

**ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ТЕАТРИ
ТОВАРИСТВА «УКРАЇНСЬКА БЕСІДА» (1921–1923 рр.).
РЕАЛІЗМ–ПСИХОЛОГІЗМ–СИМВОЛІЗМ**

У статті розглянуто режисерську діяльність мистецького керівника театру Товариства «Українська бесіда» Олександра Загарова у 1921–1923 роках. Зокрема, на засадах його сценічного досвіду у Росії й Україні зосереджено увагу на символістському репертуарі, котрий режисер ще ніколи попередньо не опрацював, зокрема на репертуарі українському (сучасна галицька драма) і польському.

Ключові слова: Олександр Загаров, театр Товариства «Українська бесіда», психологічний театр, символістський репертуар.

В статье рассмотрена режиссерская деятельность художественного руководителя театра Общества «Українська бесіда» Александра Загарова в 1921–1923 годах. В частности, на основе его сценического опыта в России и Украине внимание сосредоточено на символистском репертуаре, который режиссёр никогда прежде не обрабатывал, в частности украинском (современная галицкая драма) и польском.

Ключевые слова: Александр Загаров, театр Общества «Українська бесіда», психологический театр, символистский репертуар.

This article considers the activities director's artistic theater director of the company «Ukrainian beside» Olexandr Zaharov in the years 1921–1923. In particular, based on his stage experience in Russia and Ukraine focuses on Symbolist repertory, including Ukrainian (Galician modern drama), and Polish, which previously has been studied by him never.

Keywords: Oleksandr Zaharov, the theater company «Ukrainian beside» psychological theater, symbolist repertory.

Мета статті – на основі львівського періоду 1921–1923 років показати характер діяльності загальноновизнаного послідовника реалістично-психологічного

театру «мхатівської» школи О. Загарова у символістському репертуарі (сучасна українська галицька і польська драматургія). Відтак у цьому контексті постають завдання реконструювати, з'ясувати, проаналізувати і узагальнити режисерські й акторські стилі, художньо-естетичні здобутки і прорахунки. Для вирішення цих завдань прийнято загальні науково-дослідні принципи історичного театрознавства, застосовано методи систематизації, реконструкції, узагальнення.

Найбільш імовірно, що саме внаслідок поразки УНР у національно-визвольній війні восени 1920 року, уже в державних межах УРСР відбулась реорганізація київського Першого державного драматичного театру УРСР ім. Т. Г. Шевченка – театр покинув Київ і змушений був працювати в Україні у мандрівному режимі. Відтак О. Загаров разом з дружиною М. Морською емігрував з УРСР і торованим шляхом «петлюрівської» східноукраїнської еміграції через Волинь прибув у Галичину.

Приїзд О. Загарова до Львова був неймовірною удачею для української театральної Галичини. За весь час свого існування львівський театр Товариства «Українська Бесіда» ще не мав режисера такого рівня професіоналізму і діапазону сценічної практики. О. Загаров привніс на українську сцену незнайомі концепції режисури, школу акторської гри і репертуар російського періоду і періоду київського Державного драматичного театру. Брак альтернативи забезпечив йому неймовірний успіх. Навіть через півстоліття визначний галицький театрознавець і драматург, учасник тогочасного театрального процесу Григор Лужницький залишався переконаним, що «приїзд О. Загарова до Львова висунув Львів на чільне місце в історії розвитку українського театрального мистецтва»¹. О. Загаров звучав на галицькому ґрунті, практично як абсолютно новітнє, майже революційне театральне явище.

На відкриття сезону режисер запропонував три програмні постановки («Гріх» В. Винниченка², «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Примари» Г. Ібсена), які на майбутнє цілісно відобразили режисерську реалістичну орієнтацію. Упродовж двох наступних років роботи у театрі «Української бесіди» режисер здійснив понад сорок постановок, які більшою чи меншою мірою відповідали його орієнтації на сценічний реалізм. Тут проглядається певна невідповідність діяльності режисера щодо визначення його приналежності до школи МХТ – театру психологічного. Адже цікаво, що у своїй сценічній практиці О. Загаров віддавав перевагу все-таки реалізові. Якщо про режисера і директора київського Державного драматичного театру Бориса Крживецького Енциклопедія Українознавства зазначає, що він разом із О. Загаровим за зразком Московського Художнього Театру *створив український психологічно-реалістичний театр*³, то сам О. Загаров, приїхавши до Львова, наголошував, що він вихованець школи *«реалістично-психологічного театру»*⁴. Власне реалістичне трактування домінувало у його постановках. Адже показово, що на залагодження театральної кризи, котра виникла у приватному Драматичному театрі Віри Комісаржевської в ракурсі експериментальних

символістських постановок В. Мейерхольда (1906–1908)⁵, директорка запрошувала на допомогу власне *Загарова-реаліста* (курсив наш – О. Б.)⁶.

Отож наступні загаровські львівські вистави («Співочі товариства», «Закон», «Молода кров», «Панна Мара», «Натусь», «Брехня» В. Винниченка, «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Гедда Габлер», «Нора» Г. Ібсена, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Отелло» В. Шекспіра, «Потоп» Ю.-Г. Бергера, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Шоколадний воячок» Б. Шоу, «Ідеальний чоловік» О. Вайльда, «Ревізор» М. Гоголя, «Осінні скрипки» І. Сургучова, «Вера Мірцева» Л. Урванцева тощо) більшою чи меншою мірою відображали приємність його реалістичного звучання.

Водночас пізнавальний успіх загаровських вистав, які у Києві мали безперечну тяглу популярність, у львівському театрі був помірним і менш тривалим. Адже у Львові не стояло питання європеїзації – багато з вистав були уже відомими і на українській, і на польській сценах. Поряд з тим, тут закони диктувала також специфіка насиченої репертуарної політики територіального театру, хоча у тогочасному театрі «Української бесіди» музично-драматичний репертуар провадив осібно другий режисер Йосип Стадник. Проте незалежно від того О. Загаров опинився перед дилемою оновлення свого репертуару.

Тут цікаво, чому режисер не звернувся до успішно опрацьовуваного в київському ДДТ власне національного поетичного репертуару, зокрема драм популярної в Галичині Лесі Українки: «На руїнах», «На полі крові», «Вавилонський полон», «В дому роботи, в країні неволі» (постановки О. Загарова й М. Тінського), «Оргія», «Адвокат Мартіан» (постановки К. Бережного), «Камінний господар» чи «Лісова пісня» (постановка Б. Крживецького). Ці вистави, як наголошено у новій «Історії українського театру» отримали оцінку як важливих і принципових для всієї української сценічної культури⁷.

Натомість режисер вирішив звернутись до символізму. Тут О. Загаров, напевно, пригадав свій досвід роботи із символістським репертуаром під егідою Всеволода Мейерхольда. Адже після спільного навчання у драматичній школі Московського фольклорного товариства і початкової роботи у МХТ, надалі у Росії він часто перетинався і співпрацював з В. Мейерхольдом.

Зокрема, восени 1904 – весною 1905 рр. він був актором і черговим режисером херсонського «Товариства нової драми» В. Мейерхольда, з котрим їздив на гастролі у Тифліс. Власне, тут, коли у неймовірному поспіхові театрові не вистачало лише реалістично-психологічного, уже досить поширеного, популярного на той час репертуару МХТ, у ситуації потреби нових, незвичних, навіть епатуючих п'єс «темпераментний актор» О. Загаров, як зауважив російський театрознавець К. Рудницький, тут уперше зіткнувся з режисерськими спробами В. Мейерхольда працювати у символістській драмі, яка на провінції представляла собою власне ту необхідну загадковість і небуденність⁸ і застосовував тут прийоми умовного театру⁹.

Упродовж 1911–1916 років О. Загаров був актором і режисером Петербурзького імператорського Александринського театру, який з 1901 року у вирішенні режисерських завдань відкрито орієнтувався на досягнення МХТ¹⁰. Показово, що у 1908 р. в Александринський театр прийшов новий режисер В. Мейерхольд, де і *продовжував розвивати символічну концепцію* умовного театру, а згодом упродовжував програму театрального традиціоналізму. У 1911 році В. Мейерхольд і О. Загаров разом ставили «Живий труп» О. Толстого, хоча на їх спільному спектаклі, як відзначала критика, помітно відбилася неузгодженість режисури¹¹.

І тут – в театрі «Української бесіди», ймовірно, з причин темпів провінційного театру, О. Загаров змушений був звернутись до цього досвіду.

Першою спробою стала популярна в Європі і зокрема, у польському «Міському театрі» у Львові драма А. Стріндберга «Батько» (прем'єра 16 березня 1922). Певною мірою це був ризик, адже з цією натуралістичною, соціально-психологічною, що поєднувала у собі також символістські та навіть експресіоністичні риси, драмою¹² О. Загаров ніколи не працював. Твір був сповнений несподіваною проблематикою, що її режиссер ще не опрацював: непримиренна війна статей, антифеміністична спрямованість, об'ємність характерів тощо¹³. У цьому разі лише прем'єрні і без рецензування вистави у Львові і у Перемишлі стали закономірними. Щоправда, цю виставу О. Загаров також ставив в ужгородському Руському театрі Товариства «Просвіта», і возив її у травні 1924 року на гастролі у Прагу¹⁴.

Незабаром О. Загаров, мабуть, через особисті зацікавлення, знову звернувся до символістської постановки. Це була невідома, ще сценічно неопрацьована трагедія також актора київського Державного драматичного театру 1918–1920 років Єлисея Карпенка «Момот Нір» (прем'єра 22 квітня 1922). Разом із О. Загаровим автор емігрував у Галичину, де мірою своїх сил узявся до театральної критики та драматичної творчості¹⁵.

Насамперед драматичний текст п'єси був визначальним для театральної рецензії також емігранта, приват-доцента української мови й літератури Українського Кам'янець-Подільського Державного Університету (1918–1920), а у 1921–1923 роках професора Українського Тайного Університету у Львові) – Леоніда Білецького¹⁶, який свій відгук назвав відверто – «Драма безсилля»¹⁷.

Основою трагедії була ідея патріотизму, але була вона надто переобтяжена претензійним символізмом. Водночас її тематичну основу творили нагромаджені і суспільна, і професійна, і романтична, з елементами творчої і сімейної, сюжетні лінії. На тлі такої сюжетної строкатості і неузгодженості тексту важко було, на думку рецензента Л. Білецького, вибудувати цілісну проблематику, а відтак домогтися поступового наростання трагічного до катарсису.

Суголосно у цій трагедії проступало й її образне нагромадження, а відтак розшарування образного ряду постановки, потенційну форму якої мав тримати знаковий образ-ідея Портрет (засіб перемоги героя Марка над Момотом, при-

чина смерті Арсена і Момота, причина морального знівечення і смерті Логини). Поряд з тим трагедія мала ще своєрідну внутрішню форму-портрет. «<...> в цьому творенню, – як підсумував рецензент, – виявляється лише художнє безсилля автора трагедії. Через це автор змарнував процес наростання трагічного <...>, п'єса не має катарсису, три трупи на сцені з екзотичною постаттю Діда з червоним прапором збуджують тільки посмішку, а не серйозні переживання»¹⁸.

Отож О. Загаров, вочевидь, не особливо роздумувався і відверто реалістично слідував за текстом. Хоча, за оцінкою Н. Малютіної, режисер, можливо, і не надто схибив, адже п'єса була «створена на основі реалістично представленої фабули»¹⁹. Як трагедія «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка, так і «Момот Нір» Є. Карпенка жанрово відносяться до так званих квазітрагедій, де «трагедійний пафос авторської оцінки руйнується самим характером драматургічного висловлювання, втіленим у драматичній колізії, поетиці, самій логіці драматичної дії»²⁰.

Відтак серед тріади визначальних образів – Момот Нір – Логина та її Портрет – режисер у своєму виконанні ілюстративно обрав лише єдиного головного героя: рушія дії Момота Ніра, який, з одного боку, був покликаний виконувати високу, з містичним відтінком, патріотичну місію, а з другого – був закоханим у фатальну жінку Логину. Ця роль у постановці звучала найвиразніше – у трактуванні цього складного образу О. Загаров застосував, як прочитається з рецензії Михайла Струтинського, неприйнятну тут манеру психологічної гри – О. Загаров справляв враження живої людини²¹.

У послідовній реалістичній манері потрактувала роль фатальної Логини і Софія Стаднікова. За текстом трагедії, цей образ Л. Білецькому здавався близьким до характеру Антігони чи Жанни д'Арк. Втім, у подачі С. Стаднікової Логина була реальною прозаїчною постаттю: «Звичайна панночка, навіть не революціонерка, що життя кладе за вітчизну і свій нарід <...> не відповідає тому образowi – з п'єси і створено в уяві глядачів»²².

Отож загальному тону акторського трактування центральних персонажів вторували також і другорядні виконавці: Володимир Блавацький у ролі Арсена, який створив образ не геніального художника, а «скоріше <...> нагадував гімназіста»²³, й Мар'ян Крушельницький у фінальній негативній ролі злобного антиукраїнця Добродія, ексцентричні рухи, якась неприродна жестикуляція якого звучали навіть дещо пародійно.

Відповідно і багатозначна роль образу-ідеї Портрета не знайшла тут належного режисерського прочитання трагедійності. Цей прийом-портрет у постановці не виконував запрограмованої ролі своєрідного об'єднуючого стержня, а радше зводився до реквізиту – предмета-картини, за наявності якого відбуваються психолого-авантюрні дії і мають місце три мелодраматичні фінальні смерті. Як зауважував Л. Білецький, «художня дисгармонія між трьома іпостасями автора так само панувала на сцені театру, як і у самій п'єсі»²⁴. Більше того, Портрет посів тут не так другорядне місце, як місце реквізиту – у вічі кидалась мистецька

бездарність полотна, його предметне фігурування на сцені. Тут би можна було, за припущенням Л. Білецького, застосувати прийом відсутності об'єкта ілюзією його наявності, яка «безперечно більш наближалась би до справжнього геніального твору»²⁵.

Відтак з рецензій прочитується, що режисер О. Загаров достеменно підтвердив свою славу реаліста, підійшовши до рішення символістської постановки швидше за все безініціативно. Хоча тут він міг би спробувати використати свої навички роботи у символістській п'єсі, яка, в принципі, і є концепцією умовного театру²⁶ з В. Мейєрхольдом. Навіть непрофесіонал, але інтелектуал філолог Л. Білецький, покликаючись на Г. Крега, М. Рейнгардта і також В. Мейєрхольда, радив би йому у постановці застосувати прийоми умовного театру: «Головний засіб до піднесення <...> символічної п'єси є *стилізація*». Зі стилізацією постає ідея *умовності* на сцені, яка найкраще викриває символіку рефлексій драматурга. А що дав п. Загаров на сцені Львівського театру? Майже нічого. Ідеї у постановці не було жодної. <...> це мішанина англійського з нижегородським, провінційного з традицією російських театрів старої натуралістичної школи»²⁷.

Наступна загаровська символістська постановка відбулась через рік. Це була т. зв. символістська драма львів'янина Степана Левинського «Свято Нового року» (прем'єра 8 березня 1923). На вибір О. Загарова тут, напевно, також вплинули подібні аргументи і стимули, як і щодо попередньої символістської вистави. Адже ім'я С. Левинського було тоді, та й тепер, майже невідоме в історії української драматургії. Знана лише одна його надрукована драма «Ізяславова перемога» (Відень, 1922), а водночас його есеї «Мандрівка (Лист з Парижа)», «У паризьких театрах» (1930)²⁸, котрі разом засвідчують, що автор не був професійним драматургом, а радше театралом-ентузіастом, який, вочевидь, покладався на підтримку свого батька, відомого львівського архітектора Івана Левинського²⁹.

Про марність, несамостійність драми відразу суголосно наголошували провідні тогочасні львівські театральні критики Іван Рудницький і Олесь Бабій. Захоплений всеосяжними абстрактними ідеями, автор претендував на багатозначність кожного символу і фрази, нагромадивши всі можливі впливи зі А. Стріндберга, Г. Ібсена, Ф. Ведекінда, Л. Андрєєва, В. Винниченка. Разом з тим автор не вивів цілісних образів, які лише поглинали дію у довгих невиправданих діалогах. П'єса не відзначалась драматичною напругою, зійшла до мелодраматизму і натуралізму (три вбивства у фіналі).

Відтак аналіз акторського опрацювання «через недомагання драми» О. Бабій вважав тут просто неслухним³⁰. Своєю чергою М. Рудницький також розділяв судження про марність п'єси, через що психофізика у акторів була цілком обмеженою: образи дерев'яні, жести штучні, діалоги роздільні. Майже усі актори, будучи безпорадними з текстом, не прочитувались. Тільки на констативному рівні були зафіксовані О. Загаров у головній ролі д-ра Нички; темпераментна, палка та ніжна М. Морська, мабуть, у невиразній ролі Ольги; Г. Совачева,

О. Остоя, І. Гірняк, Ольська, М. Крушельницький і, зокрема, «дуже добрим був В. Блавацький, який вдатно робив циніка», тобто прямолінійно обмежився лише однією, однозначно-виразною за текстом рисою героя³¹.

Але, крім фіксації акторської участі, рецензії не відзначили жодних інших обов'язкових для постановки, а тим більше символістської, прийомів, зокрема її структурних принципів (неглибока сцена, декорація у вигляді живописного панно, уповільнені рухи акторів, скульптурна виразність жестів і поз, холодні, позаемоційні інтонації, широка світлова партитура). Отож постановка в цілому, навіть у двох рецензентів, не залишила підсумкових узагальнюючих вражень.

Можливо, відмінного ефекту могла б досягнути постановка польської модерністичної драми члена «Молодої Польщі» львів'янина Тадеуша Ріттнера «В малій хатці» (прем'єра 27 травня 1923), яка в Європі стала популярною відразу після прапрем'єри у Відні у 1904 році. У львівському міському театрі її успішно грали вже з 1906 року, зокрема у 1921–1923 роках, а її постановка М. Бояви-Ридзевського стала прем'єрою на відкриття у Києві 29 серпня 1918 року «Нового польського театру»³².

Визначний польський театрознавець Збігнев Рашевський аналізує цю драму за натуралістично-психологічною поетикою³³, яка по суті відповідала засадничій режисерській програмі О. Загарова. Воднораз польський філолог-дослідник молодопольської драматургії Л. Евстахевич відносить її до драматургії синкретичної, яка синтезує натуралістичні та символістські ознаки³⁴: два смертельні постріли у розв'язці; а місце дії – звичайне провінційне життя (замкнутий простір) маленького галицького містечка, в умовах якого також є місце для трагічного (подружні непорозуміння).

На прем'єру відгукнувся лише один критик, І. Рудницький. Скоріше це була рецензія констатації, де критик статистично відзначив О. Загарова в головній ролі «енергійного, амбітного, безоглядного» «справжнього мужчини» лікаря Кароля, В. Блавацького у ролі «комічного маломістечкового дивака», і воднораз «досвідченого споглядача життя і людей» старого Судді, а також М. Крушельницького, який негативно потрактував наївний ідеалізм учителя Сельського, зробивши свій персонажа зовнішньо відразливим і недолугим³⁵. А поза тим критик не зауважив тут інших акторських робіт, насамперед Марії, яка з'являється у дії пізніше, але яка є причиною і навколо якої відбуваються усі перипетії.

Відтак прочитується, що режисер О. Загаров не сприйняв і не осягнув самої концептуальної проблематики драми, де визначальним у творі є те, що жоден з героїв персонажів не є одночасно або злим, або недобрим. Автор не оцінює і не класифікує героїв – його цікавить лише їх психологія³⁶. Поза тим режисерові, напевно, також не була зрозумілою і сама специфіка галицького середовища, у якому означені певні стандарти маломістечкової міщанської моралі, котра великою мірою формує і визначає характері, дію, вчинки персонажів.

Отож у виставі рецензія вкотре відобразила лише нехитру фіксацію акторської участі, і тут, певна річ, критик не відзначив, що режисер не створив у постановці цікавих мізансцен, не говорячи вже про її цілісне структурування.

Наприкінці своєї роботи у театрі «Української бесіди» О. Загаров звернувся до символістського етюдю «Гріх» (прем'єра 14 червня 1923) польської маловідомої письменниці Дагни-Джуель Пшибишевської – дружини А. Стріндберга, згодом С. Пшибишевського.

Водночас цей режисерський вибір залишається тут бездоказовим. Цікаво, що переклад цього етюдю здійснив Володимир Гнатюк ще у 1900 році³⁷ – напевно, з огляду на те, що у червні 1899 року до Львова приїжджав Станіслав Пшибишевський³⁸ і, ймовірно, привіз «Гріх». Втім, цей твір не був здобутком модерної літератури, коли його авторка, як зауважує польський дослідник «молодопольської» драматургії Л. Евстахевич, була епізодичним явищем на тлі «Молодого Польщі»³⁹. Відтак у розробці професійних театрів «Гріх» залишався недоторканим. Якщо його сценічно опрацьовували, то тільки аматорські трупи⁴⁰.

Відтак, як і у попередніх виставах, претекстом для рецензування львівської постановки «Гріха» став розгляд самого драматичного тексту. Тим паче, що тут певною мірою зацікавлення творилось навколо самого імені автора. Модерніст М. Рудницький категорично відмежувався, вважаючи, що неприпустимо ототожнювати літературну вартість п'єси з особистістю авторки – Дагни-Джуель Пшибишевської. Адже її «Гріх» не має нічого спільного з драматургією А. Стріндберга чи С. Пшибишевського: викривлена і здрібніла форма, зовнішнє копіювання психологічного конфлікту героїв, які перебувають ніби за межами реального світу, далекі від дійсності. П'єса зовсім несценічна, персонажі, їх почуття надумані і неправдиві, еротизм, а докори сумління Гадаси перебільшені до карикатурності. Банальний примітивний літературний стиль, який не може викликати «ніякого зворушення і переживання, оскільки у такій формі важко побачити трагізм»⁴¹.

Схематично дія п'єси розвивається у просторі ілюзорного вишуканого світу у замкнених межах класичного любовного трикутника – фатальна Гадаса (Марія Морська), безмежно закоханий чоловік Міріам (Олександр Загаров) і негаданий коханець Леон (Левко) (Володимир Блавацький). О. Загаров уперше у своїй практиці ставив малу драматичну форму. У цій постановці режисер формально досяг акторської єдності. Адже, оцінюючи гру ансамблю, І. Рудницький лаконічно відзначив, що актори, насамперед М. Морська, зуміли не звести до примітиву і так банальний діалог п'єси, виконавши «свої невеличкі і нетрудні ролі досконало»⁴². Втім, у рецензії критик, окрім М. Морської, не згадував інших виконавців. Можливо, цей етюд вибрала під себе М. Морська або О. Загаров під М. Морську. Адже проблематика твору, насиченість образу фатальної, магнетичної Гадаси певною мірою співвідносилися зі світовідчуттям акторки і вгадуються у стилі і манері її гри – вишукана, витончена, стильна. Відчутно, що вона

не тільки за текстом, а й за самою природою сценічного існування домінувала і визначала провідний тон вистави. Адже з акторів у рецензії була відзначена лише М. Морська, яка змогла органічно і небанально втілити свою роль.

Отож завдяки М. Морській виразно прозвучав і прогнозований, і банальний мелодраматичний фінал п'єси – подвійна смерть через зраду – вбивство і самогубство.

А втім «Гадаса», як і попередні «загаровські» символістські постановки модерністичних драм з різним рівнем натуралістичного, реалістичного, психологічного, символістичного або навіть експресіоністичного превалювання чи забарвлення, а також драматичної майстерності, звідала лише прем'єру. Звісно, означений символістський репертуар був доволі еkleктичним, але водночас тут фігурували і такі високомистецькі зразки, як драми А. Стріндберга чи Т. Рітнера. Можливо, тут була прикметною відмінна природа театру. Але певно, що у Львові ця природа театру виявилась показною радше для Олександра Загарова, який залишився відвертим реалістом. Напевно, режисер до кінця сповідував первинну «історико-побутову лінію» МХТ – спрямування власне того часу, коли він у МХТ навчався і працював. Адже не випадково у своїй короткій біографії від 1926 року О. Загаров не згадує своєї спорадичної, часом режисерської, співпраці з В. Мейерхольдом у херсонському «Товаристві нової драми» й Александринському театрі^{42а}, звідки він міг запозичити приблизну естетику і стилістику символістського, умовного театру. Поза тим у львівських символістичних постановках відчувався брак режисерського опрацювання, а їх домінанта покладалась на вочевидь довольне акторське трактування.

Відтак в огляді львівського періоду самостійної режисерської діяльності О. Загарова в Україні, вже сукупно в діапазоні і реалістичного, і психологічного, і символістського театру, цілком правомірно, науково-концептуально у своїй цінності й актуально звучить попереднє, навіть не перефразоване, визначення Дмитра Антоновича, що київський Державний драматичний театр, а в нас також і львівський театр «Української бесіди» з режисером Олександром Загаровим «мав виразне звучання літературно-реалістичного, академічного колективу»⁴³.

¹ Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань // Наш театр : Книга діячів українського театрального мистецтва : В 2 т. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – Т. 1. – С. 18.

² На той час Винниченків репертуар користувався популярністю у Європі (Берлін, Нюрнберг, Мюнхен), був знайомий О. Загарову ще з часів Російської імперії (театр К. Незлобіна, Александринський театр, Театр Т. Гітаєвої у Тбілісі), але безпосередньо О. Загаров зустрівся з ним тільки на сцені ДДТ³. Крживецький (Кривецький) Борис // Енциклопедія українознавства. Словникова частина. – Париж–Нью-Йорк, 1959. – Т. 3. – С. 1172.

⁴ Чернявський А. О. Загаров (Біографія) // Театральне Мистецтво. – 1922. – Вип. I. – С. 4–5.

⁵ Власне постановки В. Мейерхольда у сезоні 1906/07 року в театрі В. Комісаржевської ознаменували собою відкриття символістського театру в Росії // Титова Г. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру // Петербургский театральный журнал, 2005. – № 1 (39) // <http://ptj.spb.ru/archive/39/historical-novel-39/mejerhold-i-komissarzhevskayau/>

⁶ Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр. – К. 1969. – С. 16.

⁷ Станішевський Ю. О., Леоненко Р. Театр у роки національних революцій та громадянської війни (1917–1922) // Історія українського театру. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. – Т. 2 (1900–1945). – С. 191.

⁸ Рудницький К. Мейерхольд / К. Рудницький. – М. : Искусство, 1981. – С. 72–75.

⁹ Шабалина Тагьяна. Условный театр // Энциклопедия Кругосвет. Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия. http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/USLOVNI_TEATR.html?page=0,0

¹⁰ Русский драматический театр конца XIX – начала XX в. – М. : Изд-во «ГИТИС», 2000. – С. 155–156.

¹¹ Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Очерки-истории Александринской сцены / А. Альтшуллер. – Л. : Искусство, 1968. – С. 271–272.

¹² Szewczyk G. Strindberg jako precursor ekspresjonizmu w dramacie / G. Szewczyk. – Katowice, 1984. – S. 35.

¹³ Стриндберг (Strindberg) Юхан Август // Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия // <http://megabook.ru/article>.

¹⁴ Андрійцьо В. Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921–1929). – Ужгород : Гражда, 2012. – С. 120, 132.

¹⁵ Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська Бесіда» 1915–1924. – Львів, 2003. – С. 197.

¹⁶ Мандрика М. Леонід Білецький. – Вінніпег : Накладом Товариства «Просвіта» в Кенорі. – Онтаріо, 1957. – 23 с.

¹⁷ Білецький Л. Драма безсилля («Момот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру) // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 мая. – Вип. II. – С. 21–23; 15 червня. – Вип. III–IV. – С. 14–17.

¹⁸ Білецький Л. Драма безсилля («Момот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 мая. – Вип. II. – С. 23.

¹⁹ Малютіна Наталія Павлівна. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття : Дис... д-ра наук : 10.01.01 – Київ, 2007. – С. 16.

²⁰ Там само. – С. 16.

²¹ Струтинський М. Дві прем'єри. (Єлисей Карпенко. «Момот Нір» – трагедія в 5 діях // Громадський Вістник, 1922. – 7 травня.

²² Білецький Л. Драма безсилля («Момот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру. // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 червня. – Вип. III–IV. – С. 16.

²³ Там само.

²⁴ Білецький Л. Драма безсилля («Момот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру. // Театральне мистецтво. – 1922. – 15 червня. – Вип. III–IV. – С. 14.

²⁵ Там само. – С. 15.

²⁶ Шабалина Т. УСЛОВНЫЙ ТЕАТР // http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/USLOVNI_TEATR.html

²⁷ Білецький Л. Драма безсилля («Момот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру // Театральне мистецтво, 1922. – 15 червня. – Вип. III–IV. – С. 16.

²⁸ Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська бесіда» 1915–1924. – С. 201.

²⁹ Білокінь С. Левинський (Левінський) Степан Іванович // Енциклопедія історії України. – К., 2009. – Т. 6. – С. 79–80.

³⁰ О. Б. [Олесь Бабій]. Свято Нового року, драма в 3 діях Ст. Левинського // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. III. – С. 40, 201.

³¹ Кедрин М. [Іван Рудницький]. Ст. Левинський «Свято Нового року», др. на 3 дії з прологом // Громадський Вістник. – 1923. – 16 березня.

³² Hałabuda S. Między Hellerem a Szillerem – dwanaście lat teatru lwowskiego w odrodzonej Polsce // Teatr Polski we Lwowie / S. Hałabuda. – Warszawa, IS PAN, 1997. – S.175; Kwaskowski S. Teatr Polski w Kijowie. 1800–1918 // Zbiory teatralne Instytutu Sztuki PAN. – M 521 (13).

³³ Tadeusz Rittner – w Małym Domku. Oprac. Zbigniew Raszewski // http://chomikuj.pl/tynsik/polonistyka/m*c5*82oda+polska/opracowania/Rittner/Rittner+Tadeusz+-+W+malym+domku+-+opracowanie+i+streszczenie,739894771.doc

³⁴ Eustachiewicz L. Dramaturgia Młodej Polski. Proba monografii dramatu z lat 1890–1918 / L. Eustachiewicz. – Warszawa, 1982. – S.192.

³⁵ Кедрин М. [Іван Рудницький]. Т. Ріттнер «В малій хатці», драма на 3 дії, переклад О. Стадника, постановка О. Загарова // Діло. – 1923. – 1 червня.

³⁶ http://chomikuj.pl/tynsik/polonistyka/m*c5*82oda+polska/opracowania/Rittner/Rittner+Tadeusz+-+W+malym+domku+

³⁷ Пшибишевська Дагна. Гріх : Сцени ; переклад Володимира Гнатюка // Літературно-Науковий Вісник. – 1900. – Кн. I. – С. 76-89.

³⁸ Dagny Juel Przybyszewska // Wikipedia. Wolna Encyklopedia http://pl.wikipedia.org/wiki/Dagny_Juel_Przybyszewska.

³⁹ Eustachiewicz L. Dramaturgia Młodej Polski. Hroba monografii dramatu z lat 1890–1918 / L. Eustachiewicz. – Warszawa, 1982. – S. 192.

⁴⁰ Kossak E. K. Dagna Przybyszewska. Zabłakana gwiazda / E. K. Kossak. – Warszawa, 1975.

⁴¹ Кедрин М. [Іван Рудницький]. Бенефіс Олександра Загарова : (Дагна Пшибишевська. «Гріх», 3 драматичні сцени; А. Чехов «Ювілей», жарт на 1 дію // Діло. – 1923. – 19 червня.

⁴² Там само.

^{42a} Короткий життєпис О. Загарова. – Прага, 22 січня 1926 р. – Центральний державний архів вищих органів влади і управління України. – Ф. 3972. – Оп. 1. – Спр. 257. – С. 2.

⁴³ Антонович Д. Триста років українського театру : 1619–1919. – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. – С. 212.