

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

БОНЬКОВСЬКА Олена Олегівна

УДК 792.054(477.83)(09)(048)

**НАРОДНИЙ ТЕАТР ТОВАРИСТВА “УКРАЇНСЬКА БЕСІДА”
У ЛЬВОВІ: ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ПЕРІОД ДІЯЛЬНОСТІ
(1918–1924 рр.)**

спеціальність 17.00.02 – театральне мистецтво



Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2002

Ш 333 (А) - 699

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00761859 (-)

Дисертацією є рукопис
Робота виконана на кафедрі театрознавства
театрального мистецтва ім. І. К. Карп

492

Науковий керівник:

Пилипчук Ростислав Ярославович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
академік Академії мистецтв України,
ректор Київського державного інституту
театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого

Офіційні опоненти:

Загайкевич Марія Петрівна,
доктор мистецтвознавства, професор, провідний
науковий співробітник Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
НАН України

Коломієць Ростислав Григорович,
кандидат мистецтвознавства, член-кореспондент
Академії мистецтв України, професор Київського
державного інституту театрального мистецтва
ім. І. К. Карпенка-Карого

Провідна установа:

Харківська державна академія культури

Захист відбудеться "2" жовтня 2002 р. о 12⁰⁰ год. на засіданні спеціалізованої вченої ради (шифр К 26.227.02) в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4).

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського

Автореферат розісланий "31" серпня 2002 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства

Степанова Галина Павлівна

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

У театральному процесі Східної Галичини з 1864 по 1924 рр. український професіональний театр товариства “Руська бесіда”, а з 1916 р. – “Українська Бесіда”, без перебільшення, був епіцентром її національного культурно-мистецького життя. Феномен становлення цього театру і його діяльність до вибуху Першої світової війни більшою чи меншою мірою завжди відзначені в різних історіях українського театру.

Актуальність теми. У комплексі досліджень цілісної історії українського театру через геополітичні обставини відбулась історично зумовлена диференціація українського театального процесу Східної і Західної України. Поза очевидними, хоча не завжди закономірними спільними моментами репертуарної політики, акторського і режисерського мистецтва, подібністю організаційної структури, тут простежуються характерні відмінності, що простежуються не тільки у розмежованому територіально-суспільному просторі, а й у суб’єктивному ідеологізовано-часовому вимірі. Якщо становлення і розвиток нового українського театру у Східній Галичині, зокрема товариства “Руська бесіда”, на сьогодишньому етапі отримали відповідний історично-театрознавчий аналіз, то діяльність театру під протекторатом того ж товариства з модифікованою назвою “Українська Бесіда” у системі українського сценічного процесу окупованої Польщею Галичини 1920–1930-х рр. залишилась не введеною у загальний огляд розвитку українського театру ХХ ст. Тим часом цей недовготривалий період функціонування театру товариства “Українська Бесіда” (1918–1924) дуже важливий, оскільки у нечисленних розвідках і спогадах зафіксовано чимало цікавих подій, нововведень і планів, неординарних знахідок, досягнень і навіть віхових у театральному процесі Східної Галичини явищ. Тобто діяльність різних театральних колективів товариства “Українська Бесіда” того часу характерна і важлива тим, що усі вони більшою чи меншою мірою намагались працювати і розвивались за законами і в контексті актуальних ідей і напрямів тогочасного українського модерного сценічного мистецтва.

Отож, з одного боку, назріла потреба не тільки в історичній площині конкретизувати, структурно виокремити і класифікувати усі етапи цього періоду і тим самим цілісно й умотивовано завершити історичний розвиток театру товариства “Українська Бесіда”, а з другого – обумовивити відмінність цих етапів художнім і адміністративним керівництвом, репертуарною політикою, режисурою і акторським складом, – ввести цей театр у контекст тогочасного як східногалицького, так і загальноукраїнського театального процесу, а разом з тим у сучасну історію українського театру і новітні театрознавчі дослідження.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація розв’язує одну з проблем теми “Українське мистецтво в культурних взає-

мов'язках" (шифр 3.3.4.3), що виконувалась у відділі мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України у 1994–2000 рр.

Згідно з окресленою проблематикою формулюється **мета** дисертації у ґрунтовному, комплексному дослідженні феномена художньої діяльності театру товариства "Українська Бесіда" в умовах нової держави Польщі як своєрідного, невід'ємного і значущого у загальноукраїнському театральному процесі явища національного сценічного мистецтва. Отже, для розв'язання визначеної мети постають такі **завдання**:

- розширити, хронологічно систематизувати і ввести у науковий обіг нову джерельну базу (театральні рецензії, проблемні статті, повідомлення тогочасної львівської та місцевої преси, театральні афіші, архівні матеріали), згідно з якою логічно зіставити, умотивувати й уточнити наявні меуарні джерела;
- реконструювати репертуар та творчий склад різних сценічних колективів театру товариства "Українська Бесіда", на основі яких провести чітку диференціацію відмінних етапів у визначеному періоді його діяльності;
- у хронологічній послідовності чи у принциповому на цей час чи у цих умовах ідейно-проблемному або формально-новаторському драматургічному матеріалі проаналізувати і по змозі реконструювати вистави. На їх матеріалі показати концептуальність чи брак режисерських рішень, акторську майстерність, згідно з якими охарактеризувати естетико-стилістичні відмінності на різних етапах діяльності театру;
- виявити тенденції розвитку театру товариства "Українська Бесіда" у контексті з тогочасним театральним процесом Східної України.

Предметом дисертації обрано хронологічно завершальний період діяльності театру товариства "Українська Бесіда". **Об'єктом** дослідження є закономірності і специфіка естетико-художнього сценічного процесу. Аналізуються вистави, режисерське і акторське мистецтво, проводиться спроба охарактеризувати тогочасну театральну-естетичну думку і театральну критику.

Хронологічні та територіальні межі. Точкою відліку можна вважати серпень–вересень 1918 р., коли після розпаду у липні 1918 р., ще під час панування Австро-Угорщини, попередньої трупи театру товариства "Українська Бесіда" – так званого Стрілецького театру, був організований (уже у межах польської держави), новий сценічний колектив. Не потребує спеціального обґрунтування завершальний травень–червень 1924 р., коли товариство "Українська Бесіда" з власної ініціативи відмовилось від юрисдикції над своїм театром. Дослідження більшою мірою стосується порівняно стабільного основного місця роботи театру у Львові, а також частково його гастролей по Східній Галичині.

Методологія. В основу дослідження покладено принцип історичного, проблемно-хронологічного аналізу діяльності театру товариства “Українська Бесіда” протягом завершальних років, оскільки за художнім керівництвом, репертуарною політикою, стилістикою постановок, режисерською і акторською майстерністю вдається чітко розмежувати окремі етапи його функціонування. У цілісному аналізі також частково застосовуються художньо-естетичний, порівняльний, типологічно-жанровий методи та метод реконструкції.

Наукова новизна дисертації визначається метою і завданням, оскільки в ній уперше в історії українського театру:

- здійснено синтетичну, комплексну розробку діяльності театру товариства “Українська Бесіда” у 1918–1924 рр. як своєрідного, самодостатнього явища українського сценічного мистецтва, невід’ємного від загальноукраїнського театрального процесу в контексті європейської культури;
- проведено чітку диференціацію і зроблено естетико-театрознавчий аналіз діяльності різних сценічних колективів театру товариства “Українська Бесіда”, хронологічно достовірно й умотивовано визначено відмінні етапи його діяльності;
- залучено в науковий обіг значну кількість знайдених, невідомих досі джерел і матеріалів.

Практичне значення роботи полягає у можливості застосування її результатів і висновків у лекційних курсах історії українського театру і, зокрема, використання її як вихідної бази для створення окремих лекційних курсів історії театрального процесу Східної Галичини 1920–1930-х рр. у вищих навчальних гуманітарних театрознавчих закладах, а також у загальних курсах історії української культури. Її матеріали необхідні для розширення і створення цілісної, якісно нової історії українського театру.

Апробація результатів дисертації здійснювалась на засіданнях кафедри театрознавства Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, засіданнях відділу мистецтвознавства і вченої ради Інституту народознавства НАН України, наукових сесіях Наукового товариства ім. Шевченка (Театрознавча комісія. – Львів, 1995–2000), науково-творчій конференції, присвяченій 100-річчю від дня народження Мар’яна Крушельницького (Київ, 1997), Четвертому міжнародному конгресі українців (Одеса, 1999), міжнародній науковій конференції “Ukrainiskie życie kulturalne w okresie międzywojennym na ziemiach ukraińskich oraz na ziemiach polskich II Rzeczypospolitej” (Warszawa, 1999), науковій конференції “Театр Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.)”, проведеній кафедрою театрознавства і акторського мистецтва Львівського національного університету ім. Івана Франка (Львів, 2000), науково-творчій конференції “Корифеї українського театру – предтеча українського театрального авангарду” (Кіровоград, 2000), між-

народній науковій конференції “Літературна і політична спадщина Володимира Винниченка на тлі ХХ ст.” (Кіровоград, 2000), міжнародній науковій конференції “Поляки у Києві” (Київ, 2001).

Структура: дослідження складається зі вступу, основної частини (п’яти розділів і двох параграфів), висновків, списку використаної літератури, який налічує 392 позиції, п’яти додатків.

Основні положення дисертації опубліковано у 7 фахових виданнях.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується актуальність теми дисертаційного дослідження, визначаються предмет і об’єкт, основна мета і завдання, подається методологія і перераховуються методи, використані для досягнення поставленої мети, означено хронологічні і територіальні межі, формулюються наукова новизна та практичне значення, подаються відомості про апробацію результатів дисертації.

У першому розділі **“ІСТОРИОГРАФІЯ І ДжЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ”** зроблено критичний огляд літератури з теми дисертації, висвітлено джерелознавчу основу роботи.

Феномен українського театру товариства “Руська бесіда” розглядав у своїх статтях І. Франко. У “Нарисі історії українського театру в Галичині” С. Чарнецького (1934) широко і цілісно аналізується історія становлення і розвитку цього театру. Ця праця є на сьогодні базовим, хрестоматійним дослідженням. У радянський період про діяльність театру товариства “Руська бесіда” вперше згадується у взаємодоповнювальних, присвячених 100-річному ювілеєві його заснування статтях Р. Пилипчука і Р. Кирчіва (1961–1966). Сучасний історик українського театру Р. Пилипчук у розділах “Театр на західноукраїнських землях”, уміщених у першому томі “Український драматичний театр. Нариси історії” (1967) значно поглибив і деталізував історію цього театру. У кандидатській дисертації “Український театр Східної Галичини і Північної Буковини (30–60-і рр. ХІХ ст.)” (1971) дослідник визначив і обґрунтував передумови і першопричини становлення професійного українського театру на західноукраїнських землях.

Однак діяльність театру товариства “Українська Бесіда” в період Першої світової війни і в перші роки окупації Східної Галичини Польщею (1916–1924) ще не знайшла цілісного висвітлення. Зберігаючи хронологічну послідовність, дисертантка провела детальне дослідження його функціонування протягом 1915–1918 рр., який у ретроспективі отримав назву “Стрілецький театр”.

Стан дослідженості подальших етапів розвитку цього театру переважно неповний, побіжний і фрагментарний. Саме С. Чарнецькому належить перше свідчення, що після війни театр відновив роботу (розділ “Театр” в “Історії української культури” (1937). Д. Антонович у “лекціях” “Українська культура” (1940) також, хоча недостовірно вказує на відновлення його діяльності у 1922 р.

У радянському театрознавстві ця проблема, з огляду недоторканності періоду польської окупації, довгий час не порушувалась. Уперше міжвоєнний період ширше висвітлений у двох виданнях публіцистичних мемуарів народної артистки України Л. Кривицької “Повість про моє життя” (1958, 1965). Першою і єдиною на сьогодні спробою узагальненого наукового огляду українського театрального процесу у Західній Україні першої третини ХХ ст. залишається науково-популярна монографія Л. Мельничук-Лучко “Тернистим шляхом” (1961), окремий розділ якої присвячено театрові товариства “Українська Бесіда”. Цю книжку доповнюють художньо-публіцистичні збірки очевидця тогочасного театрального життя Галичини М. Рудницького “В наймах у Мельпомени” (1963) і “Непередбачені зустрічі” (1969). Розділ Р. Пилипчука “Західноукраїнський театр на шляхах до воз’єднання” у збірнику “Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру” (1970) деякою мірою компенсує брак в академічній історії огляду театрального процесу у Східній Галичині 20–30-х рр. ХХ ст.

Широка театральна практика О. Загарова була найбільш помітною і прикметною в українському театральному процесі 1920–1930-х рр., про яку писали Д. Антонович, О. Кисіль, П. Рулін. Комплексно, найповніше дослідив його сценічну діяльність в Україні В. Нікєєв у нарисі “Олександр Загаров і український театр” (1969), зокрема окреслюючи період роботи О. Загарова у Львові. Про діяльність цього режисера і актора в Україні писали також Ю. Костюк, Р. Пилипчук, Л. Танюк, Ю. Станішевський, Н. Єрмакова, Н. Кузякіна, Р. Леоненко.

В узагальнених історіях українського театру радянського часу – “Український радянський театр: нарис” І. Піскуна (1957), двотомнику “Український драматичний театр. Нариси історії” (1959), шеститомній “Истории советского драматического театра” (1966), “Театр, народжений революцією: нариси історії української радянської театральної культури 1917–1987 рр.” Ю. Станішевського (1987), “Історія українського театру ХХ ст.” О. Красильникової (1999), театральний процес 20–30-х рр. ХХ ст. у Західній Україні висвітлення не знайшов. Хоча в методологічному плані дві останні монографії прикметні для дослідження цього періоду.

Театральний процес 20–30-х рр. ХХ ст. у Галичині став об’єктом досліджень учених діаспори повоєнного часу. Важливе значення має двотомне видання “Наш театр” (1975, 1992), у якому містяться ґрунтовна вступна стаття

Г. Лужницького, спогади Г. Нички, В. Волинця, Я. Гриневича, В. Блавацького (повністю опубліковані в монографії В. Ревуцького “В орбіті світового театру” (1995), О. Бенцаль-Карп’як, Я. Барнича, Я. Барнич, Г. Совачевої та ін., біографічні довідки й есе, репортажі, документи, листи, рецензії, тогочасна хроніка, які висвітлюють невідомий досі матеріал про багатогранну діяльність театру товариства “Українська Бесіда” досліджуваного періоду. Сюди долучається книга Ю. Шерегія (1993) про українські театри у Закарпатській Україні, у якій, зокрема, висвітлюється діяльність О. Загарова в Ужгороді у 1923–1925 рр.

Відповідна диспропорція простежується у тогочасних українських галицьких, діаспорних і радянських енциклопедичних виданнях. Обмежені приблизною називною і хронологічною фіксацією розвитку театру того періоду, вони не завжди подають достовірну інформацію.

У радянських енциклопедичних виданнях, а власне у першому і другому виданні “Української радянської енциклопедії” (1963, 1984), “Театральной энциклопедии” (1965), “Радянській енциклопедії історії України” (1972) розміщені статті Р. Пилипчука, в яких знаходиться побіжна, але важлива на офіційно дозволеному рівні інформація про діяльність театру товариства “Українська Бесіда” на початку 20-х рр. ХХ ст.

Сценічна діяльність товариства “Українська Бесіда” залежала від суспільно-політичних процесів у II Речі Посполитій, зорієнтуватись у яких допомогли історичні праці А. Жуковського й О. Субтельного, І. Нагаєвського, І. Лисяка-Рудницького, М. Литвина, З. Баран. Уявлення про тогочасну театральну атмосферу у Львові дає збірник “Teatr Polski we Lwowie” (1997).

Отже, історіографічний огляд літератури про діяльність театру товариства “Українська Бесіда” у 1918–1924 рр. свідчить, що головну увагу дослідники зосереджували на загальних й організаційних питаннях. Якщо спроби охарактеризувати вистави, акторське і режисерське мистецтво, театральньо-естетичне мислення чи театральну критику тут і здійснювались, то доволі схематично.

Головним джерелом, підвалиною нашого дослідження стала українська львівська і місцева преса, що виходила у 1918–1924 рр. Використано багату добірку українських періодичних видань Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (далі – ЛНБ НАН України) і Наукової бібліотеки Львівського національного університету ім. І. Франка, у яких знайдено матеріали С. Чарнецького, В. і Ю. Масляків, В. Дорошенка, І. Рудницького, М. Возняка, Г. Гануляка, А. Головки, М. Струтинського, О. Бабія, М. Волошина, І. Белея, С. Людкевича, В. Барвінського, Я. Ярославенка, І. Квасниці, М. Левицького, Л. Ганкевича, К. Поліщука, А. Чернявського, Ф. Дудка, Л. Білецького, Г. Орлівни та ін. Оглянуто також тогочасні провідні львівські польські часописи.

Іншу групу джерел формують архівні матеріали Центрального державного історичного архіву України у Львові, Державного архіву Львівської області, відділу рукописів ЛНБ НАН України. Більшість з них становлять театральні програмки й афіші, поліцейські протоколи: дозволи й заборони вистав театру товариства “Українська Бесіда” того часу.

У другому розділі **“ТЕАТР У РОКИ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОЇ ВІЙНИ І НА ПОЧАТКУ ПОЛЬСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ. ДИРЕКЦІЯ ВАСИЛЯ КОССАКА”** розглядається етап діяльності театру товариства “Українська Бесіда” від серпня–вересня 1918 до 31 травня 1920 рр.

У червні 1918 р. акторський склад театру товариства “Українська Бесіда” залишився без чоловіків-військовозобов’язаних Легіону УСС австро-угорської армії. Втрата основного чоловічого складу була причиною майже тримісячної бездіяльності й цілковитого розпаду театру. Перемогу в конкурсі товариства “Українська Бесіда” на нового директора театру здобув В. Коссака. Але діяльність відновленого у серпні 1918 р. театру тривала недовго, оскільки з початком польсько-української війни першою заборонаю окупаційної влади було закриття української сцени у Львові. Однак театр наполегливо, майже до кінця 1919 р. боровся за існування: двічі втрачав і здобував (8 лютого 1919 р., середина вересня 1919 р.) право на діяльність, деякий час працював у Перемишлі, а пізніше – на непристосованій до театральних вистав сцені Народного Дому у Львові.

Цілеспрямований творчий процес, звичайно, тут не відображений. Театральний колектив, сформований зі спорадичних акторів-професіоналів і аматорів, за посередньої акторської режисури П. Сороки, втішався рятівною і разом з тим невибагливою в окупаційних умовах патріотично-пропагандистською функцією і спокійно, за визначенням С. Чарнецького, “молотив” старий легкий, розважальний, народно-побутовий, не завжди високоякісний, репертуар. Визначний український театрознавець пильно спостерігав за роботою театру й у своїх рецензіях дуже скуповидукувався про режисерську та акторську майстерність, послуговуючись, в основному, описовістю, літературною вартістю п’єси чи історією її постановок. Згодом, у порівняно спокійних умовах повоєнної Галичини, єдина патріотична місія театру стала недостатньою, однобічною і навіть такою, що профанувала українське сценічне мистецтво: страждаючи від браку широкого цілісного репертуару, цікавої режисури і оперуючи слабким акторським складом, театральна труппа товариства “Українська Бесіда” вичерпалась. Проте у ретроспективі важливим насамперед залишається уже тільки той факт, що в окупованому Львові, серед шовіністично налаштованої більшості, національний театр все-таки функціонував.

У третьому розділі **“УКРАЇНСЬКИЙ НЕЗАЛЕЖНИЙ ТЕАТР. ТРИЧЛЕННА УПРАВА МИКОЛИ БЕНЦАЛЯ, ЯРОСЛАВА ЯСЕНЬ-СЛАВЕНКА, ГРИГОРІЯ НИЧКИ”** розглядається діяльність театру товариства **“Українська Бесіда”** від 1 липня 1920 до початку жовтня 1921 рр. Простежується поява у Львові нового сценічного колективу, вказуються причини зміни на його користь протекторату товариства **“Українська Бесіда”**, у хронологічній послідовності аналізуються його репертуарні плани і постановки, виводиться їх стилістика.

Перші незалежні вистави передислокованої з Вінниці до Львова трупи акторів-галичан, що у складі Нового Львівського Театру півроку працювала в об'єднаному з частиною молодотеатрівців Новому драматичному театрі ім. І. Франка під керівництвом Г. Юри, викликали неймовірний резонанс. Особливо захоплювала **“Молодість”** М. Гальбе, процитована з молодотеатрівської традиційно-реалістичної постановки: висока сценічна культура й інтелегентне виконання акторського ансамблю, у постановочній майстерності вражала естетика європейськості.

Привізиши зі Східної України ентузіазм у втіленні новаторських ідей і досягнень тогочасного театрального мистецтва, новий театральний колектив намагався реалізувати їх на традиційній галицькій українській сцені. У перспективі було задекларовано чимало цікавих постановок, серед яких невідомі **“Тереза Ракен”** Е. Золя, **“Росмерсгольм”** Г. Ібсена, **“Казка старого млина”** С. Черкасенка. Проте у перший місяць обов'язкового репертуарного графіка поряд з популярними виставами М. Бенцаль звертається до своєї давньої вивіреної постановки **“Про що тирса шелестіла”** С. Черкасенка. Однак режисер не розумів суті трагедійності п'єси, звівши виставу до поверхової, хоча й монументально-героїчної, ілюстративної історичності. У **“Росмерсгольмі”** Г. Ібсена режисер не усвідомлював складності естетичних завдань п'єси, бездумно й механічно підійшов до їх вирішення, представивши символістську драму в руслі реалістичної **“Молодості”** М. Гальбе.

На той час, після виступів у Львові акторів трупи М. Садовського, у театрі залишаються Григорій Березовський і Марфа Авсюкевич-Березовська, професіоналізм яких великою мірою визначає стилістику подальших вистав театру. Г. Березовський не тільки грав, а й здійснював акторську режисуру частини побутового репертуару, зокрема драми В. Винниченка **“Молода кров”**.

Водночас М. Бенцаль продовжував самостійну режисуру, поставивши **“Казку старого млина”** С. Черкасенка, загальний настрій якої повторювався з вистави **“Про що тирса шелестіла”**. Концепція постановки психологічної мелодрами В. Винниченка **“Чорна Пантера і Білий Медвідь”** вирішувалась не у психологічній площині, а в площині мелодраматичних родинно-творчих непорозумінь, завдяки чому, хоча й засвідчила творчу неспроможність режисури у

постановках модерної драматургії, мала глядацький успіх. Популярнішою у тогочасному репертуарі була легша до сценічного втілення реалістично-побутова драма, у якій критика бачила проблему “псевдопобутовості”, а акторський колектив переживав у ній небезпечний для себе рівень “балагана”. Хоча побоювання було перебільшеним: рівень музично-вокального складу театру дозволяв працювати у музично-драматичному жанрі. Доказом цього стала сценічна ораторія І. Луцика “Вифлеємська ніч”, постановку якої режисер здійснив у жанрі містерії.

Потребуючи фінансової підтримки, театр звернувся по допомогу до товариства “Українська Бесіда”, навзаєм знову запропонувавши неординарний репертуар: “Базар” і “Брехня” В. Винниченка, “Розбійники” Ф. Шіллера, “Міна фон Барнгельм” Г. Лессінга, “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської, “Батько” А. Стріндберга, “Мати” С. Пшибишевського тощо. Однак, крім невдалих постановок винниченківських п’єс, інші драми залишились нереалізованими. Натомість театр пропагував комедійні і розважальні вистави: “Чорт” Ф. Мольнара, оперету “Бабський бунт” Я. Ярославенка, “Останній лист” В. Сарду, які, однак, також були безуспішними.

Більше прем’єр Український Незалежний Театр не здійснював і, будучи практично у безвиході, продовжував працювати у старому репертуарі. Адже його художнє керівництво розуміло і гостро відчувало потребу оновлення української сцени в Галичині й упродовж року наполегливо шукало нових принципів і способів театральної діяльності, запорукою якої насамперед вважалась багата, нова, різножанрова драматургія. У цьому театральний колектив опосередковано орієнтувався на Молодий театр, але не розумів принципів його репертуарної схеми. Він також декларував широкий репертуар, який вражає диспропорцією, невідповідністю естетичних засад і вимог обраної драматургії, де безсистемно й еkleктично співіснували просвітницький реалізм, романтизм, натуралізм, реалізм з елементами експресіонізму чи символізму, неореалізм, неоромантизм тощо. Окремі успішні вистави Українського Незалежного Театру були лише опосередкованою, блідою механічною копією молодотеатрівських експериментів. Реалії сценічної реалізації навіть невеликої частини пропонувананих драматичних творів різних літературних течій і напрямів диктували свої вимоги, яких режисюра театру не усвідомлювала і, своєю чергою, подолати не могла. Його самостійні постановки виявили повну неспроможність і безпомічність у новій театральній естетиці. Тому вистави театру, який твердо не володів запозиченою і не випрацював самостійної концепції сценічної діяльності, залежали від фаховості чергових театральних авторитетів.

Разом з тим Український Незалежний Театр у 1920–1921 рр. здійснив дванадцять нових драматичних постановок із новітнього українського та європейського репертуару, завдяки яким здобув у сучасників визнання в означенні

“європейський театр”. Він відродив давні традиції, авторитет і престиж передвоєнного театру товариства “Руська бесіда”, використав невідомі досі принципи роботи нових театральних колективів, ознайомив галицьку громадськість з досягненнями сучасного театального мистецтва Східної України.

У четвертому розділі “ТЕАТР ПІД АРТИСТИЧНИМ ПРОВОДОМ ОЛЕКСАНДРА ЗАГАРОВА (8 жовтня 1921–15 травня 1922 р.) І ЙОСИПА СТАДНИКА (16 липня 1922–21 червня 1923 р.)” розглядається діяльність театру у часових межах, які тут визначаються не за принципом художнього керівництва театру, яке спершу належало О. Загарову, а згодом перейшло до Й. Стадника, а за цілісністю і значенням режисерської і акторської діяльності у ньому О. Загарова. На основі тогочасного узгодженого розподілу драматичного і оперно-опереткового репертуару в окремих підрозділах запропоновано структурну жанрово-типологічну чи хронологічну класифікацію вистав О. Загарова і Й. Стадника.

4.1. Драматичний репертуар у постановках Олександра Загарова

Діяльність О. Загарова стала найвизначнішою віхою у розвитку театру товариства “Українська Бесіда”. У підрозділі, насамперед, зроблено спробу детального, різнобічного огляду і аналізу загаровського драматичного репертуару і принципів формування ним тогочасного акторського ансамблю. Однак він неможливий без повного, доказово театрознавчого обґрунтування вагомості й значущості репертуарної політики О. Загарова у визначенні рівня його професіоналізму, практичної обізнаності із досягненнями нового сценічного мистецтва, європейськості театральних ідей. Простежуються віхи його попередньої багатогранної режисерської, акторської і педагогічної театральної практики, зокрема формування, становлення і реалізації творчої особистості митця на російських сценах у 1895–1918 рр. Із певністю можемо твердити, що школа реалістично-психологічного театру О. Загарова не була повною і не настільки визначальною у подальшій сценічній практиці, оскільки період його акторської діяльності протягом 1898–1906 рр. у Московському Художньому театрі, коли той перебував на початковій стадії пошуків і становлення, тривав у сукупності лише неповні чотири роки. Співпраця з В. Мейєрхольдом також не мала відчутного впливу на його творчу діяльність. На російських сценах О. Загаров був режисером вторинним, який поряд з багатьма тогочасними вихованцями МХТ обмежувався цитуванням мхатівських мізансцен і прийомів.

Однак в Україні творчість О. Загарова зазвучала в іншому ракурсі. Хоча він, виконуючи завдання “європеїзувати” українську сцену (головний режисер Державного драматичного театру у Києві у 1918–1921 рр.), послуговувався не лише мхатівськими психологічними принципами, але й використовував увесь обсяг свого широкого сценічного досвіду, проте здобув у Києві авторитет як високопрофесіональний режисер психологічно-реалістичного, академічного

стилю. Відповідно таку ж концепцію режисури, школу технічної акторської гри, репертуар О. Загаров без змін переніс на галицький ґрунт.

Аналіз здійснених О. Загаровим у Львові вистав дає змогу покласифікувати їх у стрункій проблемно-тематичній послідовності. Свою діяльність на галицькій сцені режисер насамперед розпочав з української модерної драматургії, а власне із семи неореалістичних п'єс В. Винниченка ("Тріх", "Закон", "Натусь" тощо), нові постановки яких єдині стали його оригінальними і загалом вдалими роботами того часу. Ряд не широкий, але визначальний, показовий представлено класичною драматургією ("Мірандоліна" К. Гольдоні, "Тартюф" Ж.-Б. Мольєра, "Отелло" В. Шекспіра), важливою для режисера довершеністю класичних жанрових зразків, як перша передумова акторської роботи. Найцінніший об'ємний цикл становила західноєвропейська реалістична драма. Її невід'ємною складовою стала насамперед засаднича мхатівська драматургія на початках становлення театру, тобто постановки п'єс Г. Ібсена ("Примари", "Гедда Габлер", "Ляльковий дім") і Г. Гауптмана ("Візник Геншель"), режисура яких у руслі реалістично-психологічного театру надала їм первинної виразності, розуміння ідейних засад і нових драматургічних досягнень. Як логічне продовження долучається самостійна, без первинного зразка і тому без розуміння концепції невдала загаровська постановка драми А. Стріндберга "Батько". До цього ряду вистав також можна зарахувати постановку психологічної драми шведського письменника Ю.-Х. Бергера "Потоп".

Сценічна практика О. Загарова показувала, що у діючому театрі виключно серйозний драматичний репертуар недостатній. Режисер запропонував, на перший погляд, еkleктичне поєднання різножанрових, але в основі своїй розважального характеру, драматичних творів. Цикл перекладних комедій, зокрема, був сформований з англійської реалістичної драми зламу століть, представлені виразним стилістичним обсягом трьох авторів: Б. Шоу ("Чоловік і зброя"), О. Уайльд ("Ідеальний чоловік"), Джером К. Джером ("Міс Гоббс"). До цієї категорії належали легкі, із захоплюючим сюжетом мелодрами Г. Зудермана ("В рідній сім'ї" і "Бій метеликів"), низькоартісні п'єси маловідомих австрійських письменників-натуралістів Г. Енгеля ("Над морем") і Г. Міллера ("Полум'я"); синкретична драматургія польського письменника Т. Рітнера "В малій хатці", а з російської драматургії О. Загаров поставив широко популярні на той час у Петербурзі і Москві п'єси "Осінні скрипки" І. Сургучова і "Вера Мірцева" Л. Урванцева. Ситуація уже звичного репертуарного графіка зобов'язувала О. Загарова ставити також нетрадиційні, неординарні, навіть епатажні п'єси, і в даному випадку сфера символістського театру здавалась йому відповідною. Однак режисер звернувся до ненайкращих драматичних зразків: "Тріх" Д. Пшибишевської, "Момот Нір" Є. Карпенка, "Свято Нового року" С. Левин-

ського, виявивши цілковиту безпорадність і безсилля у стилістиці символістського театру.

З проаналізованих ключових, а також випадкових вистав О. Загарова львівського періоду, незважаючи на вимушені зміни й експерименти, напрашується висновок, що широкий репертуарний діапазон режисера в першооснові репрезентував реалістично-психологічний театр кінця XIX – початку XX ст. Незалежно від того, чи загаровські вистави стосувалися ранніх, ще експериментальних мхатівських постановок, чи ставились на інших російських сценах, чи були його самостійним вибором, – усі вони представляли західноєвропейську драматургію зламу століть, тобто реалістичного спрямування. Упродовж двох неповних років режисер здійснив сорок постановок, багато з яких були невідомими не тільки на українській, а й на польській сценах у Львові. Крім того, деякі з них взагалі стали українськими прем'єрами. Звичайно, за необхідності досягнення якісної професіональної режисерської і акторської підготовки такий обсяг постановок вражає і може здатися невиправданим. Але їх кількість щодо залежності театру товариства “Українська Бесіда” насамперед від соціально-економічних факторів зовнішнього характеру, в порівнянні з багатьма не тільки провінційними, але й столичними сценами, залишається невеликою. По-перше, О. Загаров навіть в умовах необхідного поспіху не допускав у серйозний драматичний репертуар низькопробних мелодрам, фарсів й іншого непотребу для “каси” і наприкінці своєї роботи також продовжував звертатись до класики, віддавав перевагу психологічній драмі і навіть спробував себе, правда, безуспішно, у символістській п'єсі. По-друге, режисер встигав не тільки продукувати прем'єри, але посилено, серйозно працював з акторським складом. Хоча специфіка територіального театру не завжди дозволяла, а напружений репертуарний графік не залишав багато часу для підготовки, він намагався запровадити тут первинні мхатівські принципи однакового ставлення до героя і статиста, відмовитись від амплуа, не допускати акторського прем'єрства. Така програма проектувала певний режисерський деспотизм і обов'язкову для всієї трупи жорстку дисципліну, завдяки якій О. Загаров згодом зумів досягти ансамблевості, єдності загального тону своїх постановок. Окрім себе і М. Морської, О. Загаров спочатку покладався на майстерність старшої акторської генерації – Й. Стадника, С. Стадникової, Г. Совачевої, згодом звернув увагу на М. Бенцалю, довго вагався з К. Козак-Вірленською, але, найголовніше, сформував плеяду таких молодих акторів, як О. Голіцинська, Н. Рубчаківна, В. Блавацький, М. Крушельницький, які були не тільки ядром його постановок, а й відіграли значну роль у творенні українського театру. І тут вагомість режисерсько-педагогічної практики О. Загарова у Львові неоціненна. Звичайно, не всі його постановки і акторські роботи львівського періоду відзначались оригінальністю прочитання й опрацювання, не всі вони повністю й у чистому вигляді

орієнтувались на естетику психологічного театру. Зокрема, обіцтовані щочетверга прем'єри – так званий ритм четвергів, не дав відповідного мистецького ефекту, перетворившись, практично, в конвейєр. Згодом усе частіше загаровські постановки були невідготовленими: режисер ретельно над ними не працював, а актори не встигали вивчати своїх ролей. Безумовно, ці та інші проблеми адміністративно-побутового характеру не могли сприяти повноцінній мистецькій праці театру. Наприкінці своєї діяльності у Львові О. Загаров як режисер і актор уже повторювався. Але на цьому етапі він вчасно і доречно заповнив той вакуумний простір, який утворився в українському театральному мистецтві Галичини на початку 20-х рр. ХХ ст. Послідовно дотримуючись, хоч уже застарілої на той час театральної естетики, режисер вніс у театр товариства “Українська Бесіда” професіоналізм, свіжі методи реалістично-психологічного стилю гри та режисури, показав конечність для вдосконалення акторського мистецтва широкої театральної освіти і дисципліни, а головне – навчив серйозно розуміти сценічне мистецтво, яке призначене не тільки для розваги, а й має важливе культурне і суспільне значення.

4.2. Музично-драматичний репертуар у постановках Йосипа Стадника

У підрозділі хронологічно послідовно й детально аналізуються тогочасні вистави Й. Стадника, які свідчать про те, що його режисерська діяльність у театрі товариства “Українська Бесіда” поряд із О. Загаровим правомірно була другорядною. Завчасу узгоджена розважальна програма музично-драматичного репертуару не проектувала основного мистецького навантаження. Його завданням було насамперед урізноманітнити і прискорити для масового глядача темп сценічної роботи територіального театру. Упродовж цього періоду Й. Стадник також здійснив понад сорок постановок. Однак більшість з них складалась з популярної, відомої усім у Галичині класичної реалістично-побутової української драматургії, мелодрам на єврейську тематику, а також з його попередніх постановок, переважно опер і оперет, періоду дирекції у театрі товариства “Руська бесіда” 1906–1913 рр. і драматичних творів, поставлених ним у театрі М. Садовського (1917–1919 рр.). З нових вистав Й. Стадник поставив тільки декілька популярних у той час п'єс, зокрема “Барон Кіммель” В. Колло, “Троянда Стамбулу” Л. Фалля тощо, які не вирізнялись у загальній репертуарній тенденції.

Одночасно, не маючи змоги в умовах матеріальних негараздів запрошувати професійних оперних співаків, Й. Стадник змушений був послуговуватись драматичними акторськими силами. Тому опери ставились тут нечасто, а вибір легших до виконання оперет був зумовлений вокальними здібностями сталих драматичних акторів трупи. Отже, виникала небезпека, коли їх сценічне вирішення здійснювалось не за законами музичного, а драматичного театру.

У перспективі така практика дістала нове осмислення, оскільки актори, особливо молода талановита генерація, які переважно працювали у драматичному репертуарі О. Загарова, мали змогу спробувати себе у відмінних естетичних вимогах і стилістиці музичного жанру, розширити діапазон своєї акторської майстерності. Партнерство таких двох неординарних особистостей, як Й. Стадник і О. Загаров, мало великі позитиви. Нехай тепер, послуговуючись своїми старими роботами, Й. Стадник як режисер і педагог не намагався ставити перед собою нових завдань і вимог і об'єктивно відійшов на другий план, але те, що він твердо вів лінію музично-драматичного репертуару, безумовно, мало величезне значення.

У п'ятому розділі **“ТЕАТР ПІД КЕРІВНИЦТВОМ ЙОСИПА СТАДНИКА. ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ЕТАП”** розглядається кінцевий етап роботи театру товариства “Українська Бесіда” з липня 1923 по червень 1924 рр.

Тут також застосовується принцип хронологічного аналізу здійснюваних протягом того часу, постановок. Репертуарна програма театру товариства “Українська Бесіда” в останньому сезоні 1923/1924 рр. особливо не відрізнялась від попереднього “оперно-опереткового” репертуару Й. Стадника у співпраці з О. Загаровим. Надалі режисер, базуючись загалом на старому акторському складі, орієнтувався на популярні колись опери, доступні, нескладні для виконання драматичними акторами-співаками оперети, а також мелодрами, українські побутові й музично-драматичні вистави. Із нечисленних серйозних драматичних вистав Й. Стадника слід окремо відзначити вперше поставлену ним в Галичині “Лісову пісню” Лесі Українки, яка, однак, виконана у його традиційній стилістиці, не була вдалою.

Цілком іншим був драматичний репертуар М. Крушельницького. Майже усі його вистави, згідно з комедійним акторським профілем молодого режисера, складались з цікавих, невідомих на тогочасних українських сценах комедій з нової реалістичної західноєвропейської драматургії початку ХХ ст. (“Тітка Карла” Т. Брандона, “Блакитний лис” Ф. Герчега, “Клопіт з Ернстом” О. Уайльда). Не так завдяки режисерській майстерності, як завдяки легкому розважальному характерові й особливим, майже особистим симпатіям до творчої особистості М. Крушельницького, його постановки були популярними не тільки у глядачів, а й у театральній критики, зокрема І. Рудницького.

У підсумках розділу в загальних рисах аналізуються передумови, причини припинення діяльності колективу, зникнення його з театрального видноколу Східної Галичини 20-х рр. ХХ ст.

ВИСНОВКИ

В умовах нової польської держави діяльність національного театру товариства “Українська Бесіда”, як репертуарної, постійно діючої сцени, тривала недовго – неповні шість років (1918–1924). У дисертації вперше простежується цей завершальний період діяльності театру, у межах якого робиться теоретичне узагальнення і пропонується класифікація відмінних за художньою якістю етапів.

У 1918–1920 рр. неоціненною була заслуга директора театру В. Коссака, який в умовах ворожого польського режиму домагався відновлення і утвердження у Львові передвоєнного офіційного статусу національного театрального колективу. Означений етап не знаменується високомистецькими, цілеспрямованими зверненнями і досягненнями. Однак у контексті окупаційних умов діяльність театру надзвичайно вагома тим, що він виконував тоді украй необхідну і важливу національно-патріотичну, пропагандистську місію.

Його змінила трупa Українського Незалежного Театру (1920–1921), яка внесла в апатію львівського театального життя новий потенціал розвитку сучасного сценічного мистецтва. Перші її показові постановки викликали зацікавлення передовсім тематикою драм, захоплювали старанним, інтелігентним акторським виконанням, аналіз яких, однак, свідчить про епігонство, нетворче і ремісничне використання запозиченої молодотеатрівської стилістики. Задекларована театром багата, незвичайна драматургія поступово змінилась традиційним галицьким репертуаром. Це забезпечувало його сценічній роботі звичні і легші театральні форми. Колектив не розумів і не міг подолати відмінних для різних літературних течій і напрямів естетичних засад і вимог пропонованої драматургії. Його діяльність виразно залежала стилістично і підпорядковувалась професійно і творчо сильнішим авторитетним театральним впливам, а репертуарна політика відзначалась невдумливою еkleктикою зовнішнього відображення. Разом з тим упродовж року Український Незалежний Театр наполегливо, у міру своїх можливостей і розуміння, провадив пошукову роботу і здійснив дванадцять постановок з нового українського і європейського репертуару, завдяки яким здобув у сучасників визнання в означенні “європейський театр”.

Діяльність О. Загарова (1921–1923) у театрі товариства “Українська Бесіда” стала найприкметнішою і найвизначнішою віхою того часу. Він як багатогранна особистість і професіонал, актор і педагог, здатний був заповнити той вакуум, який характеризував український театральний процес Східної Галичини на початку 20-х рр. XX ст. Прагнення О. Загарова створити на базі театру репрезентативну сцену, де б у концептуальній цілісності, але відокремлено у режисерському самовизначенні співіснували лінії серйозного драматичного й оперно-опереткового репертуару, здобуло новаторський ефект. Такий

розподіл дав змогу режисерам, особливо акторам, цілеспрямовано сконцентруватись на відповідному творчому спрямуванні. Незважаючи на те, що наприкінці діяльності театру чітка програма О. Загорова ритмічних прем'єр перетворилась у безперспективний, позбавлений відповідних мистецьких вимог конвейер, однак значення його нетривалої роботи у театрі товариства “Українська Бесіда” – безперечно, величезне. З його допомогою український театр опанував нові принципи побудови репертуару, дістав змогу реалізувати ту драматургію, якою на той час послуговувалась російська, польська і західноєвропейська сцена. З частини талановитої старшої і з плеяди молодого акторської генерації йому вдалось сформувати стрункий, сильний, злагоджений ансамбль, заклавши в його основу розуміння і професійне володіння технікою акторської майстерності. Його діяльність сприяла піднесенню фаховості тогочасної львівської української театральної критики. В особі О. Загорова український театр у Галичині дістав європейського режисера рівня 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 вдалось повністю пройти цілий визначальний етап у становленні і розвитку нового театрального мистецтва початку ХХ ст.

Музично-драматичним репертуаром керував Й. Стадник. Завдання стадниківських, переважно старих, вистав не проєктувало основного мистецького навантаження, не ставило перед собою нових мистецьких пошуків, а полягало насамперед в урізноманітненні і розширенні, згідно з глядацькими уподобаннями, жанрово-стильових, розважальних репертуарних функцій. Водночас такі вистави відігравали педагогічну роль, даючи можливість драматичному складові виконавців спробувати себе і попрацювати у відмінних естетичних і стилістичних вимогах, оволодіти іншими сценічними особливостями виражальних засобів і прийомів акторського мистецтва в опері, опереті, класичній українській реалістично-побутовій драмі тощо.

Після від'їзду О. Загорова художнє керівництво театром товариства “Українська Бесіда” в останньому сезоні його діяльності продовжував здійснювати Й. Стадник. Режисер, як і раніше, у своїй традиційній стилістиці провадив лінію музично-драматичного репертуару. Постановки послідовника О. Загорова М. Крушельницького у комедійній драматургії ще залишались дилетантськими і не відрізнялись оригінальним прочитанням. Отже, цей завершальний етап не вражав прикметними мистецькими знахідками чи явищами, характером новаторської цілеспрямованості, хоча відзначався планомірністю і самодостатністю сценічної роботи. Тому рішення товариства “Українська Бесіда”, наймовірніше через фінансову скруту, вивести з-під своєї юрисдикції драматичний театр, який зберігав чималий потенціал повноцінної сценічної діяльності, було несподіваним і навіть несправедливим у ювілейний рік 60-ліття театру.

Основні положення дисертації викладено в публікаціях:

1. Театральна діяльність Мар'яна Крушельницького у Львові. Винниченківський репертуар // Народознавчі Зошити.– 1997.– № 5.– С. 300–303.
2. Драматургія Генрика Ібсена в режисурі Олександра Загарова (Театр товариства “Українська Бесіда”. Львів, 1921–1923) // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта: 36. наук. праць.– Львів, 1998.– Вип. 3.– С. 406–415.
3. Український народний театр товариства “Українська Бесіда” в роки Першої світової війни (Стрілецький театр) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Театрознавчої комісії.– Львів, 1999.– Т. ССXXXVII.– С. 111–133.
4. Український мандрівний театр Миколи Орла-Степняка (Галичина, 1920-ті рр.) // Народознавчі Зошити.– 1999.– № 5.– С. 691–694.
5. Театр товариства “Українська Бесіда” у Львові. Проблеми розвитку і занепаду // *Ukrainiskie życie kulturalne w okresie międzywojennym na ziemiach ukraińskich oraz na ziemiach polskich II Rzeczypospolitej. Międzynarodowa konferencja naukowa.*– Warszawa, 1999.– S. 15–16.
6. Репертуар Українського Незалежного Театру товариства “Українська Бесіда” (1920–1921). Стилiстика вистав // Народознавчі Зошити.– 2000.– № 3.– С. 515–522.
7. Утвердження принципів психологічного театру на сцені товариства “Українська Бесіда” у Львові (1921–1923): Олександр Загаров // IV Міжнародний конгрес Україністів. Одеса, 26–29 серпня 1999 р.– Книга 2.– Доповіді та повідомлення. – Одеса–Київ: Видавництво асоціації етнологів, 2001.– С. 505–512.
8. Театр товариства “Українська Бесіда” під дирекцією Василя Коссака (серпень–вересень 1918 – 31 травня 1920 рр.) // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство: Збірник наукових праць.– Львів: Львівський національний університет, 2001.– Вип. 1.– С. 44–55.
9. Олександр Загаров і Україна // Просценіум.– Львів.– 2002.– № 1.– С. 102–105.

АНОТАЦІЯ

Боньковська О. О. Театр товариства “Українська Бесіда” у Львові: Завершальний період діяльності (1918–1924 рр.). – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.02 – театральне мистецтво. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, 2002.

Діяльність львівського національного театру товариства “Українська Бесіда” за умов нової польської держави, як репертуарної сцени, тривала недовго – неповних шість років (1918–1924). У дисертації вперше прослідковується цей завершальний період функціонування єдиного в Галичині професійного театру як самобутнє і самодостатнє мистецьке явище у тогочасному українському сценічному просторі. У його межах наводиться теоретичне узагальнення і запропоновано чітку класифікацію різних за художньою якістю етапів. На основі комплексного дослідження простежено і проведено їх структурний аналіз: визначено, що їх відмінність і особливості обумовлюється не тільки хронологічно, а й художнім і адміністративним керівництвом, репертуарною політикою, стилістикою постановок, режисурою і акторським мистецтвом.

Ключові слова: театр товариства “Українська Бесіда”, репертуар, стилістика, постановка, режисура, акторське мистецтво.

АННОТАЦИЯ

Боньковская Е. О. Театр общества “Украинская Бесида” во Львове: Завершающий период деятельности (1918–1924 гг.). – Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – театральное искусство. – Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины, Киев, 2002.

Деятельность львовского национального театра товарищества “Украинская Бесида” в условиях нового польского государства, как репертуарной сцены, длилась недолго – неполных шесть лет (1918–1924). В диссертации впервые рассмотрено этот завершающий период функционирования единственного в Галиции профессионального театра, как своеобразное и самодостаточное художественное явление в современном украинском сценическом пространстве. В его границах производится теоретическое обобщение и предложена чёткая классификация различных по художественным качествам этапов. На основании комплексного исследования прослеживается и производится их структурный анализ: определено, что их стилистические отличия и особенности обус-

лавливается не только хронологически, но и художественным и административным руководством, репертуарной политикой, стилистикой постановок, режиссурой и актёрским искусством.

Ключевые слова: театр общества “Українська Бесіда”, репертуар, стилистика, спектакль, режиссура, актёрское искусство.

SUMMARY

Bon'kovs'ka O. O. The theatre of “Ukrains'ka Besida” in Lviv (The Ukrainian Talks)” Society: Closing period of activities (1918—1924).— Manuskript.

Dissertational thesis for obtaining a scientific degree of Candidate in Art Sciences, speciality 17.00.02 – dramatic art. – M. Rylsky Institute of Art Sciences, Folklore Studies and Ethnology, the Ukrainian NAS, Kyjiv, 2002.

In theatrical process of Eastern Galicia at 1864 to 1924 the Ukrainian theatre of “Rus'ka Besida” Society, and since 1916 — that of “Ukrains'ka Besida” one — had been an epicentrum of artistic and cultural life of the land. Under conditions of Polish state the activities of Lviv national theatre had lasted not so long, as for repertoire stage, or not-full term of six years (1918—1924). In dissertation for the first time is being retraced the closing period in functioning of this theatre as original and self-sufficient artistic phenomenon in then-a-days Ukrainian stage dimension. In its bounds, on the basis of complex study is being carried scientific solution of clear structural analysis and classification of phases, differentiated in artistic quality. It is stated, that distinction and self-dependency of ones had been conditioned by artistic and administrative management, repertoire policy, stylistics of performances, producing and actor sill.

The dissertation consist of five chapters. The first chapter presents detailed review of historiography of considered problem and argumentative explanation of absence of quite reliable generalized survey concerning activities of thearte of “Ukrains'ka Besida” in mentioned period; the need of integral study in the field is substantiated. Clear systematization of source base for research is given here.

Definition of further chapters is conditioned by chronological succession. The meaningfulness of first phase (1918—1920) consist in resumption and reaffirmation of pre-war official status of national thearte in Lviv. This phase had not been marked by high-levelled aimful artistic achievements and successes in activities of theatre; it had been weighty because of extremely important and indispensable national-patriotic propagandist mission of the theatre under condition of Polish occupation.

The Ukrainian Independent Theatre (1920—1921) had brought potential of development derived from contemporary stage art of Eastern Ukraine into apathy of Lviv theatre life. In stylistics its activities had been clearly depended on more strong

theatre influences and in professional and creative aspects had been subordinate ones, while repertoire policy had suffered from inattentive eclecticism of external reflection. At the same time this company within the limits of the possible and to the extend of understanding had been engaged in the searching work; the group had realised twelve performances of modern Ukrainian and European repertoire.

Creative work of O. Zaharov had become the most significant point of the mentioned period (1921—1923). In his person the Ukrainian stage of Galicia had got producer, correspondent to the level of XX c. He had freely operated with ideas and experience of modern European theatre art, as representational stage, new principles of repertoire policy, methods and approaches of producing, need of professionalism and technicality of actor skill. His activities had introduced high professional standards in Lviv Ukrainian theatre criticism of the period. In short term Galician stage had reached, although in not full conceptual perfection, the phase of realistic psychological theatre, definitive ground in formation and development of theatre art in early XX c.

In parallel with O. Zaharov had worked Y. Stadnyk, who had occupied himself with musical dramatic repertoire. The task of his performances had not been designed in view of qualitatively new general artistic messages; it had consisted in broadening of divertive functions of theatre in different genres and stylistic orders of performances.

In the final period (1923—1924) artistic direction of theatre had been lead by Y. Stadnyk, who, although in traditional stylistics, had firmly concluded the course of musical dramatic repertoire.

The decision of “Ukrains’ka Besida” Society to lead own dramatic theatre, full of great potential of stage activity out of jurisdiction, caused by financial shortagers, had been unexpected one in the 60th anniversary of theatre. On this ground had been based the statement about conclusion of the history of theatre.

Key-words: theatre of “Ukrains’ka Besida” Society, repertoire, stylistics, performance, producing, actor skill.

Підписано до друку 16.07.2002. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Ум. друк. арк. 1,16. Наклад 100.

Видруковано у видавничому центрі
Наукового товариства ім. Шевченка у Львові
76013, Львів, вул. Ген. Чупринки, 21

АВ 53.154

МИСТ

1885