ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 250–266
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 250–266

УДК 792.03.051(477.85/.87):(47+57):(436:439)]“19”
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.250-266

ТЕАТР, ЯКИЙ ПРОТИСТОЯВ РЕЖИМАМ ТРЬОХ ІМПЕРІЙ. ЧАСТИНА 1: ВИКЛИК АВСТРО-УГОРСЬКІЙ МОНАРХІЇ

Статтю присвячено 35-річчю проголошення Незалежності України

Ольга ШЛЕМКО

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3431-4521
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
кафедра режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець,
вул. Лаврська, 9, Київ, Україна, 02000
e-mail: olgateren@ukr.net

Володимир ШЛЕМКО

ORCID: https://orcid.org/0009-0004-6053-9355
Верховна Рада України,
вул. М. Грушевського, 5, Київ, Україна, 01008
e-mail: volodymyrshlemko@ukr.net

У межах першої частини статті розкрито початковий етап становлення та функціонування унікального Гуцульського театру на початку ХХ ст., пов’язаний із протистоянням режиму Австро-Угорської монархії. *Мета дослідження* – з’ясувати специфіку взаємовідносин Гуцульського театру Гната Хоткевича та його головних представників з австро-польською владою, поліцією та військовим командуванням в Галичині та Буковині, розкрити цензурні утиски, виявити національну та громадянську позицію очільників та акторів Гуцульського театру, які в умовах екзистенційної загрози існуванню українського народу протистояли політичному режиму Австро-Угорської монархії та антиукраїнській політиці пропольського Галицького намісництва.

Методологічна матриця цього міждисциплінарного дослідження ґрунтується на синергії державницького, націєтворчого, театрознавчого, соціокультурного та системного підходів. Інструментарій роботи охоплює аналітичний, культурно-історичний, історико-біографічний, герменевтичний, компаративний та феноменологічний комплекс наукових методів. *Наукова новизна* дослідження полягає у тому, що вперше в історіографії українського театру застосовано інноваційну методологію, яка ґрунтується на державницькому та націєтворчому підходах. Також вперше на цьому методологічному підґрунті комплексно розкрито етнокультурний та національно-громадянський чин та адекватний спротив Гуцульського театру та його чільних представників адміністративно-цензурному тиску владних інституцій

© Шлемко Ольга, Шлемко Володимир, 2026

Австрійської імперії, та визначено роль цього колективу як дієвого засобу національно-культурної самоідентифікації українців Галичини й Буковини на початку ХХ ст.

Отже, завдяки проведеному дослідженню виявлено, що Гуцульський театр та його очільники своєю жертовною діяльністю кинули дієвий ідейно-естетичний виклик владним інституціям Австрійської імперії та антиукраїнській політиці пропольського Галицького намісництва, шовіністичній системі національного й соціального гноблення українців, приниження їхньої самобутньої мови та культури. Театр став національно-культурною та політичною трибуною Гуцульщини, яка заклала міцний фундамент для пробудження національної свідомості та духовного згуртування галицьких і буковинських українців в умовах імперського панування.

Ключові слова: Гуцульський театр, актори, гуцули, Гнат Хоткевич, Лесь Курбас, Олекса Ремез, п'єси, вистави, гастролі, Галичина, Буковина, Австро-Угорщина, імперія, режим, цензура, влада, поліція, армія, виклик, державність.

Постановка проблеми та її актуальність. У контексті сучасних процесів державотворення та відзначення 35-річчя проголошення Незалежності України особливого значення набуває переосмислення історичних витоків українського культурно-мистецького спротиву та збереження національної ідентичності в умовах перебування українців у складі трьох імперій: Австро-Угорської, Російської, Радянської. Здобуття незалежності України в 1991 р. є результатом багатовікової боротьби, де культурно-мистецький фронт часто ставав головним простором маніфестації та збереження української нації. Яскравим та безпрецедентним прикладом безкомпромісного служіння ідеї національного визволення України є діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича, що стала відвертим ідейно-естетичним викликом для адміністративних та репресивних органів трьох могутніх імперій та шовіністичного режиму Другої Речі Посполитої.

Дослідження цього унікального досвіду є надзвичайно актуальним, зважаючи на те, що і на сучасному етапі український народ на воєнному, політичному та інформаційному фронтах екзистенційної війни змушений відстоювати свою національну ідентичність, право на самостійне та незалежне від зовнішніх факторів життя, а тому потребує мобілізації всіх ресурсів нації, серед яких театральне мистецтво посідає одне з головних місць.

Гуцульський театр є яскравим прикладом соборності, поєднання творчого духу галицьких та наддніпрянських українців, які спільними зусиллями творили національне мистецтво, пробуджували національну свідомість українців, гідно репрезентували у світі Гуцульщину та її самобутнє мистецтво. Цей напівпрофесіональний театр зародився і діяв у критичний час для долі української нації, ставши на захист її природного права на самовизначення, формування національної ідентичності та творення самобутньої культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження Гуцульського театру проводили переважно історики, краєзнавці, філологи без залучення театрознавчого інструментарію, а тому вирізняються здебільшого науково-популярним характером, фрагментарністю, перекрученням та недостовірним викладом окремих фактів. Серед багатьох дослідників Гуцульського театру

Г. Хоткевича доцільно виділити публікації П. Арсенича [1] та В. Стеф'юка [12]. Однак проблему взаємин Гуцульського театру з імперськими режимами залишали поза увагою дослідників цього театру. О. Шлемко неодноразово порушувала цю проблему у своїх наукових статтях, зокрема, "Гастрольна діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича" (2003) [22], "Гуцульський театр у донесеннях імперської поліції та військового командування" (2003) [21].

Мета дослідження – з'ясувати специфіку взаємовідносин Гуцульського театру Гната Хоткевича та його головних представників з австро-польською владою, поліцією та військовим командуванням в Галичині та Буковині, розкрити цензурні утиски, виявити національну та громадянську позицію очільників та акторів Гуцульського театру, які в умовах екзистенційної загрози існуванню українського народу протистояли політичному режиму Австро-Угорської монархії та антиукраїнській політиці пропольського Галицького намісництва.

Виклад основного матеріалу. Оскільки поняття "*виклик*" у сучасній гуманітаристиці має неоднозначне тлумачення, вважаємо за доцільне на початку нашої наукової розвідки окреслити його сутність та межі.

Під поняттям "*виклик"* у контексті діяльності Гуцульського театру та його головних представників розуміємо комплексне соціокультурне та суспільно-політичне явище, що охоплює передусім здатність колективу не лише знаходити адекватні відповіді на зовнішній імперський тиск, а й проводити власне ідейно-естетичне, націєтворче подвижництво.

У *художньо-організаційному вимірі* цей феномен фіксує сам факт появи в суворих умовах гірської місцевості самобутнього сценічного колективу, сформованого безпосередньо з місцевих горян, та створення унікального репертуару гуцульською говіркою, що творить літопис життя гуцулів у всіх його життєвих та сакральних проявах, забезпечуючи дієвий етнокультурний діалог із зовнішнім світом. Сюди ж належить стрімка трансформація аматорського драматичного гуртка в напівпрофесіональний театральний колектив, який за інтенсивністю сценічної практики та географією гастролей посів важливе місце у Галичині, а також проведення в екстремальних суспільно-політичних обставинах масштабних подорожей, долаючи жорстку протидію шовіністичної влади та цензурних перепон.

У *державно-соборницькому контексті* виклик маркує руйнування штучних адміністративних бар'єрів між русинами-українцями Австрійської імперії та наддніпрянцями, а також етнокультурний та національно-громадянський чин і адекватний спротив Гуцульського театру та його головних представників, спрямований на деструкцію імперської ідеології, яка заперечувала самостійне існування українського народу та його мови. Цей чин унаочнив жертовну працю акторів на межі людських можливостей в умовах хронічного безгрошів'я, став яскравою демонстрацією національної ідентичності та сили духу гуцулів як невід'ємної частини українського народу, а також віддзеркалив глибоко патріотичну творчість, політичну та громадсько-культурну діяльність учасників театру, які брали активну участь у визвольних змаганнях і ціною власного життя виборювали право українців самостійно вирішувати свою долю. Саме це забезпечило привернення уваги до феномену

театру з боку видатних світових діячів та очільників правлячих режимів і, зрештою, засвідчило його здатність зберігати творчу активність в умовах міжвоєнного окупаційного тиску. Це дає підстави розглядати Гуцульський театр як життєздатний мистецький осередок, що продовжував діяльність усупереч несприятливим антиукраїнським політичним обставинам і посів особливе місце в історії українського театрального мистецтва.

На початку ХХ ст. Гуцульщина залишалася одним із регіонів Австро-Угорської монархії, що мали обмежений доступ до державної підтримки та можливостей культурного розвитку й перебували в умовах національного гноблення, політичного безправ'я та економічної відсталості. Проте, всупереч жорсткій протидії місцевих урядових кіл, на цих теренах розпочалося активне розгортання осередків товариств "Просвіта" та "Січ", які пробуджували та виховували у гуцулів почуття національної свідомості.

Долаючи байдужість та скептицизм частини галицької інтелігенції, упередженість місцевого населення, а також відверту протидію духовенства та австро-польської адміністрації, Гнат Хоткевич у 1910 р. в селі Красноїллі заснував Гуцульський театр. Знаково, що цей самобутній колектив постав на базі драматичного гуртка при патріотичному товаристві "Січ" у приміщенні "Січового дому". Тобто театр від самого початку постав як січовий Гуцульський театр, що свідчить про його живильне національно-патріотичне підґрунтя.

Залучивши до трупи сповнену енергії талановиту сільську молодь, Гнат Хоткевич поставив перед нею неймовірно фантастичне стратегічне завдання – підкорити своїм автентичним мистецтвом світ. Він сподівався спочатку провести гастрольну подорож Гуцульського театру Галичиною та Буковиною, а згодом репрезентувати цей самобутній театр у Чехії та Російській імперії. Прикметно, що Всеслов'янський конгрес у Празі офіційно запрошував колектив на гастролі, обіцяючи не лише фінансову підтримку, а й сцену знаменитого чеського Національного театру.

Провідними акторами театру стали відомі громадсько-політичні діячі краю, зокрема Юра Соломійчук та Петро Шекерик-Доників. Ю. Соломійчук на той час уже був помічником посла до австрійського парламенту, а також одним із головних фундаторів січового руху на Гуцульщині, чия активність викликала особливу лють австро-польської влади. П. Шекерик-Доників, який у часи Перших визвольних змагань увійде до складу Української Національної Ради Західноукраїнської Народної Республіки, уже під час створення Гуцульського театру демонстрував високу громадянську зрілість, як засіб національно-культурного самоусвідомлення горян.

Упродовж 1911–1912 рр. у Гуцульському театрі як актор, режисер та адміністратор активно працював молодий Лесь Курбас, який згодом став видатним реформатором українського театру. Л. Курбас належав до того радикального студентства, яке кинуло відвертий виклик австрійському режимові, вимагаючи відкриття у Львові українського університету. За участь у цих патріотичних заворушеннях 1910 р. у Львівському університеті майбутнього режисера було на короткий термін ув'язнено, а згодом позбавлено права продовжувати навчання у цьому закладі.

Своєю чергою у гастрольну подорож у березні 1911 р. Гуцульський театр вирушив з єдиною виставою "Верховинці". Головним героєм цього дійства постала реальна історична постать знаменитого опришка Антона Ревізорчука, який діяв саме на тих верховинських теренах. Попри те, що в афішах значилася п'єса Юзефа Коженьовського, насправді гуцули презентували глядачеві її художню переробку під назвою "Антін Ревізорчук", виконану Гнатом Хоткевичем. Такий крок був вимушеним, оскільки драму Ю. Коженьовського вже було дозволено цензурою, і її регулярно ставили на сцені театру товариства "Руська бесіда", тоді як спроба офіційно легалізувати п'єсу "Антон Ревізорчук" вимагала б тривалого часу й могла опинитись під адміністративною забороною.

Першим серйозним цензурно-адміністративним обмеженням для колективу почалося у місті Сяноку, де місцева влада категорично заборонила показ вистави. На жорстку позицію сяноцького старости не вплинув навіть той беззаперечний факт, що першоосновою дійства був твір класика польської літератури. Такі відверто шовіністичні дії адміністрації викликали глибоке обурення не лише серед гуцульських митців, а й у середовищі сяноцьких поляків. Як згадував у мемуарах П. Шекерик-Доників, чимало місцевих поляків приходили на залізничну станцію проводжати колектив, перепрошуючи українських акторів за "ниправне поведення старости" [19, с. 104].

З Сянока Гуцульський театр вирушив до давньої польської столиці – Кракова. Краківський глядач мав з чим порівнювати виставу гуцулів, оскільки, починаючи з 1844 р., драму "Верховинці" ("Kaprассу górale") Ю. Коженьовського десятки разів ставили на краківській сцені. Тож висока оцінка вистави критикою свідчить, що саме сценічна інтерпретація драми "Верховинці", поставлена Г. Хоткевичем, сприяла відтворенню етнокультурної самобутності Карпатського краю, а також правдиво показала трагічне життя і кохання Антона Ревізорчука. По суті, Г. Хоткевич зумів вийти за межі усталеної польської театральної традиції на її ж полі завдяки оригінальному прочитанню тексту, автентичності гуцульських акторів та глибокому осягненню опришківської тематики. Цей успіх став свідченням того, що не польсько-українська конфронтація, а лише творча співпраця здатна принести відчутні результати.

Гастролі у Кракові суттєво поповнили касу, зміцнили впевненість акторів у власних силах і дали наснагу на подальшу мандрівку. Варто зазначити, що колектив використовував ефект карнавалізації як надзвичайно ефективний спосіб залучення глядача та самопрезентації. Проходячи вулицями Кракова у своєму самобутньому національному вбранні, гуцули викликали неабиякий інтерес до свого театру та самобутньої культури краю.

Після тривалої й виснажливої подорожі театр уперше завітав на гастролі до столиці Галичини – Львова. Напередодні виступу газета "Діло" підбила підсумки успішних гастролей провінцією, які мали велике значення, а тим більше Західною Галичиною, оскільки "гайдамаки складали іспит зі своєї культурности" [3]. Часопис мав надію, що українське суспільство на периферії зрозуміє культурне значення цієї місії та допоможе "гуцулам в їх оригінальнім і цікавім підприємстві" [3].

Після завершення першої гастрольної подорожі актори поверталися додому на Великодні свята в умовах гострої матеріальної скрути, фізичного виснаження та нестачі харчів. Якщо в моральному розумінні гастролі принесли артистам глибоке задоволення, то в матеріальному – жодного зиску. Не маючи коштів на дорогу, гуцули змушені були вирушити ввечері пішки з Коломиї до Косова. Прибувши серед ночі в Косів, вкрай знесилені виконавці заночували у знайомих, а на ранок, позичивши в них трохи грошей, замовили фіакри і з гонором прибули у Красноїлля. Так театр логічно продовжувався і в повсякденному житті гуцульських артистів, рятуючи їх від ганьби та зневажливого ставлення з боку скептично налаштованих односельців.

Без перебільшення, тріумфальні гастролі Гуцульського театру у Львові, Кракові та інших містах і містечках Галичини наочно засвідчили, що гуцули, яких польські пани вважали здатними хіба що до пиятики та розбою, блискуче склали свій мистецький і, що найважливіше, цивілізаційний іспит. Гуцульські артисти сприймали ці перші в житті гастролі як надзвичайно відповідальну місію, покликану гідно репрезентувати у світі рідну Гуцульщину, а тому своєю майстерною грою та шляхетною поведінкою довели, що є представниками волелюбного українського народу, який володіє неповторною високою культурою. Гуцули пізнавали світ, а світ відкривав для себе Гуцульщину.

Навесні 1911 р., після Великодніх свят, Гуцульський театр вирушив з виставою “Верховинці” у свою другу гастрольну подорож багатьма містами Галичини, де горян всюди супроводжував успіх. Однак на цьому шляху знову поставали серйозні перешкоди з боку місцевої влади. Директор і режисер Олекса Ремез зазначав, що театр побував “в усіх більших містах (за виїмком Самбора, Сянока і Сокаля, в котрім висідаючих з потягу артистів стріли жандарми з наїженими багнетами)” [10, с. 37].

Саме навесні 1911 р. відбулося дострокове припинення повноважень австрійського парламенту й оголошено нові вибори, унаслідок яких із 28 мандатів, призначених для українців на підставі виборчого закону, здобути вдалося лише 26. Серед обраних послами були такі відомі громадсько-політичні діячі, як В. Стефаник, Т. Окуневський, К. Трильовський, П. Лаврук, Є. Петрушевич, К. Левицький, Л. Левицький, Ю. Романчук та інші. Деякі з українських послів щиро цікавилися Гуцульським театром та відвідували його вистави.

Приїзд театру третього травня до Коломиї не передбачав жодних труднощів. Однак у залі щадничої каси серед глядачів перебувало чимало офіцерів і солдатів австрійської армії, які дещо інакше, ніж цивільні особи, сприйняли окремі сцени, пов’язані з військовою тематикою. Обурення у деяких цісарських офіцерів викликав епізод, де головний герой Антось Ревізорчук, зважившись на дезертирство, зі словами “Бувай здорова, цісарська шкаралупо, шо тримала мене тілько у своїх обіймах” [13, с. 53], жбурляв на землю військовий мундир. Через це цісарсько-королівське командування 11-го корпусу і крайової оборони у своєму листі від 17.06.1911 р. повідомляло Галицьке намісництво у Львові та Буковинську крайову управу у Чернівцях про те, що у виставі “Верховинці”, показаній Гуцульським театром у Коломиї, сцена зі зриванням мундира підриває повагу до збройних сил. Згодом було

наголошено, що з "огляду на цей особливо дієвий вид антивоєнної пропаганди, яка спеціально подається нижчим верствам населення як неповага до армії, авторитет офіцерів протиставляється команді, підривається військова дисципліна, командування крайової оборони вирішило довести цей факт до відома намісництва і просить вжити відповідних заходів, щоб надалі показ таких вистав одразу ж припинявся відповідними органами" [7].

На відміну від австрійських військових, керівник староства Коломиї у своєму звіті Президії Галицького намісництва стверджував, що п'єса Ю. Коженьовського "Верховинці" не має жодного антивоєнного спрямування чи наміру підірвати авторитет офіцерів, а тому підстав для її заборони немає [6].

Президія Галицького намісництва в циркулярі від 05.09.1911 р., спрямованому староствам краю та директорам поліції у Львові й Кракові, повідомляла, що військове командування вбачає у постановці "Верховинців" в Коломиї антивоєнний контекст. Тому в разі постановки цієї п'єси аматорськими чи професійними колективами сцену, де Антось кидає на землю мундир, не варто грати надто експресивно задля уникнення підозри, нібито метою автора було звинувачення військової організації [9]. Однак невдоволення військових не призвело до заборони вистави "Верховинці", і Гуцульський театр успішно продовжував гастролі містами Галичини, викликаючи щире захоплення у глядачів.

Проте невдовзі, під час показу вистави "Верховинці" 16.06.1911 р. в Чернівцях, трапився новий інцидент. Його причиною знову виявилася присутність серед глядачів військових чинів, серед яких був навіть генерал, а також комісар поліції А. Ганицький. Як і в Коломиї, деяких австрійських офіцерів обурила сцена, у якій Ревізорчук з огидою жбурляє свій військовий мундир на землю. Цей інцидент одразу став предметом розслідування з боку поліції, армії та крайової управи.

У звіті директора поліції у Чернівцях від 10.07.1911 р., надісланому до Буковинської крайової управи, було наголошено, що п'єса "Верховинці" офіційно дозволена до постановки згідно з наказом Президії крайової управи від 30.04.1907 р. № 2328/през., і відтоді щорічно перебуває в репертуарі українського театру під керівництвом Й. Стадника [5]. Водночас до звіту було додано відгук комісара поліції А. Ганицького, який зазначав, що до дезертирства Ревізорчука призвела тяжка душевна боротьба. На завершення він зробив дещо несподіваний висновок: "антивоєнних тенденцій у п'єсі немає" [2]. Зважаючи на слов'янське прізвище комісара, можна припустити, що він був не австрійцем, а українцем або представником одного зі слов'янських народів, які перебували під скіпетром Австро-Угорської монархії і чекали слушного часу, щоб здобути незалежність.

Президія Буковинської крайової управи в листі від 12.07.1911 р. повідомляла місцеве командування австрійської армії про те, що "поліція не виявила у п'єсі антивоєнних тенденцій" [8]. Водночас у листі було зазначено, що видано розпорядження про те, що п'єса "Верховинці" "ставитись більше не повинна" [8]. Тож Президія крайової управи фактично проігнорувала компетентну думку комісара поліції.

Після інциденту у Чернівцях Гуцульському театрові по суті було заборонено показ вистави “Верховинці”. Прикметно, що у спогадах гуцульських акторів існують деякі розбіжності щодо характеру санкцій з боку поліції стосовно Олекси Ремеза. Наприклад, у спогадах Д. Ясельської та М. Сінітовича йдеться про те, що директора було заарештовано, через що акторам довелося повертатися в гори без свого керівника [11]. Однак сам О. Ремез у власних нотатках про арешт у Чернівцях нічого не згадує. Ймовірно, його як офіційного очільника колективу просто викликали до дирекції поліції для надання відповідних пояснень. Водночас для О. Ремеза як політичного емігранта такий хід подій становив серйозну небезпеку, адже загрожував примусовим виселенням за межі Австро-Угорської монархії.

Інциденти з виставою у Коломиї 3-го травня та Чернівцях 16-го червня 1911 р. чітко висвітлили діаметрально протилежні погляди місцевих органів влади, поліції та армії на цю проблему. Наприклад, поляки, опанувавши практично усі сфери життєдіяльності Галичини, вважали її правонаступницею Речі Посполитої і всіляко домагалися розширення автономії краю, цілеспрямовано ігноруючи інтереси українців. Галицьке намісництво, сейм, крайовий виділ, крайова поліція та староства перебували під їхнім повним контролем, а цісарський намісник М. Бобжинський, як і більшість його попередників, був польським магнатом. На відміну від поліції, армія послуговувалася німецькою мовою і була для цієї “клаптикової” імперії головним об’єднавчим чинником. Тому австрійські офіцери сприймали виставу як підрив авторитету армії та загрозу інтересам держави, тоді як пропольська крайова поліція не вбачала у сцені дезертирства жодної крамоли, адже польські кола прагнули швидшого розвалу імперії та відновлення незалежної Польської держави.

Незважаючи на те, що реальна влада в Галичині належала полякам, значну частку відповідальності за гальмування національно-культурного та економічного розвитку українського населення несе влада Австро-Угорської монархії на чолі з імператором. Уся життєдіяльність краю відбувалася відповідно до австрійської Конституції та крайового статуту, а закони Галицького сейму вступали в дію лише на підставі санкції монарха.

Дещо іншою була ситуація на Буковині, де заборону вистави пояснюють тим, що, на відміну від Галицького намісництва, Буковинська крайова управа була налаштована проавстрійськи, оскільки ні румуни, ні українці не змогли посісти в краї панівного становища, як це зробили поляки в Галичині.

Важливо зазначити, що вистава “Верховинці” паралельно перебувала в репертуарі театру товариства “Руська бесіда” та Буковинського народного театру, однак жодних конфліктів у них не виникало. Лише у постановці Гуцульського театру вона раптово набула антивоєнного, а отже, й антиавстрійського спрямування. Це пояснюють тим, що зазначені театральні інституції отримували від австрійської влади грошову допомогу і намагалися не псувати з нею стосунків, тоді як Гуцульський театр керувався ідеями безкомпромісного національно-культурного чину.

Інцидент у Чернівцях зміцнив переконання гуцульських акторів у суспільній значущості їхнього мистецтва, яке здобувало підтримку глядачів і

водночас зазнавало протидії з боку представників імперської влади, зокрема офіцерів австрійської армії. Ставити виставу з відвертим антивоєнним спрямуванням перед такою публікою – це прямий виклик імперському режиму, який ледь не завершився для театрального колективу трагічно.

Підготувавши протягом літа та на початку осені 1911 р. ще три нові вистави за своїми п'єсами – "Довбуш", "Непросте" і "Гуцульський рік", Г. Хоткевич мав намір повезти театр на гастролі до Російської імперії та Чехії.

Свою драму "Довбуш" Г. Хоткевич надсилав до російської цензури ще у 1909 р., сподіваючись побачити її на сцені Наддніпрянської України. Однак цензура в особі Головного управління у справах друку перекреслила ці плани суворим вердиктом, згідно з яким п'єсу було визнано "неудобною к представлению на сцене" [15]. Після "копіткої" праці цензора текст п'єси ряснів численними підкресленнями та перекресленнями червоним олівцем [18]. Лише в 1913 р. царська цензура нарешті дозволила до показу драму "Довбуш" та інші гуцульські п'єси Г. Хоткевича, за винятком "Антона Ревізорчука".

Перед відповідальними зарубіжними гастролями Г. Хоткевич вирішив організувати гастрольну подорож Галичиною, проте його спроби домогтися дозволу на проведення цих гастролей стикнулися з жорсткою протидією австро-польської влади. Це можна пояснити тим, що після згаданих інцидентів театр став об'єктом особливої уваги з боку поліції та місцевої влади.

Незважаючи на те, що в Австро-Угорській імперії цензурні обмеження були менш жорсткими, ніж в Російській, Г. Хоткевичу доводилось докладати чималих зусиль для їх подолання. Так, у відповідь на його звернення дирекція поліції у Львові повідомляла, що Президія намісництва своїм рішенням від 28.10.1911 р. № 18180/пр. не задовольнила прохання щодо надання дозволу на проведення вистав Гуцульського театру в Коломиї, Станиславові, Львові, Кракові, Тернополі, Перемишлі та деяких інших містах Галичини "з огляду на брак місцевої потреби" [4]. Залишилось без задоволення й наступне клопотання Г. Хоткевича. Отже, австро-польська влада взяла на себе право заявити від імені українських галичан про їхнє нібито небажання дивитись вистави Гуцульського театру.

Стосовно українського населення Галичини норми Конституції Австрійської імперії щодо рівноправності народів, рівності всіх жителів перед законом та права на вільне вживання рідної мови брутально ігнорували [23]. Натомість русини-українці були зобов'язані декларувати вірність Найсвітлішому монарху та виявляти повну лояльність Габсбурзькій короні, віддано служити у війську та сплачувати податки. На початку Першої світової війни австрійська влада вдалася до геноциду українського населення, інтернувавши десятки тисяч русинів-українців Галичини та Буковини в концентраційні табори, серед яких особливою жорстокістю вирізнявся табір Талергоф, справедливо названий "галицькою Голгофою".

В екстремальних обставинах Г. Хоткевич звертається 23.10.1911 р. до О. Барвінського, повідомляючи його про те, що вже подав до цензури три свої нові п'єси ("Довбуш", "Гуцульський рік", "Непросте") і домагається надання театрові концесії, а тому просить поклопотатися щодо прискорення дозвільних процедур [16]. Врешті-решт Г. Хоткевичу вдалося здолати адміністративно-

цензурні перепони і наприкінці листопада 1911 р. Гуцульський театр вирушив у чергову гастрольну подорож.

Репертуар Гуцульського театру тепер становили чотири оригінальні п'єси Г. Хоткевича на гуцульську тематику: соціально-історична драма "Антін Ревізорчук", історична драма "Довбуш", містеріальна драма "Гуцульський рік" та фантастична драма "Непросте". Згаданий репертуар – це, по суті, одна цілісна гуцульська драма-епопея, що відтворює колізії життя гуцулів у його трагедійному, драматичному та комедійному проявах, піднімає на поверхню унікальні праукраїнські культурні пласти, виявляє космогонічні, демонологічні та міфологічні уявлення, вірування, звичаї та обряди гуцулів, їхнє архетипне мислення, актуалізує насущні проблеми краю і так творить унікальний драматургічний пам'ятник Гуцульщини. Для Гуцульського театру репертуар був не лише візитною карткою, а й ідейним стрижнем і своєрідною націєтворчою програмою дій.

У виставах "Довбуш" і "Верховинці" відтворено боротьбу гуцулів за своє національне і соціальне визволення; "Гуцульський рік" сягає глибинних джерел традиційної культури, створюючи містерію головних свят річного обрядового кола та сімейної обрядовості; "Непросте" переносить глядача у казково-фантастичний світ, населений персонажами гуцульської демонології. Однак і тут не обійшлося без очевидного політичного підтексту: чудовисько Горгон – це образ-символ, що уособлює шовіністичні сили зла, які проявляються в образах трьох юдів: польського, російського і місцевого, своєрідний диявольський фантом, що живиться людським страхом. Якщо філософською домінантою п'єси "Непросте" є проблема запроданства душі окремої людини, то в "Прахтикованому жовнірі" – насильницького запроданства душі цілого народу, нації.

Викликом не лише для владного режиму, а й для багатьох тогочасних українців стало новаторство Г. Хоткевича щодо використання гуцульського говору для написання гуцульських п'єс та стосовно автентичного гуцульського мовлення у виставах Гуцульського театру. Гуцульський говір становить важливу складову діалектного розмаїття української мови.

Бунтарським духом та виразним антипольським спрямуванням пронизана п'єса "Довбуш" Г. Хоткевича та її постановка. Гнівним звинуваченням на адресу польських гнобителів та їхніх посіпак лунають слова Олекси Довбуша: "А ци так ліпше терпіти, шо пан над тобов ґазда, пидстароста над тобов ґазда, окоман над тобов ґазда та ше й жид над тобов ґазда!" [14, арк. 2 зв.]. Надзвичайно актуальними видаються гіркі слова Довбуша, ніби мовлені майбутнім поколінням: "Єк вивці тоті! Сами шию пидставєют, сами си в єрмо пхают. Ой шє не так нас обсєдут […] йк мемо мовчєти!" [14, арк. 2 зв.]. У наведених словах легендарного опришка яскраво відбилася авторська позиція Г. Хоткевича, який на власні очі бачив нещадне визискування безправних гуцулів і художніми засобами актуалізував цю гостру проблему.

На жаль, Гуцульському театрові не вдалося побувати, як про це мріяв Г. Хоткевич, ні у "златій" Празі, ні в багатьох інших європейських столицях. Географію гастрольних поїздок театру обмежили лише Галичиною і

Буковиною. Однак гучний резонанс від його вистав прокотився просторами імперії. Тож мистецтвом Гуцульського театру цікавився майбутній, останній імператор Австро-Угорщини Карл Габсбург та чимало інших політичних і громадсько-культурних діячів. Складаючи свій мистецький та цивілізаційний іспит не лише перед українською, а й перед багатонаціональною аудиторією Австро-Угорської монархії, Гуцульський театр вписував себе в історію світового театрального процесу.

Хоткевич Г. наводить спогад артистки Ганни Гулейчук, яка стверджувала, що на прохання архикнязя Франца-Фердинанда, вбитого згодом в Сараєво, його ад'ютант запрошував Гуцульський театр дати виставу [17]. Однак через зливи та повінь Гуцульський театр не зміг тоді постати перед очима його Цісарської високості. На нашу думку, йдеться про іншого архикнязя – Карла Франца-Йосифа, майбутнього останнього імператора Австро-Угорщини Карла I, який прибув 17 квітня 1912 р. до Коломиї разом зі своєю дружиною Зитою і деякий час там перебував.

Гуцульський театр за короткий час свого творчого життя зумів пройти шлях від звичайного аматорського гуртка до напівпрофесіонального мандрівного театру, який за інтенсивністю та географією гастрольної діяльності посідав друге місце в краї після професіонального театру товариства "Руська бесіда".

Діяльність Гуцульського театру та громадсько-культурна робота її очільників Г. Хоткевича, О. Ремеза, Л. Курбаса, акторів театру Ю. Соломійчука П. Шекерика-Доникова, Й. Гулейчука стали потужним каталізатором національно-культурної ідентичності гуцулів та загалом українського населення Галичини та Буковини, усвідомлення себе частиною єдиного українського народу, штучно розділеного між двома імперіями.

На громадянську і національну позицію Гуцульського театру найбільший вплив мав Г. Хоткевич, який був пасіонарною особистістю, знав ціну свободи, а тому не боявся кинути виклик імперським режимам. Він боровся з російською та австрійською цензурою, протистояв комуно-більшовицькому режимові, який визнав митця українським буржуазним націоналістом. Він "ніколи не був, як більшість його колег по перу, трубадуром комуністичного режиму: не прославляв у своїх літературних творах переваги колгоспного життя та соціалістичного ладу, не співав осанну вождям світового пролетаріату" [20].

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше в історіографії українського театру застосовано інноваційну методологію, яка ґрунтується на державницькому та націєтворчому підходах. Також вперше на цьому методологічному підґрунті комплексно розкрито етнокультурний та національно-громадянський чин та адекватний спротив Гуцульського театру та його головних представників адміністративно-цензурному тиску владних інституцій Австрійської імперії та визначено роль цього колективу як дієвого засобу національно-культурної самоідентифікації українців Галичини й Буковини на початку XX ст.

Висновки. Узагальнення результатів проведеного дослідження в межах першої його частини дає підґрунтя для низки висновків.

Гуцульський театр розглянуто як складну, відкриту, нелінійну й нерівноважну етносоціокультурну систему, що динамічно розвивалася на засадах самоорганізації. Будучи локальним за своєю природою, цей феномен функціонував на початку ХХ ст. усередині Австрійської імперської системи, адекватно реагуючи на її виклики, трансформуючи та впорядковуючи агресивне соціокультурне середовище.

Заснування Гнатом Хоткевичем Гуцульського театру стало адекватною відповіддю на соціокультурні виклики доби та виявом загальноєвропейської тенденції – появи наприкінці XIX – на початку ХХ ст. численних народних, аматорських і професійних театральних колективів, покликаних безпосередньо служити ідеям національного відродження.

Тріумфальні гастролі Гуцульського театру в 1911 р. до Кракова та інших міст Галичини наочно засвідчили, що гуцули, яких польські владні кола традиційно маркували як деструктивний елемент, здатний хіба що до пиятики та розбою, блискуче склали свій мистецький та "цивілізаційни" іспит. Гуцульські артисти своєю високопрофесійною грою та шляхетною поведінкою наочно довели європейській спільноті, що вони є невіддільними представниками волелюбного українського народу, який володіє неповторною глибинною культурою. Завдяки цій місії відбувся унікальний етнокультурний діалог: гуцули пізнавали світ, а світ відкривав для себе потенціал Гуцульщини.

Репертуар Гуцульського театру, який охоплював чотири п'єси: "Верховинці", "Довбуш", "Гуцульський рік", "Непросте", творив літопис життя гуцулів у всіх його проявах, давав можливість гуцульським артистам виявити всі грані свого таланту і став візитною карткою цього самобутнього театру.

Установлено, що діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича непохитно ґрунтувалася на *п'яти стрижневих концептуальних засадах*. По-перше, це його багатовимірна природа: народний – за глибинною сутністю, національний – за формою, патріотичний – за духом, гуцульський – за змістом та міфопоетичний – за художньою природою. По-друге, це динамічна мандрівна форма діяльності, яка передбачала регулярні гастрольні подорожі. По-третє, це суворе забезпечення етнографічного принципу сценічного тринома: гуцульський актор–гуцульська говірка–гуцульський репертуар. По-четверте, це активне використання у виставах автентичних пісень, танців, обрядів та інших фольклорних першоджерел, що надавало колективу характерних ознак музично-драматичного театру і генетично єднало його з містеріальним праукраїнським дійством. По-п'яте, це цілеспрямовано забезпечувало за допомогою театральних засобів пробудження національного духу поневолених українців та здобуття для Гуцульщини широкої культурної слави.

Варто наголосити, що Гуцульський театр функціонував у складних суспільно-політичних умовах, зазнаючи обмежень з боку австро-польської адміністрації та цензурного контролю. Діяльність колективу також ускладнювало скептичне ставлення до нього з боку частини впливових представників української інтелігенції Галичини.

Попри матеріальні труднощі та нестабільні умови існування, гуцульські актори продовжували театральну діяльність, популяризуючи особливості

культури й мистецькі традиції Гуцульщини. Виступи колективу привертали увагу не лише української, а й польської, австрійської та іншої аудиторії. Звернення до гуцульської тематики сприяло поширенню знань про культурну самобутність українських горян і спростуванню поширених уявлень про них як про соціально й культурно відсталу спільноту.

Результати цього міждисциплінарного дослідження, присвяченого національно-культурному значенню діяльності Гуцульського театру та його провідних представників в умовах імперської політики, можуть бути використані в подальших дослідженнях історії українського театру. Вивчення творчої практики колективу дає змогу поглибити розуміння ролі театрального мистецтва у збереженні культурної ідентичності, формуванні національної свідомості та суспільно-політичних уявлень українців.

Уважаємо за необхідне інтегрувати в сучасну історіографію українського театру верифіковану в межах цього дослідження інноваційну методологію, що ґрунтується на державницькому та націєтворчому підходах. Це дасть дослідникам можливість глибше переосмислити державницький, соціокультурний та етнополітичний потенціал українського театрального мистецтва в різні історичні періоди, вивівши гуманітарні розвідки на новий академічний рівень.

Список використаної літератури та джерел

1. Арсенич П. Гуцульщина у творчості Гната Хоткевича. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2000. 95 с.

2. Відгук комісара поліції у Чернівцях А. Ганицького від 10.07.1911 р. Державний архів Чернівецької обл., ф. 3, оп. 1, спр. 11945, арк. 41–42 зв. (пер. з нім.).

3. Гуцульський театр. *Діло*. 1911. 3 квіт.

4. Лист дирекції поліції у Львові до Г. Хоткевича від 28.10.1911. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6706.

5. Лист директора поліції у Чернівцях до Буковинської крайової управи від 10.07.1911. Державний архів Чернівецької обл., ф. 3, оп. 1, спр. 11945, арк. 56 (пер. з нім.).

6. Лист керівника староства у Коломиї до Президії Галицького намісництва. 1911. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 146, оп. 8, спр. 1278, арк. 53 (пер. з нім.).

7. Лист командування 11 корпусу і ландверу Галицькому намісництву від 17.06.1911 р. Державний архів Чернівецької обл., ф. 3, оп. 1, спр. 11245, арк. 37–37 зв. (пер. з нім.).

8. Лист Президії Буковинської крайової управи від 12.07.1911. Державний архів Чернівецької обл., ф. 3, оп. 1, спр. 11245, арк. 52–53 (пер. з нім.).

9. Лист Президії Галицького намісництва від 05.09.1911. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 146, оп. 8, спр. 1278, арк. 43–45 (пер. з нім.).

10. Ремез О. Гуцульський театр. *Календар Товариства "Просвіта" на переступний рік 1912*. Львів, 1911. С. 37–38.

11. Спогади учасників Гуцульського театру. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6718.

12. Стеф'юк В. Керманич Гуцульського театру. Косів : Писаний камінь, 2000. 176 с.

13. Хоткевич Г. Антін Ревізорчук [п'єса]. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 95, арк. 38–64.

14. Хоткевич Г. Довбуш: п'єса в 5 діях. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 111, арк. 1–22.

15. Хоткевич Г. Добуш: п'єса в 5 діях. Інститут української літератури ім. Т. Шевченка НАН України, від. рукоп. фондів, ф. 62, спр. 39, арк. 1–64.

16. Хоткевич Г. Лист до О. Барвінського. 23 жовт. 1911 р. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, від. рукоп. фондів, ф. О. Барвінського, спр. 2673.

17. Хоткевич Г. [Театр гуцульський]. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6081.

18. [Хоткевич Г.] Що робить російська цензура з українськими творами. *Діло*. 1909. 12 жовт.

19. Шекерик-Доників П. Перший гуцулский театер опередь світовов войнов. *Калєндар гуцулский на рік 1937*. Варшава, 1936. С. 99–118.

20. Шлемко В. Т. Гнат Хоткевич – універсальний митець соборницького духу. *Голос України*. 2003. 27 лют.

21. Шлемко О. Д. Гуцульський театр у донесеннях імперської поліції та військового командування. *Криворівня* : матеріали Міжнар. наук. конф. Івано-Франківськ : Плай, 2003. С. 40–53.

22. Шлемко О. Д. Гастрольна діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. *Праці Театрознавчої комісії*. Львів, 2003. Т. CCXLV. С. 174–218.

23. Über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger für die im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder: Staatsgrundgesetz vom 21 Dezember 1867 [Про загальні права громадян королівств і земель, представлених в Імперській раді : Основний закон держави від 21 грудня 1867 р.]. *Reichsgesetzblatt*. 1867. Stück LXI. Nr. 142. URL: https://verfassungen.at (дата звернення: 07.07.2026) (пер. з нім.).

References

1. Arsenych, P. (2000). *Hutsulshchyna u tvorchosti Hnata Khotkevycha* [The Hutsul region in the work of Hnat Khotkevych]. Ivano-Frankivsk : Nova Zoria [in Ukrainian].

2. [Review of the Police Commissioner in Chernivtsi A. Hanytskyi] (1911, July 10). State Archives of Chernivtsi Oblast, f. 3, op. 1, d. 11945, 41–42 rev. (Translated from German) [in Ukrainian].

3. [Hutsul Theatre] (1911, April 3). *Dilo* [in Ukrainian].

4. [Letter from the Police Directorate in Lviv to H. Khotkevych] (1911, October 28). Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, department of manuscript funds, H. Khotkevych archive, d. 6706 [in Ukrainian].

5. [Letter from the Director of Police in Chernivtsi to the Bukovynian Provincial Government] (1911, July 10). State Archives of Chernivtsi Oblast, f. 3, op. 1, d. 11945, l. 56 (Translated from German) [in Ukrainian].

6. [Letter from the Head of the Starostvo in Kolomyia to the Presidium of the Galician Lieutenancy] (1911). Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv, f. 146, op. 8, d. 1278, l. 53 (Translated from German) [in Ukrainian].

7. [Letter from the Command of the 11th Corps and Landwehr to the Galician Lieutenancy] (1911, June 17). *State Archives of Chernivtsi Oblast*, f. 3, op. 1, d. 11245, l. 37–37 rev. (Translated from German) [in Ukrainian].

8. [Letter from the Presidium of the Bukovynian Provincial Government] (1911, July 12). *State Archives of Chernivtsi Oblast*, f. 3, op. 1, d. 11245, l. 52–53 (Translated from German) [in Ukrainian].

9. [Letter from the Presidium of the Galician Lieutenancy] (1911). *Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv*, f. 146, op. 8, d. 1278, l. 43–45 (Translated from German) [in Ukrainian].

10. Remez, O. (1911). Hutsulskyi teatr [Hutsul Theatre]. In *Kalendar Tovarystva "Prosvita" na perestupnyi rik 1912* [Calendar of the "Prosvita" Society for the Leap Year 1912]. Lviv, 37–38 [in Ukrainian].

11. [Memoirs of the Hutsul Theatre participants] (n.d.). Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, department of manuscript funds, H. Khotkevych archive, d. 6718 [in Ukrainian].

12. Stefiuk, V. (2000). *Kermanych Hutsulskoho teatru* [The Leader of the Hutsul Theatre]. Kosiv : Pysanyi kamin [in Ukrainian].

13. Khotkevych, H. Antin Revizorchuk [play]. Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv, f. 688, op. 1, d. 95, l. 38–64 [in Ukrainian].

14. Khotkevych, H. Dovbush: piesa v 5 diiakh [Dovbush: a play in 5 acts]. Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv, f. 688, op. 1, d. 111, l. 1–22 [in Ukrainian].

15. Khotkevych, H. Dobush: piesa v 5 diiakh [Dobush: a play in 5 acts]. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, department of manuscript funds, f. 62, d. 39, l. 1–64 [in Ukrainian].

16. Khotkevych, H. (1911, October 23). [Letter to O. Barvinskyi]. Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv, department of manuscript funds, O. Barvinskyi fund, d. 2673 [in Ukrainian].

17. Khotkevych, H. [Teatr hutsulskyi] [Hutsul theatre]. Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, department of manuscript funds, H. Khotkevych archive, d. 6081 [in Ukrainian].

18. [Khotkevych, H.] (1909, October 12). Shcho robyt rosiiska tsenzura z ukrainskymy tvoramy [What Russian censorship does to Ukrainian works]. *Dilo* [in Ukrainian].

19. Shekeryk-Donykiv, P. (1936). Pershyi hutsulskyi teater opered svitovov voinov [The first Hutsul theatre before the world war]. In *Kaliendar hutsulskyi na rik 1937* [Hutsul Calendar for the Year 1937]. Warszawa : Hutsulskyi kalendar, 99–118 [in Ukrainian].

20. Shlemko, V. T. (2003, February 27). Hnat Khotkevych – universalnyi mytets sobornitskoho dukhu [Hnat Khotkevych – a universal artist of the sobornost spirit]. *Holos Ukrainy* [in Ukrainian].

21. Shlemko, O. D. (2003). Hutsulskyi teatr u donesennyakh imperskoi politsii ta viiskovoho komanduvannya [The Hutsul Theatre in the reports of the imperial police and military command]. In *Kryvorivnia*. *Materialy mizhnarodnykh naukovykh konferentsii* [Kryvorivnia. Materials of International Scientific Conferences]. Ivano-Frankivsk : Plai, 40–53 [in Ukrainian].

22. Shlemko, O. D. (2003). Hastrolna diialnist Hutsulskoho teatru Hnata Khotkevycha [Touring activity of Hnat Khotkevych's Hutsul Theatre]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Teatroznavchoi komisii* [Memoirs of the Shevchenko Scientific Society. Works of the Theatre Studies Commission]. Lviv, 245, 174–218 [in Ukrainian].

23. *Über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger für die im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder: Staatsgrundgesetz vom 21 Dezember 1867* [Fundamental State Law of December 21, 1867, on the General Rights of Citizens of the Kingdoms and Lands

Represented in the Imperial Council] (1867). *Reichsgesetzblatt*, 61(142). Retrieved from https://verfassungen.at [in German].

THEATRE THAT DEFIED THE REGIMES OF THREE EMPIRES. PART 1: CHALLENGING THE AUSTRO-HUNGARIAN MONARCHY

Olga SHLEMKO

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts,
Department of Directing and Acting named after
People's Artist of Ukraine Larysa Khorolets,
9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 02000
e-mail: olgateren@ukr.net

Volodymyr SHLEMKO

Verkhovna Rada (Parliament) of Ukraine,
5 M. Hrushevskoho Str., Kyiv, Ukraine, 01008
e-mail: volodymyrshlemko@ukr.net

Within the first part of the scientific article, the initial stage of the formation and functioning of the unique Hutsul Theatre at the beginning of the twentieth century, associated with the confrontation against the regime of the Austro-Hungarian Monarchy, is revealed. *The purpose of the article* is to investigate the specifics of the relationship between Hnat Khotkevych's Hutsul Theatre and its prominent representatives with the Austrian-Polish authorities, police, and military command in Galicia and Bukovyna, to reveal censorship oppression, and to identify the national and civic stance of the Hutsul Theatre's leaders and actors who, under the conditions of an existential threat to the existence of the Ukrainian people, challenged the political regime of the Austro-Hungarian Monarchy and the anti-Ukrainian policy of the pro-Polish Galician Lieutenancy.

The methodological matrix of this interdisciplinary research is based on the synergy of the state-centered, nation-building, theatre studies, socio-cultural, and systemic approaches. The research toolkit encompasses a complex of scientific methods: analytical, cultural-historical, historical-biographical, hermeneutic, comparative, and phenomenological. *The scientific novelty* lies in the fact that for the first time in the historiography of Ukrainian theatre, an innovative methodology based on the state-centered and nation-building approaches has been applied. Also for the first time on this methodological foundation, the ethno-cultural and national-civic achievements and adequate resistance of the Hutsul Theatre and its prominent representatives to the administrative and censorship pressure of the ruling institutions of the Austrian Empire have been comprehensively disclosed, and the role of this collective as an effective means of national-cultural self-identification of Ukrainians in Galicia and Bukovyna at the beginning of the 20th century has been determined.

Therefore, as a result of the study, it was found that through their sacrificial activity, the Hutsul Theatre and its leaders effectively threw an ideological and aesthetic challenge to the ruling institutions of the Austrian Empire, the anti-Ukrainian policy of the pro-Polish

Galician Lieutenancy, and the chauvinistic system of national and social oppression of Ukrainians, which humiliated their unique language and culture. The theatre became a national-cultural and political tribune of the Hutsul region, laying a solid foundation for the awakening of national consciousness and the spiritual consolidation of Galician and Bukovynian Ukrainians under imperial rule.

Keywords: Hutsul Theatre, actors, Hutsuls, Hnat Khotkevych, Les Kurbas, Oleksa Remez, plays, performances, tours, Galicia, Bukovyna, Austro-Hungary, empire, regime, censorship, authorities, police, army, challenge, statehood.

Продовження в наступному випуску.

Стаття надійшла до редколегії 01.10.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.