ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 253–271
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 253–271

УДК 792.03.051(477.85/.87):(47+57):(436:439)]“19”
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.253-271

ТЕАТР, ЯКИЙ ПРОТИСТОЯВ РЕЖИМАМ ТРЬОХ ІМПЕРІЙ. ЧАСТИНА 2: ВИКЛИК РОСІЙСЬКІЙ І РАДЯНСЬКІЙ ІМПЕРІЯМ ТА ДРУГІЙ РЕЧІ ПОСПОЛИТІЙ

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 другої наукової статті розкрито завершальну стадію діяльності унікального Гуцульського театру та його очільників на початку ХХ ст., а також відродження цього театру у міжвоєнний період в контексті протистояння двом могутнім імперським режимам. *Мета дослідження* – з’ясувати специфіку взаємовідносин Гуцульського театру та його головних представників з російським та радянським імперськими режимами, а також шовіністичним режимом Другої Речі Посполитої; розкрити цензурні утиски; висвітлити організацію гастролей концертної групи Гуцульського театру у 1914 р. до Москви, Харкова, Одеси; виявити національну та громадянську позицію очільників та акторів Гуцульського театру, які кинули виклик згаданим політичним режимам.

Методологічна матриця цього міждисциплінарного дослідження ґрунтується на синергії державницького, націєтворчого, театрознавчого, соціокультурного та системного підходів. Охоплено комплекс наукових методів: аналітичний, культурно-історичний, історико-біографічний, герменевтичний, компаративний та феноменологічний. *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 і адекватний спротив Гуцульського театру та його головних представників керівників адміністративно-цензурному тиску владних інституцій

© Шлемко Ольга, Шлемко Володимир, 2026

Російської та Радянської імперій, а також шовіністичної влади Другої Речі Посполитої. Визначено роль цього колективу як дієвого засобу соборної національно-культурної самоідентифікації українців у першій половині ХХ ст.

Отже, *завдяки проведеному дослідженню* виявлено, що гастролі концертної групи Гуцульського театру у 1914 р. до Російської імперії та тріумфальні виступи у Москві, Харкові, Одесі стали викликом для царського режиму, продемонстрували зрілість та самобутність української культури, сприяли духовному єднанню та самоідентифікації українців по обидва боки штучних кордонів між Австрійською та Російською імперіями. Діяльність у 30-х роках минулого століття двох гуцульських театрів відображає два підходи (спротиву та лояльності) у їхньому ставленні до окупаційної польської влади. Участь акторів Гуцульського театру у Перших національно-визвольних змаганнях, репресивні заходи та знищення радянським режимом колишніх очільників цього театру Гната Хоткевича та Леся Курбаса свідчать про постійну боротьбу цього самобутнього театру та його корифеїв з імперськими режимами та шовіністичним режимом Другої Речі Посполитої.

Ключові слова: Гуцульський театр, Гнат Хоткевич, Лесь Курбас, гастролі, Харків, Одеса, Москва, Російська імперія, Радянський Союз, Друга Річ Посполита, режим, цензура, українці, виклик, державність, соборність.

Постановка проблеми. 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, 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 чільних 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 театр напівпрофесійного типу зродився 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 та філологи без належного залучення театрознавчого інструментарію, а тому вирізняються здебільшого науково-популярним характером, фрагментарністю, а подекуди й недостовірним викладом окремих фактів. Серед наявних праць доцільно вирізнити публікації П. Арсенича [1] і В. Стеф'юка [10]. Однак проблема взаємин Гуцульського театру з імперськими режимами залишилася поза увагою науковців. Діяльність Гуцульського театру у міжвоєнному Жаб'є зацікавила польського дослідника Л. Римаровича, який опублікував тематичну польськомовну розвідку та її скорочений україномовний варіант [6; 17]. Неодноразово порушувалась зазначена проблема у статтях О. Шлемко "Поетика драматичних творів Гната Хоткевича на гуцульську тематику та їх сценічне втілення" (2007) [16] і "Гастролі Гуцульського театру Гната Хоткевича до Російської імперії" (2010) [15].

Мета дослідження – з'ясувати специфіку взаємовідносин Гуцульського театру та його головних представників з російським та радянським імперськими режимами, а також шовіністичним режимом Другої Речі Посполитої; розкрити цензурні утиски; висвітлити організацію гастролей концертної групи Гуцульського театру у 1914 р. до Москви, Харкова, Одеси; виявити національну та громадянську позицію очільників та акторів Гуцульського театру, які кинули виклик згаданим політичним режимам.

Виклад основного матеріалу. Невдовзі, після вимушеного переїзду Г. Хоткевича у лютому 1912 р. з Галичини на терени Російської імперії, в його київському помешканні було влаштовано обшук, а самого письменника заарештовано. Після тимчасового перебування у Лук'янівській в'язниці митця відправили етапом до Харкова, де утримували в пересильній тюрмі разом із кримінальними злочинцями. Оскільки слідство не змогло довести висунуте звинувачення його в участі у збройному повстанні в грудні 1905 р., суд закрив справу та звільнив обвинуваченого з-під варти. Після тюрми Г. Хоткевич не полишив мрії щодо перевезення Гуцульського театру на гастролі до Російської імперії. На початку 1914 р. він організував у Харкові майстерню гуцульських виробів, де працювало сім народних майстрів, серед яких було двоє гуцульських акторів. З цими людьми письменник підготував концертну програму "Гуцульський вечір", насичену автентичними піснями, колядками, танцями, грою на традиційних інструментах та виконанням народної казки. Прем'єрний показ програми, що відбувся 16 березня 1914 р. у Харкові в залі "Общественной библиотеки", здобув схвальні відгуки місцевої публіки. На знак визнання заслуг Г. Хоткевича глядачі підхопили його на руки та тривалий час підкидали в повітря.

Хоткевич Г. неодноразово виїздив до Петербурга та Москви, сподіваючись знайти меценатів і домовитися про гастролі Гуцульського театру. Під час перебування в Москві він мешкав у Симона Петлюри – майбутнього голови Директорії та головного отамана військ Української Народної Республіки. Однак надати фінансову допомогу для організації гастролей погодилася лише Марія Заньковецька. Геніальна артистка доручила

Г. Хоткевичу 06.10.1913 р. закласти свої коштовності в державному банку, що дало йому змогу отримати позику в розмірі 750 рублів [11].

У такий спосіб М. Заньковецька як корифей української сцени символічно передала Гуцульському театрові естафету національно-громадянського чину театру корифеїв, який в умовах дії Валуєвського циркуляру та Емського указу, спрямованих на знищення українського слова, кинув відвертий виклик антиукраїнській політиці царату, організувавши гастролі до столиці імперії та підкоривши своєю високою акторською майстерністю й вишуканим словом імператора з його свитою та вимогливого столичного глядача.

Наприкінці березня 1914 р. Г. Хоткевич виїхав разом з гуцулами до Москви. Вибаглива публіка захоплено сприйняла виступи гуцульських артистів. "Фурор – надзвичайний" [13, с. 106], – писав про цей тріумф керівник колективу. На вулицях другої столиці імперії барвистий одяг гуцулів привертав увагу, їх фотографували, з ними спілкувалися. Ефект карнавалізації викликав жваве зацікавлення місцевої публіки: "Вся Москва збіглася дивитися на гуцулів, – згадує Г. Хоткевич. – Фотографували нас і спереду, і з боків, і ззаду" [13, с. 106]. Гуцулами зацікавилися науковці та провідні діячі культури, а столична преса опублікувала численні схвальні відгуки. Особливо рецензенти зазначали виступ Ганни Гулейчук, яка розповіла народну казку гуцульською говіркою, викликавши жваву реакцію публіки. Крім того, Г. Хоткевич виголосив наукову доповідь про побут, музичну та поетичну творчість гуцулів, а також природу Гуцульщини. Досить прихильно до ідеї організації гастролей Гуцульського театру поставився один з найближчих помічників К. Станіславського – відомий режисер Л. Сулержицький.

У липні того ж року концертна група успішно виступила в Одесі. Проте початок Першої світової війни унеможливив організацію гастролей Гуцульського театру в Російській імперії. Актора й одного з керівників театру Йосипа Гулейчука, який намагався перевезти артистів і майстрів народних ремесел через австро-російський кордон, заарештувала царська влада за підозрою у шпигунстві на користь Австро-Угорщини та заслала до Сибіру, звідки він не повернувся. Учасників концертної групи після приїзду з гастролей до Харкова інтернували як підданих ворожої держави – Австро-Угорщини. Таким чином, воєнні події та пов'язані з ними репресивні заходи призвели до припинення діяльності Гуцульського театру.

Під час Першої світової війни українці Російської та Австро-Угорської імперій змушені були воювати один проти одного за чужі інтереси. Так, на полі бою у складі ворогуючих армій опинилися як деякі актори заснованого Г. Хоткевичем першого в Україні Робітничого театру, призвані до царського війська, так і актори створеного ним Гуцульського театру, мобілізовані до австрійської армії.

Учасниками Першої світової війни стало чимало гуцульських акторів, серед яких І. Гелетюк, М. Маротчак, М. Сінітович, І. Стусяк, П. Шекерик-Доників, М. Бровчук, М. Танасійчук. Гуцули брали активну участь у бойових діях у складі легіону Українських січових стрільців (далі – УСС) та в лавах Української Галицької Армії (далі – УГА). Зокрема, у грудні 1918 р. було

сформовано Гуцульський курінь, який брав участь у боях з поляками, а згодом – з денікінцями та більшовиками.

Наймолодший актор театру Іван Ілійчук записався добровольцем до УСС і брав участь в історичному бою з російськими військами на горі Маківці. Серед гуцульських акторів січовими стрільцями були також Михайло Бровчук, який згодом воював в УГА й загинув у бою біля Львова, та Михайло Маротчак, який склав голову на полі битви, а також Іван Гелетюк, який потрапив до російського полону. Українці змушені були віддавати життя за інтереси Австро-Угорської монархії, яка невдовзі, як і Російська імперія, припинила існування, виявившись неспроможною дати адекватну відповідь на тогочасні глобальні виклики. З цими імперіями зникли і їхні репресивні режими, з якими доводилося боротися Гуцульському театрові, його очільникам та багатьом борцям за свободу та незалежність України.

Головним організатором січового руху на Гуцульщині був актор Гуцульського театру Юра Соломійчук, який 1 січня 1904 р. заснував у селі Жаб'є першу "Січ", що невдовзі об'єднала понад "800 гуцулів і гуцулок" [9, с. 10]. За патріотичну діяльність Ю. Соломійчука заарештували та на кілька тижнів ув'язнили, а переслідування цього мужнього гуцула не припинилося навіть після його обрання помічником посла австрійського парламенту К. Трильовського. Внаслідок фальсифікацій під час виборів до Галицького сейму Ю. Соломійчуку для обрання послом забракло лише одного голосу.

Шекерик-Доників П. також брав активну участь у заснуванні "Січей", зазнаючи постійних переслідувань з боку жандармерії. Він допоміг звести два Січові доми в селі Голови та один у Красноїллі, обирався кошовим у Головах та осавулом у Жаб'є, "головою читальні, секретарем «Народної спілки», головою Ради надзираючої в «Касі Відродження Гуцульщини» та містоголовою в кружку товариства «Сільський господар»" [8, с. 59]. Після початку Першої світової війни він займався організацією набору українських січових стрільців та їх відправкою до пункту загального збору в Стрий. Крім того, П. Шекерик-Доників причетний до низки історичних державотворчих рішень у Західноукраїнській Народній Республіці (далі – ЗУНР) та Українській Народній Республіці (далі – УНР) та їх практичного запровадження, що свідчить про його непохитну державницьку позицію та соборницькі прагнення. У 1918 р. його обирають членом Української Національної Ради ЗУНР, а в січні 1919 р. – до Трудового конгресу України – вищого тимчасового законодавчого органу УНР доби Директорії, на першому засіданні якого було затверджено Універсал про возз'єднання УНР і ЗУНР в єдину соборну державу. П. Шекерик-Доників допомагав створювати "Січі" також на Наддніпрянській Україні. Зокрема, у Вінниці він заснував наприкінці травня 1920 р. товариство "Січ", що налічувало понад 260 членів, "був обраний січовим осаулом" [8, с. 61].

Героїчною й водночас трагічною сторінкою в історії краю стало Гуцульське повстання у квітні 1920 р., що засвідчило не лише шовіністичну сутність Другої Речі Посполитої, а й потужне піднесення національної свідомості горян, чому безпосередньо сприяла попередня діяльність Гуцульського театру та чільних його представників. П. Шекерик-Доників залишив по собі унікальні спогади про це повстання, аби українці могли "собі

добре запам'ятати, щоб знати на будуче, як нам з поляками жити і поступати" [14, с. 219].

Польські окупаційні війська з'явилися на Гуцульщині ще наприкінці серпня 1919 р. Насамперед було усунуто українців з місцевих органів влади та "заведено польську цивільно-адміністраційну владу. Закрито українські товариства і школи. Затим прийшли загальні ревізії по українських домах і масові арештування української інтелігенції та свідомішого селянства. Почалося польське пекло на українських землях […]", – зазначав П. Шекерик-Доників [14, с. 222]. Окупаційна влада ліквідувала самоврядування українською мовою у громадах, "закрила читальні «Просвіти», «Народні Спілки», товариства «Січі», які існували десятками літ та виховували культурно, просвітно, тілесно і морально широкі українські маси селянства і робітництва" [14, с. 224]. Проводячи обшуки в українських домівках та товариствах, вона "нищила і палила бібліотеки, кореспонденцію, фотографії, старі річники українських часописів, що нагадує хіба лише середньовічні римські інквізиції" [14, с. 224].

У хаті самого П. Шекерика-Доникового польські жандарми під час обшуку "заграбували жіночий срібний годинник, золоту обручку, дещо грошей і багато речей з убрання. Другим наворотом спалили всю його кореспонденцію, багато рукописів і етнографічних збірок і велику бібліотеку, що складалася головно з наукових книжок. Під час палення бібліотеки польські жандарми тішилися і сміючися говорили: "То горить Україна і українська справа." […] Розгарячковані польські жандарми кричали: "Пся креф! То був українец. Коби ми його самого тепер у руки дістали, ми би го на місці застрілили. Ще і до мертвого би стріляли. То був великий гайдамака! " [14, с. 228].

Помстилися польські окупанти і родині колишнього актора Гуцульського театру, покійного Юри Соломійчука як активного організатора "Січей". Вони ввірвалися до його дому, провели обшук, вилучили кореспонденцію та "січовий архів. Забрали всі січові пам'ятки, січові книги і печатки. […] При допитах, під час ревізії, побили так тяжко вдову Анну і її 12-літнього сина Юрка, що вони обоє лежали хворі кілька місяців" [14, с. 230]. Прикметно, що цей самий Юрко Соломійчук у 30-х роках XX ст. стане актором відновленого Гуцульського театру у Жаб'є.

Розправа над гуцульськими повстанцями була надзвичайно жорстокою і цинічною. Так, за участь у Гуцульському повстанні колишнього актора Гуцульського театру, січового стрільця І. Ілійчука польські окупанти заарештували та піддали нелюдським тортурам: бранця жорстоко побили й прив'язали до коня, який волочив його по землі, завдаючи нестерпного болю. Військові підрозділи масово спалювали житла гуцулів, конфісковували худобу й одяг, проводили численні арешти та жорстоко придушили повстання, внаслідок чого загинули його учасники.

Одним із цинічних елементів пацифікації українського населення Галичини у 1930 р. була відверта зневага до їхніх національних почуттів. Польські шовіністи примушували селян цілувати землю і заявляти, що це "польська земля", вигукувати гасла на честь Польщі та маршала Пілсудського, "лаяти вульгарними словами Україну («я плюю на собачу мать Україну»),

співати пісні, в яких висміювалася Україна й український народ. За правила здирали із стін і нищили портрети Шевченка" [7 с. 349].

Уперше відродити Гуцульський театр спробував у 1925 р. Михайло Вахнюк, який почав учителювати в селі Красноїллі ще у 1909 р., а тому особисто знав Г. Хоткевича і був безпосереднім свідком створення ним Гуцульського театру. Він мав значний авторитет серед горян, належав до Української соціально-радикальної партії (далі – УСРП), воював як старшина в лавах УГА, а в 1931–1935 рр. його обирали послом до польського сейму від УСРП.

Невдовзі порив Михайла Вахнюка підхопив інший учитель і громадський діяч – Василь Костинюк, член УСРП, засновник у Красноїллі патріотичного товариства "Каменярі" та член управи "Селянської спілки". На початку Першої світової війни австрійська влада мобілізувала В. Костинюка на фронт, а його батька, місцевого священника, ув'язнила в сумнозвісному концентраційному таборі Талергоф. На початку 30-х років минулого століття, пройшовши через важкі життєві й родинні випробування, В. Костинюк зумів розгорнути діяльність другого покоління Гуцульського театру.

Польський дослідник Л. Римарович переймається тим, що майже невідомою "для української історії залишилася діяльність в 30-х роках Гуцульського театру з Жаб'є (нині – Верховина), який, з точки зору художнього рівня, слави, публічності та кількості виступів, не поступався театру Гната Хоткевича навіть в період його найбільшої популярності" [6, с. 28]. Також він говорить про брак в Україні наукових досліджень діяльності цього театру і навіть припускає, що її свідомо ігнорують [17, с. 6].

Мусимо заперечити пану Л. Римаровичу: діяльність Гуцульського театру у Жаб'є ні за кількістю вистав, ні тим паче за ідейно-мистецькою значущістю не йде в жодне порівняння з Гуцульським театром Гната Хоткевича, який за інтенсивністю гастрольної діяльності посідав друге місце в краї після професіонального театру товариства "Руська бесіда".

Варто заспокоїти шановного колегу й щодо нібито умисного ігнорування цієї теми науковцями. Причино наявності низки "білих плям" та інших проблем в історії національного театрального мистецтва є брак концептуального розуміння шляхів та методології дослідження, перспективного плану наукових розвідок, державного замовлення та, головно, універсального державницького й націєтворчого підходу до осягнення багатої історичної театральної спадщини. Тому інституції, відповідальні за згадану ділянку роботи, самі для себе визначають пріоритети. Не задіяно належно і не простимульовано університетську науку, яка обмежується спорадичними, безсистемними розвідками викладачів, які здебільшого переймаються лише виконанням плану щодо кількості публікацій.

Незадовільний стан справ у царині історії українського театру актуалізує необхідність проведення фундаментальних історичних розвідок, виявлення регіональної специфіки сценічного мистецтва, розширення джерельної бази завдяки маловідомих архівних фондів та введення їх у науковий обіг. У цьому контексті автори продовжать комплексне вивчення

діяльності гуцульських театрів другого покоління – Гуцульського театру в Красноїллі та Гуцульського театру в Жаб'є.

Гуцульський театр у Жаб'є було створено в 1933 р., а наступного року його взяло під свій патронат проурядове "Товариство приятелів Гуцульщини". Тож з 1934 р. театр давав вистави в рамках театральної секції згаданого товариства [17, с. 17]. Безпосередньо опікувався цим театром генерал Кордіан Заморський – Головнокомандувач державної поліції [17 с. 26].

Загалом тогочасна асиміляційна польська політика щодо непокірного "гуцульського плем'я" полягала в його штучному виокремленні з лона української нації, стимулюванні локальної ідентичності, нібито історично пов'язаної з польським народом, та поступовій асиміляції. Для впровадження цієї стратегії наприкінці 1933 р. й було створено "Товариство друзів Гуцульщини", яке очолив генерал Тадеуш Каспжицький – міністр військових справ Польщі у 1935–1939 рр. Це була далекоглядна етнополітична спецоперація, очолювана вищим військовим керівництвом, покликана нейтралізувати український національний рух у регіоні та поширити серед горян пропольські настрої. Прикметно, що впливові польські генерали одночасно стали палкими патронами Гуцульського театру в Жаб'є.

Про прагнення польської влади трактувати гуцулів як своїх одноплемінників у межах тогочасної політики державного регіоналізму свідчить промовистий факт самоуправства місцевого старости, який заборонив прем'єрний показ оперети "Гуцулка Ксеня" театром ім. Котляревського в Косові лише на тій підставі, що "гуцули це польське (!) плем'я і їх не вільно показувати на підмостках українського театру (...)" [2, с. 163]. У цьому безпрецедентному вчинку яскраво проявилася шовіністична сутність польської адміністративної практики 30-х років XX ст., спрямованої на тотальну ізоляцію карпатського регіону від загальноукраїнського мистецького та духовного життя. Задля досягнення цієї ідеологічної мети косівський староста проігнорував не лише офіційний дозвіл цензурного відомства, а й особисте заступництво відомого режисера і реформатора польського театру, директора Варшавського "Народного театру" А. Зельверовича, який відпочивав тоді на Косівському курорті [2, с. 163].

Варто зазначити, що серед акторів Гуцульського театру в Жаб'є був відомий гуцульський письменник Онуфрій Манчук, який свого часу брав активну участь в боях як український січовий стрілець, служив у польовій жандармерії Української Галицької Армії, а після війни був одним із засновників осередку "Рідної школи" в рідному селі Жаб'є-Ільці. Символічно, що опікувався цим театром і колишній актор першого Гуцульського театру П. Шекерик-Доників, який на той час був війтом села Жаб'є.

Автори в жодному разі не намагаються звинуватити цей театр у конформізмі чи, навпаки, його виправдовувати. Після програних національно-визвольних змагань українці опинилися у складі не самостійної Української держави, за яку віддавали своє життя в українсько-польській війні, а під гнітом шовіністичного режиму Другої Речі Посполитої. Тож частина з них обрала тактику вимушеної співпраці з польською владою, яка активно освоювала край у власних геополітичних інтересах. Попри вагомі заслуги П. Шекерика-

Доникового перед Україною, у 30-х роках минулого століття його діяльність зазнавала гострої суспільної критики через активну співпрацю з польським режимом.

У міжвоєнну добу Гуцульський театр у Красноїллі та Гуцульський театр у Жаб'є уособлювали два діаметрально протилежні підходи у ставленні до окупаційної польської влади – *спротиву* та *лояльності*. Напрям спротиву демонстрували очільники Гуцульського театру у Красноїллі М. Вахнюк і В. Костинюк як члени УСРП, яка послідовно виступала за створення самостійної Української Трудової Республіки і була проти орієнтації на Польщу та СРСР. Тож природно, що світоглядні засади цього театру відповідали програмі українських радикалів. До того ж М. Вахнюк, як посол до польського сейму, продовжував розпочату боротьбу парламентським шляхом. Натомість лояльний напрям демонстрували очільники Гуцульського театру у Жаб'є – чиновник гродського суду С. Корибутяк та чиновник гміни у Жаб'є М. Крижанівський, тобто особи, цілком залежні від польської влади.

Гуцульський театр у Жаб'є показував вистави як на теренах Гуцульщини, переважно в Жаб'є та Ворохті, так і в низці польських міст: Варшаві, Торуні, Бидгощі, Познані, Гдині, Закопаному. Цікаво, що "виступам гуцулів передували паради трупи в народних костюмах вулицями відвідуваних міст під мелодії капели Івана Курилюка-Гавеця" [6, с. 32]. Використання ефекту карнавалізації розпочав ще Гуцульський театр Гната Хоткевича, що особливо проявилося під час його гастролей в 1911 р. в Кракові. Маніфестація гуцулами своєї самобутності як в 1911 р., так і в 30-х роках XX ст., – це своєрідний виклик чужій владі та суспільній думці.

Польська преса схвально відгукувалася на адресу лояльного Гуцульського театру у Жаб'є, ігноруючи при цьому Гуцульський театр у Красноїллі. Зокрема, часопис *Żołnierz Polski*, повідомляючи про успішні гастрольні виступи у варшавському "Домі солдата" (*Domu Żołnierza*), наголошував, що колектив "заслужив право виступити на серйозній сцені" [18].

У Варшаві колектив Гуцульського театру зустрівся з представниками польської влади та був прийнятий у Королівському замку президентом Ігнацієм Мосціцьким [17, с. 18], що стало важливою віхою в історії колективу та знаковою подією в культурному житті міжвоєнної Польщі. Натомість візаві цього театру у Красноїллі міг розраховувати хіба що на зустріч з поліціянтами, які наглядали за його "підозрілою" діяльністю. Адже наявність в репертуарі цього театру вистави "Довбуш", використання національної символіки свідчило про його незламний національний дух спротиву.

За свідченням режисера В. Блавацького, "ведення українського театру зі справжніми мистецькими завданнями вимагало в умовах польської окупації просто надлюдських зусиль" [2, с. 156]. Адже треба було долати не лише виснажливі гастрольні поїздки, а й адміністративно-цензурні утиски, пам'ятаючи, що за перебігом кожної вистави стежить представник поліції, щоб написати звіт для староства [2, с. 157].

Про лояльність Гуцульського театру в Жаб'є до польської влади свідчить символічний подарунок цього театру генералу Кордіану Заморському – Головнокомандувачу державної поліції Другої Речі Посполитої, якому було

вручено гуцульську бартку з дарчим написом: “Нашому приятелеви ВПП Генералови Заморскому” [17, с. 28]. Цей військовий чин, обіймаючи з 1935 по 1939 рр. посаду керівника поліцейського відомства, ніс безпосередню відповідальність за репресії проти мирного населення, масові арешти українських патріотів та їхнє утримання в концентраційному таборі “Береза Картузька”.

Оскільки бартка в традиційній культурі горян є сакральним символом чоловічої гідності та лицарства, її передання очільнику карального відомства на перший погляд можна трактувати як факт капітуляції. Проте цей подарунок можна трактувати і як своєрідний свідомий або підсвідомий “тролінг” гуцулів: вручення високому представнику окупаційної влади головної зброї опришків, які проти цієї влади колись нещадно боролись. Цей символічний подарунок свідчить насамперед про глибоку політичну та соціокультурну трагедію Гуцульщини, вимушену декларативну лояльність, прагнення задобрити головного поліціянта держави, “купити” відносну безпеку для свого колективу та зберегти право виступати на сцені в часи жорстокого придушення українства.

Водночас цей вчинок доводить, що, прийнявши ідеологічний виклик шовіністичного режиму, Гуцульський театр, демонструючи лояльність до польської влади, привернув увагу представників вищого військово-політичного керівництва Другої Речі Посполитої своїм самобутнім мистецтвом і був запрошений на аудієнцію до президента країни, що відбулася у Бальній залі Королівського замку. Можна лише припустити, яких висот міг би досягнути такий самобутній колектив в умовах власної незалежної держави.

Нині цю історичну бартку продемонстровано на експозиції Центру історії туризму в Бещадах (Польська Республіка), яка є наочним нагадуванням: полякам – про їхнє кількастолітнє панування, гуцулам – про їхнє пригноблене становище, а всім українцям – про те, що історія має здатність повторюватися, якщо з неї не робити належних державницьких висновків.

Рецидиви антиукраїнської політики Другої Речі Посполитої столітньої давності переважають і в сучасній Польщі, де широкого суспільного резонансу набули факти побиття українських біженців лише за те, що вони розмовляють українською та слухають українські пісні. Та й на офіційному рівні Україні пропонують переглянути ставлення до своєї історії.

Якщо вимушену співпрацю бездержавних українців з окупаційним режимом у 20–30-х роках ХХ ст. ще можна історично зрозуміти, то вкрай важко збагнути, як сьогодні, попри величезну кількість наукових досліджень з історії українсько-польських відносин, окремі вітчизняні інституції вдаються до глорифікації колишніх гнобителів. Яскравим прикладом цього є депутати Бережанської міської ради, які у Програмі відзначення Дня міста на 2025 рік [5] висловили захоплення маршалом Другої Речі Посполитої Едвардом Ридз-Смігли. Будучи уродженцем цього міста, він став одним із головних архітекторів державно-поліцейського терору, спрямованого на примусову асиміляцію українців та ліквідацію національно-визвольного руху, а також був безпосередньо причетний до кривавих репресій проти населення Галичини й Гуцульщини під час пацифікації. Доєднання подібного діяча до переліку

“визначних особистостей” в офіційному рішенні ради є актом легітимізації ворога української державності.

Головні представники обох згаданих гуцульських театрів стали жертвами імперських режимів: Радянського і Третього Рейху. Так, 24 червня 1941 р. органи НКВС піддали тортурам і розстріляли провідного актора Гуцульського театру у Жаб’є, письменника та українського патріота Онуфрія Манчука. Водночас на початку 1942 р. керівника Гуцульського театру в Красноїллі Василя Костинюка заарештував німецький орган військової розвідки – Абвер. Його звинуватили у співпраці з радянською владою та розстріляли.

Наприкінці 20-х років минулого століття Г. Хоткевич поставив перед собою мету – відродити Гуцульський театр і перевезти його з Галичини на Радянську Україну, навіть мав з цього приводу зустріч із народним комісаром освіти М. Скрипником, який позитивно відгукнувся щодо цієї ідеї. Однак у час тотального наступу на все українське, національного за духом Гуцульського театру не потребували ні радянський тоталітарний, ні польський шовіністичний режими, а тому задум відродження цього театру в Радянській Україні був приреченим. Крім того, Польща дотримувалась на той час відверто антирадянської політики, що ускладнювало вирішення справи. Як зазначає у спогадах Г. Хоткевич: “І з гуцульського мого театру Україна побачила лише танці” [12, с. 575]. Митець поставив кілька гуцульських танців у театрі “Веселий пролетар”, очолюваному вихідцем з Галичини Я. Бортником, та в “Березолі”, керованому теж галичанином Л. Курбасом.

Наприкінці 20-х років XX ст. прагнув відновити в Галичині Гуцульський театр і Григорій Ничка – відомий організатор сценічної справи, який звертався в листі до Гната Хоткевича з приводу його гуцульських п’єс [4].

Радянська цензура вороже сприйняла ідейне спрямування драми Г. Хоткевича “Довбуш” в семи сценах, яку Л. Курбас прагнув поставити на сцені славнозвісного “Березоля”. Г. Хоткевич неодноразово звертався до Л. Курбаса з пропозицією поставити п’єсу гуцульською говіркою. Підтвердженням цьому є лист Л. Курбаса до Г. Хоткевича від 01.11.1926 р., у якому він просить передати гуцульські п’єси [3]. Проте, зважаючи на суспільно-політичну ситуацію та об’єктивні труднощі, пов’язані з відтворенням акторами “Березоля” гуцульської говірки, Л. Курбас відмовився від цієї, безумовно, цікавої ідеї, яка мала стати потужним актом духовної соборності українців.

В історії української культури годі знайти ще один такий самобутній театральний колектив, яким би опікувалися настільки пасіонарні особистості, як Г. Хоткевич, Л. Курбас та О. Ремез, які безпосередньо формували громадянську і національну позицію Гуцульського театру. Ці митці глибоко знали ціну свободи, не боялися кидати відвертий виклик шовіністичним режимам і заплатили за власні переконання найвищу ціну. Видатного українського письменника та універсально обдарованого творця Г. Хоткевича було страчено 8 жовтня 1938 р. в катівнях внутрішньої тюрми НКВС у Харкові. Геніального режисера Леся Курбаса, фундатора модерного українського театру, у жовтні 1933 р. було звільнено з роботи, 25 грудня того ж року заарештовано за сфальсифікованим звинуваченням в участі у

контрреволюційній Українській військовій організації, а 3 листопада 1937 р. розстріляно в урочищі Сандармох. О. Ремез, який також, як і Г. Хоткевич, брав активну участь у революційних подіях 1905 р., зазнавав переслідувань з боку царської поліції та змушений був емігрувати до Австро-Угорщини. У 1915 р. митця було заарештовано царською владою, і після восьмимісячного перебування в Кам'янець-Подільській тюрмі етапом відправлено на заслання до Сибіру, звідки йому вдалося повернутися лише навесні 1918 р. Складною і трагічною виявилася доля багатьох акторів Гуцульського театру Гната Хоткевича.

Запізніле відродження у 1988 р. Гуцульського театру третього покоління як аматорського – наприкінці існування Радянської імперії – переконливо свідчить про історичну тяглість цього феномену, але водночас слугує прикладом деградації національної свідомості значної частини населення краю в умовах тотальної уніфікації та створення штучного феномену – "радянської людини". Яскравим свідченням цього стала екстраординарна подія в селі Красноїллі, де у 1910 р. зародився Гуцульський театр. На початку 1990 р. під час виборчої кампанії до Верховної Ради в цьому славному селі, всупереч волі компартійних органів, давав патріотичну виставу "Стрільці січовії" Галицький молодий театр, створений 1988 р. в Івано-Франківську при крайовій організації Народного Руху України та обласному Товаристві української мови ім. Т. Шевченка професійним актором Володимиром Шлемком. Коли наприкінці дійства актори, серед яких перебували й автори цього дослідження, почали виконувати заборонений на той час національний гімн "Ще не вмерла України", ніхто з присутніх у залі, за винятком колишнього актора відродженого у 30-х роках ХХ ст. Гуцульського театру Дмитра Дідушка, не встав. Натомість на заклик голови сільради глядачі, серед яких були й нащадки славнозвісних гуцульських акторів, утекли із зали, показавши приїжджим митцям лише свої зігнуті спини, розгубленість і страх. Переважна більшість із них навіть не здогадувалася, що в часи визвольних змагань за право мати власну державу і, не ховаючись від жандармів, виконувати національний гімн їхні односельці, зокрема гуцульські актори, та тисячі інших українських патріотів віддавали своє життя.

Якщо перший Гуцульський театр був своєрідним "пашпортом" культурності горян та викликом імперським режимам, то сучасний професійний Гуцульський театр мав би стати візитною карткою Гуцульщини, репрезентантом її самобутньої спадщини як безцінної складової великої української культури, потужним викликом процесам глобалізації та денаціоналізації. Однак для створення такого театру потрібні суспільний запит, воля місцевої влади, глибоке осягнення його мистецького та етносоціокультурного феномену, а також чітке усвідомлення сучасного призначення.

Після перегляду у 2003 р. вистави сучасного аматорського Гуцульського театру з Красноїлля відомий учений Ігор Мацієвський назвав цей колектив карикатурою на історичний Гуцульський театр Гната Хоткевича. Можна посперечатися щодо такої категоричної оцінки творчого колективу, який має статус народного. Однак якщо аматорство в царині сценічного

мистецтва є прийнятною формою дозвілля, то аматорство у державотворчих питаннях – це прямий шлях до національної деградації. Адже саме такий непрофесійний підхід до управління країною, що часто набував карикатурних форм, призвів до втрати потужного воєнного та соціально-економічного потенціалів України, спровокував масштабну демографічну катастрофу й позбавив її шансів стати однією з найпотужніших і найвпливовіших держав світу.

Нині перед екзистенційною загрозою постала незалежна українська державність, за яку віддали життя тисячі патріотів, серед яких чимало й представників Гуцульського театру. У цей критичний для нації час на сучасний український театр, що історично виконував націєтворчу місію, покладають велику відповідальність за утвердження України як незалежної держави. Задля того, щоб історична пам'ять зберігала інформацію про звитяжну і жертовну діяльність Гуцульського театру першого і другого поколінь, автори цього дослідження спробують і надалі розкривати його феномен, оскільки для них об'єкт дослідження став не лише предметом наукових зацікавлень, а частиною їхнього життя. Проте найбільшим дарунком, покладеним на вівтар пошани акторів та очільників цього унікального колективу, було б здійснення заповітної мрії Гната Хоткевича – відродити Гуцульський театр та підняти його на якісно новий високий професійний рівень.

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 й адекватний спротив Гуцульського театру та його чільних представників адміністративно-цензурному тиску владних інституцій Російської та Радянської імперій, а також шовіністичної влади Другої Речі Посполитої та визначено роль цього колективу як дієвого засобу соборної національно-культурної самоідентифікації українців у першій половині XX ст.

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

Гуцульський театр розглянуто як складну, відкриту, нелінійну й нерівноважну етносоціокультурну систему, що діяла у першій половині XX ст. на засадах самоорганізації. Будучи локальним за своєю природою, цей феномен взаємодіяв з глобальними імперськими системами (австрійською, російською, радянською) та шовіністичною системою Другої Речі Посполитої, адекватно реагуючи на їхні виклики, трансформуючи та впорядковуючи агресивне соціокультурне середовище.

Узагальнюючи феномен Гуцульського театру, можна констатувати, що він володів вираженою колективною пасіонарністю, сформованою не лише завдяки таким яскравим пасіонаріям, як Г. Хоткевич, Л. Курбас та О. Ремез, а й внаслідок синергії внутрішньої пасіонарної енергії автентичних гуцульських акторів. Завдяки цьому театр трансформувався із суто мистецького явища у дієвий інструмент державницького, націєтворчого та соціокультурного здвигу,

що забезпечило йому статус самодостатньої, пасіонарної та націєорієнтованої етносоціокультурної системи.

Гастрольна діяльність концертної групи Гуцульського театру в Російській імперії у 1914 р., що завершилася тріумфальними виступами у Москві, Харкові та Одесі, стала яскравим виявом акту національно-культурної соборності з наддніпрянськими українцями. Маніфестацію своєї етнокультурної самобутності на східних теренах перетворили на своєрідний ідейний виклик царському режиму, наочно продемонстрували європейську зрілість української культури та сприяли духовному єднанню й самоідентифікації українців по обидва боки штучних імперських кордонів.

Установлено, що паралельна діяльність у 30-х роках ХХ ст. двох автономних Гуцульських театрів (у Красноїллі та Жаб'є) чітко відображає два діаметрально протилежні підходи у їхньому ставленні до окупаційної польської влади – *спротиву* та *лояльності*.

Активна участь представників Гуцульського театру в Перших національно-визвольних змаганнях, Гуцульському повстанні та подальшому громадському житті краю стала логічним продовженням їхньої театральної діяльності. Парламентська діяльність двох видатних постатей театру – Петра Шекерика-Доникова та Михайла Вахнюка – була безпосередньо спрямована на соціокультурний розвиток Гуцульщини, піднесення рівня національної самосвідомості горян і була невіддільною складовою їхньої сподвижницької праці на театральній ниві.

Варто визнати, що найбільше системних деструктивних проблем для колективу, його очільників та акторів створювала польська шовіністична "недоімперія". В умовах Австро-Угорської монархії вона вміло мімікрувала й паразитувала на тілі Габсбурзької влади, інкорпорувавши своїх представників до керівних інституцій, цілком опанувавши сейм та місцеві адміністративні органи в Галичині й відверто зневажаючи права українців. Після відновлення власної незалежної державності у формі Другої Речі Посполитої її центральні та місцеві органи влади виявили свою брутальну шовіністичну антиукраїнську сутність.

Мистецтвом Гуцульського театру цікавилися творець світової театральної системи Костянтин Станіславський, геніальна українська артистка Марія Заньковецька, майбутній імператор Австро-Угорщини Карл I (останній монарх із династії Габсбургів) та багато інших знакових митців, політичних і громадсько-культурних діячів. Складаючи свій мистецький та цивілізаційний іспит перед багатонаціональною аудиторією Австрійської та Російської імперій, очільники та артисти Гуцульського театру де-факто вписали цей унікальний колектив в історію світового театрального мистецтва та літопис національно-визвольних змагань. Тож сучасним історикам театру залишається лише зафіксувати це надбання де-юре в анналах вітчизняної та світової історіографії.

Трагічна доля багатьох учасників Гуцульського театру, репресивні заходи та подальше фізичне знищення радянським тоталітарним режимом колишніх очільників театру Г. Хоткевича та Л. Курбаса свідчать про безперервну й безкомпромісну боротьбу митців з шовіністичними режимами.

Викликом для російського, австрійського і радянського імперських режимів була багатогранна творча діяльність універсального митця Г. Хоткевича та реформатора українського театру Л. Курбаса.

Досягнення Гуцульським театром найвищого злету на початку ХХ ст. під керівництвом Г. Хоткевича, тріумфальні гастролі в Російській імперії, спроби перевезення театру наприкінці 20-х років минулого століття до Радянської України, а також невтілений запит на відродження колективу на професійній основі наприкінці 40-х років минулого століття доводять тривалість історичної пам'яті про цей унікальний колектив та його ідейно-естетичну значущість.

Узагальнюючи практичний досвід цього міждисциплінарного дослідження, пов'язаного з вивченням унікального етнокультурного й національно-громадянського чину та адекватного спротиву самобутнього Гуцульського театру і його головних представників шовіністичним режимам трьох імперій та Другої Речі Посполитої, а також осмисленням націєтворчої та державотворчої місії колективу, автори висувають низку концептуально-програмних пропозицій.

По-перше, вважаємо за необхідне розробити стратегію наукових досліджень у царині історії українського театру та забезпечити чіткий державний контроль за її виконанням. По-друге, з метою подолання відомчого розмежування у царині теорії та історії театрального мистецтва, доцільно створити Український національний інститут театру, одним із головних напрямів діяльності якого постане комплексне й системне дослідження історії українського театрального мистецтва та надання йому виразного державницького спрямування. По-третє, зважаючи на недостатнє задіяння для досліджень у царині теорії та історії театрального мистецтва потенціалу університетської науки, пропонуємо розробити систему стимулювання шляхом надання певних преференцій науково-педагогічним працівникам вищої школи щодо вивчення проблемних та малодосліджених регіональних сторінок театрального минулого. По-четверте, наголошуємо на необхідності інтегрувати в сучасну історіографію українського театру верифіковану в межах цього дослідження інноваційну методологію, що ґрунтується на державницькому та націєтворчому підходах. Це дасть змогу дослідникам можливість глибше переосмислити державницький, соціокультурний та етнополітичний потенціал українського театрального мистецтва в різні історичні епохи, вивівши гуманітарні розвідки на новий академічний рівень, а представникам влади та наукових інституцій – повністю довіряти дослідникам та заохочувати їх, не обмежуючи у доступі до великої кількості вітчизняної та зарубіжної джерельної бази всіма мовами світу.

Список використаної літератури та джерел

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

2. Блавацький В. Спогади. *Ревуцький В. В орбіті світового театру*. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1995. С. 93–178.

3. Курбас Л. Лист до Г. Хоткевича. 1 лист. 1926 р. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6722.

4. Ничка Г. Лист до Г. Хоткевича. 10 травня 1927 р. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 314, арк. 40 зв.

5. Програма з відзначення Дня міста Бережани у 2025 році: затверджена рішенням сесії Бережанської міської ради від 27.03.2025 р. № 2168. URL: https://berezhanymrada.gov.ua/docs/1972267/ (дата звернення: 07.07.2026).

6. Римарович Л. Про славний та забутий Гуцульський театр з Жаб'я. *Płaj: Almanach Karpacki*. 2017. № 54. S. 28–35.

7. Рудницька М. *Статті. Листи. Документи* / упоряд. М. Дядюк ; відп. ред. М. Богачевська-Хом'як ; Центральний держ. історичний архів України у Львові [та ін.]. Львів : [б. в.], 1998. 843 с. URL: https://lib.in.ua/135550-stattia-statti-lysty-dokumenty (дата звернення: 07.07.2026).

8. С[еманюк] І. Гуцул-письменник. *Чорногора: Про пекло та муки пекольні*. Т. 1. Ч. 2. Відень : Накладом "Чорногори", 1921. С. 54–62.

9. С[еманюк] І. Юра Соломійчук-Юзенчук. *Чорногора*: *Гуцульська Читанка*. Т. 1, Ч. 1. Відень : Накладом "Чорногори", 1921. С. 10–13.

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

11. Хоткевич Г. Лист до М. Заньковецької. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів М. Заньковецької, спр. 6491.

12. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності. *Твори* : *у 2 т. Т. 2* / упоряд., вступ. ст. та приміт. Ф. Погребенника. Київ : Дніпро, 1966. С. 501–578.

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

14. Шекерик-Доників П. Гуцульщина в польському ярмі. *Рік у віруваннях гуцулів. Вибрані твори*. Верховина : Ред. журналу "Гуцульщина", 2009. С. 217–256.

15. Шлемко О. Д. Гастролі Гуцульського театру Гната Хоткевича до Російської імперії. *Народна творчість та етнографія*. 2010. № 6. С. 99–108.

16. Шлемко О. Д. Поетика драматичних творів Гната Хоткевича на гуцульську тематику та їх сценічне втілення. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. *Т. CCLIV: Праці театрознавчої комісії*. Львів, 2007. С. 170–224.

17. Rymarowicz L. Wokół historii Teatru Huculskiego z Żabiego (1933–1939). *Płaj*: *Almanach Karpacki*. 2017. Nr 54. S. 5–28.

18. Widz [псевд.]. Teatr "Domu Żołnierza" w Warszawie. *Żołnierz Polski*. 1934. Nr 12.

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. Blavatskyi, V. (1995). Spohady [Memoirs]. In *Revutskyi V. V orbiti svitovoho teatru* [In the orbit of world theatre]. Kyiv ; Kharkiv ; New York : Vyd-vo M. P. Kots, 93–178 [in Ukrainian].

3. Kurbas, L. (1926, November 1). [Letter to H. Khotkevych]. Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, department of manuscript funds, H. Khotkevych archive, d. 6722 [in Ukrainian].

4. Nychka, H. (1927, May 10). [Letter to H. Khotkevych]. Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv, f. 688, op. 1, d. 314, l. 40 rev. [in Ukrainian].

5. Prohrama z vidznachennia Dnia mista Berezhany u 2025 rotsi. (2025, March 27). [Program for celebrating the Day of the City of Berezhany in 2025]: approved by the decision

of the session of the *Berezhany City Counci*, 2168. Retrieved from https://berezhanymrada.gov.ua/docs/1972267/ [in Ukrainian].

6. Rymarovych, L. (2017). Pro slavnyi ta zabutyi Hutsulskyi teatr z Zhabia [About the glorious and forgotten Hutsul Theatre from Žabie]. *Płaj: Almanach Karpacki* [Płaj: Carpathian Almanac], 54, 28–35 [in Ukrainian].

7. Rudnytska, M. (1998). *Statti. Lysty. Dokumenty* [Articles. Letters. Documents] / M. Diadiuk (Comp.), M. Bohachevska-Chomiak (Ed.) ; Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv [et al.]. Lviv, 843 [in Ukrainian].

8. S[emaniuk], I. (1921). Hutsul-pysmennyk [Hutsul-writer]. In *Chornohora. Pro peklo ta muky pekolni* [Chornohora. About Hell and Hellish Torments]. Wien : Nakladom "Chornohory", 1, 2, 54–62 [in Ukrainian].

9. S[emaniuk], I. (1921). Yura Solomiichuk-Yuzenchuk [Yura Solomiichuk-Yuzenchuk]. In *Chornohora. Hutsulska Chytanka* [Chornohora. Hutsul Reader]. Wien : Nakladom "Chornohory", 1, 1, 10–13 [in Ukrainian].

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

11. Khotkevych, H. [Letter to M. Zankovetska]. Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, department of manuscript funds, M. Zankovetska archive, d. 6491 [in Ukrainian].

12. Khotkevych, H. (1966). Spohady z teatralnoi diialnosti [Memoirs of theatrical activity]. In *Tvory : u 2 t. T. 2* [Works : in 2 vols. Vol. 2] / F. Pohrebennyk (Comp.). Kyiv : Dnipro, 501–578 [in Ukrainian].

13. 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].

14. Shekeryk-Donykiv, P. (2009). Hutsulshchyna v polskomu yarmi [The Hutsul region under the Polish yoke]. In *Rik u viruvanniakh hutsuliv. Vybrani tvory* [A year in the beliefs of the Hutsuls. Selected works]. Verkhovyna : Hutsulshchyna, 217–256 [in Ukrainian].

15. Shlemko, O. D. (2010). Hastroli Hutsulskoho teatru Hnata Khotkevycha do Rosiiskoi imperii [Tours of Hnat Khotkevych's Hutsul Theatre to the Russian Empire]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiia*, 6, 99–108 [in Ukrainian].

16. Shlemko, O. D. (2007). Poetyka dramatychnykh tvoriv Hnata Khotkevycha na hutsulsku tematyku ta ikh stsenichne vtilennia [Poetics of Hnat Khotkevych's dramatic works on Hutsul themes and their stage embodiment]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Pratsi Teatroznavchoi komisii [Memoirs of the Shevchenko Scientific Society. Works of the Theatre Studies Commission]. Lviv, 254, 170–224 [in Ukrainian].

17. Rymarowicz, L. (2017). Wokół historii Teatru Huculskiego z Żabia (1933–1939) [Around the History of the Hutsul Theatre from Žabie (1933–1939)]. *Płaj: Almanach Karpacki* [Płaj: Carpathian Almanac], 54, 5–28 [in Polish].

18. Widz. (1934). Teatr "Domu Zolnierza" w Warszawie [Theatre of the "Soldier's House" in Warsaw]. *Zolnierz Polski*, 12 [in Polish].

THEATRE THAT DEFIED THE REGIMES OF THREE EMPIRES. PART 2: CHALLENGING THE RUSSIAN AND SOVIET EMPIRES AND THE SECOND POLISH REPUBLIC

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 second part of the scientific article, the final stage of the unique Hutsul Theatre and the leaders' activity at the beginning of the twentieth century, as well as the revival of the theatre during the interwar period in the context of confrontation with two powerful imperial regimes, is revealed. *The purpose of the article* is to investigate the specifics of the relationship between the Hutsul Theatre and its prominent representatives with the Russian and Soviet imperial regimes, as well as the chauvinistic regime of the Second Polish Republic; to reveal censorship oppression; to highlight the organization of tours by the Hutsul Theatre's concert group in 1914 to Moscow, Kharkiv, and Odesa; and to identify the national and civic stance of the Hutsul Theatre's leaders and actors who challenged the aforementioned political regimes.

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 Russian and Soviet empires, as well as the chauvinistic authorities of the Second Polish Republic, have been comprehensively disclosed, and the role of this collective as an effective means of sobornost national-cultural self-identification of Ukrainians in the first half of the 20th century has been determined.

Therefore, as a result of the study, it was found that the touring activity of the Hutsul Theatre's concert group in the Russian Empire in 1914 and its triumphant performances in Moscow, Kharkiv, and Odesa became a challenge to the tsarist regime, demonstrated the maturity and uniqueness of Ukrainian culture, and contributed to the

spiritual union and self-identification of Ukrainians on both sides of artificial imperial borders between the Austrian and Russian empires. The activity in the 1930s of two Hutsul theatres reflects two approaches (resistance and loyalty) in their attitude to the occupying Polish authorities. The participation of the Hutsul Theatre's actors in the First National Liberation Struggles, repressive measures, and the destruction by the Soviet regime of the former leaders of this theatre, Hnat Khotkevych and Les Kurbas, testify to the continuous struggle of this unique theatre and its prominent representatives against imperial regimes and the chauvinistic regime of the Second Polish Republic.

Keywords: Hutsul Theatre, Hnat Khotkevych, Les Kurbas, tours, Kharkiv, Odesa, Moscow, Russian Empire, Soviet Union, Second Polish Republic, regime, censorship, ukrainians, challenge, statehood, sobornost.

Стаття надійшла до редколегії 01.10.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.