

УДК: 94:725.822(477.83/.86)“19”

З. Я. Рєгейло

ТРАГЕДІЯ І ФЕЄРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ГАЛИЧИНИ ПОЧАТКУ 20-Х РОКІВ ХХ СТ.

У статті узагальнено діяльність театральних колективів у Галичині на початку 20-х років ХХ ст., висвітлено їх мистецький рівень, акторський склад та обґрунтовано причини занепаду найстарішого українського професійного театру “Українська бесіда”.

Ключові слова: національно-культурний рух, театральне мистецтво, український театр.

Український театральний рух у Галичині у першій половині 20-х років ХХ ст. — унікальне явище в історії національного театального мистецтва. Насправді феноменальним можна вважати процес феєричного виникнення за важких умов повоєнної руйни театральних труп, які, незважаючи на різний виконавський рівень, спричинилися до прилучення широкої української суспільності до національного та європейського мистецтва.

Ця проблема здебільшого фрагментарно висвітлювалася дослідниками історії українського театру різних періодів, течій, напрямів (О.Боньковська, А.Грицан, Г.Лужницький, В.Ревуцький, С.Хороб, С.Чарнецький та ін.), що зумовлює наукову і суспільну потребу поглибленого осмислення цієї цікавої, своєрідної сторінки історії української культури. Труднощі, пов'язані з її вивченням, зумовлені, по-перше, тим, що вона перебуває на перетині різних наукових напрямів — історії, мистецтвознавства, культурології тощо. По-друге, збереглося відносно небагато архівних документів із цієї теми, тож головними джерелами її вивчення є матеріали періодичної преси (зокрема рецензії на вистави та ін.), мемуарна література, які потребують критичного системного аналізу.

Мета і завдання статті полягають у виявленні, узагальненні діяльності численних театральних колективів у Галичині на початку 20-х років ХХ ст., з'ясуванні їх мистецького рівня, акторського складу та висвітленні на цьому тлі причин занепаду найстарішого у краї українського професійного театру “Української бесіди”. Актуальність і практична значущість заявленої у назві статті теми, крім наукового інтересу, також зумовлюються потребою активізації діяльності за сучасних умов численних професійних і аматорських театральних колективів задля прилучення широкої громадськості до різних форм мистецтва. Позитивний вплив на розв'язання цієї проблеми матиме використання уроків і досвіду минулого.

Із установами польської влади в Галичині український громадський театральний рух переживає складні й суперечливі процеси. Домінуючі в ньому доцентрові тенденції великою мірою зумовлювалися перебуванням у краї низки визначних театральних діячів (потужний мистецький потенціал принесла наддніпрянська — “петлюрівська” - еміграція), а також особистими амбіціями людей, причетних до цієї справи. За таких обставин він представляє строкату палітру існування численних творчих колективів, чия діяльність мала неоднозначні наслідки для культурного життя. На тлі зростаючого інтересу до театального мистецтва виникло своєрідне явище “театральної феєрії”, коли, як у калейдоскопі, виринали неформальні чи зареєстровані самодіяльні товариства-труп, які за короткий час демонстрували чималий творчий потенціал, але швидко зникали або ж розчинялися в інших колективах, куди переходили актори.

У 1921-1922 рр. у Галичині діяло близько десяти мандрівних (“роз'їзних”) “театриків”, де в якості “директорів” (засновників), режисерів, акторів виступали як професійні артисти, котрі зокрема перебували у складі армій УНР та ЗУНР, так і чимало аматорів, які за будь-яких умов прагнули “служити Мельпомені” чи просто шукали заробітку. Чисельність їхніх труп коливалася від 15 до 40 осіб, а маршрути гастролей пролягали переважно містами і селами Галичини й Волині, хоча відвідували вони і Закарпаття, навіть центральні землі Польщі. В їхніх невибагливих репертуарах переважали п'єси побутового й історичного характеру, а виконавський рівень був різним, залежав від здібностей інтерпретерів та артистів. Примітивні декорації та костюми здебільшого виготовляли й шили самі актори. За умов повоєнного правового хаосу визначити статус кожної з таких театральних труп доволі важко. Формальними підставами для їхньої діяльності здебільшого слугували т. зв. концесії, які одержували засновники (власники) від начальників округ, згодом Львівського, Станіславського, Тернопільського воєводських управлінь. Вони зобов'язували діяти згідно зі своїм культурно-мистецьким статусом і майже не передбачали фінансових зобов'язань перед владними органами [20, с.10-12].

Розгортанню такого руху також сприяли театри, що існували у таборах полонених та інтернованих на території Чехословаччини і Польщі в 1919-1923 роках. Після звільнення з таборів їхні театральні трупі подекуди продовжували діяльність за нових умов, як, наприклад, очолюваний В.Собінцем (Йосифівим) театр “Емігрант”, що незабаром змінив назву на “Театр ім. М.Старицького”. Хроніка Г.Лужницького [20, с. 12], матеріали часопису “Театральне мистецтво” та інші джерела також фіксують існування мандрівних труп під проводом Н.Бойко, Полтавченка, Залевського, І.Руденка, які з українським репертуаром гастролювали корінними землями Польщі. У їхньому складі зустрічаємо чимало імен акторів і режисерів, що виступали у довоєнному театрі “Руської бесіди”, а у 1920-30-х роках ставали основою багатьох творчих колективів.

У такій “театральній ейфорії” окремі мистецькі об’єднання відіграли помітнішу роль у культурному житті Галичини та відзначалися пристойним виконавським рівнем. Це стосується товариства “Український рухомий драматичний театр”, яке виникло на початку 1920 р. під проводом І.Когутяка в Станіславі та здобуло популярність завдяки присутності у невеликій трупі таких знаних акторів, як О.Левицька, З.Когутяк, Г.Левицький, М.Аркас, які перейшли сюди після ліквідації театру Садовського. Упродовж двох років товариство успішно виступало з творами української драматургії, а також сприяло організації аматорських гуртків у краї [34; 35].

У 1923-1924 рр. з дещо несподіваним успіхом Галичиною, Волинню, Поліссям гастролювало товариство з претензійною назвою “Український оперно-драматичний театр” під проводом Я.Барнича. Опері і оперети, що становили основу його репертуару, завдяки вдалій постановці й сумлінному виконанню ставали зрозумілими і близькими навіть для необізнаної з театром публіки [37].

Помітним явищем у культурному житті Галичини першої половини 1920-х років став театр М.Орла-Степняка. У літературі він подекуди фігурує як “аматорський”, хоча насправді за складом акторів і характером діяльності це була професійна трупа. Такі різночитання зумовлювалися обставинами його виникнення та особливим формальним статусом. У лютому 1922 р. львівська філія “Українського товариства допомоги біженцям з України та їхнім родинам у Польщі” звернулася з листом до Головного віділу “Просвіти” з проханням посприяти у створенні та взяти під опіку театральну трупу з акторів-емігрантів, що опинилися у важкому становищі, позаяк сама філія не має формальних підстав для ведення театральної діяльності [19, арк. 1-7].

Так постає ще один “форпост Мельпомени”, який в офіційних документах фігурує як “Зразковий мандрівний театр товариства “Просвіти”, а серед публіки (завдячуючи пресі) він став відомим як “Український театр М.Орла-Степняка”, що був його директором і головним режисером. Між ним та Головним віділом “Просвіти” була укладена угода, згідно з якою товариство забезпечувало його ліцензією і моральною підтримкою, а театр мав діяти на засадах самоокупності, самостійно розв’язувати кадрові питання і ставити твори лише українською мовою. Після полагодження “Просвітою” необхідних формальностей із Львівським і Краківським воєводськими управліннями у травні 1922 р. театр розпочав офіційну діяльність [19, арк. 2-16].

Архівні документи та пресові й інші матеріали дозволяють досить докладно реконструювати творчий шлях і місце Українського театру М.Орла-Степняка в культурно-мистецькому житті Галичини. До складу його трупи входило від 19 до 44 акторів, з них 15 наддніпрянців, які потрапили до Польщі через чеські табори інтернованих. Тут були й відомі таланти, зокрема колишні артисти київського театру ім. М.Садовського - М.Авсюкевич, Г.Березовський, О.Левицький, а також П.Барвінок, Т.Квітка, В.Крещук, Г.Левицька, О.Олеся, Й.Сірий, О.Склизуб та ін. До складу трупи належало 14 оркестрантів [19, арк. 45-54]. Через владні заборони діяльність Українського театру М.Орла-Степняка обмежувалася лише Львівським воєводством. На початку 1924 р. театр припинив існування через відмову у продовженні ліцензії, актори розійшлися по інших театрах [8]. Загалом він діяв у надскладних умовах, постійно балансував на межі фінансового краху. Крім адміністративних перешкод, супроти нього зводилися постійні наклепи: директор й актори звинувачувалися у веденні “політичної діяльності” тощо [19, арк. 27-47].

За півтора роки діяльності Український театр М.Орла-Степняка дав понад 70 вистав, хоча в його репертуарі були 75 творів, головню драматичного характеру. Маршрути і час гастролей планувалися з урахуванням не лише потенційної аудиторії, а й можливостей проживання і відпочинку акторів, одержання допомоги з боку місцевої інтелігенції й інших чинників. “Обслуговуючи” певну територію, фахові актори і режисери виступали з лекціями та проводили короткі інструкторські курси для місцевих аматорів. Театр повсюдно залишав незабутні враження серед публіки та одержував високі оцінки критиків. Приміром, після гастролей Дрогобиччиною в одному з листів до часопису “Театральне мистецтво” селяни із захопленням писали, що за кілька днів перебування театру вони “мали нагоду бачити справжню мистецьку гру, яка давала... також справжні образи нашого селянського життя зі всіма його гарними і поганими сторонами” [36].

З розвитком довоєнного українського театру у Галичині була тісно пов’язана “філіяльна” трупа львівського театру “Української бесіди” В.Коссака, що має цікаву передісторію. Ще 1916 р. він одержав від австрійського уряду концесію і створив власний театр. Згодом за цією концесією В.Коссак став проводити театр “Руської бесіди”, але не отримував від товариства жодної підтримки. Через внутрішні непорозуміння у середині 1918 р. його трупа знову відокремилася і стала основою самостійного театру з осідком у Коломиї. У ньому згуртувалася одна з найсильніших на той час українських труп, її кістяк становили знані наддніпрянські галицькі митці (Ф.Лопатинська, І.Рубчак, М.Аркас, П.Сорока, М.Осипович, М.Горняк та ін.). З нею активно співпрацювали (як “гостьові актори”) метри національної сцени — М.Садовський, Й.Стадник із дружиною та ін. В основі розмаїтого репертуару були відомі історико-побутові драми, т. зв. салонні п’єси та опер й оперет [18, с. 12].

Серед мандрівних труп театр В.Коссака став чи не найвідомішим у Галичині, позаяк гастролював головню теренами краю. Володимир Блавацький назвав його “типовим зразком малоросійської халупки” [2, с. 101], що відображає упередженість цього відомого режисера до творчих колективів, якими він не керував особисто, тож повторення мистецтвознавцями такої оцінки не виправдано. У квітні 1922 р. В.Коссак

“тимчасово” розпустив свою трупу, яка за “першим покликом” мала знову відновитися. Таке рішення мотивувалося “перевтомою” та “неможливістю проводити ширшу публічну працю” [18, с. 12].

Унікальність ситуації у культурній царині Галичини по завершенні воєнно-революційної колотнечі та встановленні польського режиму полягає в тому, що свої творчі амбіції могли реалізовувати люди, які не були його уродженцями чи не мали фахової театральної освіти, але завдяки непересічним здібностям акторів, режисерів, менеджерів організовували свої театральні асоціації та певний час успішно гастролювати. Одним з таких прикладів слугує театральне товариство “Відродження” М.Айдарова, уродженця Харкова, який після реального училища вступив до театру, де зійшовся з Г.Юрою. Згодом він виступав на перших ролях у російських провінційних трупах, був режисером Пензенського театру, а після революційних подій опинився в Галичині. Створена ним трупа, не маючи постійного осідку, активно виступала у краї, а також на Волині, в Західній Польщі з україномовними виставами історичного і побутового характеру [7; 39].

У такому театральному “калейдоскопі” Галичини оригінальним мистецьким обличчям вирізнялася трупа Товариства українських акторів П.Сороки, який, здобувши досвід у деяких згаданих театрах, згуртував навколо себе здібних колег-акторів (І.Стерпак, С.Орлян, Я.Рудкевич, О.Кульчицька, М.Остоя-Залуцький та ін.). У 1922-1923 рр. його “ревії” (музичні вистави, що відображали в жартівливо-сатиричному плані найприкметніші місцеві події, пародіювали відомих осіб, засуджували суспільно-громадські негаразди) успішно проходили не лише у Львові, а й у містах і селах краю, на які передусім й орієнтовувалася діяльність колективу [31]. Відтак, відігравши деякий час у театрі Й.Стадника, П.Сорока за допомогою фабриканта О.Левицького заснував у Львові театр “Богема”, куди залучили професійних митців - М.Сабат-Свірську, В.Коссака-Сороку, М.Гірняка, І.Гірняка, Я.Гевка, С.Олесюка-Лужницького та ін. За час короткого існування у 1924-1925 рр. він здійснив перші інсценізації оригінальних музичних комедій Г.Лужницького на музику В.Балтаровича: “Жабуриння”, “Подружжя в двох мешканнях”, “Акорди”, а також поставив релігійну драму “Посол до Бога”. Декоратором театру був знаний митець А.Малюца. Публіка зі щирим зацікавленням вітала виступи “Богемі” не лише у Львові, а й Станіславі, Золочеві, інших містах краю. Трупа припинила існування через відмову у спонсорській допомозі [20, с. 28-29; 31].

Визначним явищем у розвитку національно-культурного руху став Український незалежний театр. Його виникнення слугує яскравим зразком театральних стосунків, що склалися в Галичині після австрійського панування та існування ЗУНР через розпорошення національного культурного потенціалу та прагнення адаптуватися до нових реалій польського режиму. Витоки театру пов’язані зі створенням під проводом М.Бенцала у березні 1919 р. культурно-освітнього товариства акторів під назвою “Новий львівський театр”, яке, згідно зі статутом, ставило за мету репрезентувати кращі твори українського та європейського театального мистецтва та шукати нові шляхи його розвитку. Згодом воно перетворилося у Театр Начальної команди Української галицької армії, де зосередилася плеяда знаних українських акторів і режисерів (див. докладніше нарис Т.Демчука [9]).

За воєнно-революційної доби ХХ сторіччя вони опинилися у польському таборі полонених в Ялівці у Львові. Зі звільненням у травні 1920 р. частина акторів перейшла до театру “Української бесіди”, а більшість митців вирішила працювати самостійно. Після складних перемовин їм була надана ліцензія товариства “Український ювілейний театр”, яке одержало її 1917 р. зусиллями А.Будзиновського. Польська поліція у Львові дозволила користуватися нею завдяки особистим зв’язкам Г.Нички. Так постало товариство акторів “на паях” під назвою “Український незалежний театр” на чолі з “тричленною управою”: адміністративним управителем (Г.Ничка), режисером (М.Бенцаль), секретарем (Я.Сеньків). До його складу влилися талановиті професійні актори й аматори з “Української бесіди” та інших мистецьких колективів: А.Юрчак, Н.Левицька, О.Бенцаль, Є.Хрупович, А.Шиян, Т.Ковальський, А.Терещенко, К.Козак-Вірленська, О.Іванчук, Л.Лісевич, О.Лужницький, Л.Краснопера та ін. [25].

Ця театральна трупа голосно заявила про себе постановкою 12-ти нових п’єс – “Молодість” Я.Гальбе, “Панна Мара”, “Молода кров” В.Винниченка, “Росмертгольм” Г.Ібсена, “На перші гулі”, “Куди вітер віє” С.Васильченка, “Мартин Боруля” І.Тобілевича, “Суєта” Карпенка-Карого, “Наталка Полтавка” І.Котляревського, “Про що тирса шелестіла” С.Черкасенка та ін. Її вистави з тріумфом проходили у Львові, а також Станіславі, Коломиї, Стрию, Дрогобичі та інших містах Галичини. Ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз режисури та виконавської гри акторів театру здійснено у фундаментальній роботі Д.Антоновича [1, с. 203-204], спогадах Г.Нички [25], біографічній праці П.Медведика [22, с. 87-93] та в монографії О.Боньковської [3, с. 89-125].

Таким чином, Український незалежний театр, по-перше, відродив славні традиції, авторитет і престиж українського професійного театру Галичини; по-друге, здобув визнання як модерний український театр європейського зразка; по-третє, запропонував нові принципи діяльності, які згодом активно наслідували інші національні мистецькі колективи. Він також спричинив до прилучення шкільної молоді до театального мистецтва: спільно з Українським педагогічним товариством у Львові щонеділі давали для неї вистави за зниженими цінами, які супроводжувалися лекціями з культурологічної тематики [20, с. 16-17].

Театр діяв на засадах самоокупності, тож постійно відчував брак коштів, тим паче, що 70 % прибутків йшли на “адміністративні цілі” — облаштування сцени у Музичному інституті ім. Лисенка, де проходили вистави, на транспорт і проживання під час гастролей тощо. Восени 1920 р. він опинився на межі фінансового краху, зокрема через заборгованість декораторові сцени [25, с. 136-137]. Тому дирекція театру

звернулася з листом-проханням “До хвального Відділу Товариства “Українська бесіда” у Львові” про надання дотації у розмірі 40 тис. польських марок на “термінові витрати” та про необхідність забезпечення трупи постійною фінансовою допомогою, за що зобов'язувалася змінити репертуар, який би якнайкраще відповідав смакам публіки [10].

Уже 28 лютого 1921 р. у Львові за участі “Просвіти”, Наукового товариства імені Шевченка, Музичного товариства ім. М. Лисенка та інших інституцій відбулася анкета (нарада) у справі порятунку українського театру. На ній ухвалили зорганізувати “допомогову акцію”, перенести головну сцену театру з Музичного товариства ім. М. Лисенка до Народного дому та створити при Українському горожанському комітеті (єдиний на той час легальній інституції, що репрезентувала суспільні інтереси українців перед польською владою. - Авт.) Театральний комітет у складі авторитетних українських діячів - М. Возняка, В. Щурата, М. Галушинського, Ю. Савчака, Б. Овчарського, Н. Трача [23]. Через українську пресу він звернувся за допомогою до громадськості краю та заокеанської еміграції. Вона відгукнулася на заклик, зокрема значну суму грошей виділив власник п'яти львівських театрів Б. Овчарський [25, с. 137-138]. Утім така одноразова акція не могла кардинально поліпшити становище Українського незалежного театру.

Якісно новий етап його діяльності та розвитку всього театрального руху в Галичині пов'язаний із О. Загаровим — відомим режисером, учнем В. Немировича-Данченка, який з 1898 р. працював у Московському художньому та провінційних театрах Росії, а за доби Гетьманату розбудовував театральне життя Києва [див.: 26]. Звідти у червні 1921 р. він перебрався до Луцька, а в липні на запрошення дирекції Українського незалежного театру прибув до Яворова, де, переглянувши дві вистави, погодився його очолити. Таким чином, як відзначає відомий дослідник театру Г. Лужницький, із прибуттям О. Загарова Львів висунувся на “чільне місце” в історії розвитку українського театрального мистецтва та розпочалася його “нова сторінка” [20, с. 18-19].

Виконуючи завдання перетворити Український незалежний театр на репрезентативну українську театральну установу, О. Загаров став реалізовувати свою концепцію “європеїзації” національної сцени, що полягала в розширенні тематики і проблематики репертуару, підвищенні виконавського рівня акторів через поглиблення їх сценічно-образного мислення і психологічного входження у свою роль, розширенні театральної освіти як засобу боротьби з дилетантством, інертністю, обмеженістю. Вона лягла в основу “Усталеної форми прийому артистів до театру “Української бесіди”, що стала свого роду формальною угодою, за умовами якої О. Загаров погоджувався на співпрацю з товариством. Крім узгодження фінансових справ, документ визначав вимоги до режисерів і акторів театру: обов'язковість знання тексту ролей і їх “точного виконання” (недопустимість імпровізації, ігнорування режисерських вказівок тощо); додержання трудової дисципліни; порядність у стосунках з колегами; використання лише української мови у пов'язаних з театром справах тощо [40].

У вересні-жовтні 1921 р. здійснили переформатування діяльності Українського незалежного театру. Його головним режисером і мистецьким керівником став О. Загаров; режисером опери і оперети - Й. Стадник, колишній директор “Руської бесіди”, який зі своєю трупою “Незалежний театр” прибув до Львова; адміністратором — Г. Ничка, відомий менеджер у театральній справі. Обов'язки музичного керівника і диригента виконував Я. Барнич. Трупа, ядро якої становили колишні артисти театру і десять прибулих із О. Загаровим і М. Морською акторів, поповнилася за рахунок талановитих артистів з інших творчих колективів, так що її чисельність зросла до двох сотень осіб [20, с. 19]. З-поміж відомих акторів драматичного плану відзначимо П. Сороку з дружиною В. Коссака-Сорокою, М. Крушельницького, Г. Березовського, М. Бенцалю з дружиною Оленою, С. Стадника, К. Козак-Вірленську, Г. Борисоглібську, Г. Совачеву, Г. Сіятовського, Я. Барнича, Н. Рубчак та ін. “Оперно-оперетну” частину ансамблю представляли Ф. Лопатинська, О. Парахоняк-Козакова, І. Рубчак, О. Неделко, О. Голіцинська, І. Туркевич, І. Данчак та ін. За оцінками тодішніх критиків та сучасних мистецтвознавців, це була найяскравіша з будь-коли діючих у Галичині українських професійних труп.

З-посеред сорока репертуарних творів української та європейської класики найпопулярнішими були п'єси В. Винниченка “Гріх”, “Закон”, “Брехня”, “Панна Мара”, “Молода кров”, “Настуня”; М. Гоголя “Ревізор”, “Одруження”, а також Г. Гауптмана “Візник Геншель”; Ібсена “Примари”, “Гедда Габлер”, “Нора”, А. Стрінберга “Батько”; О. Уайльда “Ідельний чоловік” та ін. Упродовж двох сезонів театр дав 369 вистав, причому постійно діяло дві-три трупи, які самостійно гастролювали провінцією. Трупа під керівництвом Й. Стадника ставила опери, оперети та інсценізувала побутову класику: “Ой, не ходи, Грицю”, “Циганський барон”, “Запорожець за Дунаєм” та ін. Найбільше піднесення театр пережив у жовтні 1921 — квітні 1922 рр., коли здобув визнання і популярність у Тернополі, Станіславі, Перемишлі, Бродах, Самборі та багатьох інших містах і селах Галичини [5; 20, с. 20-21; 21, с. 9-12; 29]

Однак уже в травні-червні 1922 р. у діяльності театру, що постійно діяв за важких матеріальних і фінансових умов, посилюються кризові явища. Однією з причин цього стало зменшення глядачів, а відтак і касових зборів. Зокрема 3 червня стався безпрецедентний випадок в історії українського професійного театру в Галичині: на популярну оперету “Циганський барон”, яка до війни проходила з постійним аншлагом, прибуло заледве десять осіб, тож її довелося відкласти [4]. Із цього приводу часопис “Театральне мистецтво”, який стежив за розвитком мистецького життя у краї, зазначав, що п'ять польських театрів і 18 кінотеатрів щовечора переповнені публікою. Втім заможні українські родини нехтують

підтримкою свого театру, а частина інтелігенції взагалі надає перевагу відвідуванням кав'ярень і шинків [32].

Від повного занепаду театр деякий час рятувала допомога мецената Б.Овчарського, який 1922 р. збанкрутував (за іншими свідченнями, "відмовився... його фінансувати через колосальні витрати" [29, с. с. 11]. За таких обставин 15 червня 1922 р. О.Загаров розірвав угоду з "Українською бесідою" і невдовзі виїхав до Ужгорода, де очолив "Руський театр" товариства "Просвіта" [5; 20, с. 20-21; 29, с. 10-12]. Тоді на зборах творчого колективу створили товариство акторів на "паях": вони мали одержувати платню і підтримувати театр залежно від особистого внеску в його розвиток. Однак відразу зрозуміли, що це не врятує ситуації, тоді збори акторського колективу в Перемишлі вирішили ліквідувати товариство і передати управу над театром Й.Стаднику як підприємцеві. Таку версію розвитку подій висловив В.Блавацький, що виступав проти такого рішення, позаяк воно "вводило в дію комерцію", яка пристосовувала репертуар до невибагливих смаків глядача й не відповідала мистецьким уподобанням [2, с.117]. Її додержуються В.Ревуцький та інші дослідники історії театру [29, с.11-12].

Утім головним й останнім актом, що зумовив ліквідацію театру, стала ухвала товариства "Українська бесіда" від 31 травня 1923 р. про відмову від подальшого патронувannya цієї установи. Таке "відречення" мотивувалося тим, що "Українська бесіда" як "касинове товариство" не може займатися театром, тим паче, що вже існувала кооператива "Український театр" [6; 12]. Однак сподівання, що остання візьме на себе відповідальність за долю театру [27], не справдилися, оскільки "Українська бесіда" своїм головним завданням уважала зібрання коштів для будівництва театрального приміщення.

За такої ситуації директор театру Й.Стадник зорганізував літні гастролі 1923 р. містами Галичини, що затягнулися майже на чотири місяці. За цього часу трупа здійснила кілька нових постановок поза межами Львова: у липні та вересні публіка вітала прем'єри К. Гуцкова "Уріель Акоста" у Тернополі, Ж.Галеві "Жидівка" у Заліщиках та ін. Тоді ж розпочав працю власний оркестр [38]. Театральний сезон відкрили 8 листопада 1923 р. прем'єрою Оскара Уайльда "Клопіт з Ернестом", яку критика оцінювала по-різному. Ширша театральна громадськість сприйняла виставу як продовження діяльності "старого" українського театру [17], позаяк її навіть не поінформували, що "Українська бесіда" відмовилася від його подальшого патронувannya. Відтак у постановках Й.Стадника та М.Крушельницького інсценізували драму-феєрію Лесі Українки "Лісова пісня", ліричну драму "Романтичні" Е.Ростана, комедію "Блакитний лис" Ф.Герчеґа [3, с. 247-253]. Однак, переживши спалах піднесення, театр Й.Стадника почав занепадати через зневіру акторів у доречності плекати "високе мистецтво": зважаючи на смаки публіки, різко змінили репертуар, так що перевага стала надаватися творам "легкого жанру" — оперетам, ревіям. Трупу, що раніше складала кістяк театру "Української бесіди", стали покидати найталановитіші актори.

У середині грудня 1923 р. театр Й.Стадника залишили М.Крушельницький, О.Голіцинська, В.Блавацький, подружжя Олени й Миколи Бенцалів, І.Черняк, Н.Гірняк, Л.Гладкий, Л.Краснопера, І.Рубчак та інші актори, котрі оголосили про бажання заснувати новий український театр [33]. Під протекторатом "Союзу діячів українського театрального мистецтва Галичини" ця трупа розпочала працю у провінції, репрезентуючи старий репертуар театру "Української бесіди". Але вже за півроку припинила існування через малу кількість глядачів, конкуренцію з іншими мандрівними театрами та надто важкі побутові умови акторів, зумовлені кочовим життям. Окремі дослідники слідом за Блавацьким, який упереджено висвітлював ці події, стверджують, буцімто ще влітку 1923 р. з театру вийшли М.Крушельницький (перебрався до "Березоля"), Г.Борисоглібська (до театру ім. Франка у Києві), О.Голіцинська — залишила театральну сцену [2, с. 118]. Однак театральна хроніка, зокрема в часописі "Діло", фіксує, що на початку 1924 р. "блудні діти" повернулися до рідного театру Й.Стадника, позаяк їхні прізвища називалися серед його діючих акторів [14-15].

Таким чином, творчий колектив під керівництвом Й.Стадника продовжував діяльність, причому користуючись популярним "брендом" театру "Української бесіди" — саме так сприймали його і критики, і публіка, і преса. Водночас у пресових матеріалах він часто фігурував як "Український театр Й.Стадника" [14-16]. Отож перша й друга назви вживалися як тотожні. Брак талановитих акторів частково компенсували постановкою нових модних творів із західноєвропейської драматургії, але загалом у репертуарі переважали старі п'єси, інсценізовані ще за "загаровського періоду".

З наближенням 60-річного ювілею існування українського театру в Галичині у громадських культурних колах наростала дискусія щодо його подальшої долі. В унісон їхнім очікуванням рішучіших дій з його порятунку на початку березня 1924 р. Комітет будови українського театру у Львові, товариство "Просвіта", кооператива "Український театр" оголосили проведення "тижня українського театру". Ця акція мала привернути увагу громадськості, заручитися підтримкою українців у справі зведення постійного театрального приміщення [24]. Проте на хвилі загального піднесення і сподівань на позитивні зрушення у "театральній царині" наприкінці травня 1924 р. "Українська бесіда", покликаючись на прийняту рік тому ухвалу, вирішила остаточно ліквідувати свій театр [12].

На таку ситуацію болісно відредагували українські актори заявою, оприлюдненою в часописі "Діло" (3 листопада 1924 р.) за підписами М.Бенцалія, Л.Гладкого, М.Крушельницького, А.Осиповича, І.Рубчак, А.Шеремети. Наголошуючи на національно-культурному значенні театру, вони відзначали тривалу безкорисливу працю артистів над його розвитком та їхній жахливий матеріальний стан, позаяк митці залишаються без жодних засобів до існування, а "Українська бесіда" "замовчує" "пенсійний фонд артистів",

що складався за рахунок мізерних внесків кількох поколінь артистів. Відтак речники апелювали до громадської свідомості із закликом усвідомити трагізм ситуації та вжити заходів до порятунку українського театру [13].

Коментуючи ці драматичні події, часопис "Театральне мистецтво" у статті із красномовною назвою "Жебрачий ціпок..." з'ясував генезу цієї справи, коли ще за передвоєнних років ХХ сторіччя серед громадськості викликали подив, нерозуміння така "аномалія": "касинове товариство — і театр!". Однак "амбіції" найстарішої української інституції "Руська бесіда" перешкоджали належному розв'язанню проблеми, хоча тоді створили Драматичне товариство ім. І.Котляревського, що прагнуло опікуватися театром. Між тим, коли після чотирьох років великого напруження сил [1920-1924 рр.] театр став непосильним тягарем, товариство "Українська бесіда" його ліквідувало — "зложило до гробу" [12]. Втім, вірогідно, українська театральна громадськість не робила із цього великої трагедії, сподіваючись, що самі артисти не допустять зникнення театру по шістдесятирічному періоді успіхів і випробувань [12].

Таким чином, за важких реалій повоєнної доби ХХ сторіччя український театральний рух пережив, з одного боку, справжню феєрію виникнення і діяльності численних театральних об'єднань. Важливим підґрунтям для їхнього розвитку стало перебування у Галичині та Польщі знаних артистів і режисерів із Наддніпрянщини, які, незважаючи на важкі матеріально-побутові умови, продовжували самовіддано слугувати Мельпомені, гуртуючи навколо себе здібних місцевих аматорів і професійних акторів. Поряд з ними активно працювали в театральній царині українські митці Галичини. Між театральними трупами відбувалися постійні пертурбації акторів і режисерів, що сприяло взаємообміну досвідом та стало одним з виявів українського соборництва в культурній царині. З іншого боку, попри таке піднесення театрального життя, українська громадськість не змогла зберегти свій головний репрезентативний театр, функції якого після відмови "Української бесіди" щодо патронувannya над ним продовжували виконувати інші творчі колективи. Головним здобутком такої діяльності стало прилучення широких верств населення до кращих зразків українського і європейського мистецтва, що сприяло формуванню національної свідомості та художньо-естетичних смаків українського народу.

Джерела та література

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1919. / Дмитро Антонович. - Прага: Український громадський видавничий фонд, б/д. – 254 с.
2. Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру. – Київ; Харків; Нью-Йорк: В-во М. П. Коць, 1995. – С. 93-178.
3. Боньковська О. Львівський театр товариства "Українська бесіда". 1915-1924 / Олена Боньковська. – Львів: Літопис, 2003. – 342 с.
4. Відкликана вистава // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 червня. – Вип. III-IV. – С. 14.
5. Возняк М. В справі розв'язання театального вузла / Михайло Возняк // Діло. – 1923. – 23 травня.
6. Возняк М. Український театр "Української Бесіди" в останнім році / Михайло Возняк // Діло. – 1923. – 31 травня, 26 жовтня.
7. Га. Театр "Відродження" на Волині // Театральне мистецтво. – 1922. – Вип. III-IV. – С. 22-23.
8. Г.М. Театр Миколи Орла Степняка // Театральне мистецтво. – 1924. – 15 червня. – Вип. III. – С. 36-37.
9. Демчук Т. Галицькі театри на Великій Україні в 1919-1920 рр. Матеріали до історії українського театру / Теофіл Демчук // Театральне мистецтво. – 1922. – Вип. VI. – С. 3-5, Вип. VII-VIII. – С. 1-4, Вип. IX. – С. 1-4.
10. До хвального Відділу Товариства "Українська бесіда" у Львові // ЦДІА України у Львові. – Ф. 514. – Оп. 1. – Спр. 19. – Арк. 57-60.
11. Д-р Л. "Скупар" // Новий час. – 1928. – 17 грудня.
12. "Жебрачий ціпок..." // Театральне мистецтво. – 1924. – 15 вересня. – Вип. IV. – С. 35-36.
13. Заява укр. акторів б. театру товариства "Бесіда" // Діло. – 1924. – 3 серпня.
14. З театру "Бесіди" // Діло. – 1924. – 25 січня.
15. З театру "Бесіди" // Діло. – 1924. – 9 лютого.
16. З театру "Бесіди" // Театральне мистецтво. - 1924. - Вип. 1. - С. 46.
17. І. К. Прем'єра: Відкриття театального сезону: Оскар Уальд "Клопіт з Ернестом" / І.К. // Діло. - 1923. - 10 листопада.
18. К. Л-вч. Василь Коссак / К. Л-вч // Театральне мистецтво. – 1922. – Ч. V. – С. 10-12.
19. Листування товариства "Просвіта" з театром М.Орла-Степняка // Центральний державний історичний архів (ЦДІА) України у м. Львові. – Ф. 348. – Оп.1. – Т. I. – Спр. 6457. – 134 арк.
20. Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань / Гр. Луницький // Наш театр. Книга діячів українського театального мистецтва: В 2 т. 1915-1975. – Т. I. – Об'єднання митців української сцени: Нью-Йорк - Париж - Сідней - Торонто, 1975. - С. 9-95.
21. Львівський театр // Театральне мистецтво. – 1922. – Вип. 1. – С. 15.
22. Медведик П.К. Катерина Рубчакові / П.К. Медведик. – К.: Мистецтво, 1989. – 107 с.
23. На поміч Українському Театру у Львові // Український вісник. – Львів, 1921. – 7 березня.
24. Народ собі! // Театральне мистецтво. – 1924. – Вип. 1. – С. 12-14.
25. Ничка Г. Український Незалежний театр у Львові / Г.Ничка // Київ. – 1955. – Ч. 1. – С. 18-25.
26. Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр / В.Нікєєв. – К., 1969.
27. Петро М. В справі Українського театру у Львові // Театральне мистецтво. – 1924. – 15 вересня. – Вип. IV. – С. 33-34.

28. Під стягом мистецтва. Відкритий лист до "Театрального Комітету" у Львові (3 причини театральної анкети) // Рідний край. – 1921. – 25-27 березня.
29. Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріан Ревуцький. - Київ - Харків - Нью-Йорк: Вид-во М.П.Коць, 1995. – С. 3-90.
30. Рудницький М. Доля і недоля нашого театру / М.Рудницький // Діло. – 1925. – 8 серпня .
31. Стерпак І. Петро Сорока / І.Стерпак // Наш театр. – Т. I. – С. 703-704.
32. Сумне свідотство // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 червня. – Вип. III- IV. – С. 29.
33. Театральні справи // Діло. – 1923. – 16 грудня.
34. Театроман. Театр Івана Когутяка // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 червня. – Вип. III-IV. – С. 38-39.
35. "Український драматичний театр" під дирекцією Івана Когутяка // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 червня. – Вип. III- IV. – С. 21-22.
36. Український театр Миколи Орла Степняка // Театральне мистецтво. – 1923. – Жовтень. – Вип. VII-VIII. – С. 31-32.
37. Укр. оперово-драматичний театр під орудою Я.Барнича // Театральне мистецтво. – 1924. – 15 вересня. – Вип. IV. – С. 43.
38. Український Народний Театр "Бесіди" під дирекцією Й.Стадника // Діло. – 1923. – 2 вересня.
39. Український театр під реж. М.Айдарова // Театральне мистецтво. – 1924. – 15 вересня. – Вип. IV. – С. 43.
40. Усталена форма прийому артистів до театру "Української бесіди" // ЦДІА України у Львові. – Ф. 514. – Оп. 1. – Спр. 162. – Арк. 18.

Реґейло З.Я. Трагедия и феерия украинского театра Галиции начала 20-х годов XX в.

В статье обобщены деятельность театральных коллективов в Галиции в начале 20-х годов XX века, отражены их художественный уровень, актерский состав и обоснованы причины упадка старого украинского профессионального театра "Украинская беседа".

Ключевые слова: национально-культурное движение, театральное искусство, украинский театр.

Reheilo Z. Ya. Ukrainian theatre tragedy and fairy scene: Galicia at the beginning of 1920s

The activities of the theatrical collectives in Galicia at the beginning of 1920s are generalized in the article; their artistic level and actors' structure are enlightened; the reasons of decay of the oldest Ukrainian professional theatre "Ukrainska besida" are grounded.

Key words: national cultural movement, theatrical art, Ukrainian theatre.

УДК: 930.2:[37.018.1:63](477.64)“1920/1930”

I. В. Савченко

ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ В УКРАЇНСЬКИХ СЕЛЯНСЬКИХ РОДИНАХ ЗАПОРІЗЬКОГО КРАЮ В 20–30–Х РР. ХХ СТ. (ЗА УСНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ)

Стаття присвячена дослідженню особливостей виховання дітей в українських селах 20–30-х рр. ХХ ст. Зокрема, акцентується увага на шкільному навчанні, трудовому вихованні, іграх. Визначаються зміни, які відбуваються у даний період в процесі освіти дітей. Наголошується на ускладненні навчального процесу серед дітей, які отримували освіту в другій половині 20–30-х рр.

Ключові слова: повсякденність, дитинство, освіта, ігри, виховання.

Важливим напрямком сучасної історичної науки є дослідження історії повсякденності, або людинознавчої історії, вивчення якої було започатковано французькими істориками школи «Анналів». [2; 3]. В Україні проблеми історії повсякденності набувають актуальності вже в 90-х роках минулого століття. На необхідності здійснення комплексних досліджень з народознавчої історії акцентував увагу В. Сарбей [5]. Проблеми історії повсякденності привертають увагу Н. Яковенко, О. Удада [6; 10]. Авторами колективної монографії «Нариси повсякденного життя радянської України в добу непу (1921-1928 рр.)» здійснено спробу узагальнення досліджень історії повсякденного життя в роки нової економічної політики. При цьому звернуто увагу на теоретико-методологічні аспекти історії повсякденності, питання повсякденного життя селянства, робітників та інших соціальних спільнот в 20-х рр. Питання історії міської повсякденності на прикладі міст Криму ХІХ – початку ХХ ст. було розглянуто в роботах Д. Аверіної-Лугової, зокрема, нею було звернуто увагу і на особливості тогочасного виховання дітей в умовах міста [1].

В житті будь-якої спільноти важливе місце посідає те, яким чином відбувається процес формування особистостей, що її складають, і важливу роль в цьому процесі відіграє саме дитинство. В дитинстві, в період взаємодії власного, родинного та колективного досвіду закладаються основні життєві орієнтири особистості. При цьому важливими складовими виховання дітей є навчання, ігри, привчання до праці. Період 20-30-х рр. ХХ ст. став часом трансформацій для традиційного устрою українського села, в тому числі і в повсякденному житті українського селянства. Зміни відбувалися і у вихованні дітей, проте їх відзначав досить неоднозначний характер.