

УДК 792.03(477.83/.86)"192/193"

Олена Боньковська
(Львів)

ШЕВЧЕНКІАНА ВОЛОДИМИРА БЛАВАЦЬКОГО В СХІДНОГАЛИЦЬКИХ ТЕАТРАХ 1920–1930-х РОКІВ

У статті розглянуто різножанрові, об'єднані за номінативним принципом постановки (інсценізації поетичних творів Т. Шевченка, біографічно-сценічний репортаж «Тарас Шевченко» З. Тарнавського) режисера Володимира Блавацького в східногалицьких професійних театрах 1920–1930-х років.

Ключові слова: Володимир Блавацький, інсценізація, Український народний театр імені Івана Тобілевича, Український молодий театр «Заграва», Театр імені Івана Котляревського.

В статье рассматриваются постановки разных жанров, объединенные по номинативному принципу (инсценировки поэтических произведений Т. Шевченко, биографическо-сценический репортаж «Тарас Шевченко» З. Тарнавского) режиссера Владимира Блавацкого в восточногалицких профессиональных театрах 1920–1930-х годов.

Ключевые слова: Владимир Блавацкий, инсценировка, Украинский народный театр имени Ивана Тобилевича, Украинский молодой театр «Заграва», Театр имени Ивана Котляревского.

The article considers the nominatively arranged Shevchenko's stagings of different genres (stage versions of Shevchenko's poetry, the biographical and stage reportage *Taras Shevchenko* by Z. Tarnavskiy), which were mounted by Volodymyr Blavatskyi in the East Halychyna professional theatres in the 1920s–1930s.

Keywords: Volodymyr Blavatskyi, stage version, the I. Tobilevych Ukrainian People's Theatre, Ukrainian Youth Theatre *Zahrava*, the I. Kotliarevskiy Theatre.

На українській театральній сцені Східної Галичини ХІХ – початку ХХ ст. творчість Тараса Шевченка зазвичай представляли або декламацією його поезії, або знаменитою п'єсою «Назар Стодоля». Водночас на початку ХХ ст., а особливо виразно з кінця 1920-х років, тут простежувалася переорієнтація в прочитанні шевченківської спадщини: відбулися певні трансформації в сценічному втіленні авторської поезії та, що безпрецедентно, уперше була здійснена сценічна інтерпретація його біографії.

Ці перетворення сталися завдяки Володимирі Блавацькому, який у квітні 1929 року повернувся з театру «Березіль» Леся Курбаса і якого майже відразу запросили в професійний Український народний театр імені Івана Тобілевича, відкритий роком раніше в м. Станіславів (нині – Івано-Франківськ). Тоді Театр переживав кризу. Мистецький керівник Театру, естрадний актор і режисер Ярослав Давидович віддавав прерогативу розважальному оперетковому й музично-драматичному репертуару, що не задовольняло українську публіку в Станіславові, яка сподівалася на серйозний національний театр [7, с. 547].

Відтак перед новим мистецьким керівником модерністичної березільської театральної культури [15], режисером драматичного спрямування В. Блавацьким постало завдання переорієнтувати незнайомий, професійно невиразний акторський склад, що був призвичаєний до вимог опереткового жанру, – привчити його до естетики драматичного театру.

Цікаво, що Лесь Курбас у театрі «Березіль» для навчання сценічної майстерності, удосконалення березільського мистецтва в молодого акторського складу створив спеціальну систему під назвою «Практика сцени», де широко опрацьовувалася в етюдах шевченківська поезія – майже весь «Кобзар» [15, с. 150–151]. У ній Лесь Курбас на рівні національної сценічної методики й тренінгу вбачав потужний драматичний потенціал. Цю драматичну театральну насиченість Шевченкових віршів у середині ХХ ст., незалежно від курбасівського досвіду, науково простеживши, умотивували шевченкознавці О. Борщаговський і М. Йосипенко в дослідженні «Шевченко і театр» [8].

Вірогідно, що саме зі студійного огляду, а отже, на думку Р. Лаврентія, на основі інтуїтивних пошуків шляхів модернізації українського театру в Галичині [19, с. 256], чи не першою постановкою В. Блавацького в Українському народному театрі імені Івана Тобілевича була інсценізація в умовно-реалістичній формі віршів Т. Шевченка «Розрита могила» і «Суботів». З одного боку, тематика й ідеологія вистави привертала увагу глядача. А з другого, – саме такий сценічний жанр, розрахований більшою мірою на пластичне опрацювання, міг сприяти роботі молододосвідченого акторського складу. У створеному сценографом Леонідом Боровиком декораційному вирішенні постановки зі складними освітлювальними ефектами простежувалася акцентна символіка й виразно прочитувались ідейно-стрижневі скульптурні масові сцени [25]. У цій композиції режисер-реформатор В. Блавацький «використав умовні пластичні засоби сценічної виразності» і «обережно, але послідовно експерименти зі світлом» [19, с. 256–257]. Для Галичини ця постановка В. Блавацького прозвучала зовсім модерністично – нетрадиційно й по-новаторськи, тривалий час збагачувала репертуар Українського народного театру імені Івана Тобілевича ¹.

Наступну постановку («Тарас Шевченко» Зенона Тарнавського) В. Блавацький уже здійснив у керованому ним Українському молодому театрі «Заграва». Це була зовсім виняткова екстраординарна вистава, зумовлена заборонаю станіславівського єпископа прозахідної (латинської) орієнтації Григорія Хомишина вшановувати річницю від дня народження Т. Шевченка. Відтак постало завдання представити, а отже, зрежисувати, відмінний і нетрадиційний для узвичаєного шевченківського святкування драматургічний матеріал.

Зауважимо, що, починаючи з 1920-х років (досягнувши апогею в 1930-х рр.), у Східній Галичині, а власне, у Галицькій митрополії, поширювалася акція створення новоунійної церкви, суть якої полягала в упровадженні східного обряду католицизму – створення «Католицького Костелу Східнослов'янського обряду» [35]. У Львівській, Станіславівській, Перемиській єпархіях виник внутрішній конфлікт, коли греко-католицьке духовенство відповідно до своєї просхідної (візантійської) і прозахідної (латинської) орієнтації поділилося на два табори [1].

Лідером «прозахідного табору» латинізації був станіславівський єпископ Григорій Хомишин, який отримав богословську освіту в Австрії, де «грунтовніше ознайомився з особливостями пастирської діяльності римо-католицьких священників, проник у суть окцидентальної (західної) релігійної ідеології. Відтак він виступав за максимальне зближення Греко-Католицької та Римо-Католицької церков» [1]. Священнослужителю імпонувала західноєвропейська орієнтація римо-католицької церкви, і він змагався за впровадження латинських елементів (целібату, григоріанського календаря тощо) у богослужбові обряди, церковне законодавство та саму ментальність вірян греко-католицької церкви [14, с. 18]. Релігійні прозахідні погляди Г. Хомишина, як узагальнює О. Єгрешій, були визначальними в його подальшій суспільно-політичній та культурно-просвітницькій діяльності [14, с. 19]. Водночас на «формування світогляду

Г. Хомишина вплинули антиросійські настрої у Відні того часу. Вище духовенство Австро-Угорщини виховувало молодих священників у дусі відданості Апостольському престолу, консолідації католицького світу проти впливів Росії» [14, с. 19].

Так, у пасторській діяльності єпископ Станіславівської єпархії Г. Хомишин виявляв антиросійські настрої. Парадоксально, але в православної орієнтації творчості Т. Шевченка єпископ-окциденталіст убачав загрозу католицизму, а відтак – схизму, богохульство. М. Папежинська-Турек [30] зауважувала: якщо «орієнталісти сприймали візантійські, східні традиції як власні», то «окциденталісти вважали візантизм “як суму культурних реліктів [пережитків. – О. Є.] по Візантії та синодальній Російській Церкві” та домагалися більшої відкритості до латинського Заходу» [цит. за: 14, с. 20]. Українці були «відчужені від правдивої Католицької Церкви», оскільки «прийняли віру саме з Візантії». Цей орієнтальний (східний) «візантизм», на думку Г. Хомишина, приніс багато лиха українцям у релігійному й політичному житті. Єпископ уважав, що «між українцями і росіянами є різниця в мові, культурі, психіці: українці тяжіють більше до Заходу, ніж до Сходу. “Візантійство”, східні церковні традиції є помостом до русифікації українського народу. Східний обряд – російський. Звідси потреба переорієнтації ГКЦ на Захід, наближення її канонів до Римо-католицької Церкви» [14, с. 33–34].

Так, після прибуття на Покуття, де відчутними залишалися москвофільські впливи [14, с. 19], доктор богословських наук, парох Коломиї, а згодом єпископ Станіславівської єпархії Г. Хомишин поступово впроваджував там «антишевченківську» пропаганду.

Водночас очевидно, що таке надмірне окцидентальне «антишевченківське популяризування» Г. Хомишина було його позицією, суголосною зі спрямуваннями «Єпископських конференцій» (нарад) 1927, 1929, 1932 і 1934 років у Львові та Римі, на яких обговорювалися спірні питання католицької і православної церков, богослужінь греко-католицької церкви, почитань східних і західних святих. Відтак у Галицькій митрополії 1927 року була створена Міжєпархіальна літургійна комісія, яка активно працювала впродовж 1930–1935 років для обговорення та вирішення дискусійних обрядових питань [31, с. 105–115].

Із цього погляду важливим здається роз'яснення священника Федора Мороза, який зазначив, що 1932 року у Ватикані відбулася нарада, на якій обговорювалося питання щодо посилення пропаганди католицизму на західноукраїнських землях, де різко слабшав вплив унії на маси. На цій конференції єпископ Григорій особливо вносив зауваження і пропозиції про недопущення введення східних обрядів, які, на його думку, могли підірвати основи католицизму на Галичині й перерости в православ'я [26].

Однак, вочевидь, уже зовсім надмірним виявленням окциденталізму єпископа Г. Хомишина стала його заборона святкувати 120-річчя від дня народження Т. Шевченка в 1934 році. Це стало потрясінням для Станіславщини зокрема і для Галичини загалом. Утім, ця заборона була своєрідним вторуванням, адже подібні канонічні дорікання про недопустимість шевченківських святкувань у Галичині, де ще з кінця ХІХ ст. усталився культ Т. Шевченка, попередньо спостерігалися [16, с. 116–117]. Проте в цьому випадку вже надто гіпертрофовано звучали звинувачення Т. Шевченка в «схизматизмі» й «богохульництві», чим, як зазначав Ф. Мороз, «топталося національна свідомість свого народу» [26].

Відтак довготривала дискусія «Шевченко і релігія» в Галичині з ініціативи латинників (католиків) перейшла в площину категоричного ультимативного заперечення й заборони. Тут не брали до уваги численних фундаментальних інтелектуальних напрацювань В. Щурата, Б. Лепкого, Д. Николишина, С. Смаль-Стоцького, В. Сімовича [21; 27; 33; 34; 38] і, зокрема, книгу священника, теолога, письменника християнського світосприйняття (твори-молитви) Г. Костельника «Шевченко з релігійно-етичного становища: критична аналіза» [17].

Згодом в обороні і з мотивуванням Шевченкової творчості виступала орієнталістична преса: тижневик «Мета» і журнал «Дзвони». Зі статтею «Тарас Шевченко і

релігія» виступив критик католицької східної орієнтації, доктор філософії та літературознавства, викладач Львівської греко-католицької духовної семінарії Микола Гнатишак [12], який здобув освіту в Карловому університеті в Празі, а також навчався й працював асистентом в Українському науковому інституті в Берліні. Повернувшись у 1931 році до Львова, він розгорнув широку наукову та літературно-критичну діяльність, ставши одним зі співробітників католицького журналу «Дзвони» й тижневика «Мета». Зокрема, творчість Т. Шевченка критик ще раніше опрацьовував на засадах літературознавчого типологічного методу («Тарас Шевченко в освітленні типології») [11].

Статтю «Тарас Шевченко і релігія» М. Гнатишак побудував за принципом академічного цілісного аналітичного наукового дослідження. Насамперед він зазначив, що Галичина повсякчас переживала подібні потрясіння: протест у 80-х роках ХІХ ст. Н. Огоновського² проти розповсюдження празького видання «Кобзаря», у якому він убачав «богохульні ересі та нігілістичну гниль»; загроза рішення галицького Синоду заборонити духовенству брати участь у Шевченківських вечорах; звинувачення в 1904 році митрополитів С. Сембратовича й А. Шептицького в толеруванні ними щорічних Шевченківських свят.

Згідно з такою окцидентальною заборною, шевченківські святкування в Станіславській єпархії з 1934 року були призупинені. Можливо, цей прецедент у подальшому і став мотивом для активізації галицької української творчої інтелігенції – відбулася деяка переорієнтація у відзначенні Шевченківських днів. Зокрема, 1936 року газета «Мета» опублікувала поминальну замітку «Тарас Шевченко і релігія: з нагоди 75-ліття від дня смерті великого українського поета» [37], певно, на зразок тематично подібних виступів К. Студинського [36] і Б. Лепкого [22] 1911 року.

Водночас стало зрозуміло, що тільки інтелектуальних виступів тут уже недостатньо. Було вирішено звернутися до відмінної агітаційно-пропагандистської діяльності, залучивши досвід та інтелектуальні висновки М. Гнатишака, який, приїхавши 1931 року з Європи, опублікував аналітичну театрознавчу статтю «Сучасне положення Європейського театру» [10, с. 265–269]. У ній фактично на сучасному методологічному рівні подано короткий хрестоматійний огляд історії західноєвропейського театру другої половини ХІХ–ХХ ст. Відтак М. Гнатишак розглядав два етапи модерного європейського театрального мистецтва – до і після Першої світової війни. Зокрема, у 1960–1990-х роках визначальну роль відіграв Мейнінгенський театр із його постановочною достовірною культурою спектаклю, принципами акторського ансамблю. Власне на цьому ґрунті постало завдання оновлення репертуару, тобто модернізації змісту театру, і наприкінці ХІХ ст. сформувався театральний натуралізм: експерименти Андре Антуана у Вільному театрі, постановки Отто Брама в Німецькому театрі. На початку ХХ ст. витворилося послідовне продовження у формі театрального неоромантизму Макса Рейнгарда, який опрацьовував у своїх театрах у Берліні, Мюнхені, Відні, Зальцбурзі всі аспекти сценічного мистецтва (від камерної сцени до масових постановок у цирках) і широкий репертуарний діапазон (від античної класики до модерної драматургії).

Унаслідок світової війни відбулася певна переорієнтація мистецьких театральних цінностей, коли режисура почала зосереджуватися на моральному аспекті. Виник новий напрям театру – експресіоністичний, який теоретично та практично обґрунтував Г. Крег. Водночас проводилися конструктивістські експерименти Е. Піскатора і В. Мейєрхольда тощо. На думку М. Гнатишака, сучасне театральне мистецтво не позбавлене новаторських звершень, однак глибоко відчутний «брак модерного, дійсно вартісного в літературному огляді репертуару» [10, с. 269]. Класичний репертуар для модерного театру вже недостатній, а «вся нова драматична продукція, не дивлячись на її технічну рафінованість, незвичайно вбога й одноманітна» [10, с. 269]. Причиною її ідейного й мистецького занепаду є жахлива неморальність: «А без тривкого морального стрижня, який повинен дати здоровий репертуар, не може театр стати здоровим і позитивним явищем культурного життя» [10, с. 269].

Відтак «у післявоєнній добі, пересиченій всякими технічними штучками та думками, на сцені потрібно оновленого, але солідного, на традиціях збудованого, але до нового часу приміненого театру. Мистецьку кризу цьогочасного театру може радикально вилічити не технічне і не режисерське новаторство, а створення цінного, солідного репертуару» [10, с. 269].

Отже, професійне бачення й фахове обґрунтування для агітації та пропаганди було очевидним. І цілком припустимо, що саме через ці пропагандистські мотиви журналіст, редактор, член львівської Спілки молодих літераторів «Дванадцятка» (1934–1939) Зенон Тарнавський, який уже мав сценічну драматургічну практику, коли 1935 року на замовлення М. Бенцалю інсценізував у співавторстві з Р. Антоновичем повість Уласа Самчука «Гори говорять» [24], у 1936 році також на замовлення написав п'єсу «Тарас Шевченко»³. Щоправда, на час написання п'єси автор не означив її жанру – просто п'єса в чотирьох картинах («Два світи», «Двоголовий орел», «На засланні», «Вмирає людина») з життя поета. Уже пізніше, 1965 року, в еміграції автор у листі до Г. Лужницького дав п'єсі жанрове визначення – біографічно-сценічний репортаж «Тарас Шевченко» в чотирьох картинах [29, с. 10].

У листі З. Тарнавський згадував, що в ході написання п'єси він вів дискусію з Г. Лужницьким та Ю. Студинським [29, с. 11]. Очевидно, такі консультації з Г. Лужницьким, уже видатним на той час драматургом, могли відбуватися з питань техніки драми; а з публіцистом, перекладачем Ю. Студинським, сином письменника, доктора філософії, літературознавця, дослідника шевченківської творчості Кирила Студинського, – напевно, з питань біографічних матеріалів. У свою чергу джерела наштовхують на думку, що значною мірою в роботі над п'єсою також міг бути задіяний емігрант, український філолог, доцент Кам'янець-Подільського державного університету (1918–1920), професор Українського таємного університету у Львові (1921–1923), літературний критик Леонід Білецький, який мав значні напрацювання в дослідженні Шевченкової творчості: «Виховання емоціонально-образного мислення і твори Т. Шевченка» (К., 1918); «Народність чи національність у творах Шевченка» (Кам'янець, 1919); «“Москалева криниця” Т. Шевченка (Історія тексту і сюжету)» (Прага, 1923); «Еволюція ідеї й образу в поезії Т. Шевченка» (Прага, 1926); «“Гайдамаки” Тараса Шевченка» (Л., 1929); «Історіософія Тараса Шевченка» (Чернівці, 1934); «“Катерина”, поема Т. Шевченка (літературна історія поеми)» (Варшава, 1934); «Баляди Т. Шевченка» (Варшава, 1934); «“Наймичка”, повість Т. Шевченка» (Варшава, 1935) [2, с. 19–21]. Незважаючи на те що на час прем'єри Л. Білецький перебував в еміграції в Празі (професор і ректор Високого педагогічного інституту імені Михайла Драгоманова), він також виступав у тогочасній галицькій українській пресі («Критичні моменти в ранній творчості Т. Шевченка» [4]). Відомі такі його розвідки, як «Молодий Шевченко перед власним судом своїм на кінці життя (Літературна історія повісти Шевченка “Художник”）」 (Варшава, 1936) і «Мандрівна легенда творчості Т. Шевченка» (Варшава, 1937) [4, с. 22], монографії «Віруючий Шевченко» [3] і «Тарас Шевченко в Яготині» [5] (назва останньої відображає місце дії першої дії «Два світи» п'єси З. Тарнавського «Тарас Шевченко»). Тематично ці дослідження можуть бути підставами для здогадів про співпрацю З. Тарнавського і Л. Білецького, з огляду на те що формування тематики і проблематики наукових досліджень потребує тривалішого часу.

Відтак у 1937 році шевченківські святкування в Станіславській єпархії допускалися. Саме в Коломиї в постановці В. Блавацького в Українському молодому театрі «Заграда» була здійснена прем'єра п'єси З. Тарнавського «Тарас Шевченко» (9 березня 1937 р.).

У цій п'єсі, а власне, у біографічно-сценічному репортажі, який на той час був зовсім несподіваним оригінальним підходом у трактуванні шевченківської тематики в ракурсі ніколи неозначуваної біографічної шевченкіани, головний герой – Т. Шевченко – трактується доволі документально і схематично. Водночас, як відзначив Г. Лужницький, це була оригінальна перша п'єса З. Тарнавського, «в якій постать нашого геніального поета появляється на сцені, всупереч довголітній викривленій традиції, у

фраку, без неодмінного кожуха і баранячої шапки на голові» [23, с. 15]. У реалізмі мирських переживань Т. Шевченка Валеріан Ревуцький побачив визначальну цінність п'єси, оскільки і драматург, 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 [відмежування. – О. Б.] 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» [32, с. 31].

В. Блавацький репрезентував п'єсу у своїй випрацьованій оригінальній стилістиці монументального театру. Його постановка витримана в умовно-реалістичній формі, вирізняється гіперболізованими, символічними та пафосними сценами. Тут майстерно, у злагодженому виконанні численого, бездоганно характеризованого, часто коротко існуючого на сцені акторського складу (В. Левицька – княжна Репніна, Г. Істоміна – її Мати, Я. Рудакевич – Закревський, В. Блавацький – генерал Дубельт, О. Неделко – граф Орлов, Б. Паздрій – М. Костомаров, Н. Блавацька-Лужницька – Кітті, В. Сердюк – майор Усков, І. Цьолко – граф Честяхівський, Є. Левицький – Чарненко та ін.), були поєднані всі елементи театрального дійства: стильні, оригінальні, ефектні декорації Л. Боровика; історично достовірні, багаті костюми [9; 18].

Насамперед постановка базувалася на головному образі Т. Шевченка, роль якого виконував постійно присутній на сцені Л. Боровик. Завдяки глибині образу актор зумів широко й вільно розгорнути лінію своєї ролі. Однак, на думку критиків, акторові не вдалося провести її через усю виставу й утриматися на рівноцінній висоті [9; 18]. У цьому випадку визначально, що у виставі критика вирізняла власне окремі дії та мізансцени. Таке зауваження тут принципове, оскільки свідчить, що подібний тон звучання не був наскрізно закладений у самому тексті п'єси.

Водночас автор, за специфікою замовлення, намагався також надати п'єсі релігійного християнського забарвлення: у розмові персонажів спорадично трапляються звернення-уповання на Господа; у картинах «На заслання» і «Вмирає людина» введено, очевидно, на зразок творів-молитов членів львівської групи християнських письменників «Логос» о. Василя Мельника-Лімниченка (драма «Убите щастя») і богослова, д-ра о. Гавриїла Костельника, оригінальні молитви Т. Шевченка. Звідси зрозуміло, яким чином і на якій концептуальній основі режисер зумів вибудувати в цій постановці, як і у виставі «Камо грядеши» Г. Сенкевича, «театр спільноти» [9; 18], і як йому засобом актуалізації особистісних переживань поета вдалося перевести їх у площину цінностей національної та релігійної ідентичності.

Відтак ця постановка виконала свою запрограмовану агітаційно-пропагандистську функцію з масовим залученням глядача. Адже, за складеним Р. Лаврентієм театральним виробничим календарем Українського молодого театру «Заграва» за 1937 рік, вистава «Тарас Шевченко» З. Тарнавського мала 47 показів [20, с. 316–325], які зафіксовані саме в містах Станіславівської (єпископ Г. Хомишин) і частково Перемиської (єпископ Й. Коциловський) єпархій, задіяних у процесах латинізації.

Отже, ця, за визначенням А. Грицана, «новаторська постановка В. Блавацького» [13, с. 4] у своєму пропагандистському завданні чітко окреслила «визначальне для стилістики “Заграви” виразне національне світобачення, де досконало була випрацьована власна формотворча сутність національної “соборності” на рівні масового і водночас індивідуалістичного патріотичного, духовного і релігійного світосприйняття» [7, с. 559].

У 1939 році в новоствореному в Коломиї Театрі імені Івана Котляревського режисер В. Блавацький, напевно, щоб узгодити навики обох об'єднаних колективів – Українського народного театру імені Івана Тобілевича і Українського молодого театру «Заграва», – звернувся до березільської так званої студійної практики інсценізації Шевченкової поезії. Також очевидно, що в тогочасній Галичині в контексті політики нормалізації після акцій насильної ревіндикації та репресивної паціфікації шевченківська тематика була надзвичайно актуальною.

Таким чином, під назвою «Тополя» режисер здійснив постановку трьох інсценізованих Г. Лужницьким ранніх романтичних, пройнятих народнопісними образами й мотивами балад Т. Шевченка «Тополя», «Причинна» і «Утоплена» (прем'єра – 29 травня 1939 р. у Зборові). Відтак вистава в музичному опрацюванні Романа Орленка-Прокоповича була витримана в романтично-казковій стилістиці. Як і в попередніх шевченківських виставах, тут головний акцент В. Блавацький також поставив на пластичному вирішенні – для досягнення пафосного, емоційного та психологічного напруження максимально використав контрастний прийом живих колористичних масових сцен (веселе й безтурботне життя сільської молоді, забави лісовиків і мавок, статична сцена-оповідь, де біля тополі зібралася вся громада – кобзар, чумаки, удова, хлопці й дівчата, чабан) у зіставленні з переживаннями, діями та вчинками головних дійових осіб. Настрій і водночас динаміку у виставу вносили сцени персоналізованих, згідно з фольклорною традицією, дерев: тополя – Галя, явір – Козак, верба – Свекруха, кущ калини – Пара Закоханих [28].

Шевченкіана Володимира Блавацького, здійснена у трьох розглянутих галицьких театрах міжвоєнного періоду (Українському народному театрі імені Івана Тобілевича, Українському молодому театрі «Заграва», Театрі імені Івана Котляревського), була зовсім нетрадиційна, відрізнялася від узвичаєного в Галичині святкового шевченківського репертуару (драма «Назар Стодоля» чи індивідуальні декламації поетичних творів). Тут поезію Шевченка (вірші «Розрита могила» і «Суботів», балади «Тополя», «Причинна» й «Утоплена»), з огляду на її драматичний потенціал, В. Блавацький інсценізував, використавши її в системі навчання і для узгодження акторської майстерності. Постановку ніколи не опрацьовуваного режисером жанру біографічно-сценічного репортажу З. Тарнавського «Тарас Шевченко», який за ідеологією був програмним для репертуару театру «Заграва», В. Блавацький також, зважаючи на агітаційно-пропагандистське завдання вистави, зумів вирішити в умовно-реалістичній формі. Шевченкіана В. Блавацького на рівні пластичного вирішення, живих колористичних масових сцен звучала в міжвоєнній Галичині оригінально й модерністично.

¹ Цікаво, що суголосне сценічне опрацювання шевченківської поезії у формі літературно-музичних композицій, які поєднували декламацію, живу газету, фактомонтаж, у 1927 році запропонував львівський «Робітничий театр» (поєми «Саул» і «Сон»). Такі агітаційно-масові вистави передбачали тісний зв'язок театру із суспільною реальністю, єдність сцени й публіки, колективну творчість (безпосередня участь робітників, загальна імпровізація), що мало відрізнити соціалістичний театр від традиційного. Утім, робітнича сцена працювала відокремлено від загального українського театрального руху в Східній Галичині [7, с. 565–566]. І можливо, тому її сценічні нововведення не знайшли широкого застосування.

² М. Гнатишак застерігав, щоб не плутали станіславівського катехита Н. Огоновського з відомим істориком літератури отцем О. Огоновським [12, с. 4]. Можливо, він був одним із двадцятьох братів Огоновських [6].

³ В актуальний час написання ця п'єса не була опублікована, адже, за авторськими принципами, З. Тарнавський ніколи не намагався видавати п'єси, бо вважав, що «драма призначена для життя в театрі, як підложжя до театрального видовища, а не як лектура у час дозвілля» [29, с. 12].

1. *Беген О.* Між візантійством та латинізацією [Електронний ресурс] / О. Беген // Офіційний форум Української Греко-Католицької Церкви. – Режим доступу : <http://forum.ugcc.org.ua/viewtopic.php?t=1284>.
2. *Бібліографія праць Л. Білецького* [Електронний ресурс] // *Мандрика М. І.* Леонід Білецький. – Вінніпег : Українська Вільна Академія Наук, 1957. – Ч. 6. – Режим доступу : <http://diasporiana.org.ua/literaturoznavstvo/1017-mandrika-m-leonid-biletskiy>.

3. Білецький Л. Віруючий Шевченко / Л. Білецький. – Вінніпег : Українська Вільна Академія Наук, 1949. – Ч. 2. – 32 с.
4. Білецький Л. Критичні моменти в ранній творчості Т. Шевченка / Л. Білецький. – Л., 1935.
5. Білецький Л. Тарас Шевченко в Яготині / Л. Білецький. – Авсбург : Накладом Т-ва Прихильників УВАН, 1949. – (Серія «Шевченко та його доба»).
6. Бондар О. Брати Огоновські – видатні діячі другої половини ХІХ ст. [Електронний ресурс] / О. Бондар // Режим доступу : <http://www.archive.lviv.ua/materials/publications/articles/brati-ogonovski-vidatni-dijachi-drugoji-polovini-khikh-st>.
7. Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках / О. Боньковська // Історія українського театру : у 3 т. – К., 2009. – Т. 2 : 1900–1945. – С. 533–582.
8. Борщаговський О., Йосипенко М. Шевченко і театр / О. Борщаговський, М. Йосипенко. – К. : Мистецтво, 1941.
9. Г. К. Нова прем'єра «Заграви» в Коломиї (Новий Час, 1937, 13 березня) // Наш театр. – Нью-Йорк, 1992. – Т. 2.
10. Гнатишак М. Сучасне положення Європейського театру / М. Гнатишак // Дзвони. – Л., 1931. – Чис. 4–5.
11. Гнатишак М. Тарас Шевченко в освітленні типології / М. Гнатишак // Новий час. – 1931. – Чис. 10.
12. Гнатишак М. Тарас Шевченко і релігія / М. Гнатишак // Дзвони. – 1936. – Чис. 3.
13. Грицан А. Театральна культура Галичини у контексті європейського модерну (кінець ХІХ – перша чверть ХХ ст.) / А. Грицан // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2009–2010. – Вип. 17–18.
14. Єгрешій О. Єпископ Григорій Хомишин: портрет релігійно-церковного і громадсько-політичного діяча [Електронний ресурс] / О. Єгрешій. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. – 168 с. – Режим доступу : <http://homyshyn.te.ua/homyshyn.pdf>.
15. Єрмакова Н. Березільська культура. Історія. Досвід / Н. Єрмакова. – К., 2012.
16. Комариця М. Українська «католицька критика»; феномен 20–30-х років ХХ ст. / М. Комариця. – Л., 2007.
17. Костельник Г. Шевченко з релігійно-етичного становища: критична аналіза / Г. Костельник. – Л. : Нива, 1910. – 32 с.
18. Кульчицький О. Театр «Заграда» в Коломиї. Тарас Шевченко – чотири картини з життя поета З. Тарнавського // Діло. – 1937. – 16 березня. – Чис. 57.
19. Лаврентій Р. Інсценізація «Слова о полку Ігоря» Григора Лужницького у парадигмі «монументального театру» Володимира Блавацького / Р. Лаврентій // Записки НТШ. – Л., 2011. – Т. ССLXII.
20. Лаврентій Р. Український молодий театр «Заграда» (Декілька штрихів до творчого портрету) / Р. Лаврентій // Вісник Львівського університету. – 2002. – Вип. 2. – С. 316–325. – (Серія «Мистецтвознавство»).
21. Лепкий Б. «За люд»: в соті роковини уродин Тараса Шевченка / Б. Лепкий. – Краків, 1914.
22. Лепкий Б. Про жите великого поета Тараса Шевченка. В 50-літню річницю його смерті / Б. Лепкий. – Л., 1911.
23. Лужницький Г. Спроба характеристики творчості Зенона Тарнавського [Електронний ресурс] / Г. Лужницький // *Тарнавський З. Дорога на Високий Замок*. – Торонто : Гомін України, 1964. – 255 с. – Режим доступу : <http://diasporiana.org.ua/proza/5164-tarnavskiy-z-doroga-na-visokiy-zamok>.
24. м. р. [Михайло Рудницький]. Український Театр ім. І. Тобілевича: «Гори говорять». Інсценізація з повісти У. Самчука – Р. Антоновича й З. Тарнавського на 6 картин // Діло. – 1935. – 15 листопада. – Чис. 306.
25. М[ихайло] К[едрин], [Іван Рудницький]. Театр ім. І. Тобілевича в Станіславові: «Барон Кіммель» – оперета Вальтера Кольо, «Ніж моєї жінки» – фарса на 3 дії Блюм Фуше, «Розрита могила» – інсценізація Шевченкової поеми В. Блавацького, «Катерина» – опера на 3 дії М. Аркаса // Діло. – 1929. – 30 травня. – Чис. 120.
26. Мороз Ф. Православ'я на теренах Івано-Франківської єпархії до 1946 року [Електронний ресурс] / Ф. Мороз // Старий Калуш. – Режим доступу : http://kalusz.io.ua/s190684/pravoslavuya_na_terenah_ivano-frankivskoe_parchie_do_1946_roku_svyashch._fedora_moroza.

27. *Николишин Д.* Пророк і ми: промова, виголошена на Святочнім концерті в честь Т. Шевченка в Коломиї дня 21 квітня 1929 р. / Д. Николишин. – Коломия, 1929.
28. *Оскол.* Український театр ім. Котляревського: «Тополя» // Діло. – 1937. – 11 червня. – Чис. 131.
29. Останній лист Зенона Тарнавського до Г. Лужницького (Детройт, 1960) [Електронний ресурс] // *Тарнавський З.* Дорога на Високий Замок. – Торонто : Гомін України, 1964. – 255 с. – Режим доступу : <http://diasporiana.org.ua/proza/5164-tarnavskiy-z-doroga-na-visokiy-zamok>.
30. *Папезинська-Турек М.* Візантизм чи латинство? Дискусія в українській пресі Галичини міжвоєнного періоду про культурні цінності / М. Папезинська-Турек // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Л., 2001. – Ч. 3.
31. *Петрович М.* Східні й західні святи в дискусіях міжєпархіальної літургійної комісії / М. Петрович // Українське релігієзнавство. – 2010. – Вип. 55.
32. *Ревуцький В.* «Заграва»: кілька слів про театр. 1933–1938 рр. / В. Ревуцький. – Л., 2000.
33. *Сімович В.* Тарас Шевченко: його життя й творчість. З нагоди 120 роковин уродин (1814–1934) / В. Сімович. – Л., 1934.
34. *Смаль-Стоцький С.* Причинки до розуміння Шевченкових поем / С. Смаль-Стоцький. – Прага, 1929.
35. *Стоколос Н. Г.* НЕОУНІЯ [Електронний ресурс] / Н. Г. Стоколос // Енциклопедія історії України / НАН України ; Інститут історії України. – К. : Наукова думка, 2010. – Т. 7 : Мі–О / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. – 728 с. : іл. – Режим доступу : <http://history.org.ua/?termin=Neouniia>.
36. *Студинський К.* В п'ядесятилітє смерті Тараса Шевченка / К. Студинський. – Л., 1911.
37. Тарас Шевченко і релігія: з нагоди 75-ліття від дня смерті великого українського поета // Мета. – 1936. – Чис. 11.
38. *Щурат В.* Святе письмо в Шевченковій поезії / В. Щурат. – Л., 1904.

SUMMARY

The Ukrainian theatrical stage in early XXth century East Halychyna was the place where there occurred the reorientation of construing the Shevchenko heritage: there outlined the certain transformations in stage impersonation of the author's poetry and there first realized the stage interpretation of his biography.

These changes have been established by the drama school *Berezil* attendee Volodymyr Blavatskyi in the I. Tobilevych Ukrainian People's Theatre in Stanislaviv. Here he dramatized, in conventional and realistic manner, the poems of Taras Shevchenko *Dug-Up Grave* and *Subotiv*. This play flabbergasted and fascinated by sophisticated lighting effects, accentual symbols ideapivotal statuesque crowd scenes.

The next Shevchenko's staging of biographical and stage reportage *Taras Shevchenko* by Z. Tarnavskyi was mounted by V. Blavatskyi in the Ukrainian Youth Theatre *Zahrava* (Glow) in 1937. This original play, which was first in the genre of biographical Shevchenkiana, with the protagonist Shevchenko being somewhat schematically interpreted, was presented by V. Blavatskyi in elaborate stylistics of the monumental theatre. His production was sustained in conventional and realistic manner, being distinguished by exaggerated, symbolic and histrionic scenes.

The staging was first of all based on the principal character Shevchenko, whose role was played by onstage constantly present L. Borovyk. Thanks to the image's three-dimensionality, the actor succeeded in broadly and freely unfolding the line of his role. However, the actor, from the point of critics, failed to hold it across the performance and to keep on staying put. And in the present case, it is crucial that the critics distinguished the separate acts and mise en scenes proper in the play.

At the same time, due to peculiarity of the order, the author attempted to lend the Christian tint [the characters' addresses to (hopes for) the Lord; original Shevchenko's prayers] to the play as well. And then, the stage director managed to develop a *community theatre* here, where by means of actualizing the poet's personality experience he converted it into the values of national and religious identity. Therefore, this production has distinctly determined a clear national outlook, being

crucial to the *Zahrava* stylistics, where has been perfectly elaborated its own formative nature of national *generality*.

While being in the I. Kotliarevskyi Theatre (1939), under the name of scenic image *Poplar*, V. Blavatskyi staged three romantic Shevchenko's ballads *Poplar*, *Mad Woman*, and *The Drowned* dramatized by H. Luzhnytskyi. Here the stage director also placed an emphasis on plastic solution, applied the device of contrast of lively colour crowd scenes.

The Shevchenko's stagings mounted by V. Blavatskyi in three representative Ukrainian Halychyna theatres of the interwar period were totally unconventional (namely, the stage versions of Shevchenko's poetry; staging, in conventional and realistic manner, of the biographical and stage reportage *Taras Shevchenko* by Z. Tanavskyi), and therefore were construed in an original and modernist way.

Keywords: Volodymyr Blavatskyi, stage version, the I. Tobilevych Ukrainian People's Theatre, Ukrainian Young Theatre *Zahrava*, the I. Kotliarevskyi Theatre.