

УДК 792.97.03.073(477.83/.86-21)"192/193"(091)
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.133–150>

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК У КОНТЕКСТІ МІЖВОЄННОЇ КУЛЬТУРИ ЛЬВОВА

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*

Софія РОСА-ЛАВРЕНТІЙ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7550-1131>

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

Розглянуто великий суспільний запит у Галичині 20–30-х років ХХ ст. на розважальний музичний репертуар і радикальніші зміни у напрямі модернізації мистецької мови в західноукраїнському театрі. Розкрито процес утвердження української власне міської театральної культури у Львові та інших містах Галичини та роль у цьому процесі українських театрів-кабаре “Співомовки” (1921) та “Розрада” (1921; 1922); театру ревію “Цвіркун” (1931–1936; 1937–1938); й особливо цікавого явища – “Гротескового театру ляльок “Вертеп наших днів”” (1926 – початок 1930-х) під керівництвом Л. Лепкого і Р. Купчинського, за участі художників П. Ковжуна, Е. Козака, А. Коверка. *Мета статті* – проаналізувати особливості становлення українського театру ляльок у Львові, його існування у формі політичної сатири, репертуарні пошуки, специфіку рецепції тогочасними глядачами. *Формулювання завдання дослідження*. На основі публікацій у пресі 20–30-х років ХХ ст., спогадів сучасників та нечисленних досліджень на цю тему – реконструювати образи та ідеї, які транслював своїм глядачам “Вертеп наших днів”, простежити їх суголосність із соціокультурним контекстом. *Методологія дослідження* ґрунтується на використанні способів об’єктивності та історизму, порівняльного методу під час аналізу театральних публікацій, оригінальних текстів, які звучали зі сцени театру ляльок, а також – частково – семіотичного аналізу для відчитування мовленнєвих каламбурів у вертепі чи його візуальних образів. *Наукова новизна роботи* полягає в акумулюванні інформації про діяльність українського театру ляльок у Львові міжвоєнного періоду та системному узагальненні цієї діяльності, визначенні її місця у процесі модернізації національної культури. *Узагальнені результати*: існування театру ляльок для дорослої

аудиторії “Вертеп наших днів” у ключі політичного кабаре чітко маркувало значний рівень модернізації культурного середовища, засвідчувало “повноту мистецької культури” українців Галичини, посідаючи належне місце у структурі популярного міського репертуару.

Ключові слова: театр ляльок, “Вертеп наших днів”, міська культура, міжвоєнний період (1920–1939), політична сатира, гротеск, автоіронія.

Постановка проблеми. Історія українського театру ляльок у Галичині до середини ХХ ст. сьогодні не виписана належно та не осмислена істориками театру, дослідниками національної культури, а відтак існує хибне враження, що до приходу радянської влади у Львові чи інших містах Галичини взагалі не існувало цієї форми театру, принаймні в координатах українського мистецтва. Така ситуація зумовлена і віддаленістю явища в часі, й політичними факторами: пронаціональне мистецтво Галичини та інших західноукраїнських регіонів було табуйованим в офіційному радянському театрознавстві, а театральні діячі – або репресовані, або зумисне приречені на “забуття” (якщо їм вдалося вчасно емігрувати, їх заочно засудили в СРСР). Лише у незалежній Україні з’явилася можливість вільно писати і досліджувати яскраві та самобутні явища нашої національної історії, по-новому відкривати вимушено забуті її сторінки. Як свідчать архіви документів, відкриті сьогодні, міжвоєнна періодика (яка раніше зберігалася у “спецхранах” і була недоступною звичайним читачам), українське культурне життя того часу стрімко розвивалися, переживаючи складні процеси трансформації, важливу роль у яких відіграло театральне мистецтво, зокрема театр ляльок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Із сучасних дослідників, які безпосередньо чи опосередковано писали про український театр ляльок у Галичині, насамперед варто назвати театрознавицю Олену Боньковську. В її розлогіму огляді “Театральне мистецтва на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках” [2] виділено короткий пасаж і для театру ляльок “Вертеп наших днів” (згодом ці напрацювання були передруковані у підручнику “Історія українського театру” [16]. Принагідно, коротко, але доволі предметно пише про “Вертеп наших днів” і львівська музикознавиця Роксолана Гавалюк, досліджуючи історію приміщення Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові (нині – корпус Львівського музичного коледжу імені С. Людкевича) та нотуючи усі театральні колективи, які виступали там [10]. Найбільш розлогим сучасним матеріалом про історію українського театру ляльок у Галичині йдеться у статті “«Вертеп наших днів» – гумористичний барометр галицького суспільства” [35] Наталії Стрілець – наукової співробітниці Музею Богдана Лепкого у Бережанах, де все ж коротко задокументовано діяльність усіх театрів ляльок, до створення яких був причетний Левко Лепкий, і в 1926 – на початку 1930-х у Галичині, і в 40-х роках ХХ ст. у Німеччині. Принагідно про діяльність “Вертепу наших днів” згадано і в інших публікаціях, присвячених дослідженню біографій його творців (наприклад, стаття наукової співробітниці Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника Михалюк Мальвіни “Роман Купчинський як автор та об’єкт сатири на сторінках сатирично-

гумористичного журналу «Зиз» (1924–1933 pp.)» [27] та ін.). Окремо варто відмітити відеолекцію у 2 частинах львівської театрознавиці Майї Гарбузюк “Зародження професійного театру ляльок у Львові: вільні лялькові колективи”, де детально представлено історію польськомовного сатиричного театру ляльок у Львові першої третини ХХ ст. [14]. Однак жодне зі згаданих досліджень не дає цілісного уявлення про особливості діяльності українського “Вертепу наших днів”, природу його гумору, майже без цитат оригінальних текстів цього колективу, що свідчить про потребу системного дослідження цього явища та його соціокультурного контексту.

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Мета нашого дослідження – проаналізувати особливості становлення українського театру ляльок у Львові, його існування у формі політичної сатири, репертуарні пошуки, природу гумору, специфіку рецепції тогочасними глядачами. Це можна зробити, насамперед, на основі театральних-критичних публікацій у пресі 20–30-х років ХХ ст., спогадів сучасників-глядачів та свідчень самих творців “Вертепу наших днів”, опублікованих пізніше. Сьогодні важливо “реконструювати” образи та ідеї, які транслював своїм глядачам цей театр, простежити їх суголосність із соціокультурним контекстом.

Виклад основного матеріалу. Після поразки національно-визвольних змагань західноукраїнські землі опинилися у межах Польщі, яка намагалася поновому інкорпорувати ці терени до свого культурно-політичного простору. Відчуваючи загрозу колонізації, українці розбудовують мережу інституцій, покликаних зберегти національну свідомість, серед них важливе місце відводять театрові як інструментові масового впливу. Численні мандрівні українські театри – за настановою громадських організацій – мали виховувати патріотично свідомих громадян, пропонуючи їм національно маркований, серйозний, не розважальний репертуар. Однак таке налаштування спричиняло надмірну консервацію національного мистецтва, залишаючи його поза модернізаційними процесами того часу. Та згодом з’явилося розуміння, що глядачів може виховувати не лише традиційний, показово патріотичний репертуар, а й усвідомлення, що міський репертуар повинен вибудовуватися за іншими принципами, ніж ті, що були напрацьовані українським театром раніше.

Окремо варто наголосити на такій ділянці міжвоєнної міської культури Галичини, як естрадні театральні жанри (кабаре, ревю, сатиричний театр ляльок). Практика театрів-кабаре як невід’ємної частини культури аристократичних розваг Львова на зламі ХІХ–ХХ ст. особливої популярності набула перед Першою світовою війною та під час неї. Перший, власне львівський, постійно діючий театр такого типу – польський Літературно-мистецький театр “Вулик” (“Ul”) – з’явився у місті 1911 р. Серед його проєктів мав своє місце і ляльковий колектив під назвою “Львівські маріонетки”. Український сегмент у цій ділянці – на рівні репертуару – позначений окремими вкрапленнями у загальній “інтернаціональній” розважальній програмі такими спектаклями, як-от фрагменти з “Наталки Полтавки” чи “Запорожця за Дунаєм”. Так, під час російської окупації Львова у 1915 р. окремі українські актори колишнього театру товариства “Руська бесіда”

(В. Коссак, І. Коссакова, С. Стадникова) спорадично виступали в Казино “Брістоль” (нині – будинки на пр. Свободи, 19–21) у складі трупи-вар’єте “Русско-польській театр Миниатюр” чи у водевільному мініатюрному театрі “Cassino de Paris” [1, с. 36–37] (тепер – приміщення Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса). Діяльність польських кабаре у цьому приміщенні тривала майже до середини 20-х років минулого століття (театр “Багателя” (Bagatela) [41; 44], однак уже без українських акторів та українського репертуару.

У Галичині міжвоєнного періоду також простежувалася тенденція до витворення театрів малих форм, однак розвивалися вони вже на основі надзвичайно популярного у тогочасній Європі естрадного жанру ревю. Інволюція театру-кабаре від “літературно-мистецьких” форм, призначених насамперед для богеми, до комерціалізованих, популярних його варіантів 20-х років, а згодом – втрата позицій на користь більш демократичного, зрозумілого широкій глядацькій аудиторії театру-ревю була продиктована бурхливими соціокультурними змінами, насамперед міжвоєнною трансформацією способу життя та мислення.

Перші українські “кабаретно-ревійові театри” у Галичині, що постали на початку 20-х років ХХ ст., зіткнулися з проблемою недостатньої інституалізації та розробленості цього напрямку сценічного мистецтва в межах української культурної традиції. Адже популярний репертуар театрів-кабаре у великих містах України не був ані україномовним, ані україноцентричним, розвиваючись переважно в рамках чужих – російських (Київ, Одеса, Харків) та польських (Львів) – національних парадигм. Питання органічної українізації (або й творення ex nihilo) форм легкого міського репертуару в жанрах кабаре та ревю на сценах УСРР постало особливо гостро у 20-х роках у контексті реалізації державної мовно-культурної політики. Щоправда, сам театр-кабаре у радянському просторі було засуджено як “пережиток буржуазного мистецтва”, і він змушений був трансформуватися у більш революційні форми. Зокрема, і Леся Курбас, і його учні деякий час працювали над “прищепленням” українській культурі яскравих естрадних форм театру.

Західноукраїнські приватні короткотривалі “кабаретно-ревійові” практики таких театральних колективів, як Артистична сценка “Співомовки” (1921) під проводом Тиберія Горобця (С. Чарнецького) і Ле-Ле (Л. Лепкого) [33; 34; 36], Літературно-артистичний театр “Розрада” (1921; 1922) [9; 22; 23; 30] чи Український літературно-артистичний театр “Сфінкс” (1925–1926) [2, ч. 2, с. 33] – обидва під керівництвом Я. Давидовича; Артистичний театр “Комета” (1925) під артистичним проводом М. Вороного (з протекторатом Кооперативу “Український театр”) [19] – хоч і розгортали свою діяльність у значно сприятливішому мультикультурному середовищі, все ж стикалися зі спротивом консервативно налаштованого українського глядача.

Зокрема, інформуючи про перший український театр-кабаре у Галичині, громадський діяч, журналіст Ф. Федорців (чоловік акторки С. Федорцевої) побоювся назвати його саме “кабаретовим” й одразу намагався якісно протиставити типовим “низькопробним” розважальним явищам: “Розуміється, «Співомовки» є в повнім того слова значенні літературно-мистецькою сценкою

і своїм змістом та прийомами є далекі від всякого кабареетового намулу. Хоч, правду кажучи, кожна нація є тільки тоді повною нацією, коли всі сторони сучасного життя, найбільш додатні і уємні, може заспокоїти у власнім крузі. Таким чином, можна сміло думати, що діждемося ще й українського кабареу” [38]. Таке обтічне пояснення рецензента не заперечувало факту існування українського театру-кабаре, а радше захищало його від упередженого ставлення глядацької спільноти. Водночас національно маркований характер виступів “Співомовок” приводив до висновків про його ширше, ніж лише розважальне, значення. У програмі були патріотичні стрілецькі пісні у виконанні оперної та концертної зірки М. Валійської (у дівочтві Лебедевої), відомої ще від часів її праці у Театрі М. Садовського у Києві; знаковий солоспів “Гетьмани, гетьмани” М. Лисенка за Т. Шевченком, який принагідно виконував запрошений оперний співак М. Голинський; зразкові фортепіанні імпровізації Л. Туркевича; “куплети” і “мімічні сценки” із тогочасного життя у виконанні актора-кабаретиста Я. Давидовича, авторські читання творів молодих письменників – Л. Лепкого, Р. Купчинського.

Ярослав Давидович – актор, “монологіст” і режисер, який у той час працював на польських сценах кабаре (наприклад, у театрі “Багателя”), після розпаду “Співомовок” 1921 р. намагався вже у своєму приватному колективі “Розрада” (у співпраці з письменником Ю. Шкрумеляком) подолати упередження національної публіки щодо естрадних жанрів, водночас шукаючи оптимальну форму для українського легкого репертуару, який не був би механічним повторенням польського. (Як свідчить друкована програма “вечорів пісні, гумору та сатири”, зокрема театру “Розрада”, у ній були і злободенні монологи українського авторства, і популярні романси, і сатиричні куплети, і модні на той час танцювальні номери, й одноактні “оперети” Ю. Ігоркова з музикою Я. Ярославенка [23]). У пресі дуже позитивно, але обережно оцінювали починання театру “Розрада”, застерігаючи про тонку грань між “літературно-артистичним” і “низькопробним” кабаре: “Давидович виявив вроджений талан гумориста і його праця, може, стане основою сталого українського кабареу, коли видержить межу між комізмом, порнографією і банальністю” [9].

Проте у міжвоєнний період театри-кабаре не змогли досягнути “богемного” рівня поч. ХХ ст., підпорядковуючись загальноєвропейським тенденціям занепаду жанру та переорієнтовуючись на запити широкої глядацької аудиторії. Натомість ревію як значно мобільніший та “загальнодоступний” жанр – на відміну від кабаре – проникало на сцени і малих естрадних театриків, і до репертуару поважних, репрезентативних національних театрів. У другій половині 20-х років минулого століття ревію заповонило сцени майже всіх польських, українських, єврейських театрів у Галичині, спричинивши, зокрема в 30-х роках ХХ ст., так звану хвилю “ревіоманії”. Львів та Станиславів (тепер – Івано-Франківськ) стали потужними базами для гастролей польськомовних варшавських і краківських легких театрів чи окремих акторів-гастролерів (власний перший театр ревію “Львівський Гонг” у Львові був створений у сезоні 1929–1930). А відтак українські театри, які активно переймали ревію, асоціювалися із чужими

“культуртрегерами”, адже засилля ревію витісняло із репертуару твори із більш виразнішою національною ідентичністю, притаманною побутово-етнографічним та романтично-історичним драмам.

Також важливим у формуванні суспільної думки про “ревіювий” репертуар було морально-етичне питання, тобто надто вільне трактування чи навіть руйнування легким театром усталених соціальних зв’язків, світоглядно-релігійних принципів, заторкування табуйованих у суспільстві тем тощо. Особливо у другій половині 1930-х років – на фоні перспективи полонізації українського національного космосу та загальної модерністичної тенденції до нівелювання “традиційних” цінностей – західноукраїнська критика підкреслено гостро реагувала на ревію та інші форми легкого театру. Зокрема, 1938 р. у газеті “Українські вісти” писали про шкідливість “великоміських” жанрів для морально здорового (на думку рецензента) українського середовища Галичини [39].

Однак масовий глядач Галичини міжвоєнного періоду загалом незмінно охоче відвідував розважальні вистави, що спонукало навіть серйозні репрезентативні театри заради “каси” вводити ревію до своїх репертуарів. Адже концертна форма спектаклю, дотепний конферансьє, окремі короткі номери (“точки”), – то серйозні, то відверто пародійні веселі куплети та фінальна пісня – як основні компоненти ревію – дарували глядачам враження легкості, безтурботної забави, давали можливість відпочити від реальності, обтяженої економічними та соціально-політичними кризами міжвоєнного періоду. Також варто наголосити, що інтерес до такої форми подання сценічного матеріалу безпосередньо підігрували й інші види інформаційно-мистецької комунікації – кіно та радіо: зокрема, надзвичайно популярними були тоді американські та західноєвропейські комедійні короткометражні фільми, а також – у Польській Республіці – польські радіо-ревію, насамперед у передачі “На веселій львівській хвилі” з її незмінними ведучими Щепком і Тоньком (1933–1939).

Хронологічно найпершими українськими власне театрами ревію у Галичині можна вважати уже згадані театральні проекти Я. Давидовича середини 20-х років минулого століття та приватну трупу Олеса Степового (1927–1928). Ревію становило важливу частку режисерського доробку названих митців і пізніше – у різнопрофільних театрах, де їм доводилося працювати: УНТ ім. І. Тобілевича (Я. Давидович, 1928–1929) [43], Український театр “Заграва” (О. Степовий, 1931–1933) [40]. Додамо, що надзвичайно популярні ревію “Крізь рожеві окуляри” та “Без куртини” авторства О. Степового ставились і в інших театрах.

Серед українських театрів малих форм, які діяли у міжвоєнному Львові чи в його культурному полі, на ревію спеціалізувалися й “Експериментальна сценка «Богема»” під керівництвом П. Сороки [2, ч. 2, с. 33], й Український театр “Криве дзеркало” [17], створений сином Й. Стадника Яремою Стадником після його повернення із УСРР у 1931 р. (один сезон виступав у Першій державній українській музичній комедії у Харкові). Зокрема, “Криве дзеркало” називали чисто “ревієвим” театром, якому характерні “ніжний гумор, легка сатира” [29], а загалом у непретензійних ревію, наприклад “Жінки горою” чи “Тримаймося, не даймося”, вставлені були українські народні пісні у чудовому

сольному виконанні С. Стадникової [15]. Із тогочасних популярних на західноукраїнських землях музичних шлягерів, уперше апробованих на сцені “Кривого дзеркала”, варто насамперед згадати танго Я. Барнича “Чи тямиш?..” (1932), яке звучало пізніше на всіх українських і навіть польських вечірках, у кав’ярнях.

Зрештою, у міжвоєнний період з’являлося багато і менш помітних театрів ревію, які проіснували від одного до кількох місяців, як-от “Весела Буда” у Львові (1932) чи “Весела сценка «Розвага»” під керівництвом Л. Кривицької та Б. Проскурницького (1936) [8] та ін. Така доля характерна не лише для українських труп у Львові: уже згаданий перший у місті театр ревію “Львівський Гонг” (“Lwowski Gong”) протримався лише один сезон (1929–1930); як і зрештою остання польська трупа ревію – “Кривий ліхтар” (“Krzywa Latarnia”, 1939).

Найпомітнішим і найвитривалішим у Галичині 30-х років ХХ ст. українським театром ревію був львівський колектив “Цвіркун” (1930–1936; 1937–1938) під керівництвом Петра Сороки (до 1932) та Романа (Рудольфа) Залуцького (псевдонімом Олесь Остоя). Цьому театрові вдалося закріпитися у Львові, “стаціонаруватися” на деякий час у будинку Ремісничої Палати (нині – приміщення Львівського академічного обласного театру ляльок), який у 30-х роках стали називати “сяля «Цвіркуна»”. Попри неминуче запозичення популярних іноземних фрагментів, “Цвіркунові” вдалося виробити український за духом, легкий, саме міський репертуар, залучивши тогочасних українських авторів. Найпопулярніші ревію – “Як вертїти, то вертїти” (1931), “Не банкрутуємо” (1931) А. Курдидика, “Все для ідеї” (1931) Р. Сливки, “Біда біду перебуде” (1932), “Бо хто не ризикує...” (1932) Р. Сливки, П. Сороки та інших авторів, “Ревія ревій” (1932), “Весняні настрої” (1932), “Все на горячо” (1932), “Можна, але зосторожна” (“Можна, але обережно”, 1938) – були сповнені не лише безтурботним гумором, а й актуальними політично ангажованими рефлексіями, а також яскравими патріотично-ностальгійними елементами: інсценізаціями українських пісень, “настрєєвими картинами зі стрілецького життя”, номерами-декламаціями, національними танцювальними композиціями у народних строях тощо. Важливо, що деякі фрагменти, розіграні на сцені “Цвіркуна”, анекдотичні ситуації чи особливо влучні куплети перетворювалися, так би мовити, на “шлягери”, стаючи надбанням міської популярної культури [20].

В естрадному ключі у міжвоєнний період функціонувало і таке явище міської культури, як політично-сатиричний театр ляльок. У польській театральній традиції театр маріонеток здобув популярність ще на початку ХХ ст., відродився з новими силами під час Першої світової війни й уже у 20-х роках був добре відомим явищем – власне як політично-сатиричний театр, особливо яскравими періодами якого можна вважати 1911–1912, 1916–1917, 1925–1931 рр. [14]. Натомість український театр ляльок у Галичині міжвоєнного періоду представлений лише двома осередками у Львові та Самборі. З огляду на специфіку нашого дослідження зосередимося лише на львівському “Гротесковому театрі ляльок «Вертеп наших днів»” (1926 – початок 1930-х, із перервами) під керівництвом Галактіона Чіпки (Романа

Купчинського) і Ле-Ле (Левка Лепкого), з участю Едварда Козака (Еко), Андрія Коверка – художників і авторів ляльок, Павла Ковжуна – автора вертепної скриньки [3; 7; 25; 28; 37; 42]. Інший національний осередок лялькарства – Український ляльковий театр у Самборі при товаристві “Просвіта” (1928–1930) [4], керований Євгеном Рудим, – існував за більш традиційними принципами та не виходив за межі Самбірщини.

“Вертеп наших днів” (Український гротесковий театр ляльок; “Наш вертеп”; “Новий вертеп”), неодноразово з’являючись й охоплюючи короткотривалими проєктами-турне Галичину другої половини 20-х – початку 30-х років, будував свою мистецьку програму за зразками популярних пародій на відомих громадських, політичних та інших діячів, практикованих у ревію, і частково взоруючись на подібні паралельні процеси у польському театрі ляльок у Львові.

Вертепні ляльки, однак із портретними рисами та характерними для зображуваних персоналій ракурсами, темпоритмом поведінки, інтонаціями – у формі політичного памфлету-кабаре – зображали, наприклад, тогочасних українських послів (депутатів) до польського парламенту Остапа Луцького та Зиновія Пеленського; голову Наукового товариства ім. Шевченка Кирила Студинського; ідеолога українського інтегрального націоналізму Дмитра Донцова чи відомого літературного і театрального критика, письменника Михайла Рудницького (у виставі названого “Міхуелем Рудницьким” – очевидно, з натяком на єврейське походження та його типову, часом пошноби́стському критичну оцінку здобутків західноукраїнської культури).

Варто наголосити, що імена персонажів частково були зашифровані, надаючи глядачам шанс самотужки розгадати запропонований театром “ребус”. Зокрема, це могли бути звичайні перші літери імен та прізвищ зображуваної особи: “Мриць Гикетей” (Гриць Микитей, журналіст, громадський і політичний діяч, один із засновників “Української Партії Праці”), “Лясьо Сюдкевич” (Сясьо, тобто Станіслав Людкевич, композитор, педагог). Або ж у гру вступали витонченіші мовленнєві каламбури: “Народу Кість з роду Левітів” – Кость Левицький (активний діяч уряду Західно-Української Народної Республіки), “Євген Суверен” – Євген Петрушевич (президент Західно-Української Народної Республіки). Деякі імена добирали за політичною належністю чи кольором одягу, як-от “Червоний Прелат” – отець Леонтій Куницький, декан деканату Львова, парох Собору св. Юра; “Ундист у чорних окулярах”; “Комуніст у глясе рукавичках”. Чи професійною діяльністю – як-от “Останній директор театру” – Йосип Стадник, актор, режисер, відомий театральний діяч, директор низки театрів у Галичині. Насамперед творцям вистав ішлося про медійність зображуваних осіб, упізнаваність цих постатей без слів, але ляльковий персонаж наприкінці свого виступу все ж розкривав карти, називаючи себе, хоч і вигаданим іменем-ребусом. Були у виставах й іронічно трактовані узагальнені типи представників різних соціальних та культурних прошарків українського суспільства чи деяких угруповань, як-от тип галицького москвофіла, члена “Рускої матиці”, якого висміювали за його симпатії до “російської культури”.

Система персонажів варіювалася щоразу, хоч були персоналії, які “перемандровували” з проєкту в проєкт. Сталою залишалася і сюжетна канва, підпорядкована вертепному принципів: персонажі йшли до Вифлеєму, щоб поклонитися новонародженому... От тільки в ролі трьох царів виступали: “Цар Скоропада” (очевидно, Павло Скоропадський, екс-гетьман України), “Цар Преднарком” (Йосиф Сталін, радянський диктатор), “Цар Симеон” (Симон Петлюра, отаман Армії УНР)... Нагадаємо, що цей “Вертеп” показували на початку 1926 р., коли образ радянського володаря можна ще було трактувати іронічно, а С. Петлюру ще не вбили радянські спецслужби... Пізніше у сюжеті вертепу в ролі одного з трьох “Царів” з’явився Василь Вишиваний (Вільгельм фон Габсбург), на якого багато хто також покладав великі надії, пов’язані з відродженням української державності. Патріотична тональність вирізнялася ще й тим, що провідником для трьох царів був спершу селянин “Кум Іван”, але згодом цей персонаж трансформувався в легендарного січового стрільця Івана Цяпку-Скоропада.

Зацитуємо ширший фрагмент із III дії “Вертепу” 1928 р., опублікований у львівському гумористичному журналі “Зиз”, де іронічно обіграний факт повернення зі США колишнього політичного діяча Західно-Української Республіки Осипа Назарука, який змінив свою політичну орієнтацію, зблизився з Українською Християнською Організацією та став головним редактором її газети “Нова Зоря”):

Хор за сценою:

Радуйтеся, гори, доли,
Луги, Січи і Соколи,
Бо надходить з Америки
Муж побожний і великий.
Назар Рук [Осип Назарук]:
Dolar vobiscum!

Шек Ерик [Петро Шекерик-Доників]: (До Триля): Хто то, батьку?

Триль [Кирило Трильовський]: Не знаєш? Це бувший радикальний друк: схемник і затворник Наазрук.

Шек Ерик (до Назарука): Ах, товариш Назарук. Чому Ви, товаришу, покинули радикалів?

Назар Рук: Блажен муж іже не іде на совіт нечестивих!

Шек Ерик: До Риму, шукати Митрополита!

Триль: Митрополита? Може, для Америки?

Назар Рук: В Америці я вже зробив порядок. Тепер ще мушу навести лад в Галичині.

Триль: А що з гетьманом Скоропадським, пане Товаришу?

Назар Рук: Во-первих, я не є вам товариш, бо ви є безбожники; во-вторых Скоропадського не вважаю гетьманом, бо він не має грошей... [6, с. 3].

Як бачимо з наведеного уривка, тут є і словесні каламбури на рівні обіграваннями прізвищ, і на рівні модифікації християнського привітання: замість “Dominus vobiscum!” (“Господь з вами!”) – “Dolar vobiscum!”, що іронічно натякає на меркантильність, удавану побожність політичного діяча.

Надибуємо і сатиричні випадки щодо кардинальної зміни його політичної позиції та цінностей.

З одного боку, тексти “Вертепу наших днів” тяжіли до стилістики класичної традиції вертепної драми періоду козацького бароко – з її бурлескно-травестійним гумором. Як наголошували творці у програмці: “Український вертеп має давню свою традицію, сягаючи ще до часів Мазепи і Києво-Могилянської Академії. Модні тепер на чужині цього роду постановки являються у нас тільки відродженням колишнього українського гумору, якого не хибувало в давнину київським «спудеям» та «філософам»” [7].

А з іншого боку, відбувалося витворення модерних популярних форм естрадної культури, водночас міцно опертих на національний ґрунт. Як наголосив театральний критик: “Видко, що відновлення старої традиції вертепної драми, що ставала трибуною суспільної сатири – відповідає потребі нашого часу” [5, с. 4]. Інший рецензент у 1928 р. також підкреслював важливість сатиричної сценічної культури – як свідчення модерності нації, готової говорити про себе в іронічному ключі: “У всіх народів сатира все була великим педагогічним засобом. І чим культурніший нарід, тим більшу і тим благороднішу роллю відіграє в нього сатира в громадському житті” [28]. А відомий театральний критик Михайло Рудницький, попередньо вказавши на низку недоліків вистави, у якій його ж самого висміювали, чітко артикулював вагомість явища сатиричного театру ляльок як свідчення зрілості української нації: “Культурно доросли ми вже до того рівня, що не кричимо з обурення, коли сатира періщить різних діячів і поневолі шпигає не одного особисто” [25].

Показово також, що діяльність “Вертепу наших днів” одразу сприймали контекстуально, глядачі так чи інакше порівнювали український театр із паралельними явищами в польському культурному житті Львова. “Ті, що були на аналогічному вертепі у польським «Семафорі», стверджують згідно, що «Вертеп наших днів» у гуморі та інвенції (винахідливості. – Р. Л.) не тільки не лишається позаду тамтого, але що його випереджує [...]. Музичний дострій та хори, нема сумніву, стоять багато вище, як у польським театрику, який у цій царині мусить завсіди робити великі зусилля, щоби дорівняти нашим музикальним землякам, які при допомозі кількох навіть звичайних голосів уміють скласти прегарний дострій”, – писала українська газета “Діло” у 1926 р. [5, с. 4]. Наведена цитата свідчить і про конкурентоспроможність українського сатиричного театру ляльок, і про суголосність пошуків цього театру – загальноєвропейським тенденціям того часу.

Проект “Вертеп наших днів” існував у кількох випусках: дві “програми” 1926 р. (друга серія йшла під назвою “Маскарада”), одна 1928 р. та ще одна 1931 р. Тексти і музику писали громадські діячі, письменники і журналісти, колишні воїни УСС Роман Купчинський (на псевдо Галактіон Чіпка) і Левко Лепкий (на псевдо Ле-Ле; рідний брат письменника Богдана Лепкого). Едвард Козак – відомий карикатурист, письменник і журналіст згадував, що він долучився зі своїми текстами уже для третього “випуску” (1928) [18]. Ляльки – за ескізами Л. Лепкого – вирізав Андрій Коверко – відомий скульптор, автор пам’ятника Андрєєві Шептицькому; пізніше, уже для

нового вертепу ляльки робила Марія Козак – дружка Е. Козака [18]. Саму вертепну скриньку виготовив Павло Ковжун – також відомий художник-графік і мистецтвознавець. Ролі виконували актори-лялькарі Григор Ничка, Володимир Гірняк та Луць Лісевич.

Після Львова виступали в Перемишлі, Станиславові, Коломиї, Стрию, Дрогобичі, Самборі, Тернополі та багатьох інших містах Галичини. Крім того, саме “Вертеп” став чи не єдиним західноукраїнським театральним продуктом міжвоєнного періоду, який було показано за океаном: у 1930 р. Луць Лісевич та Володимир Гірняк із тією ж “програмою” здійснили гастрольне турне українськими осередками Канади і США [24].

Однак специфічні вистави “Вертепу наших днів” усе ж передбачали дуже поінформованого глядача, – знайомого зі складними соціокультурними процесами у Галичині та геополітичними настроями, здатного “впізнавати” у ляльках конкретних одіозних діячів, – а така публіка не завжди збиралася навіть у Львові [3; 25]. Навіть у програмках до вистав лише підкресленими натяками представляли персонажів і попереджали: “Нехай ті, що будуть почувати себе враженими, доглянувши дещо спільного між ляльками і своєю особою, пам’ятають, що сатира робить честь тим, яких вибирає на предмет свого гумору” [7]. Елітарність, конвенційність гумору “Вертепу” спричинилися до того, що його репертуар усе ж був зрозумілий лише для вузького кола і, як застерігав письменник, театральний діяч та ідеолог західноукраїнського лялькового театру Євген Рудий: “для широкого загалу не має значення” [31].

Водночас простежувався певний процес вигасання ідейного спектра творців цього театру. Кожен наступний проєкт “Вертепу” після його резонансного турне 1926 р. (під назвами: Український гротесковий театр ляльок; “Наш вертеп”; “Вертеп наших днів”; “Новий вертеп”) фактично повторював здобутки попередніх. “Відчувається брак добрих політичних концептів, які мусілося заступати нудними дещо монольогами на мало інтересні теми. Віднеслося вражіння, що ініціатори театру є зв’язані якоюсь цензурою, яка не дозволяє ввести до вертепу кілька маркантних і пікантних подій з останніх часів” [3], – писав у 1931 р. журналіст, кінокритик Ярослав Бохенський. Ці спостереження підтверджують і слова критика М. Рудницького, який також акцентував на “невпізнаваності” ляльок для пересічного глядача та “застарілості” певних жартів у виставах [25].

Крім того, рецензент М. Рудницький застерігав проти наявних у виставах “перегинів”, тобто браку відчуття міри: “Сатира не мусить бути справедливою. Зате мусить бути інтелегентною” [25]. Адже між висміюванням окремих членів та нівеляцією ролі самої національної інституції (Всеукраїнська академія наук; західноукраїнський політичний рух тощо) – дуже тонка межа. “Крім того, вважаємо сумнівної вартості тенденцію виводити в ляльковій ревії постаті, що відіграли вже в нашому політично-громадському житті якусь історичну роль давно, їм може б належався тепер спокій (як през[идент] Петрушевич, д-р К. Левицький)”, – застерігав рецензент під криптонімом “Н. Н.” [28]. Отже, все ж шлося про недоторканість певних тем, інституцій, історичних постатей з огляду на їхнє значення для національної історії. Недоторканість – з метою самозбереження національної пам’яті, національної ідентичності українців у

держав, де цю пам'ять послідовно стирають (Польща, СРСР). І якщо в Галичині це питання залишалося дискусійним, то в чутливих щодо національних загроз українських громадах Канади і США одразу рішуче засудили такі “перегини” гастролуючого там у 1930 р. “Вертепу наших днів”, наголосивши, що не з усього можна сміятися (насміхатися) [24].

На завершення варто зауважити, що, крім сатиричного вертепу, Р. Купчинський та Л. Лепкий у міжвоєнний період були причетні й до інших проєктів у сфері театру ляльок, зокрема до вистави “Лис Микита” за І. Франком (1926), у якій казкових персонажів озвучувала відома драматична акторка Софія Федорцева [26]. Ця вистава також мала політичні підтексти, однак тут було використано ляльки іншого (силуетного, вирізаного з фанери) типу. Саме “Вертеп наших днів” залишався їхнім пріоритетним унікальним проєктом, що функціонував як політичне ревю.

Були у Львові й інші українські театри ляльок – уже під час німецької окупації міста, – як-от театр для дітей, яким керував Августин-Юрій Шерегій. Самі ж Р. Купчинський та Л. Лепкий повернулися до своєї ідеї у другій половині 40-х років ХХ ст., однак уже на еміграції – у таборі переміщених осіб (біженців від радянського режиму) в селищі Бльонгофен поблизу Кальтенталю (Баварія, Німеччина) [32, с. 177; 35]. А згодом – намагалися працювати в цьому ключі й на еміграції у США, однак це вже не був театр ляльок, а театр ревю – повністю в живому плані [35].

Висновки. Для міжвоєнної театральної культури Львова характерні бурхливі модернізаційні зміни, сплеск розважального репертуару й поява нових жанрів та форм театру. Зокрема, більш модерними і відкритими до змін у 20–30-х роках ХХ ст. були саме театри малих форм, що розвивалися спершу у форматі “артистичних кабаре”, а згодом – на основі надзвичайно популярного у тогочасній Європі естрадного жанру ревю. Яскравим явищем у руслі названих процесів стала поява у театральному ландшафті Галичини й українського театру ляльок у 20–30-х роках ХХ ст. у ключі політичного кабаре. Попри небезпідставні закиди у його бік це явище сигналізувало про модернізаційні, співзвучні актуальним європейським, явища в українському театрі, засвідчуючи “повноту мистецької культури” українців краю, посідаючи належне місце у структурі популярного міського репертуару. Постановникам “Вертепу наших днів” йшлося також про створення образів і тем саме міської української культури, розбудову урбаністичного національного дискурсу.

Список використаної літератури та джерел

1. Боньковська О. Львівський театр товариства “Українська бесіда”. 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.
2. 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.
3. Бох[енський] Я. Вертеп наших днів. *Кіно*. Львів, 1931. Ч. 9. С. 11. (З театру).
4. *Вертеп*. Самбір, 1930. 1 жовтня. Ч. 2. С. 2-3.

5. (“Вертеп наших днів”). *Діло*. Львів, 1926. 10 лютого. Ч. 30. С. 4. (З театру).

6. Вертеп наших днів (виїмок з III-ої дії). *Зиз*. Львів, 1928. 1 червня. Ч. 11. С. 3-4.

7. “Вертеп наших днів”. Лялькова гротеска в 3-ох явах з прольоґом. Постановка Галактіона Чіпки і Леле. Ляльки виконав арт. Коверко : програма. *Архів Р. Гавалюк* (м. Львів).

8. Весела сценка у Львові. *Обрії*. Львів, 1936. 27 лютого. Ч. 4. С. 5. (Театр і кіно).

9. Вечір “Розради”. *Діло*. Львів, 1922. 6 вересня. Ч. 5. С. 6. (Новинки).

10. Гавалюк Р. Велика театральна історія однієї невеликої сцени. Частина четверта: наче квіти крізь асфальт. *Фотографії старого Львова*. 25.05.2020. URL: <https://photo-lviv.in.ua/velyka-teatral-na-istoriia-odniiei-nevelykoi-stseny-chastyna-chetverta-nache-kvity-kriz-asfal-t/>.

11. Галактіон Чіпка [Купчинський Р.]. Вертеп Наших Днів. *Діло*. Львів, 1926. 9 лютого. Ч. 29. С. 3. (Відгуки дня).

12. Галактіон Чіпка [Купчинський Р.]. Самосуд. (Замість рецензії на “Маскараду”, II. серію “Вертепу наших днів”). *Діло*. Львів, 1926. 13 травня. Ч. 103. С. 3. (Відгуки дня).

13. Галактіон Чіпка і Леле з Вертепом. *Зиз*. 1926. 15 травня (ч. 9). С. 4.

14. Гарбузюк М. Зародження професійного театру ляльок у Львові: вільні лялькові колективи. *My Smart Digital Class. Study History of Puppetry Art Worldwide*. 15 лютого 2023 р. Ч. 1. URL: <https://youtu.be/fngWJmsbENs?si=EKgsVU3HeR8pOijj> ; Ч. 2. URL: <https://youtu.be/7vEF6Vgc1wY?si=qH6F9jU0uwm0kGTt>.

15. *Діло*. Львів, 1932. 3 вересня. Ч. 195. С. 4. (Дописи. Рава-Руська).

16. *Історія українського театру* : у 3 т. Т. 3. Київ, 2009.

17. Клим[овський] Я. Театр “Криве дзеркало” під кер[івництвом] Яреми Стадника. *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1991* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. Т. II. С. 527–529.

18. Козак-Еко Е. Торги у четверги. *Сучасність*. Мюнхен, 1984. Вересень. Ч. 9 (281). С. 55–60.

19. Крушельницький А. Артистичний театр “Комета”. (Під протекторатом кооперативи “Український Театр” під артистичним проводом Миколи Вороного). *Діло*. Львів, 1925. 24 травня. Ч. 113. С. 3. (З театру).

20. Лаврентій Р. Львівський український театр ревію “Цвіркун” (30-і роки XX ст.). *Вісник НТШ* : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. 2008. № 40 (осінь–зима). С. 25–27.

21. Лаврентій Р. Український театр Богдана Сарамagi (30-ті роки XX ст.). *Вісник НТШ* : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. 2013. Чис. 49 (весна–літо). С. 52–55.

22. Лаврінович К. [Поліщук К.]. Дещо про кабарет. *Театральне мистецтво*. Львів, 1922. Вип. VII–VIII. Жовтень. С. 4–6.

23. Літ. артистичний театр при Союзі Укр. Театр. Мистецтва у Львові “Розрада” [анонс програми виступів]. *Театральне мистецтво*. Львів, 1922. Вип. VI. С. 16.

24. Львівський “Вертеп” в Америці. *Діло*. Львів, 1930. 21 травня. Ч. 110. С. 3. (За океаном).

25. м. р. [Рудницький М.]. “Новий вертеп”, ляльковий театр. Саля музичного Т-ва ім. Лисенка. *Діло*. Львів, 1931. 24 квітня. Ч. 88. С. 3-4. (Зі сцени й естради).

26. Малицька К. “Лис Микита” у вертепі. (Після генеральної проби). *Діло*. Львів, 1926. 5 червня. Ч. 123. С. 4. (З театрального життя).

27. Михалюк М. Роман Купчинський як автор та об’єкт сатири на сторінках сатирично-гумористичного журналу “Зиз” (1924–1933 pp.) : зб. праць Наук.-дослід. ін.-ту пресознавства. 2018. Вип. 8. С. 346–356. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2018_8_27.

28. Н. Н. Вертеп наших днів. (Лялькова ревія в 3 діях Галактіона Чіпки і Леле). *Діло*. Львів, 1928. 24 травня. Ч. 114. С. 3.

29. *Новий час*. Львів, 1931. 9 грудня. Ч. 284. С. 6.

30. О. Ярослав Давидович. *Театральне мистецтво*. Львів, 1922. Вип. VII–VIII. Жовтень. С. 18.

31. Рудий Е. П. Модерна техніка лялькового театру. *Вертеп*. Самбір, 1930. 1 вересня. Ч. 1. С. 2.

32. Смик Р. Дещо про “вертепи”. *Лежить на серці доля України. Виступи. Публікації. Рецензії. Листи. Бібліографічний покажчик* : ювілейна зб. на пошану подвижника укр. культури д-ра Романа Смика. Тернопіль : Джура, 2003. С. 175–178.

33. “Співомовки”. *Українське життя*. Станиславів, 1921. 17 квітня. Ч. 3. С. 3. (Новинки).

34. “Співомовки” або рутенщина. *Рідний край*. Львів, 1921. Ч. 106. С. 3.

35. Стрілець Н. “Вертеп наших днів” – гумористичний барометр галицького суспільства. *Обласний комунальний музей Богдана Лепкого, м. Бережани* : офіційний сайт. URL: http://www.lepkiy.te.ua/index.php/uk/statistika-uchast-u-konferentsiakh/26-vertep-nashykh-dniv-humorystychnyy-barometr-halytskoho-suspilstva?fbclid=IwAR2MR8mVCZIIkaK2lyNU7EouJYUCmYlSAoaNfNnnrGXbWkjs_Mw7zqm2IxM.

36. Тиберій Горобець [Чарнецький С.]. З дороги життя. “Співомовки”. *Український вістник*. Львів, 1921. 14 квітня. Ч. 64. С. 3. (Малий фейлстон).

37. Український театр ляльок Галактіона Чіпки і Леле. *Діло*. Львів, 1926. 3 липня. Ч. 145. С. 4. (Оповідки).

38. Ф. [Федорців Ф.]. Співомовки. *Український вістник* (?). Львів, 1921. Цит. за: *Наш театр. Книга діячів українського театального мистецтва 1915–1991* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк ; Париж; Сідней ; Торонто : Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. Т. II. С. 379–380.

39. Ч. [Купчинський Р.?]. На театральні теми. (Голос села). *Українські вісти*. Львів, 1938. 19 вересня. Ч. 208. С. 4.

40. Шашаровський В. Олесь Степовий. *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1991* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. Т. II. С. 187–189.

41. Шидловська М. Кабаретовий Львів / пер. Наталя Вус. *І : незалежний культурологічний часопис*. Львів, 2004. Чис. 36: Галичина – країна людей. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/szydlowska.htm>.

42. Шило. Рефлексії по “Вертепі”. *Новий час*. Львів, 1928. 15 липня. Ч. 159. С. 5. (Малий фейлетон).

43. F.-Ski. Rewia teatru Tobilewicza. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 1929. № 58. 20 stycznia. S. 8. (Ze sceny).

44. Szydlowska M. Kabarety i rewie we Lwowie. *Pamiętnik Teatralny* : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru. 2009. Z. 1–2. S. 23–83.

References

1. Bon'kovs'ka, O. (2003). L'vivs'kyj teatr tovary'stva “Ukrayins'ka besida”. 1915–1924. L'viv : Litopy's [in Ukrainian].

2. Bon'kovs'ka, O. (2007, 2008). Teatral'ne mystecztvo na zachidnoukrayins'ky'x zemlyax u 1918–1939 rokax. *Studiyyi my'stecztoznavchi*, 4 (20). Teatr. Muzy'ka. Kino. Ky'yiv, 35–52 ; 2 (22). Teatr. Muzy'ka. Kino. Ky'yiv, 27–48 [in Ukrainian].

3. Box[ens'kyj], Ya. (1931). Vertep nashy'x dniv. *Kino*. L'viv, 9, 11. (Z teatru) [in Ukrainian].

4. *Vertep* (1930). Sambir, 1930. 1 zhovtnya, 2, 2–3 [in Ukrainian].

5. (“Vertep nashy'x dniv”). (1926). *Dilo*. L'viv, 10 lyutogo, 30, 4. (Z teatru) [in Ukrainian].

6. Vertep nashy'x dniv (vy'yimok z III-oyi diyi). (1928). *Zy'z*. L'viv, 1 chervnya, 11, 3–4 [in Ukrainian].

7. “Vertep nashy'x dniv”. Lyal'kova g'roteska v 3-ox yavax z prol'og'om. Postanovka Galaktiona Chipky' i Lele. Lyal'ky' vy'konav art. Koverko : programa. *Arxiv R. Gavalyuk* (L'viv) [in Ukrainian].

8. Vesela scenka u L'vovi. (1936). *Obriyi*. L'viv, 27 lyutogo ; 4, 5. (Teatr i kino) [in Ukrainian].

9. Vechir “Rozrady”. (1922). *Dilo*. L'viv, 6 veresnya, 5, 6. (Novy'nky') [in Ukrainian].

10. Gavalyuk, R. (2020). Vely'ka teatral'na istoriya odniyeyi nevely'koyi sceny'. Chasty'na chetverta: nache kvity' kriz' asfal'. *Fotografiyi starogo L'vova*. 25.05. Retrieved from: <https://photo-lviv.in.ua/velyka-teatral-na-istoriia-odniiei-nevelykoi-stseny-chasty-na-chetverta-nache-kvity-kriz-asfal-t/> [in Ukrainian].

11. Galaktion Chipka [Kupchy'ns'ky'j R.]. (1926). Vertep Nashy'x Dniv. *Dilo*. L'viv, 9 lyutogo, 29, 3. (Vidguky' dnya) [in Ukrainian].

12. Galaktion Chipka [Kupchy'ns'ky'j R.]. (1926). Samosud. (Zamiesz' recenziyi na “Maskaradu” II. seriyu “Vertepu nashy'x dniv”). *Dilo*. L'viv, 13 travnya, 103, 3. (Vidguky' dnya) [in Ukrainian].

13. Galaktion Chipka i Lele z Vertepom. (1926). *Zy'z*. 15 travnya, 9, 4 [in Ukrainian].

14. Garbuzyuk, M. (2023). Zarodzhennya profesijnogo teatru lyal'ok u L'vovi: vil'ni lyal'kovi kolekty'vy'. *My Smart Digital Class. Study History of Puppetry Art Worldwide*. 15 lyutogo, 1. Retrieved from: <https://youtu.be/fngWJmsbENs?si=EKgsVU3HeR8pOijj>; 2. Retrieved from: <https://youtu.be/7vEF6Vgc1wY?si=qH6F9jU0uwm0kGTt> [in Ukrainian].

15. Dilo. (1932). L'viv, 3 veresnya, 195, 4. (Dopy'sy'. Rava-Rus'ka) [in Ukrainian].

16. Istoryia ukrayins'kogo teatru : u 3 t. T. 3. Ky'yiv, 2009 [in Ukrainian].

17. Kly'm[ovs'ky'j], Ya. (1992). Teatr "Kry've dzerkalo" pid ker[ivny'cztvom] Yaremy' Stadny'ka. *Nash teatr. Kny'ga diyachiv ukrayins'kogo teatral'nogo my'stecztva 1915–1991 / za red. G. Luzhny'cz'kogo i L. Poltavy'.* N'yu-Jork ; Pary'zh ; Sidnej ; Toronto : Obyednannya my'stciv ukrayins'koyi sceny' (OMUS), II, 527–529 [in Ukrainian].

18. Kozak-Eko, E. (1984). Torgy' u chetvergy'. *Suchasnist'.* Myunxen, Veresen', 9 (281), 55–60 [in Ukrainian].

19. Krushel'ny'cz'ky'j, A. (1925). Arty'sty'chny'j teatr "Kometa". (Pid protektoratom kooperaty'vy' "Ukrayins'ky'j Teatr" pid arty'sty'chny'm provodom My'koly' Voronogo). *Dilo.* L'viv, 24 travnya, 113, 3. (Z teatru) [in Ukrainian].

20. Lavrentij, R. (2008). L'vivs'ky'j ukrayins'ky'j teatr revyu "Czvirkun" (30-ti roky' XX st.). *Visny'k NTSh : Informacijne vy'dannya Svitovoyi Rady' Naukovy'x tovary'stv im. Shevchenka.* № 40 (osin'–zy'ma), 25–27 [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. Lavrinovy'ch, K. (1922). [Polishhuk K.]. Deshho pro kabaret. *Teatral'ne my'stecztvo.* L'viv, VII–VIII, Zhovten', 4–6 [in Ukrainian].

23. Lit. Arty'sty'chny'j teatr pry' Soyuzi Ukr. Teatr. My'stecztva u L'vovi "Rozrada" [anons programy' vy'stupiv]. (1922). *Teatral'ne my'stecztvo.* L'viv, VI, 16 [in Ukrainian].

24. L'vivs'ky'j "Vertep" v Amery'ci. (1930). *Dilo.* L'viv, 21 travnya, 110, 3. (Za okeanom) [in Ukrainian].

25. m. r. [Rudny'cz'ky'j, M.]. (1931). "Novy'j vertep", lyal'kovy'j teatr. Salya muzy'chnogo T-va im. Ly'senka. *Dilo.* L'viv, 24 kvitnya, 88, 3–4. (Zi sceny' j estrady') [in Ukrainian].

26. Maly'cz'ka, K. (1926). "Ly's My'ky'ta" u vertepi. (Pislya g'eneral'noyi proby'). *Dilo.* L'viv, 5 chervnya. Ch. 123. S. 4. (Z teatral'nogo zhy'ttya) [in Ukrainian].

27. My'xalyuk, M. (2018). Roman Kupchy'ns'ky'j yak avtor ta ob'yekt saty'ry' na storinkax saty'ry'chno-gumory'sty'chnogo zhurnalu "Zy'z" (1924–1933 rr.). *Zbirny'k prac' Naukovo-doslidnogo insty'tutu presoznavstva,* 8, 346–356. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2018_8_27 [in Ukrainian].

28. N. N. (1928). Vertep nashy'x dniv. (Lyal'kova reviya v 3 diyax Galaktiona Chipky' i Lele). *Dilo.* L'viv, 24 travnya, 114, 3 [in Ukrainian].

29. *Novy'j chas.* L'viv, 1931. 9 grudnya. Ch. 284. S. 6 [in Ukrainian].

30. O. (1922). Yaroslav Davy'dovy'ch. *Teatral'ne my'stecztvo.* L'viv, VII–VIII, Zhovten', 18 [in Ukrainian].

31. Rudy'j E. (1930). II. Moderna tehnika lyal'kovogo teatru. *Vertep*. Sambir, 1 veresnya, 1, 2 [in Ukrainian].
32. Smy'k, R. (2003). Deshho pro "vertepy". *Lezhy't' na serci dolya Ukrayiny'. Vy'stupy'. Publikaciyi. Recenziyi. Ly'sty'. Bibliografichny'j pokazhchy'k* : yuvilejna zbirka na poshanu podvy'zhny'ka ukrayins'koyi kul'tury' d-ra Romana Smy'ka. Ternopil': Dzhura, 175–178 [in Ukrainian].
33. "Spivomovky". (1921). *Ukrayins'ke zhy'ttya*. Stany'slaviv, 17 kvitnya, 3, 3. (Novy'nky') [in Ukrainian].
34. "Spivomovky" abo rutenshhy'na. (1921). *Ridny'j kraj*. L'viv, 106, 3 [in Ukrainian].
35. Strilecz', N. "Vertep nashy'x dniv" – gumory'sty'chny'j barometr galy'cz'kogo suspil'stva. Oblasny'j komunal'ny'j muzej Bogdana Lepkogo, m. Berezhany' : oficijny'j sajт. Retrieved from: http://www.lepkij.te.ua/index.php/uk/statti-ta-uchast-u-konferentsiiakh/26-vertep-nashykh-dniv-humorstychnyy-barometr-halytskoho-suspilstva?fbclid=IwAR2MR8mVCZIIkaK2lyNU7EouJYUCmYISAOaNFnnrGXbWkjs_Mw7zqm2Ixm [in Ukrainian].
36. Ty'berij Gorobecz' [Charnecz'ky'j S.]. (1921). Z dorogy' zhy'ttya. "Spivomovky". *Ukrayins'ky'j vistny'k*. L'viv, 14 kvitnya, 64, 3. (Maly'j fejlyeton) [in Ukrainian].
37. Ukrayins'ky'j teatr lyal'ok Galaktiona Chipky' i Lele. (1926). *Dilo*. L'viv, 3 ly'pnya. Ch. 145. S. 4. (Opovistky') [in Ukrainian].
38. F. [Fedorciv F.]. (1921). Spivomovky'. *Ukrayins'ky'j vistny'k* (?). L'viv, Cy't. za: *Nash teatr. Kny'ga diyachiv ukrayins'kogo teatral'nogo my'stecztva 1915 – 1991*. (1992). / za red. G. Luzhny'cz'kogo i L. Poltavy'. N'yu-Jork ; Pary'zh ; Sidnej ; Toronto : Obyednannya my'stciv ukrayins'koyi sceny' (OMUS), II, 379–380 [in Ukrainian].
39. Ch. [Kupchy'ns'ky'j, R.?]. (1938). Na teatral'ni temy'. (Golos sela). *Ukrayins'ki visty*'. L'viv, 19 veresnya, 208, 4 [in Ukrainian].
40. Shasharovs'ky'j, V. (1992). Oles' Stepovy'j. *Nash teatr. Kny'ga diyachiv ukrayins'kogo teatral'nogo my'stecztva 1915–1991* / za red. G. Luzhny'cz'kogo i L. Poltavy'. N'yu-Jork ; Pary'zh ; Sidnej ; Toronto : Obyednannya my'stciv ukrayins'koyi sceny' (OMUS), II, 187–189 [in Ukrainian].
41. Shy'dlovs'ka, M. (2004). Kabaretovy'j L'viv / perekl. Natalya Vus. *Yi : nezalezny'j kul'turologichny'j chasopy's*. L'viv, 36: Galy'chy'na – krayina lyudej. Retrieved from: <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/szydlowska.htm> [in Ukrainian].
42. Shy'lo. (1928). Reflyeksiyi po "Vertepi". *Novy'j chas*. L'viv, 15 ly'pnya, 159, C. 5. (Maly'j fejlyeton) [in Ukrainian].
43. F.-Ski. (1929). Rewia teatru Tobilewicza. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 58, 20 stycznia, 8. (Ze sceny) [in Polish].
44. Szydlowska, M. (2009). Kabarety i rewie we Lwowie. *Pamiętnik Teatralny* : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru, 1–2, 23–83 [in Polish].

**UKRAINIAN PUPPET THEATRE
IN THE CONTEXT OF THE INTERWAR CULTURE IN LVIV**

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*

Sofiia ROSA-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: sofiya.rosa-lavrentiy@lnu.edu.ua*

The article explores the significant public demand in Galicia during the 1920s and 1930s for engaging musical content and the substantial shifts toward modernizing the artistic language of Western Ukrainian theater in the region. It highlights the establishment of Ukrainian urban theater culture in Lviv and other cities in Galicia, focusing on the contributions of various Ukrainian cabaret theaters such as “Spivomovky” (1921) and “Rozrada” (1921; 1922), the revue theater “Tsvirkun” (1931–1936; 1937–1938), and the particularly notable “Grotesque Puppet Theater ‘Vertep of Our Days’” (1926 – early 1930s), led by Lev Lepkyi and Roman Kupchynskyi. This theater featured artists such as Pavlo Kovzhun, Edvard Kozak, and Andrii Koverko.

The study's objective is to analyze the characteristics of the Ukrainian puppet theater's emergence in Lviv, its role in political satire, its repertoire innovations, and how it was received by audiences of that era. The research task involves reconstructing the images and ideas that “Vertep of Our Days” conveyed to its audience based on contemporary press publications, memoirs, and limited scholarly studies on the topic.

The research utilizes methods of objectivity and historicism, a comparative analysis of theater-critical publications, original texts performed at the puppet theater, and a partial semiotic analysis to interpret the linguistic puns and visual imagery present in the performances.

The study is noteworthy for gathering information about the activities of the Ukrainian puppet theater in Lviv during the interwar period and systematically summarizing these activities to establish their significance within the broader context of national cultural modernization. The findings indicate that the “Vertep of Our Days” puppet theater, operating in the format of political cabaret, highlighted a significant level of cultural modernization and reflected the depth of artistic expression among Ukrainians in Galicia, earning its rightful place in the popular urban repertoire.

Keywords: puppet theater, “Vertep of Our Days”, urban culture, interwar period (1920–1939), political satire, grotesque, auto-irony.

Стаття надійшла до редколегії 28.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025