

УДК 792.562.071.1(477.83/.86)"193"

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.119–132>

ОПЕРЕТИ ЯРОСЛАВА БАРНИЧА НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ТОБІЛЕВИЧА: ДО ІСТОРІЇ ПОСТАНОВОК

Роман ЛАВРЕНТІЙ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4434-6647>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: roman.lavrentii@lnu.edu.ua*

Розглянуто складний шлях становлення нової оперети на українській сцені Галичини 1930-х років. Акцентовано на вимогах глядачів, які очікували від нового музично-драматичного репертуару виконання одразу двох функцій: творення модерної національної культури, з конструктивними, виховними, історично-героїчними наративами, й водночас забезпечення популярної, розважальної, проте національно маркованої міської культури. На прикладі оперет українського композитора і музиканта Ярослава Барнича, які побачили світло рампи завдяки співпраці з режисером Миколою Бенцалем в Українському народному театрі імені Івана Тобілевича, показано основні здобутки міжвоєнної західноукраїнської культури. *Мета статті* – проаналізувати особливості становлення української нової оперети в Галичині, тематичний діапазон, специфіку рецепції тогочасними глядачами. *Формулювання завдання дослідження*. На основі публікацій у пресі 30–40-х років ХХ ст., спогадів сучасників та досліджень на цю тему – реконструювати сюжети та ідеї, які були трансльовані для широких кіл глядачів завдяки цим оперетам. Приділено увагу усталенню точних історичних даних щодо хронології появи на сцені, подальшої трансформації самих оперет, побутування кількох паралельних варіантів творів, а також їхньої подальшої сценічної долі (від початків до наших днів). *Методологія дослідження* ґрунтується на використанні методів об'єктивності та історизму, аналізу та синтезу, порівняльного методу опрацювання театральних критичних публікацій, узагальнення – під час формулювання підсумків та критичних оцінок. *Наукова новизна роботи* полягає в уперше виконаному комплексному аналізі власне історії постановок оперет Я. Барнича, зокрема передумов та особливостей їхнього першовтілення на українській сцені. *Узагальнені результати*: модерні українські оперети поряд з історично-героїчними драматичними виставами на сцені Українського народного театру ім. І. Тобілевича стали знаковим явищем в історії міжвоєнного театру Галичини, засвідчили високий рівень мистецької культури українців цього краю, співзвучний із європейськими тенденціями.

Ключові слова: модернізація, музично-драматичний театр, міжвоєнний період (1920–1939), українська оперета, національна ідентичність, сценічна історія.

Постановка проблеми. Традиція постановок перекладних західноєвропейських оперет на західноукраїнській сцені сягає другої половини XIX ст. Зокрема, Народний театр товариства “Руська бесіда” постійно мав у своїй репертуарній афіші декілька оперет, особливо послідовно звертаючись до цього жанру на початку XX ст. За дирекції Йосипа Стадника у 1906–1913 рр. українському театру в Галичині та на Буковині – в умовах конкуренції зі стаціонарними – польським у Львові та німецьким у Чернівцях театрами – вдалося творити репрезентативний музичний репертуар, більшу частину якого становили опери та оперети. Західноєвропейська оперета – завдяки музичності, легкості та пікантності сюжетів, розважальності, популярності у масового глядача – зберігала високі позиції у репертуарних рейтингах і під час Першої світової війни, і в 20–30-х роках XX ст. Однак насущною проблемою для української театральної культури міжвоєнного періоду було створення власної національної модерної оперети, яка б задовольнила одразу два репертуарні запити – популярний музично-розважальний та виховний історично-героїчний. Це вдалося реалізувати Ярославові Барничу у співпраці з режисером Миколою Бенцалем в Українському народному театрі ім. І. Тобілевича в 30-х роках минулого століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать композитора Ярослава Барнича та сценічну долю його творів насамперед досліджував сучасний музикознавець Людомир Філоненко [2; 30; 31], сприяючи поверненню на Батьківщину не лише пам’яті про несправедливо замовчуваного у радянські часи музичного і театрального діяча, а й імплементації його творів у репертуар театрів незалежної України. Завдяки його зусиллям реалізовано декілька прем’єр у професійних театрах. Л. Філоненко є автором монографічного дослідження про Я. Барнича [31], також публікував в Україні його твори [2]. Інші музикознавці та мистецтвознавці (див.: Р. Гавалюк [9], І. Сікорська [28], Л. Романюк, М. Черепанин [27], І. Полякова, І. Дейчаківська [25; 26], Л. Кияновська [14], Н. Косаняк [16] та ін.) зосереджуються насамперед на аналізі музичної складової творчості Я. Барнича, приділяючи недостатньо уваги власне особливостям постановки. Доволі точно, проте коротко про оперети Я. Барнича на сцені писала театрознавиця Олена Боньковська в огляді “Театральне мистецтва на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках” [7]. Однак досі немає комплексного огляду саме історії постановок оперет Я. Барнича, зокрема аналізу передумов та особливостей їхнього першовтілення на українській сцені.

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Мета нашої статті – проаналізувати спектр глядацьких запитів у Галичині міжвоєнного періоду щодо перспектив еволюції опереткового репертуару та історію становлення модерної української оперети – насамперед на прикладі музичних творів Я. Барнича на сцені Українського народного театру ім. І. Тобілевича. Важливо також чітко прописати основну фактографічну інформацію: дати прем’єри оперет на сцені, змістове наповнення, пізніші редакції тощо, зважаючи на факт існування навіть у науковій літературі паралельних, часто неправильних даних.

Виклад основного матеріалу. У 20–30-х роках ХХ ст. практично усі українські театри Галичини мали у своєму репертуарі значну частку оперет, хоч окремого театру оперети так і не було створено, зважаючи на відсутність державної підтримки та загалом несприятливий культурно-політичний клімат: міжвоєнна Польща не дуже підтримувала театральну культуру національних “меншин”. Єдиним колективом, що більш-менш послідовно працював у ключі легкого музичного театру й на афішах подавав себе як “оперетковий театр”, був невеликий Український театр Богдана Сарамаги [21].

Навіть у репертуарній програмі найбільш репрезентативного національного колективу Галичини, загалом драматичного Українського народного театру товариства “Українська бесіда” 1921–1924 рр., оперети – у постановці корифея галицької сцени Йосипа Стадника – хоч і становили меншість, проте за популярністю, кількістю показів (особливо під час гастрольних виїздів) не поступалися “програмним” постановкам [6]. Варто наголосити, що впровадження західноєвропейської оперети на західноукраїнській сцені – безперечна заслуга цього театального діяча.

Значно ширший “оперетковий” репертуар у хронологічно наступного інституційного театру у Львові – під патронатом Кооперативу “Український театр” та керівництвом Й. Стадника (1927–1929). Позитивно відзначимо оперативність реагування Й. Стадника на репертуарні новинки: зокрема, як тільки у Львові в польському “Театрі Новинок” (“Teatr Nowości”, 12.03.1927) відбулася прем’єра однієї із найпопулярніших польських оперет “Король кави” А. Т. Мюллера на лібрето М. Гемара, український режисер зробив усе можливе, щоб отримати права на переклад, постановку, і вже в лютому 1928 р. з’явилася українська прем’єра.

Однак українська критика більше уваги приділяла не західноєвропейському чи польському легкому репертуарові, а саме постановкам українських оперет (“Вій” (за М. Гоголем) та “Пісні в лицах” (“Зальоти соцького Мусія” М. Кропивницького), вбачаючи в них стратегію Й. Стадника з “відновлення народнього репертуару” [12]. Йшлося насамперед про потребу вберегти українське суспільство від комплексу національної меншовартості та “розчинення” в інтернаціоналізованій популярній культурі. Адже прикметно, що шлях, яким потрапляла європейська оперета на західноукраїнську сцену, пролягав зазвичай через польський театр. А відтак прямо чи опосередковано прищеплення “європейськості” – шляхом споживання мистецтва у польській транскрипції – на практиці було інструментом “розчинення” українців Галичини у складі Польщі.

Крім того, що “інтернаціональний” репертуар “розмивав” національні межі українського театру, в міжвоєнних театральних дискусіях йшлося також про шкідливість західноєвропейських оперет через їхню “аморальність”: західноукраїнське суспільство неоднозначно ставилося до – пропагованих легкими популярними творами – надто ліберальних поглядів на теми моралі, релігійності та інші традиційні цінності. Де-факто, мандрівний театр був змушений балансувати між покладеним на нього національним обов’язком мистецької репрезентації й виховання глядачів та необхідністю вижити,

можливість якої йому міг забезпечити лише популярний розважальний репертуар (оперета, зокрема).

На постановочному рівні західноукраїнські мандрівні трупи також часто виявляли нехтування специфічною естетикою оперети, а на виконавському – неспроможність опанувати легку, швидку, часом гротескно манеру гри. Як висловився театральний критик М. Рудницький про “Осінні маневри” І. Кальмана у “Просвітянському театрі”, “були моменти, коли віденська оперетка нагадувала ліричну мелянхолію наших побутових п’єс” [23]. А щодо калькованої з німецької та польської мов військової термінології критики зауважували: “В нас же ж була недавно своя модерна армія, були й вістуні, й хорунжі, й сотники (замість “ротмістшів”, “підпоручників”, “капралів”. – *Р. Л.*)” [20].

Однак попри критичні, часом дуже різкі зауваження рецензентів такий широкий “оперно-оперетковий” репертуар поступово формував динамічного, легкого, синтетичного актора, а відтак галицькі артисти мали більш органічний вигляд у новому репертуарі, аніж глибоко угрунтовані у традиціях побутово-реалістичного театру більшість наддніпрянців [32, с. 15–27; 8, с. 10-11; 17].

Постановочна, характерна для багатьох західноукраїнських театрів стратегія механічного перенесення західноєвропейських оперет на українську сцену за посередництвом польського театру, частково виправдовувала себе у другій половині ХІХ – початку ХХ ст. Натомість у 1920–1939 рр. у світлі динамічних соціокультурних змін вона уже була трактована представниками громадського і політичного рухів як злочинна байдужість до національних питань. А толерована і заохочувана національним табором тенденція повертатися до традиційного побутового музично-драматичного матеріалу також була патовою, зважаючи на відсутність чітких орієнтирів та візій їх модернізації. Для зрушеного воєнними подіями ХХ ст. та знайомого зі зразками найкращих європейських оперет українського глядача Галичини поступово ставала чужою традиційна “оперета” з її пасторальною тональністю, історично-політичними чинниками, зумовлена обмеженістю, жанрово-видовою плутаниною та підміною понять.

Відтак раз у раз було артикульоване питання створення новітньої “модерної” української оперети, яка б не закривала тему національної ідентичності на етнографічній тематиці, охоплювала коло хронологічно ближчих та зрозуміліших міжвоєнному глядачеві реалій і водночас конкурувала за популярністю із зарубіжною, а відтак стала способом примирення “відцентрових” і “доцентрових” тенденцій у культурі.

Під цим оглядом якісно виділявся Український народний театр ім. І. Тобілевича (далі – УНТ ім. І. Тобілевича), який хоч і позиціонував себе репрезентативним театром краю, а насправді був покликаний представляти широкий, структурно повний, орієнтований на різні глядацькі аудиторії репертуар (насамперед національно конструктивний), завжди мав у своєму арсеналі “належно виведені” оперети. У 1928–1931 рр. під час стаціонарної роботи у Станиславові (тепер Івано-Франківськ) цей театр перейшов від музично-розважального легкого репертуару (режисер Ярослав Давидович) до “серйозного” драматичного українського та зарубіжного матеріалу (режисер

Володимир Блавацький) і знову повернувся до музично-драматичної природи, зберігши виховний національно-патріотичний рівень вистав (режисер Микола Бенцаль). Зокрема, у сезоні 1928–1929 рр. на сцені УНТ ім. І. Тобілевича у режисурі Я. Давидовича були поставлені “Циганський барон” Й. Штрауса, “Доллі” Г. Гірша, “Дротяр” Ф. Легара, “Чар вальсу” О. Штрауса, “Орфей у пеклі” Ж. Оффенбаха. Поодинокі спроби Я. Давидовича звернутися до комедій вищого рівня, як-от “Романтичні” Е. Ростана, стикалися з бойкотом непризвичаєної до такого репертуару публіки. Кореспондент польського тижневика “Ziemia stanisławowska” (“Станіславівська земля”) писав: “Шкода лише, що таку вартісну річ як «Романтичні» так швидко знято з афіші. На жаль, tempora mutantur (часи змінюються. – Р. Л.). Сьогоднішню публіку більше приваблюють голі ніжки і неартикульовані верески джаз-бенду” [33].

Наступний керівник трупи В. Блавацький – попри виразну переорієнтацію колективу на формат драматичного театру – також вимушений був ставити оперети: “Барон Кіммель” В. Колло, “Паяцик” (“Der Tanz ins Gl?ck”) та “Меді” Р. Штольца, “Циганське кохання” Ф. Легара, “Троянда Стамбула” Л. Фалля (головні жіночі партії у трьох останніх виконувала О. Голіцинська) та “Мікадо” А. Саллівена, вирішена спільно з художником Ю. Нікітіним у стилі мистецької буфонади (очевидно, її поява у доробку режисера зумовлена сильним враженням, яке на В. Блавацького справила “березільська” версія цієї оперети в модернізованому вигляді з новими текстами М. Хвильового, М. Йогансена та О. Вишні). У режисурі М. Бенцалю – на поч. 1930-х рр. – ставили: “Життя Парижа” та “Гарна Олена” Ж. Оффенбаха, “Весела вдова” Ф. Легара, “Розведена” Л. Фалля, “Чесна Сузанна” (“Die keusche Susanne”) Ж. Жільбера (Гільберт), “Лялька” Е. Одрана та ін. І хоч номінально оперета становила невелику частку прем’єр театру, однак за кількістю показів однозначно превалювала у цей період. Наприклад, як свідчить опублікований звіт за жовтень 1931 р., УНТ ім. І. Тобілевича за місяць дав 32 спектаклі, з яких 15 – оперети, 8 – історичні та побутові п’єси, 4 – “модерні штуки” [11]. (Згодом, уже в мандрівний період діяльності цього колективу, в 1933–1935 рр. до репертуару додалися ще й оперети у постановці Й. Стадника, як-от: “Королева кіна” Ж. Жільбера (Гільберт), “Пепіна” Р. Штольца, “Корневільські дзвони” Р. Планкета та ін.).

Невипадково Л. Курбас, коли в УРСР бурхливо обговорювали питання відкриття театру української оперети, неодноразово звертав увагу на потенціал саме Станіславова і наголошував, що звідти можна запрошувати драматичних акторів, які мають великий досвід роботи у жанрі оперети [19, с. 734].

Керуючись темою існування оперети на західноукраїнських землях, зауважимо, що масштабний оперетковий репертуар УНТ ім. І. Тобілевича зазнавав гострої критики на ідейному рівні, зокрема звинувачень у занедбуванні покладеної на нього національно-репрезентативної функції [10].

Реагуючи на закиди театральних критиків, М. Бенцаль – режисер і керівник УНТ ім. І. Тобілевича – зміг частково розв’язати цю проблему аж під кінець 1934 р., поєднавши дві репертуарні лінії – популярний музично-розважальний та виховний історично-героїчний пласти – у новій українській опереті. І першою із циклу музичних вистав УНТ ім. І. Тобілевича, створених

на матеріалі тогочасного українського життя та історій із “нашого недавнього минулого”, стала оперета “Залізна острога” Михайла Гайворонського (1934; диригент – Євген Цісик; хореографія, декорації – Юрій Нікітін) [18]. Вистава висвітлювала серйозні та комічні епізоди з життя героїзованих у міжвоєнний період представників західноукраїнської національної армії – Українських Січових Стрільців. Щоправда, надто “легка” інтерпретація загалом не безтурботного національного минулого, зведення його до шаблонних схем оперети, виведені на перший план любовні пригоди затінили тему героїки та заземлили сюжет у площину мелодрами [15; 18]. Неоднозначно була сприйнята і музика оперети, критикована композиторами та музикознавцями С. Людкевичом, В. Барвінським, як така, що не відповідала вимогам популярного міського репертуару.

Незважаючи на діаметрально протилежні відгуки щодо ідейної та мистецької якості постановки М. Бенцалю в УНТ ім. І. Тобілевича, не можна не відзначити її актуальності, потрапляння у національний наратив, а водночас – як зазначає О. Боньковська, маючи на увазі й оперету “Залізна острога”, – “театр знайшов рятівний і разом з тим непопулістський засіб активізації глядацьких зацікавлень у легкому, але національно-виразному оригінальному репертуарі” [7, ч. 4, с. 50].

Актуальні, зрозумілі міжвоєнному глядачеві національно “марковані” елементи та поважний морально-етичний етос постановок в УНТ ім. І. Тобілевича дуже вигідно виділяли модерну українську оперету на тлі непретензійних, сентиментальних “народних оперет” чи “масних” зарубіжних музичних вистав. Насамперед це вдалося реалізувати завдяки співпраці з композитором, музикантом, диригентом, педагогом, громадським діячем Ярославом Барничем (1896–1967).

УНТ ім. І. Тобілевича виконав перші сценічні прочитання трьох оперет Я. Барнича, а також розпочав роботу над четвертою, яку було реалізовано фактично з тими ж акторами, однак уже в дещо трансформованому колективі. В цих виставах домінували національно-патріотичні наративи, вписані в цілком сучасні, зрозумілі модерному глядачеві сюжети: в опереті “Дівча з Маслосоюзу” на лібрето В. Павлусевича (10.09.1935), попри любовні інтриги та комічні ситуації з американськими українцями у Карпатах, оспівувалося тогочасне українське кооперативне життя у Галичині [22; 24]; навколо реальних та вигаданих історій із життя Українських Січових Стрільців розгортався сюжет оперети “Шаріка” (15.12.1936; з куплетами Ю. Шкрумеляка), де підкреслено національно-просвітницьку місію української армії на Закарпатті; а в опереті “Пригода в Черчі” (13.06.1938), незважаючи на дещо шаблонну “лав-сторі” на курорті, завуальовано озвучено проблему витіснення поляками українців із західноукраїнських земель [1]. Зрештою і четверта оперета Я. Барнича – просякнута захопленням від краси рідного краю “Гуцулка Ксеня” (11.08.1939; з віршами Д. Николишина) – була написана фактично для цього ж колективу, який, об’єднавшись 1938 р. з Українським молодим театром “Заграва”, змінив назву на “Український народний театр ім. І. Котляревського”. Три перші оперети поставив М. Бенцаль, четверту – В. Блавацький, вона ж стала останньою прем’єрою цього театру перед початком Другої світової війни.

Національна спрямованість українських модерних оперет була зрозуміла і польській владі, яка – часто безвідносно до сюжету чи якості музичного матеріалу – намагалася чинити перешкоди поширенню цього явища. Зокрема, режисер В. Блавацький згадував, як заплановану у Косові – серці Гуцульщини – прем'єру оперети “Гуцулка Ксеня” було скасовано – вимушено перенесено до іншого міста, тому що косівський староста заборонив її, мотивуючи своє рішення небезпечною “українізацією гуцулів” [4, с. 163]. Не допомогло навіть клопотання директора, режисера Національного театру (Teatr Narodowy) у Варшаві А. Зельверовича, який саме у той час відпочивав на курорті у Косові.

Найпоказовішою для міжвоєнного періоду була прем'єра “Шаріки” (1936), яка засвідчила непересічний талант Я. Барнича і як композитора, і як лібретиста та стала у певному сенсі еталоном модерної національної оперети, здобувши “серця української театральної публіки і своїм сюжетом, і головно гарною та легкою музикою” [5]. В основу сюжету покладено популярну стрілецьку пісню “Шаріко, Шаріко, дівчино...” (автор Л. Лепкий) про реальну доньку корчмаря з Хуста, якою захоплювалися українські січові стрільці під час їхнього перебування на Закарпатті (в опереті Шаріка є донькою багатого шляхтича Ференца Деркача). Я. Барнич, будучи сам учасником цих подій (у лави УСС зголосився добровольцем у 1914 р.), добре знав стрілецький побут і пов'язаний із ним новітній фольклор. Окрім того, тонко варіюючи поміж українською автентикою та популярними угорськими мелодіями, композитор дуже влучними лаконічними штрихами передав колорит краю. Водночас музика Я. Барнича не зводилася до етнографічної ілюстрації, а дуже вільно синтезувала традиції, надаючи їм стилізованої модерної форми – у дусі популярної тоді неовіденської оперети. А вдячна тема кохання між мадярською дівчиною Шарікою та українським стрільцем Степаном Балинським на фоні Першої світової війни підсилена не менш яскравими другорядними мікросюжетами та персонажами (як-от, іскрометний джура Клим Гусак, який уособлював узагальнений тип бравого солдата-жартівника, а фактично частково повторював образ легендарного стрільця Івана Цяпки-Скоропада, вперше введеного на сцені в опереті “Залізна острога” М. Гайворонського).

Письменник, журналіст і театральний критик О. Боднарівч у 1936 р. констатував: “Досі ми не мали своїх модерних опереток. На сцені нашого театру оглядали ми чужі – правда, не без приємности – та все ж так хотілося побачити і рідний сюжет, і почути музику свого композитора [...]. Українська театральна публіка прийняла дуже радо оті обі спроби (оперети «Залізна острога» та «Дівча з масло союзу» в УНТ ім. І. Тобілевича. – *Р. Л.*) – це ж було те, за чим так довго тужилося. На сцені наше життя, наші люди і рідна музика: все так мило вражало як зміна після чужих опереток” [5]. І на цьому фоні якісно виділялася третя оперета “Шаріка”, яка, на думку критика, органічно поєднала в собі риси популярного легкого музичного твору та патріотично конструктивні питання, зокрема повернення історичної пам'яті, національної ідентичності: “Та побіч того звичайного опереткового елементу автор увів ще й національний момент. Старий мадярський шляхтич Деркач, батько Шаріки, довідується зі старого родинного документу, що він походить з українців, і під впливом поручника УСС Степана Балинського повертається знов до своєї

нації” [5]. Головний редактор газети “Діло” І. Німчук теж наголошував, що “вистава вдатна, до того виховна з національного погляду” [13]. Відзначивши легку музику, злагоджений оркестр під керівництвом диригента Є. Цісика, гармонійне звучання гуртових і хорових сцен та логічне, “дотепне” лібрето, рецензент акцентував на патріотичних моментах: “Бо в «Шаріці» оспівана стрілецька любов і звеличана стрілецька слава, а патріотична нотка і любов до свого рідного звенить дуже голосно. Та українськість твору як і музика з кількома “шлягерами” в роді трубкового маршу дівчат або прегарної колискової пісні запевнюють “Шаріці” успіх на нашій сцені на довгі роки” [13]. Професійне виконання звиклих до оперети акторів О. Бенцалевої (Шаріка), В. Карп’яка (Балинський), М. Бенцала (Деркач), О. Яковліва (Гусак) та інших, історично точні стильні костюми та декорації несправделиво забутого нині художника Богдана Бобинського (випускника школи О. Новаківського) творили романтичний спектакль, не позбавлений раціонального, національно-конструктивного зерна.

Подальша сценічна доля оперети “Шаріка” засвідчує, що рецензенти не помилилися, пророкуючи їй тривалий успіх: у репертуарі УНТ ім. І. Тобілевича вистава протрималася до початку 1938 р.; пізніше її ставили в Українському театрі ім. І. Франка у Станиславові (1943, режисер Олександр Яковлів), а також готували в Українському театрі міста Львова – Львівському оперному театрі [29] (1944, прем’єра не відбулася); у 1950–1956 рр. – за ініціативою та участю Я. Барнича – була показана у низці міст США та Канади (у 60–70-х роках ХХ ст. цю тенденцію перейняв режисер Лавро Кемпе). У 1995 р. “Шаріка” знову повернулася до Львова – у постановці народного артиста України Федора Стригуна на сцені Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (там само було поставлено і “Гуцулку Ксеню” 1997 р.). Режисер Ф. Стригун “переніс” ці оперети і на сцену Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка (“Гуцулка Ксеня”, 1998 та 2008; “Шаріка”, 2013).

Керуючись темою феномену Я. Барнича, варто наголосити, що формування його мистецьких уподобань безпосередньо пов’язане із європейськими культурними осередками: середню освіту здобував у Відні, спеціальну музичну – у консерваторіях Львова та Берліна. Водночас захоплення модерними тенденціями у тогочасному музичному світі не витіснило у музиканта, диригента та композитора пієтету перед українськими фольклорними формами музики. А досконале знання законів сцени, популярного репертуару – здобуте під час праці в українських театрах у Східній Галичині та на Закарпатті – допомогло Я. Барничеві витворити власний синтетичний стиль, який поєднував і західноєвропейську, і українську національну музичні традиції. Невипадково композитора ще за життя називали “українським Лєгаром”, підкреслюючи спорідненість творчості майстра неовіденської оперети й українського композитора, його фундаментальне значення для розвитку української “легкої” музики.

Сучасні музикознавці також позитивно оцінюють оперети Я. Барнича, зокрема його вишукане вміння органічно синтезувати популярну у міжвоєнний період неовіденську оперету із традиційним українським мелосом та

автентикою. Дослідник Л. Філоненко пише: “Музика Я. Барнича надзвичайно цікава і вдало поєднує міські мотиви й жанри музикування, які того часу були популярні у Львові, Станіславові чи у Європі, з народним фольклором. Особливо вдало Ярослав Барнич використовує гуцульський, покутський фольклор, багато жанрових танцювальних мотивів, цікавою є його оркестровка, інтерпретація і в цілому музичний матеріал” [30].

Окремо варто згадати про долю рукописів Я. Барнича. Як свідчила у своїх спогадах дружина композитора, донька акторів Івана та Катерини Рубчаків, Ярослава Барнича, лібрето, партитура і клавір оперет “Пригода в Черчі”, “Дівча з Маслосоюзу”, “Гуцулка Ксеня” та багато іншого було втрачено під час Другої світової війни (повністю збереглася лише “Шаріка”). Я. Барнич уже на емігації у США відтворив з пам’яті оперету “Гуцулка Ксеня” [2; 3], ввівши до нової версії ще й фрагменти з оперети “Дівча з Маслосоюзу” [3, с. 698]. Щойно у середині 90-х років минулого століття лібрето і клавіри оперет “Гуцулка Ксеня” та “Шаріка” завдяки доньці композитора Ірині Барнич-Дубас були передані в Україну [30]. Відтак, на відміну від добре відомої сьогодні “Шаріки”, про сюжети оперет “Пригода в Черчі” та “Дівча з Маслосоюзу” можна скласти лише загальне враження – на основі коротких рецензій [1; 22; 24] чи мемуарної літератури [3, с. 697]. Зокрема, сюжетні колізії оперети “Дівча з Маслосоюзу” побудовані навколо напіванекдотичної історії про молодого українця, який зі своїм дядьком приїхав із Чикаго (США) до Галичини, щоб одружитися з місцевою українською дівчиною (тоді, згідно із заповітом батька, колишнього емігранта, він отримає два мільйони доларів спадщини). За браком місця обмежимося лише цією частиною сюжету, щоб більше акцентувати на разючій подібності лібрето “Дівча з Маслосоюзу” до відомої у повоєнних роках версії оперети “Гуцулка Ксеня”. На основі опосередкованих порівнянь стверджуємо, що саме воно лягло в основу авторської другої редакції оперети “Гуцулка Ксеня”, фактично витіснивши першооснову (на якому рівні відбулося злиття цих творів, сьогодні важко говорити).

А відтак найменш відомим сьогодні твором Я. Барнича залишається первинна редакція “Гуцулки Ксені”, про сюжет якої відомо небагато, крім як про його типово пасторальну структуру: “Гуцулку Ксеню задля її небуденної краси заманили у велике місто, прибрали в дорогі шати, але дівчина тужить за своїм гуцульським легінем Юрою – і повертається з чужини до рідних Карпат” [3, с. 697]. Драматична тональність оперети обумовлена не лише майже архетипною ідеалістичною опозицією: місто (чужий, холодний урбанізований простір) – село (своя територія, природність, гармонійність), а й тим фактом, що на західноукраїнських землях великі міста переважно були осередками чужих національних культур. Тому втеча Ксені з чужого міста до рідного – українського – села набувала додаткових патріотичних конотацій.

Висновки. Підсумовуючи, варто зазначити, що модерні українські оперети поруч з історично-героїчними драматичними виставами на сцені УНТ ім. І. Тобілевича стали знаковим явищем в історії міжвоєнного театру Галичини. Вагомість відкриття М. Бенцалем для українського театру нових імен лібретистів/композиторів-оперетистів відчувається не лише у контексті 30-х років ХХ ст.: це засвідчують численні приклади “живучості” цих оперет і

в 1941–1944 рр. на західноукраїнських сценах, і в 50–70-х роках минулого століття – уже в діаспорі (США, Канада), а також – їх відродження у 90-ті в незалежній Україні чи навіть присутність у репертуарі сучасних українських театрів (Львів, Тернопіль, Івано-Франківськ) – на телеекранах (перша екранізація оперети “Гуцулка Ксеня” зроблена у США в 1956 р., друга – вже в Україні у 2019 р.).

Список використаної літератури та джерел

1. Б. Л. [Ліськевич Б.]. З гостини Театру ім. Тобілевича. Прем'єра “Пригода в Черчі”. Оперета на 3 дії Яр. Барнича. *Діло*. Львів, 1938. 24 червня. Ч. 136. С. 9.
2. Барнич Я. Гуцулка Ксеня. Оперета. Лібрето / вступ. ст. і ред. Л. П. Філоненко. Дрогобич : Посвіт, 2019.
3. Барнич Я. Як творилась нова українська оперета. *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. 693–698.
4. Блавацький В. Спогади. *Ревуцький В. В орбіті світового театру*. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид. М. Коць, 1995. С. 93–178.
5. Бодн. [Боднарівч О.]. Оперетка “Шаріка” в Театрі ім. Тобілевича. *Назустріч*. Львів, 1937. 1 травня. Ч. 9. С. 9.
6. Боньковська О. Львівський театр товариства “Українська бесіда”. 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.
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. Буревій К. А. Бучма : монографія. Харків, 1933. 116 с.
9. [Гавалюк Р.]. Ярослав Барнич. Фрагменти лекції Другої Роксоліани Гавалюк. 14.08.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1178Ui9QcNE>
10. Годований С. Гостина Українського театру ім. Тобілевича в Тереховлі. *Діло*. Львів, 1931. 4 березня. Ч. 48. С. 5.
11. З Театру ім. І. Тобілевича. *Українське життя*. Станіславів, 1931. 24 жовтня. Ч. 21. С. 3.
12. З українського театру. *Новий час*. Львів, 1928. 16 січня. Ч. 6. С. 4.
13. І. Н. [Німчук І.]. Український театр ім. Тобілевича: “Шаріка” – романтична оперета на 3 дії (4 відслони) Я. Барнича. *Діло*. Львів, 1936. 22 грудня. Ч. 287. С. 8.
14. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття : навч. посібник. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.
15. Княжинський А. Сучасний стан українського театру на Придністрянщині. *Літературно-науковий додаток “Нового часу”*. Львів, 1938. 18 липня. Ч. 28. С. I–II.
16. Косаняк Н. В. Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця XVIII – першої третини XX ст. (на матеріалі тогочасної місцевої преси) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. 248 с.

17. Кузякіна Н. Галицький актор: необхідні творчі силуети. *Український театр*. Київ, 1993. № 5. С. 13–18.
18. Купчинський Р. “Залізна острога” – музична комедія на 3 дії з життя УСС, лібретто: Л. Лісевич і А. Курдидик, музика: М. Гайворонський. *Діло*. Львів, 1934. 15 жовтня. Ч. 276. С. 6.
19. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ, 2001. 917 с.
20. Л. Л. [Лепкий Л.?). З нагоди гостинних виступів Просвітянського театру у Львові. *Новий час*. Львів, 1928. 22 жовтня. Ч. 129. С. 5.
21. Лаврентій Р. Український театр Богдана Сарамаги (30-ті роки ХХ ст.). *Вісник НТШ* : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. 2013. Чис. 49 (весна–літо). С. 52–55.
22. м. р. [Рудницький М.]. “Дівча з Маслосоюзу”, оперетка на три дії, текст Павлусевича, музика Барнича. *Діло*. Львів, 1935. 12 жовтня. Ч. 272. С. 7.
23. М. Р. [Рудницький М.]. Український Просвітянський Театр: “Осінні маневри”, оперетка Кальмана, саля “Народного Дому”. *Діло*. Львів, 1928. 5 жовтня. Ч. 222. С. 4.
24. Нижанківська М. “Дівча з Маслосоюзу”. *Нова хата*. Львів, 1935. 15 жовтня. Ч. 20. С. 6.
25. Полякова І. Особливості музично-театрального руху в Галичині періоду кінця ХІХ – 30-х років ХХ ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2001. Вип. ІІІ. С. 122–132.
26. Полякова І., Дейчаківська І. Діяльність Українського народного театру ім. Івана Тобілевича. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2004. Вип. VI. С. 51–63.
27. Романюк Л., Черепанин М. Музичне і театральне життя Станіславова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.). Івано-Франківськ, 2016. 508 с.
28. Сікорська І. М. Оперета “Гуцулка Ксеня” Ярослава Барнича: шляхи повернення. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : матеріали П’ятої міжнар. наук.-практ. конф.* Київ, 4–6 листопада 2021. С. 217–221.
29. 750 вистав Українського театру у Львові. *Нова доба*. Берлін, 1944. 30 січня. Ч. 5 (128). С. 3.
30. Філоненко Л. Міф та реальність “Гуцулки Ксені”. *Zaxid.net* : аналітичне інтернет-видання. 6.03.2019. URL: https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_ksenyu_n1476977.
31. Філоненко Л. Ярослав Барнича : науково-популярний нарис про життя та творчість. Дрогобич : Відродження, 1999.
32. Хмурий В. Мар’ян Крушельницький : етюд. [Харків] : Рух, [1931]. 92 с.
33. Zastępa. Romantyczni. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 1929. № 59. 27 stycznia. S. 6.

References

1. B. L. [Lis'kevy'ch, B.]. (1938). Z gosty'ny' teatru im. Tobilevy'cha. Premierya "Pry'goda v Cherchi". Opereta na 3 diyi Yar. Barny'cha. *Dilo*. L'viv, 24 chervnya, 136, 9 [in Ukrainian].
2. Barny'ch, Ya. (2019). Guczulka Ksenya. Opereta. Libreto / vstup. st. i red. L. P. Filonenko. Drogoby'ch : Posvit [in Ukrainian].
3. Barny'ch, Ya. (1975). Yak tvory'las' nova ukrayins'ka opereta. *Nash teatr. Kny'ga diyachiv ukrayins'kogo teatral'nogo my'stecztva 1915–1975 / za red. G. Luzhny'cz'kogo i L. Poltav'y'.* N'yu-Jork ; Pary'zh ; Sidnej ; Toronto: Obyednannya my'stciv ukrayins'koyi sceny' (OMUS), I, 693–698 [in Ukrainian].
4. Blavacz'ky'j, V. (1995). Spogady'. *Revucz'ky'j V. V orbiti svitovogo teatru.* Ky'yiv ; Xarkiv ; N'yu-Jork : Vy'd. M. Kocz', 93–178 [in Ukrainian].
5. Bodn. [Bodnarovy'ch, O.]. (1937). Operetka "Sharika" v teatri im. Tobilevy'cha. *Nazustrich.* L'viv, 1 travnya, 9, 9 [in Ukrainian].
6. Bon'kovs'ka, O. L'vivs'ky'j teatr tovary'stva "Ukrayins'ka besida". 1915–1924. L'viv : Litopy's, 2003. 342 s [in Ukrainian].
7. Bon'kovs'ka, O. (2007; 2008). Teatral'ne my'stecztvo na zaxidnoukrayins'ky'x zemlyax u 1918–1939 rokax. *Studiyi my'stecztvoznavchi,* 4 (20). *Teatr. Muzy'ka. Kino.* Ky'yiv, 35–52 ; 2 (22). *Teatr. Muzy'ka. Kino.* Ky'yiv, 27–48 [in Ukrainian].
8. Burevij, K. (1933). A. Buchma : monografiya. Xarkiv [in Ukrainian].
9. [Gavalyuk, R.]. (2023). Yaroslav Barny'ch. Fragments' Lekciyi Drugoyi Roksolyany' Gavalyuk. 14.08. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1178Ui9QcHE> [in Ukrainian]
10. Godovany'j, S. (1931). Gosty'na ukrayins'kogo teatru im. Tobilevy'cha v Terebovli. *Dilo*. L'viv, 4 bereznya, 48, 5 [in Ukrainian].
11. Z Teatru im. I. Toby'levy'cha. (1931). *Ukrayins'ke zhy'ttya.* Stany'slaviv, 24 zhovtnya, 21, 3 [in Ukrainian].
12. Z ukrayins'kogo teatru. (1928). *Novy'j chas.* L'viv, 16 sichnya, 6, 4 [in Ukrainian].
13. I. N. [Nimchuk, I.]. (1936). Ukrayins'ky'j teatr im. Tobilevy'cha: "Sharika" – roman ty'chna opereta na 3 diyi (4 vidslony') Ya. Barny'cha. *Dilo*. L'viv, 22 grudnya, 287, 8 [in Ukrainian].
14. Ky'yanovs'ka, L. (2007). Galy'cz'ka muzy'chna kul'tura XIX–XX stolittya : navch. posib. Chernivci : Kny'gy' – XXI [in Ukrainian].
15. Knyazhy'ns'ky'j, A. (1938). Suchasny'j stan ukrayins'kogo teatru na Pry'dnistryanshhy'ni. *Literaturno-naukovy'j dodatok "Novogo chasu"*. L'viv, 18 ly'pnya, 28, I–II [in Ukrainian].
16. Kosanyak, N. V. (2015). Muzy'chny'j teatr v infrastrukturi kul'turno-my'stecz'kogo zhy'ttya L'vova kincy XVIII – pershoi treti'ny' XX st. (na materialy togochasnoyi miscevoyi presy') : dy's. ... kand. My'stecztvoznavstva: 17.00.03 / L'vivs'ka nacional'na muzy'chna akademiya im. M. V. Ly'senka. L'viv [in Ukrainian].
17. Kuzyakina, N. (1993). Galy'cz'ky'j aktor: neobxidni tvorchi sy'luety'. *Ukrayins'ky'j teatr.* Ky'yiv, 5, 13–18 [in Ukrainian].

18. Kupchy'ns'ky'j, R. (1934). "Zalizna ostroga" – muzy'chna komediya na 3 diyi z zhy'ttya USS, libretto: L. Lisevy'ch i A. Kurdy'dy'k, muzy'ka: M. Gajvorons'ky'j. *Dilo*. L'viv, 15 zhovtnya, 276, 6 [in Ukrainian].

19. Kurbas, L. (2001). *Filosofiya teatru / uporyad. M. Labins'ky'j*. Ky'yiv [in Ukrainian].

20. L. L. [Lepky'j, L.?]. (1928). Z nagody' gosty'nny'x vy'stupiv Prosvityans'kogo Teatru u L'vovi. *Novy'j chas*. L'viv, 22 zhovtnya, 129, 5 [in Ukrainian].

21. Lavrentij, R. (2013). *Ukrayins'ky'j teatr Bogdana Saramag'y' (30-ti roky' XX st.)*. *Visny'k NTSh : Informacijne vy'dannya Svitovoyi Rady' Naukovy'x tovary'stv im. Shevchenka*, 49 (vesna – lito), 52–55 [in Ukrainian].

22. m. r. [Rudny'cz'ky'j, M.]. (1935). "Divcha z Maslosoyuzu", operetka na try' diyi, tekst Pavlusevy'cha, muzy'ka Barny'cha. *Dilo*. L'viv, 12 zhovtnya. 272, 7 [in Ukrainian].

23. M. R. [Rudny'cz'ky'j, M.]. (1928). *Ukrayins'ky'j Prosvityans'ky'j Teatr: "Osinni manevry"*, operetka Kal'mana, salya "Narodnogo Domu". *Dilo*. L'viv, 5 zhovtnya, 222, 4 [in Ukrainian].

24. Ny'zhankivs'ka, M. (1935). "Divcha z Maslosoyuzu". *Nova xata*. L'viv, 15 zhovtnya, 20, 6 [in Ukrainian].

25. Polyakova, I. (2001). *Osobly'vosti muzy'chno-teatral'nogo ruxu v Galy'chy'ni periodu kincy XIX – 30-x rokiv XX st.* *Visny'k Pry'karpats'kogo universy'tetu. My'stecztvoznavstvo*. Ivano-Frankivs'k : Plaj, III, 122–132 [in Ukrainian].

26. Polyakova, I., Dejachiv's'ka I. (2004). *Diyal'nist' Ukrayins'kogo narodnogo teatru im. Ivana Tobilevy'cha*. *Visny'k Pry'karpats'kogo universy'tetu. My'stecztvoznavstvo*. Ivano-Frankivs'k : Plaj, VI, 51–63 [in Ukrainian].

27. Romanyuk, L., Cherepany'n, M. (2016). *Muzy'chne i teatral'ne zhy'ttya Stany'slavova (druga polovy'na XIX – persha polovy'na XX st.)*. Ivano-Frankivs'k [in Ukrainian].

28. Sikors'ka I. M. (2021). *Opereta "Guczulka Ksenya" Yaroslava Barny'cha: shlyaxy' povernennya*. *Ukrayina. Yevropa. Svit. Istoriya ta imena v kul'turno-my'stecz'ky'x refleksiyax : materialy' P'yatoyi mizhnar. nauk.-prakt. konf.* Ky'yiv, 4–6 ly'stopada, 217–221 [in Ukrainian].

29. 750 vy'stav Ukrayins'kogo Teatru u L'vovi. (1944). *Nova doba*. Berlin, 30 sichnya, 5 (128), 3 [in Ukrainian].

30. Filonenko, L. (2019). *Mif ta real'nist' "Guczulky' Kseni"*. *Zaxid.net : anality'chne internet-vy'dannya*. 6.03. URL: https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_ksenyu_n1476977 [in Ukrainian].

31. Filonenko, L. (1999). *Yaroslav Barny'ch : naukovo-populyarny'j nary's pro zhy'ttya ta tvorchist'*. *Drogoby'ch : Vidrodzhennya* [in Ukrainian].

32. Xmury'j, V. (1931). *Mar'yan Krushel'ny'cz'ky'j : etyud*. [Xarkiv] : Rux [in Ukrainian].

33. Zastępa. (1929). *Romantyczni. Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 59, 27 stycznia, 6 [in Polish].

**OPERETTAS BY YAROSLAV BARNYCH ON THE STAGE
OF THE IVAN TOBILEVYCH UKRAINIAN NATIONAL THEATRE:
A HISTORY OF PRODUCTIONS**

Roman LAVRENTII

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Acting,
Faculty of Culture and Arts,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: roman.lavrentii@lnu.edu.ua*

The article explores the challenging development of the new operetta on the Ukrainian stage in Galicia during the 1930s. It highlights the expectations of the audience, who sought a new musical and dramatic repertoire that served two purposes: creating a modern national culture with educational, historical, and heroic narratives, while also providing an entertaining and popular urban culture that was distinctly Ukrainian.

The main achievements of Western Ukrainian culture during the interwar period are illustrated through the operettas of Ukrainian composer Yaroslav Barnych, which were staged in collaboration with director Mykola Bentsal at the Ivan Tobilevych Ukrainian National Theater. The aim of this work is to analyze the characteristics of the formation of the new Ukrainian operetta in Galicia, its thematic diversity, and how it was received by audiences of that era.

The research task involves reconstructing the plots and ideas presented to a broad audience through these operettas, based on publications from the 1930s and 1940s, contemporary memoirs, and existing research on the subject. This study also aims to establish accurate historical data regarding the chronology of operetta performances, their subsequent transformations, the existence of multiple versions, and their evolving fate on stage from then to the present.

The research methodology employs objectivity and historicism, as well as analytical and synthetic approaches, with a comparative method used to examine theater-critical publications. Generalization has been utilized in formulating conclusions and critical assessments. The scientific novelty of this work lies in its comprehensive analysis of the history of Barnych's operetta productions, particularly focusing on the prerequisites and unique aspects of their initial performances on the Ukrainian stage.

In summary, modern Ukrainian operettas, alongside historical and heroic dramatic performances at the Ivan Tobilevych Ukrainian National Theater, marked a significant phase in the history of interwar theater in Galicia, reflecting the high level of artistic culture among Ukrainians in the region in line with European trends.

Keywords: modernization, music and drama theater, interwar period (1920–1939), Ukrainian operetta, national identity, stage history.

Стаття надійшла до редколегії 27.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025