі хотіли там відчитати. Насамперед національний театр ставав у певному сенсі місцем зустрічі односторонніх, консолідації навіть розрізнених українців навколо спільних патріотичних символів (понадполітичні, не партійні!) – через ностальгію за своїм, рідним, болючу потребу самоусвідомлення, самоототожнення з героями сценічного твору. Протягом кожної вистави, незалежно від сюжетів, – творячи символічний простір, населяючи його національними героями та забезпечуючи сталими нарративами (спільні міфи та історична пам'ять), вимальовуючи притягальний образ вільної Батьківщини (історична територія), – театр реактуалізував у свідомості глядачів відчуття спільноти, національного самоусвідомлення.

Однак ефект від такого – збудованого на етнографічно-побутовій і частково на "класичній" історичній драматургії – культурного продукту був не довготривалим. Це в загальних рисах відзначали театральні критики (наприклад, Іван Німчук [28]), а ще чіткіше у 1928 році висловив режисер Володимир Блавацький: "Пишу "побутові" в знаках наведення свідомо, бо в більшості їх справжнього побуту дуже мало, а коли він і є, то фальшивий і не вірний, розрахований на те, щоби своєю "егзотикою" та оперетковістю – в гіршому розумінні цього слова – задовольняти поганий смак невибагливої публіки. [...] Про це наші режисери не можуть пам'ятати і як наслідок того ми бачимо на сцені п'єси, виставлені так само, як вони йшли 60 літ тому назад. Перед нами на сцені пейзажні селяни, солоденькі, сентиментальні, або навпаки – страшенно демонічні – а публіка, яка інстинктом відчуває фальш, негодує і відхрещується від такого "побуту" [4].

Пізніше, у 1935 році, В. Блавацький у своїй статті "В царстві шабляну" ще категоричніше наголосив, що український "класичний" побутовий репертуар діє як наркотик, дозволяючи глядачам дрімати у солодкому самообмані (наприклад, у категоріях: наші герої – непогрішні, вороги погані). Режисер закликав позбутися комплексу меншовартості, не боятися говорити про національних героїв

у негативних категоріях... Адже нація достатньо модерна, щоб тверезо дивитися правді в очі! [3]

Майже увесь режисерський доробок Володимира Блавацького (справжнє прізвище – Трач, 1900–1953), реформатора-експериментатора, послідовника Леся Курбаса, ґрунтувався на відкиданні побутових шаблонів виконання, покладанні смислового навантаження на умовні засоби сценічної виразності, універсалізації проблематики твору, піднесенні образу до рівня символу. Провідним в очолюваному ним Українському молодому театрі “Заграда” був “монументальний репертуар” [9], а також – наскрізна тенденція до “театру суспільного виклику”, до підважування стереотипів, яку не завжди громадськість сприймала беззаперечно. А найсміливішою постановкою на основі етнографічно-побутової п’єси – музична драма “Ой, не ходи, Грицю...” за М. Старицьким (прем’єра 5 грудня 1934 року, Перемишль, декоративне оформлення Л. Боровика, музична підготовка Н. Горницького – К. Опермана).

У тісній співпраці з художником В. Блавацький зробив сміливу спробу подолати усталені шаблони у виконавській і постановній манері, у модерному ключі повернувши притаманну п’єсі наскрізну музичність, що оживає у ритміко-інтонаційному ладі вистави, у непобутовій акторській пластиці. Шляхом виструнчення сюжетної конструкції драми (композиція вистави і монтаж тексту – В. Блавацький), введенням додаткових персонажів досягнуто психологічної вмотивованості поведінки героїв, водночас застосовано арсенал умовних засобів: непобутову манеру подачі тексту, нешаблонні жести та ракурси для підкреслення психічних станів, ритмічний колективний рух, підпорядкований не принципу життєподібності, а – функціональній симетричності. Дію динамізовано розміщенням її на різних площинах (як-от, найвища драматична напруга божевілля Марусі підсилена виведенням цієї сцени на станку-кладці, що здіймався до половини висоти дзеркала сцени) [17, 43].

Усценографічному рішенні Л. Боровика домінували умовні, конструктивістські рішення: деформація простору – шляхом розділення сцени стіною (створення майданчиків для симультанного представлення дії як в інтер’єрі, так і в екстер’єрі), в іншому акті – шляхом побудови на сцені кривих (“перспективно скорочених”) одвірків-каркасів без дверей, які умовно позначали стіни хати; акцентована зміна пропорцій (бідність Шураїв була підкреслена гіперболізованою павутиною у куті) тощо. Водночас у цьому просторі співіснували й традиційні “класичні” елементи зображення селянського побуту – стіл, лава, тин та інше [27].

Поєднання психологічно-реалістичної манери гри (як нового ключа для прочитання побутової класики) з яскраво умовними мізансценічними рішеннями режисера та художника викликали неоднозначну реакцію глядачів – від захоплення до різкого несприйняття.

Крім того, з перспективи сьогодення у режисерському рішенні В. Блавацького вистави “Ой, не ходи, Грицю...” можна відчитувати не лише формальний експеримент, а й потужне етичне послання – маркування загрозливої політичної ситуації у світі, захоплення влади малопомітними, але небезпечними диктаторами (через режисерське зміщення акценту на особу Хоми, підсилення його образу ввідним персонажем – бабою, яка відлунує і в образі відьми).

Висновки. Маргінальне становище українського громадянства у міжвоєнній Польщі вимагало мобілізації всіх сил для протистояння колонізаційній політиці

держави, для ведення так званої “війни культур”; і театр став важливою силою у процесі збереження традиційної, а також – ретрансляції ідей модерної національної свідомості. Він реформував суспільну свідомість “з пораженської в героїчну”, витворюючи притягальний образ рідного краю (історична територія), населяючи цей символічний простір національними героями та забезпечуючи сталими наративами (спільні міфи та історична пам’ять), стимулював існування потужного пласту спільної масової громадської культури, яка відповідно підтримувала таке явище, як “нація у проекті” (щоправда, радше на основі модерних текстів).

І хоч етнографічно-побутовий репертуар у більшості його некритичних сценічних прочитань не найкраще пасував для трансляції національних топосів у зрушеному воєнними подіями ХХ століття, все ж він виконав свою вагому роль збереження національної свідомості українців на базовому рівні.

Стаття надійшла до редколегії 15. 04. 2019

Прийнята до друку 29.10.2019

Список використаної літератури

1. Акторська майстерність корифеїв / упоряд. та вступ. слово І. О. Волошина. Київ: Мистецтво, 1973.
2. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Тернопіль–Львів, 2000.
3. Блавацький В. В царстві шаблону. *Новий час*. 1935. Чис. 230 (16 жовтня). С. 6.
4. Блавацький В. Ще з нагоди вистави “Ой не ходи Грицю”. Кілька думок про потребу реформи побутових п’єс. *Діло*. 1928. Ч. 94 (29 квітня). С. 3.
5. Блавацький В. Спогади. *Ревуцький В. В орбіті світового театру* / вид. М. Коць. Київ–Харків–Нью-Йорк, 1995. С. 93–178.
6. Боньковська О. Львівський театр товариства “Українська бесіда”. 1915–1924. Львів: Літопис, 2003.
7. Боньковська О. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 4 (20). Театр. Музика. Кіно. Київ, 2007. С. 35–52; Ч. 2 (22). Театр. Музика. Кіно. Київ, 2008. С. 27–48.
8. Боньковська О. Український мандрівний театр Миколи Орла-Степняка (Галичина, 1920-ті рр.). *Народознавчі зошити*. 1999. Вересень-жовтень. Зошит 5 (29). С. 691–695.
9. Волицька І. “Монументальний театр” Володимира Блавацького. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССXXXVII: Праці Театрознавчої комісії. Львів : НТШ, 1999. С. 246–258.
10. Гостина театру в Бережанах. *Новий час*. 1938. 22 березня. С. 7.
11. Драк А. Спадщина, яку ми так і не осягнули. *Український театр*. 1994. № 1. С. 6–8.
12. Затварська Р. Корифеї галицьких театрів. Коломия, 1997.
13. Зуляк І. Використання “Просвітою” професійного хору, театру і технічних засобів в культурно-просвітній діяльності в Західній Україні у міжвоєнний період. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Історія. Тернопіль, 2010. Вип. 1. С. 95–105.

14. Зуляк І. Театрально-аматорська діяльність осередків “Просвіти” в Західній Україні у міжвоєнний період (1919–1939). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Історія. Тернопіль, 2009. Вип. 3. С. 98–105.

15. Зуляк І. С. Організаційні аспекти театрально-аматорської діяльності осередків “Просвіти” (1919–1939). *Сторінки історії: Збірник наукових праць*. Вип. 22. Київ, 2006. С. 94–108.

16. Історія української культури. Київ: Наукова думка, 2005. Т. 4, кн. 2. С. 369–418.

17. Когут Ф. За душу й обличчя нашого театру. *Літературно-Науковий додаток “Нового Часу”*. 1937. Чис. 11 (27 грудня). С. 2.

18. Кривицька Л. На службі народного театру. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1954.

19. Кривицька Л. Повість про моє життя. Спогади артистки. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.

20. Кривицька Л. Повість про моє життя. Спогади артистки / літературний запис Б. Кордіані. Київ: Мистецтво, 1965.

21. Лаврентій Р. “Просвітянський театр” під мистецьким проводом Петра Сороки (1928–1929). *Вісник НТШ: Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка*. Львів, 2012. Чис. 48 (осінь-зима). С. 34–38.

22. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. Львів, 2004. Т. 1: Наукові праці. 344 с.; Т. 2: Статті, рецензії. 360 с.

23. Лужницький Г. Український театр після Визвольних змагань. *Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто: Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. Т. I. С. 9–91.

24. Мельник В. Виховні сили. *Нова зоря: орган християнської організації*. Львів, 1927. Р. II. Чис. 28 (79). 17 липня. С. 1.

25. Мельничук-Лучко Л. Тернистим шляхом. З історії західноукраїнського театру. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1961.

26. Морозюк В. У світі мистецьких чар. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2003.

27. Николишин Д. Ювілейне свято артистки. 75-ліття народин Івонни Біберовичевої. *Діло*. 1937. Чис. 53 (11 березня). С. 7.

28. Німчук І. Невмируща п'єса. Про потребу перерібки “Ой, не ходи Грицю та на вечерниці”. *Діло*. 1928. Ч. 87 (21 квітня). С. 2.

29. [Пилипчук Р. Я.] Західноукраїнський театр на шляху до возз'єднання. *Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру*. Київ: Мистецтво, 1970. С. 151–164.

30. Повідомлення Бережанського повітового староства про діяльність українських мандрівних театрів. *Державний архів Тернопільської області*, ф. 231, оп. 1, спр. 2034, арк. 1.

31. Повідомлення Тернопільського повітового староства про діяльність українських мандрівних театрів... *Державний архів Тернопільської області*, ф. 3, оп. 2, спр. 536, арк. 1.

32. Полякова І., Дейчаківська І. Діяльність Українського народного театру ім. Івана Тобілевича. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Плай, 2004. Вип. VI. С. 51–63.

33. Полякова І. Особливості музично-театрального руху в Галичині періоду кінця XIX – 30-х років XX ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. ІваноФранківськ: Плай, 2001. Вип. III. С. 122–132.
34. Поручення [виділу читальні “Просвіти” та гуртка “Рідної школи” в Маріямполі]... 17. XII. [1]1935. *Архів Юрія та Іванни Кононів* (зберігається у приватному архіві родини Мирона Лукавецького, м. Львів).
35. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Київ: Наукова думка, 1967. Т. 1.; Київ: Наукова думка, 1959. Т. 2.
36. (х.) Наші тихі культурники. *Дніпро*. Коломия, 1939. Чис. 3–4 (15–30 квітня). С. 10.
37. Центральний державний історичний архів України у м. Львів, ф. 348 (фонд товариства “Просвіта”), оп. 1, спр. 6453, арк. 5, 6.
38. Чайківська-Шембель Г. Український Народний театр “Промінь” під кер. Миколи Комаровського. *Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1991* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто: Обєднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. Т. II. С. 519–526.
39. Чарнецький С. Гостина театру ім. Садовського у Львові. Назустріч. 1937. Чис. 19 (1 жовтня). С. 5.
40. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали. Львів, 2014. 584 с., 106 с. іл.
41. Чарнецький С. Нарис історії театру. *Історія української культури* / під загальною редакцією д-ра Івана Крип’якевича. Львів: Видання Івана Тиктора, 1937.
42. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. Львів, 1934. (Науково-популярна бібліотека товариства “Просвіта”; кн. 11).
43. Чарнецький С. Чи можна ще щось зробити з Гриця? *Назустріч*. 1935. Чис. 1 (1 січня). С. 4.
44. (яр.) [Ярослав Дригинич?] За кращу славу українського театру. (Надіслане). *Новий час*. 1934. Чис. 11 (17 січня). С. 2.

References

1. Aktorska maisternist koryfeiv / uporiad. ta vstup. slovo I. O. Voloshyna. Kyiv: Mystetstvo, 1973. [in Ukrainian].
2. Andrusiv S. Modus natsionalnoi identychnosti: Lvivskiy tekst 30-kh rokiv XIX st. Ternopil–Lviv, 2000. [in Ukrainian].
3. Blavatskyi V. V tsarstvi shablonu. *Novyi chas*. 1935. Chys. 230 (16 zhovtnia). S. 6. [in Ukrainian].
4. Blavatskyi V. Shche z nahody vystavy “Oi ne khody Hrytsiu”. Kilka dumok pro potrebu reformy pobutovykh pies. *Dilo*. 1928. Ch. 94 (29 kvitnia). S. 3. [in Ukrainian].
5. Blavatskyi V. Spohady. Revutskyi V. V orbiti svitovoho teatru / vyd. M. Kots. Kyiv–Kharkiv–Niu-York, 1995. S. 93–178. [in Ukrainian].
6. Bonkovska O. Lvivskiy teatr tovarystva “Ukrainska besida”. 1915–1924. Lviv: Litopys, 2003. [in Ukrainian].

7. Bonkovska O. Teatralne mystetstvo na zakhidnoukrainskykh zemliakh u 1918–1939 rokakh. Studii mystetstvoznavchi. Ch. 4 (20). Teatr. Muzyka. Kino. Kyiv, 2007. S. 35–52; Ch. 2 (22). Teatr. Muzyka. Kino. Kyiv, 2008. S. 27–48. [in Ukrainian].
8. Bonkovska O. Ukrainskyi mandrivnyi teatr Mykoly Orla-Stepniaka (Halychyna, 1920-ti rr.). Narodoznavchi zoshyty. 1999. Veresen-zhovten. Zoshyt 5 (29). S. 691–695. [in Ukrainian].
9. Volytska I. “Monumentalni teatr” Volodymyra Blavatskoho. Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. T. CCXXXVII: Pratsi Teatroznavchoi komisii. Lviv : NTSh, 1999. S. 246–258. [in Ukrainian].
10. Hostyna teatru v Berezhanakh. Novyi chas. 1938. 22 bereznia. S. 7. [in Ukrainian].
11. Drak A. Spadshchyna, yaku my tak i ne osiahnuly. Ukrainskyi teatr. 1994. № 1. S. 6–8. [in Ukrainian].
12. Zatvarska R. Koryfei halytskykh teatriv. Kolomyia, 1997. [in Ukrainian].
13. Zuliak I. Vykorystannia “Prosvitioiu” profesiinoho khoru, teatru i tekhnichnykh zasobiv v kulturno-prosvitnii diialnosti v Zakhidnii Ukraini u mizhvoiennyi period. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Istorii. Ternopil, 2010. Vyp. 1. S. 95–105. [in Ukrainian].
14. Zuliak I. Teatralno-amatorska diialnist osередkiv “Prosvity” v Zakhidnii Ukraini u mizhvoiennyi period (1919–1939). Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Istorii. Ternopil, 2009. Vyp. 3. S. 98–105.
15. Zuliak I. S. Orhanizatsiini aspekty teatralno-amatorskoi diialnosti osередkiv “Prosvity” (1919–1939). Storinky istorii: Zbirnyk naukovykh prats. Vyp. 22. Kyiv, 2006. S. 94–108. [in Ukrainian].
16. Istoriiia ukrainskoi kultury. Kyiv: Naukova dumka, 2005. T. 4, kn. 2. S. 369–418.
17. Kohut F. Za dushu y oblychchia nashoho teatru. Literaturno-Naukovi dodatok “Novoho Chasu”. 1937. Chys. 11 (27 hrudnia). S. 2. [in Ukrainian].
18. Kryvytska L. Na sluzhbi narodnogo teatru. Lviv: Knyzhkovo-zhurnalne vydavnytstvo, 1954. [in Ukrainian].
19. Kryvytska L. Povist pro moie zhyttia. Spohady artystky. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSSR, 1958. [in Ukrainian].
20. Kryvytska L. Povist pro moie zhyttia. Spohady artystky / literaturnyi zapys B. Kordiani. Kyiv: Mystetstvo, 1965. [in Ukrainian].
21. Lavrentii R. “Prosvitianskyi teatr” pid mystetskym provodom Petra Soroky (1928–1929). Visnyk NTSh: Informatsiine vydannia Svitovoi Rady Naukovykh tovarystv im. Shevchenka. Lviv, 2012. Chys. 48 (osin-zyma). S. 34–38. [in Ukrainian].
22. Luzhnytskyi H. Ukrainskyi teatr. Naukovi pratsi, statti, retsenzii: Zbirnyk prats. Lviv, 2004. T. 1: Naukovi pratsi. 344 s.; T. 2: Statti, retsenzii. 360 s. [in Ukrainian].
23. Luzhnytskyi H. Ukrainskyi teatr pislia Vyzvolnykh zmahan. Nash teatr: Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnogo mystetstva 1915–1975 / za red. H. Luzhnytskoho i L. Poltavy. Niu-York–Paryzh–Sidnei–Toronto: Obiednannia myststiv ukrainskoi stseny (OMUS), 1975. T. I. S. 9–91. [in Ukrainian].
24. Melnyk V. Vykhovni syly. Nova zoria: orhan khrystiianskoi organizatsii. Lviv, 1927. R. II. Chys. 28 (79). 17 lypnia. S. 1. [in Ukrainian].

25. Melnychuk-Luchko L. Ternystym shliakhom. Z istorii zakhidnoukrainskoho teatru. Lviv: Knyzhkovo-zhurnalne vydavnytstvo, 1961. [in Ukrainian].
26. Moroziuk V. U sviti mystetskykh char. Ivano-Frankivsk: Tipovit, 2003. [in Ukrainian]. [in Ukrainian].
27. Nykolyshyn D. Yuvyleine sviato artystky. 75-littia narodyn Ivanny Biberovychevoi. Dilo. 1937. Chys. 53 (11 bereznia). S. 7. [in Ukrainian].
28. Nimchuk I. Nevmyrushcha piesa. Pro potrebu pereribky “Oi, ne khody Hrytsiu ta na vechermytsi”. Dilo. 1928. Ch. 87 (21 kvitnia). S. 2. [in Ukrainian].
29. [Pylypchuk R. Ya.] Zakhidnoukrainskyi teatr na shliakhu do vozziednannia. Shliakhy i problemy rozvytku ukrainskohoadianskoho teatru. Kyiv: Mystetstvo, 1970. S. 151–164. [in Ukrainian].
30. Povidomlennia Berezhanskoho povitovoho starostva pro diialnist ukrainskykh mandrivnykh teatriv. Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti, f. 231, op. 1, spr. 2034, ark. 1. [in Ukrainian].
31. Povidomlennia Ternopilskoho povitovoho starostva pro diialnist ukrainskykh mandrivnykh teatriv... Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti, f. 3, op. 2, spr. 536, ark. 1. [in Ukrainian].
32. Poliakova I., Deichakivska I. Diialnist Ukrainskoho narodnoho teatru im. Ivana Tobilevycha. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo. Ivano-Frankivsk: Plai, 2004. Vyp. VI. S. 51–63. [in Ukrainian].
33. Poliakova I. Osoblyvosti muzychno-teatralnoho rukhu v Halychyni periodu kintsia XIX – 30-kh rokiv XX st. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo. Ivano-Frankivsk: Plai, 2001. Vyp. III. S. 122–132. [in Ukrainian].
34. Poruchennia [vydilni chytalni “Prosvity” ta hurtka “Ridnoi shkoly” v Mariampoli]... 17. XII. [1]935. Arkhiv Yuriiia ta Ivanny Kononiv (zberihaietsia u pryvatnomu arkhivi rodyny Myrona Lukavetskoho, m. Lviv). [in Ukrainian].
35. Ukrainskyi dramatychnyi teatr. Narysy istorii v dvokh tomakh. Kyiv: Naukova dumka, 1967. T. 1.; Kyiv: Naukova dumka, 1959. T. 2. [in Ukrainian].
36. (kh.) Nashi tykhi kulturnyky. Dniipro. Kolomyia, 1939. Chys. 3–4 (15–30 kvitnia). S. 10. [in Ukrainian].
37. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Lviv, f. 348 (fond tovarystva “Prosvita”), op. 1, spr. 6453, ark. 5, 6. [in Ukrainian].
38. Chaikivska-Shembel H. Ukrainskyi Narodnyi teatr “Promin” pid ker. Mykoly Komarovskoho. Nash teatr: Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnoho mystetstva 1915–1991 / za red. H. Luzhnytskoho i L. Poltavy. Niu-York–Paryzh–Sidnei–Toronto: Obiednannia myststiv ukrainskoi stseny (OMUS), 1992. T. II. S. 519–526. [in Ukrainian].
39. Charnetskyi S. Hostyna teatru im. Sadovskoho u Lvovi. Nazustrich. 1937. Chys. 19 (1 zhovtnia). S. 5. [in Ukrainian].
40. Charnetskyi S. Istoriia ukrainskoho teatru v Halychyni. Narysy, statti, materialy. Lviv, 2014. 584 s., 106 s. il. [in Ukrainian].
41. Charnetskyi S. Narys istorii teatru. Istoriia ukrainskoi kultury / pid zahalnoiu redaktsiieiu d-ra Ivana Krypiakivycha. Lviv: Vydannia Ivana Tyktora, 1937. [in Ukrainian].
42. Charnetskyi S. Narys istorii ukrainskoho teatru v Halychyni. Lviv, 1934. (Naukovo-populiarna biblioteka tovarystva “Prosvita”; kn. 11). [in Ukrainian].

43. Charnetskyi S. Chy mozna shche shchos zrobyty z Hrytsia? Nazustrich. 1935. Chys. 1 (1 sichnia). S. 4. [in Ukrainian].

44. (iar.) [Iaroslav Dryhnych?] Za krashchu slavu ukrainskoho teatru. (Nadislane). Novyi chas. 1934. Chys. 11 (17 sichnia). S. 2. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до друку 20.05.2019.

Прийнята до друку 27.09.2019.

**ETHNOGRAPHIC DRAMAS AND PLAYS OF MANNERS
AT THE UKRAINIAN THEATERS IN HALYCHYNA IN THE 1920s–1930s
AS IN INSTRUMENT OF NATIONAL SELF-PRESERVATION**

Roman LAVRENTII

*Ivan Franko National University of L'viv,
Department of Theater Studies and Acting,
18, Valova Str., L'viv, Ukraine, 79000,
phone (+38032) 239-42-99; e-mail: lawromen@yahoo.com*

The issue of preserving the national identity in the conditions of statelessness is still relevant. Artistic forms of national representation and the preservation of the national ethos, as well as various attempts to foreground it deserve close attention on the part of researchers.

This article studies the stage practices of the touring theater companies in Western Ukraine that considered ethnographic dramas and plays of manners as an essential part of their repertoire. It traces the ways those plays were staged by the companies that seemed to pursue the repertoire policy which excluded plays of manners. The article focuses on the attempt of V. Blavatskyi, experimental artist and theater director, to modernize a play of manners as was in the case of the play “*Oi, ne khody, Hrytsiu*” (*Don't Go to Parties, Hryts*) by M. Starytskyi (1934, staged at the Ukrainian young theater “Zahrava”).

The article aims to determine the major forms of ethnographic dramas and plays of manners staged by the Ukrainian theaters in Halychyna in the 1920s–1930s, and to highlight the mechanisms of their social impact ranging from mere entertainment and a form of self-abandonment and up to functioning as an instrument of national self-preservation. The following tasks have been accomplished: 1) the historical circumstances in which Ukrainians found themselves in Western Ukrainian lands during the times of the Second Polish-Lithuanian Commonwealth were analyzed; 2) the principles underlying the everyday practices of touring Ukrainian theaters, in particular, in the territory of Halychyna, were outlined; 3) theatrical bills were reviewed to select ethnographic dramas and plays of manners, and the range of themes and issues addressed was determined; 4) the forms of foregrounding and modernization of theatrical national mythic imagery were identified; 5) a conclusion was made whether the Ukrainian society is ready to perceive the existing traditional or modernized vision of the national identity.

This study relies on theoretical scientific research methods, such as: content analysis (critical discourse in the press regarding the future of ethnographic drama and plays of manners; thematic and ideological spectrum of the repertoire); synthetic method (presenting the activities of different theater companies as a unity), generalization (outlining common trends in the repertoire policy).

Given their marginalized status in the interwar Poland, the Ukrainian citizens had to get their act together to counter the governmental policy of Polonization and to wage the “war of cultures”. Theater turned into a major force in the process of formation of the modern national consciousness. It transformed public consciousness “from defeatist to heroic” and created an attractive image of the native land (historical territory), populating this symbolic space with national heroes and providing consistent narratives (common myths and historical memory). It also gave a boost to a powerful layer of common public culture that supported the phenomenon of “nation as a project”.

Keywords: ethnographic dramas and plays of manners, national ethos, colonization, pseudo plays of manners, modernization of traditional popular repertoire, “conditional and realistic theater” of V. Blavatskyi, grassroots theatrical movement.