

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА ГАЛИЧИНИ
В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНУ
(кінець XIX – перша чверть XX ст.)

Автор статті простежує процес зародження й розвитку галицького модерністського театру в контексті європейського модерну кінця XIX – першої чверті XX століття. Розглядаються фактори, які впливали на формування театру Галичини, а саме: географічне розташування краю, європейська й українська модерна драматургія, діяльність представників нового режисерського театру.

Ключові слова: театр, модерн, авангард, символізм, режисери-новатори, театральна критика, естетика театру.

Проблематика галицького театрального модерну кінця XIX – першої чверті XX ст. дотепер не знайшла повного відображення в мистецтвознавчій літературі. Відтак не існує не тільки його цілісної картини і, відповідно, уявлення про його функціонування в контексті європейських естетичних та стильових напрямів, але й виразних термінологічних окреслень самого поняття. І навіть питання про те, чи був він, галицький театральний модерн, по суті, залишається відкритим. Отже, перед нами виникає комплекс питань, висвітлити які в такому обмеженому обсязі було б необґрунтованою претензією.

Мета статті – визначити найбільш суттєві контури зазначеної проблематики, спонукати дослідників галицького театру до її подальших розробок.

На межі XX ст. в Європі тривав пошук різноманітних форм театру. Ще наприкінці XIX ст. режисерські пошуки Андре Антуана у Франції, Отто Брама в Німеччині, Томаса Джекоба Грейна в Англії були пов'язані з утвердженням на сцені принципів реалістичної школи. Вони послужили поштовхом до виникнення протилежного за своєю естетикою символічного театру. Так, француз Поль Фор організував у Парижі “Художній театр”, діяч символічного театру Гордон Крег проголосив абсолютне єдиновладдя режисера в театрі. Помітний внесок у розвиток театральної культури XX ст. зробив німецький режисер Макс Рейнхард, збагативши її виразними засобами музики, скульптури, живопису. Модернізм або стиль модерн блискавично заповонив мистецтво всіх цивілізованих країн, залишивши по собі помітний слід у кожній національній культурі. Епоха модерну проіснувала недовго – 20–30 років у різних країнах, проте його вплив на всі види мистецтва вражаючий. Що стосується театру, то режисери-модерністи Англії, Німеччини, Росії, Франції впродовж усього XX сторіччя виносили різноманітні ідеї радикальної трансформації сценічного мистецтва.

Галицька літературно-мистецька інтелігенція у прагненні до створення новітнього сучасного національного театру тяглася “до надбань західноєвропейського культурного осереддя, до нових, модерністських художніх віань” [14, с.4–6]. До того ж модернізм на західноукраїнських землях не був новим явищем – його витoki сягають створеної ще 1907 р. групи західноукраїнських письменників-модерністів “Молода Муза” (М.Яцків, П.Карманський, В.Пачовський, Б.Лепкий, С.Чарнецький та ін.). Беззаперечний вплив на його поширення мали культурні зв'язки галичан із Віднем, Краковом, Мюнхеном, Парижем, Прагою, де навчалися молоді українські митці, пізнаючи сутність нових явищ та естетичних ідей, що генерувалися у великих культурних центрах Європи.

Поняття галицького модерного театру відноситься до того ряду понять, зміст якого на повсякденному рівні сприймається як сам собою зрозумілий. До того ж спроби визначити одним терміном епоху, що прийшла в кінці XIX ст. на зміну реалізму, не припиняються й сьогодні. Його визначають як *модернізм, декаданс, символізм, неоромантизм*. У переважній більшості культурологи й літературознавці перевагу надають терміну “модерн”, який через соціально-психологічний або лірико-психологічний реалізм (неореалізм) трансформувався у класичний реалізм. Проте якщо апелювати до рецензій ще не цілком сформованої театральної критики означеного в статті періоду (С.Чарнецький, П.Карманський, О.Луцький, Б.Лепкий), то низка ознак того, що розумілося під “авангардом”, доповнюється “космополітизмом”, “формалізмом”, “безідейністю” тощо. У першому десятилітті XX ст. критика “молодомузівців” відіграла, можна сказати, головну роль у розвитку галицької сцени, оскільки І.Франко, який мав колосальний вплив на її діяльність у 1890-х роках, у цей час уже відійшов від театральних проблем.

Отож, формування галицького модерного театру кінця XIX – першої чверті XX ст. тою чи іншою мірою проходило в контексті ідей англійського символістського театру Гордона Крега, німецького епічного театру Бертольда Брехта, російського театру соціальної маски Всеволода Мейерхольда, трохи згодом – французького “театру жорстокості” Антонена Арто. “Силою геополітичних обставин, – писав видатний український історик театру Григор Лужницький, – західні землі України стояли ближче – впродовж розвитку галицького театру – західноєвропейського театрального репертуару, а тим самим мали можливість черпати повною пригорщею із цієї світової скарбниці театральної культури, що мало вплив як, з одного боку, на драматургів-авторів, так, з другого знову ж боку, на духовне формування актора та смаку глядача” [5, с.235].

На початку XX ст. класична мелодрама, позначена етнографізмом, уже не могла задовольнити вдумливого глядача. На той час європейська драма Г.Ібсена, М.Метерлінка, Г.Гауптмана, Б.Шоу позначилася на розвитку нової (модерної) української драми, діставши нову модифікацію у творчості талановитих українських драматургів. Епоха модерну в українській драматургії була представлена останніми п'єсами корифеїв українського професійного театру (п'єса “Хазяїн”, діалогія “Суєта”, “Житейське море” І.Карпенка-Карого, які знаходилися на межі між побутовою, традиційною й новою драмою), експериментально-психологічною драматургією В.Винниченка, символістичними етюдами Олександра Олеся, неоромантичною драмою С.Черкасенка, соціальною драмою Г.Хоткевича, авангардистськими драматичними творами І.Кочерги і Я.Мамонтова.

Одночасно театр виховував глядачів за національно-патріотичними переконаннями, а розвиток мистецько-естетичної думки “коригував” поступ сценічного мистецтва. Г.Лужницький зазначав, що “першим драматургом між двома світовими війнами, який заохотив галицького глядача до театру, був Володимир Винниченко, зокрема його п'єси “Співочі товариства”, “Панна Мара”, згодом “Брехня”, “Тріх”, “Закон” та ін. познайомив галицький загал із драматичною творчістю Винниченка спершу Львівський “Незалежний театр” під дирекцією д-ра Г.Нички, а пізніше один із найвидатніших наших режисерів Олександр Загаров” [5, с.262].

Перешкоди, котрі гальмували розвиток нового галицького театру перших десятиліть XX ст., об'єктивно визначив Г.Лужницький, зазначаючи, що “першою й основною причиною була відсутність українського стаціонарного театру. Так що всю репрезентацію театральної справи в умовах польської влади в Галичині, за малими винятками, прийшлося виконувати т. зв. роз'їзним театрам. Друга причина – це великі матеріальні труднощі, серед яких доводилось жити українському акторові. А третє – це репертуар, який створював окрему проблему” [6, с.187–191]. Як засвідчує літературознавець Степан Хороб, на початку XX століття “в Західній Україні, по суті, було лише кілька художників слова, які так чи інакше спричинялися до розгортання драматургічно-театрального процесу краю” [14, с.3].

Незважаючи на те, що галицький театр ніколи не дистанціювався від мистецьких, зокрема, сценічних надбань Наддніпрянської України (для галичан в усі часи притаманним було одвічне прагнення до цілісності українського національно-духовного простору), він так чи інакше зазнавав впливу західноєвропейської театральної культури. Аналізуючи наявні тоді вади театрального руху, діячі культури, починаючи з 1920-х років, сприяли піднесенню національного театру. А тому осмислення суспільно-історичних і театральних процесів у Галичині кінця XIX – першої чверті XX століть неможливе без уважного вивчення джерел, а надто частинної реконструкції сценічних творів того часу. Історичне тло, на якому розвивалася західноукраїнська культура в міжвоєнний період, досить повно схарактеризувала Стефанія Андрусів, яка зазначає, що “у міжвоєнному двадцятилітті, після поразки українських національно-визвольних змагань, передовсім у 1930-х рр. XX ст., коли розвіялися ілюзії щодо українськості УРСР, після голодомору й запуску сталінської репресивної машини, /.../ Західна Україна, передовсім Галичина, хоч і сама була окупована Польщею і також пережила психотравму після поразки української революції, була єдиним українським тереном, який репрезентував не придушену, не викривлену українськість нашої культури та свідомості” [1, с.9].

Серед театральних діячів, які прокладали шлях західноєвропейському репертуару на галицьку сцену, першим слід назвати одного з відомих організаторів національного театрального руху в Західній Україні, актора й режисера Йосипа Стадника. Його творчі принципи, особливо в системі професійного виховання актора, наближалися до театральної педагогіки К.Стані-

славського й польського режисера Т.Павліковського. Жанрова й стилістична гнучкість акторів, вихованих художньою системою Стадника, особливо знайшла свій вияв у сценічному втіленні драматургії Г.Ібсена, Г.Гауптмана, Л.Толстого, А.Чехова та ін. Репертуарну афішу Українського незалежного театру у Львові складала твори європейської драматургії “Тартюф” і “Скупий” В.Шекспіра, “Уріель Акоста” К.Гуцкова та ін.

До незаперечних заслуг Й.Стадника слід віднести виховання в галицькій молоді прагнення до пізнання національного театального мистецтва. Спільно з товариством “Рідна школа” щонеділі й щосвята театр за зниженими цінами показував вистави для шкільної молоді. Перед кожною виставою представник “Рідної школи” виголошував коротку доповідь, знайомлячи галицьких школярів із п'єсою, життєвим і творчим шляхом її автора. Молодь “горнулася до театру, театральна зала Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові при вул. Шашкевича ч. 5 кожного пообіддя в неділі й свята була заповнена по береги українською шкільною молоддю” [7, с.16].

Український незалежний театр в історії українського театру, а галицького зокрема, був провісником нової доби, яку започаткував Олександр Загаров. Його діяльність стала знаковою віхою того часу – завдячуючи режисеру-новатору, український галицький театр пізнав нові принципи побудови репертуару, знайшов ту драматургію, яка на той час мала місце на російській, польській і західноєвропейській сценах. Із часток талановитої старшої й плеяди молоді акторської генерації йому вдалося сформувати злагоджений ансамбль, в основу якого він заклав розуміння й професійне володіння технікою акторської майстерності. В особі О.Загарова український театр у Галичині здобув європейського режисера ХХ ст. Без нього навряд чи реалістично-психологічний театр, хоч і не будучи довершеним концептуально, досягнув би у такому цілісному вигляді галицької сцени, якій за короткий час вдалося повністю пройти визначальний етап у становленні й розвитку нового театального мистецтва початку ХХ ст. [3, с.4].

Використовуючи реалістичний, іноді навіть натуралістично-психологічний підхід до втілення драматичного твору, а також виконавців ролей, О.Загаров не тільки досягав духовного зв'язку між самими акторами, а й на шляху до реалізації надзавдання об'єднував їх з глядачами. Докладно вивчивши всесвітню драматургію, Загаров намагався донести її до українського глядача, підняти його духовність над рівнем буденності, до якого наближав його український побутовий, часто примітивний репертуар. Він збагатив театр професіоналізмом, свіжими методами реалістично-психологічних стилів у режисурі й акторській майстерності, накреслив мету організації в Галичині театальної школи, а головне – навчив галичан серйозно розуміти сценічне мистецтво, призначення якого вбачав не тільки в розвагах, а й вирішенні важливих суспільно-політичних і культурно-просвітницьких завдань.

Упродовж дворічного існування театру під керівництвом О.Загарова галичани мали змогу подивитися вистави за п'єсами В.Винниченка “Гріх”, “Закон”, “Брехня”, “Панна Мара”, “Молода кров”, “Натусь”, М.Гоголя “Ревізор” та “Одруження”. Із світового драматичного репертуару – Г.Гауптмана “Візник Геншель”, Г.Зудермана “В рідній сім'ї” і “Бій метеликів”, Г.Ібсена “Примари”, “Гедда Габлер”, “Нора”, А.Стріндберга “Батько”, О.Уайльда “Ідеальний муж” (переклад Г.Лужницького) і “Шоколадний солдатик” Б.Шоу, “Тартюф” Мольєра, “Мірандоліна” К.Гольдоні, Г.Гайерманса “Загибель “Надії”, Ю.-Х.Бергера “Потоп” та ін.

Згадуючи про режисерський театр і творчий стиль О.Загарова, молодий ще тоді актор, згодом – режисер-новатор В.Блавацький у своїх спогадах писав: “Театр – це мистецтво колективне, і актор не сміє на сцені пам'ятати тільки про себе і про роллю, яку сам відтворює. Він повинен шукати контакту із своїми партнерами, в них шукати поштовхів для своєї дії і під вмілою диригентською паличкою режисера творити одну колективну цілість, віднайти одноцілєзвучання п'єси /.../ не тільки відчуті але й зрозуміти роль, зрозуміти відношення до других дієвих осіб і вміння завжди знати чому я так, а не інакше кажу свою фразу ролі, чому так, а не інакше дію на сцені. Відповідь: “Бо я так відчуваю” його (Загарова. – А.Г.) не задовольняла” [2]. Уже в першій виставі Загарову вдалося досягнути ансамблю в грі акторів, що часто-густо вважається одним з найважчих випробувань керівника театального колективу, чого деколи важко домогтися впродовж довгого періоду роботи в театрі.

Розвиток театального життя в Галичині в міжвоєнний період пов'язаний передовсім з ім'ям Володимира Блавацького. Завдяки його генію, який поєднав у собі таланти режисера,

актора, драматурга й перекладача світової літератури, були по-новому осмислені на галицькій сцені твори В.Шекспіра, Г.Ібсена, Г.Гауптмана, Ф.Шиллера і Ж.-Б.Мольєра, здійснені постановки невідомих до цього українському глядачеві п'єс європейських драматургів. В.Блавацький мислив українську культуру винятково в загальноєвропейському контексті. Головною передумовою всіх його режисерських починань у 1930-х роках було прагнення вивести український театр за межі замкнутості й однобокості, розширити його творчі обрії, утвердити в нові естетичні й етичні принципи. Театр Блавацького – це пошуки модерних форм у сценічному втіленні української класичної драматургії, активне освоєння світового репертуару й репрезентація сучасної української та західноєвропейської п'єси. Посилена увага до візуальної значимості в театрі В.Блавацького співвідноситься з поняттям видовищності. До постановок Блавацького критика найчастіше вживала саме термін “видовище” з різними означеннями: “романтичне видовище” (“Тарас Бульба”), “релігійне видовище” (“Голгота”), “сценічне видовище” (“Камо грядеши”), “історичне видовище” (“Слово о полку Ігоревім”), відзначаючи при тому й образну виразність сценічних планів, і вимовність декоративного оформлення, і багатство й стильність костюмів.

Багатою на символіку в масових сценах була вистава В.Блавацького за романом Б.Лепкого “Батурин” (інсценізація Л.Лісевича), особливо в останній дії на згарищах Батурина, де передавалася боротьба білих і чорних духів, які символізували долю України. Незвичному, але правдивому образу вистави допомагало символістське оформлення Л.Боровика: спалене дерево на згарищі у формі похиленої руки, що ніби простяглася над Україною. Емоційний настрій глядачів підсилювався вдалими образними символами – тілом порубаного козака й дідовим фінальним віщуванням про краще майбутнє [12, с.23]. Як зазначає у своїх спогадах актор-“загравець” Анатоль Радванський, “п'єса своїм глибоким патріотичним змістом та великою динамікою потрясає діла на нашу аудиторію. Маса селян приїздили з далеких сіл подивитися на виставу” [10, с.26]. Зображене у виставі винищення Батурина російським царем Петром І перекликалося з тодішніми подіями “пацифікації” в Галичині та голодомором у радянській Україні.

Невдовзі репертуар театру поповнили вистави за п'єсами “головного в українських виставах” драматурга Г.Лужницького. Першою з них була історична драма “Ой, Морозе, Морозенку”. Головного героя драми Нестора Морозенка драматург змалював як відважного в боях лицаря, сповненого любові до свого народу. Нестор мовить до батька: “Це ви моя кров і моя кість, тільки у вас сумління вбите майном і становищами, вбите вигодами і розкішшю. І ви не можете розрізнити, що справедливе, а що ні. Ви не чуєте скарг цієї землі, стогонів і зойків розлогих степів. А я їх чую” [8, с.29].

У 1934 році В.Блавацький здійснив постановку вистави за новелами Василя Стефаника “Вона – земля”, “Сини”, “Марія”, “Злодій”, “Побожна” й “Morturi”, з використанням у пролозі новели “Мое слово” (загальна її назва “Земля”). У цій виставі, як і в “Батурині”, режисер використовує певні модерністські прийоми “Березоля”. Пролог “Мое слово” виголошував хор, названий режисером “Слова поета” на зразок вистави Л.Курбаса “Гайдамаки” за Т.Шевченком. У сценічному творі режисер досягнув символічної асоціації з класичним грецьким театром, а найголовніше – значного заглиблення в текст письменника. Цікаво, що після другого перегляду вистави Стефанік сказав Блавацькому, що театр “виводить його в люди”. І дійсно, вистава “Земля” сприяла читанню творів письменника галичанами.

“Земля” за новелами В.Стефаника, що мала великий успіх в оновленій формі побутової вистави, разом підказала В.Блавацькому ідею створити таку виставу з класичного побутового театру, яка б сповна продемонструвала в ній сучасні театральні засоби, заперечуючи довголітні штампи побутово-етнографічного театру. Вибір режисера припав на найпопулярнішу драму побутового театру, що зазнавала безліч трафаретних рішень на різних сценах – на драму “Ой не ходи, Грицю...” М.Старицького.

Про створення цієї постановки В.Блавацький писав: “Я не мав наміру шукати дешевого ефекту. Деякі “знавці” театральної справи мали вже готову рецепту “європеїзації” “Гриця”, а саме – доволі було, на їх думку, одягнути Грицю у фрак, а Марусю в балеву сукню, перенести дію вечорниць із сільської хати в модерний дансинг-бар і в такий примітивний спосіб модерний “Гриць” готовий” [12, с.153–154]. Залишивши текст М.Старицького, Блавацький переробив

монологах на діалоги, увів нову дійову особу – господиню хати Хоми, реконструював оформлення першої дії в хату й подвір'я Хоми. Оскільки оформлення було умовним, то вся увага присутніх переносилася на акторів. Новаторська вистава була схвально прийнята глядачами й критикою.

Упродовж 1936–1938 рр. театр Блавацького втілює на сцені історичну драму Г.Лужницького “Дума про Нечая” та релігійну драму “Голгота”. Сценічне оформлення постановки режисер вирішив у вигляді конструкції із численними площинами на сцені, де відбувалися окремі картини, та пересуванням завіс. Деякі сцени були оформлені так, що нагадували копії картин відомих митців – “Таємна вечеря” Леонардо да Вінчі та “Магдалена” Гвідо Рені [13, с.689].

Репертуар театру Блавацького був наповнений творами й інших українських драматургів, зокрема, трагедією “Обітована земля” Олександра Олеся, драмою “Тарас Шевченко” Зенона Тарнавського, комедією “Муза в офсайді” Івана Керницького. Про новаторську постановку вистави “Тарас Шевченко” Г.Лужницький писав: “Саме тут треба усвідомити собі, що геній українського слова, пророк національного відродження був людиною, яка терпіла і вмерла самотньо. Шевченко силою слова та пророчим духом перейшов у нас в міт*, але автор, так і режисер черпали з творів життя Шевченка тільки те, що конечно було для Шевченка-Людини, не Шевченка-генія, не Шевченка-пророка української нації, не Шевченка-міту. Це, сказати б, відтяження самої особи Шевченка є головним мотивом п'єси. Відтяження як політичне, так і письменницьке. Те, що ми бачимо на сцені, може, є то, що навіть і пережив не один з нас. Романтичне кохання, суд, зрада, присуд, смерть” [11, с.31].

Неочікуване режисерське вирішення в театрі В.Блавацького знайшла драматургія Лесі Українки, до якої часто подумки звертався режисер. Свій задум, що складався з двох драматичних поем – “Йоганна, жінка Хусова” і “На полі крові”, він реалізував 1938 р. у “Вечорі Лесі Українки”.

Якщо говорити про перекладний репертуар з європейської драматургії, то в “Заграві” він посідав досить значне місце. По-перше, цьому сприяли ширші можливості безпосередніх контактів із Західною Європою, по-друге, значно поміркованіша польська цензура в порівнянні з радянською. Перекладні драми нової європейської драматургії були різні за жанрами. Велику частину їх становили драми реалістичного плану із символістичним забарвленням, комедії характерів і ситуацій, водевілі й фарси. Деякі з них з'являлися у власному прочитанні Блавацького, з властивою тільки йому інтерпретацією.

Серед перекладних п'єс одне з найперших місць належало виставам “Будівничий Сольнеса” Г.Ібсена й “Тетто” Г.Гейрманса. Наступними експериментальними роботами В.Блавацького була вистава за інсценізацією “100 днів тюрми” К.Француза, “Цвіркун у запічку” за Ч.Діккенсом, комедія манер угорського драматурга Габора Дрегелі “Гарно вшитий фрак”, витримана в мистецьких засадах комедії манер із прикметами легкої сатири середньої й вищої верств суспільства. Подібним сатиричним забарвленням позначена комедія “Верблюди вухом голки” чеського драматурга Ф.Лянгера. З репертуару О.Степового перейшла до “Заграви” ситуаційна англійська драма детективного жанру “Поїзд-марев” (А.Рідлей), побудована на популярних історіях про духів.

Таким чином, В.Блавацький, ідучи в ногу із часом, прагнув осмислювати здобутки передових європейських театральних шкіл, вивчаючи творчі стилі режисерів і драматургів, адаптував галицький модерновий театр до нових європейських стандартів.

Окреслюючи історичний шлях українського галицького модерного театру кінця XIX – першої чверті XX ст., доречно також зазначити, що паралельно з ним перші свої кроки робила українська драматична школа. Заснована стараннями Олександра Загарова в 1922 році при Музичному інституті ім. М.Лисенка, вона стала першим у Галичині навчальним закладом, покликаним готувати національні кадри для українського театру. Заступником, а згодом директором цієї школи був М.Вороний, який разом із Загаровим працював у театральній комісії львівської “Просвіти”. Викладачами драматичної школи в різні роки були Л.Білецький [9, с.309], М.Вербицький [4]. З 1922 року керівників аматорських драматичних гуртків готувала Театральна

* Тут – міф.

комісія при товаристві “Просвіта” у Львові, очолювана о. І. Туркевичем, а в 1930-х роках тут працювала театральна студія Л. Кривіцької.

У 1935 р. власник видавничого концерну “Українська преса” у Львові І. Тиктор запропонував Гр. Лужницькому очолити редакцію нововідкритої серії “Аматорський театр”. Створена товариством “Просвіта” мережа аматорських гуртків у Галичині не мала відповідного репертуару й користувалася перестарілими п’єсами, що не влаштувало глядачів. Щоправда, у видавництві о. о. Василіанів у Жовкві видавалася серія “Бібліотека релігійної драми” (згодом у тій серії вийшла “Голгота” Гр. Лужницького з передмовою В. Блавацького та його режисерськими коментарями для аматорських гуртків). Утім, з огляду на велику кількість дійових осіб і сюжетів з життя святих, ці п’єси не завжди відповідали вимогам аматорської сцени. “Аматорський театр” шоквартально друкував п’єси з малим складом дійових осіб, з передмовою та режисерськими примітками, що сприяло розвитку масового театрального руху в Галичині.

Незважаючи на те, що присутність модерну в сценічному мистецтві Галичини була недовгою, значення його художніх впливів простягається далеко за хронологічні межі. Тенденції, визначені авангардистською естетикою, відіграли принципову роль у розвитку новаторських художніх форм та ідей. Оскільки сучасний український театр активно користується надбаннями театрального модернізму й авангарду, ми намагалися схематично відтворити достовірну картину функціонування театрального модернізму в Галичині, спонукаючи тим самим учених-театрознавців до поглибленого вивчення вагомих мистецьких здобутків українського галицького театру в контексті європейського модерну кінця XIX – першої чверті XX ст.

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років XX ст. / С. М. Андрусів. – Львів : Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка ; Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
2. Блавацький Володимир. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Ревуцький Валеріан. – К. ; Харків ; Нью-Йорк, 1995. – 243 с.
3. Боньковська О. Народний театр товариства “Українська бесіда” у Львові: завершальний період діяльності (1918–1924 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Боньковська Олена Олегівна. – К., 2002. – 20, [1] с.
4. Вербицький Михайло Михайлович [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ukraine-europe.info/ua/extras/amb_ua/hymne.doc.
5. Лужницький Г. Український театр : наукові праці, статті, рецензії : у 2 т. / Григор Лужницький. – Львів, 2002. – Т. 1 : Наукові праці. – 340 с.
6. Лужницький Г. З історії українського театру. Доба Олександра Загарова / Григор Лужницький. – К. ; Філадельфія, 1953. – Ч. 2. – 191 с.
7. Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань / Григор Лужницький // Наш театр : у 2 т. / Об’єднання мистців української сцени (ОМУС). – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1975. – Т. 1 : Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975. – 846 с.
8. Лужницький Гр. Вибране / Григор Лужницький. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 268 с.
9. Наріжний С. Українська еміграція / Симон Наріжний. – Прага, 1942. – Ч. 1. – 372 с.
10. Радванський А. Записки актора / Анатоль Радванський. – К., 1954. – Ч. 1. – 62 с.
11. Ревуцький В. “Заграва”: кілька слів про театр. 1933–1938 рр. / Валеріан Ревуцький. – Львів, 2000. – 55 с.
12. Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріан Ревуцький. – К. ; Харків ; Нью-Йорк, 1995. – 243 с.
13. Совачева Г. Ставимо “Голготу” / Г. Совачева // Наш театр : у 2 т. / Об’єднання мистців української сцени (ОМУС). – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1975. – Т. 1 : Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975. – 846 с.
14. Хороб С. Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2008. – 190 с.

Автор статті прослідковує процес зародження і розвитку галицького модерністського театру в контексті європейського модерну кінця XIX – першої чверті XX века. Рассматриваются факторы, которые влияли на формирование театра Галичины, а именно: географическое расположение края, европейская и украинская современная драматургия, деятельность представителей нового режиссерского театра.

Ключевые слова: театр, модерн, авангард, символизм, режиссёры-новаторы, театральная критика, эстетика театра.

The author of the article traces the process of the origin and development of Galychina modernist theater in the context of European modernism of late XIX – the first fourth of the XX century. The factors which influenced the formation of the theater of Galychina are examined. They are the geographical location, European and Ukrainian modern dramaturgy, the representatives of the new producer theater.

Key words: theater, modernism, advance-guard, symbolism, producers-innovators, theatrical criticism, aesthetics of theater.

УДК 785.11 (477)

ББК 85.310.04

Олена Ізваріна

МУЗИЧНИЙ ПОБУТ ПАНСЬКИХ САДИБ ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ В УКРАЇНІ

У статті розглядаються музичний побут панських садіб в Україні, особливості маєткової культури та їх вплив на формування національної культури.

Ключові слова: музичний побут панських садіб, маєткова культура.

Нині Україна переживає період надзвичайного національного піднесення, коли, незважаючи на економічні негаразди, не припиняють свого поступу наука й мистецтво. Цьому розвитку сприяє прагнення не лише творити на майбутнє, а й шанобливо вивчати історію культури й мистецтва минулого. Тільки глибоке знання й розуміння культуротворчих процесів попередніх часів може стати запорукою стрімкого злету мистецтва сьогодні та його розвою в майбутньому.

До однієї зі сторінок, яка викликає постійне зацікавлення дослідників, належить оперне мистецтво. За часи від народження опери наприкінці XVII ст. і дотепер про неї написані численні фундаментальні праці. Проте музикознавці розглядали оперу з мистецтвознавчих позицій, насамперед як вид мистецтва: аналізувалися жанри, музичні форми номерів, драматургія тощо. Сьогодні набуло актуальності дослідження оперного мистецтва з культурологічних позицій.

Розглядати процес формування й розвитку оперного мистецтва в Україні необхідно від самих витоків, зокрема, своєрідної соціальної атмосфери XVIII – першої половини XIX ст. Цей період насичений глибокими контрастами, серед яких заборони проявів національної самобутності та своєрідності. Водночас це – доба високого розвою національної культури й мистецтва, яка заклала підґрунття формування нових жанрів мистецтва, зокрема, української опери. Саме ці складні соціальні умови привели до появи маєткової культури, однією зі складових якої є музичний побут панських садіб.

Картину музичного життя панських маєтків сьогодні можна уявити, звернувшись, насамперед, до архівних джерел, серед яких перші козацькі літописи (Самійла Величка, Якова Лизогуба), особисті щоденники (генерал-підскарбія Я.Марковича, генерал-хорунжого М.Ханенка), спогади (кн. П.Шалікова, кн. І.Долгорукого, поета О.Толстого, письменника О.Перовського (Антоня Погорельського), раритетні видання (праці Я.Штеліна, К.Копержинського, А.Васильчикова). Але справжній інтерес до музичного побуту поміщицьких садіб в Україні виникає на початку XX ст. і постійно поглиблюється. Так, першими матеріалами із цього питання в минулому сторіччі були статті К.Широцького (1914), Д.Щербаківського (1924), Ф.Ернста (1924). Частково про це йшлося в дослідженнях І.Павловського (1910), М.Грінченка (1922), рукописних джерелах О.Дзбанівського (1927), П.Козицького (1959). Подальші наукові розвідки означеного періоду української художньої культури пов'язані з 70–80 рр. XX ст. Ці матеріали висвітлили коло питань, що стосуються музичної культури, зокрема, періоду XVIII ст., дозволили ввести в науковий обіг досі не знані архівні джерела, мемуарні записи та відомості щодо нотних раритетів. Зокрема, існування симфонічної музики в побуті панських садіб частково розглядав М.Гордійчук, історію та долю нотної бібліотеки родини Розумовських висвітлили Т.Шеффер і К.Черпухова (у співавторстві, 1971).

До проблем музики в поміщицьких садибах, а також музичного побуту XVIII ст. зверталися й такі відомі українські музикознавці, як Т.Шреер-Ткаченко (1980), Т.Шеффер (1989),