

Олена Боньковська
(Київ)

МІЖВОЄННЯ. ТЕАТРАЛЬНА ГАЛИЧИНА. КРАКІВ

Poskuta-Włodek D. Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2012. – Т. 6. – 604 s.

**DZIEJE
TEATRU
W KRAKOWIE**
w latach
1918-1939 *Diana Poskuta-Włodek*
Zawodowe teatry dramatyczne



В українського історика театру по-важна наукова серія «Dzieje teatru w Krakowie» (ідея, наукова редакція професора Яна Міхаліка), томи якої з 1980 року виходять в єдиному форматі й стилістиці оформлення, не може не викликати захоплення, зачарування та, можливо, певної заздрості. Знаменно, що тут при єдиному об'єкті дослідження – театрі – багатою семантикою відправної тези найменування цієї серії – *dzieje* (події, явища, факти) *teatru* – було стратегічно передбачено її багатовекторність. Адже впродовж десятиліть у її рамках послідовно, поетапно було досліджено багатовимірне буття краківського театру від самих початків його становлення: томи Збігнева Яблонського (1781–1830), Казимира Новацького (архітектура краківських театрів), Єжи Гота (австрійський театр у Кракові 1853–1865 рр.), а також ґрунтовні томи Яна Міхаліка про історію власне польського краківського театру (1865–1915). У 2012 році вийшов віддавна гаданий і очікуваний у польському історичному театрознавстві

том завідуючої літературної частини театру імені Ю. Словацького, тепер уже доктора Діани Поскути-Влодек про професійні драматичні театри Кракова періоду міжвоєнного двадцятиліття польської незалежності (1918–1939).

Останній том одразу після свого виходу посів особливе місце серед театрознавчих досліджень. Водночас написанню цієї унікальної монографії передувала тривала, кропітка, з поетапним удосконаленням, науково-пошукова робота за методологією театрознавчо-історичного дослідження. Таким чином, наукова майстерня авторки надзвичайно об'ємна – монографії і величезна кількість статей про театр.

Перші етапи роботи дослідниці проходили в руслі джерелознавчого дослідження, а саме – у науковому опрацюванні книги зібраних бібліографом Каролем Естрайхером і філологом, театральним критиком Юзефом Фляхом протоколів краківської театральної комісії 1893–1911 років ¹.

Ця книга стала своєрідним претекстом оригінальних театрознавчо-історичних досліджень Д. Поскути-Влодек. І першим з них була монографія «*Co dzień powtarza się gra... Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. 1893–1993*» (Краків, 1993 р.), приурочена до 100-річного ювілею театру ім. Ю. Словацького. Цікаво, що вчена нейтрально означила свою книгу, незважаючи на її ґрунтовність, просто як популярний огляд столітньої історії театру ².

Безумовно, на цій книзі робота не зупинилася. І вже в наступній монографії «Trzy dekady z dziejow sceny: Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w latach 1914–1945» (2003) Д. Поскута-Влодек об'ємно й ґрунтовно виокремила естетично-цілісні мистецькі етапи дирекції театру ім. Ю. Словацького. Ця наукова монографія, у загальноприйнятих і, зокрема, цільних для театру хронологічних і артистичних рамках, була також приурочена до ювілею театру. У ювілейні 2003 і 2013 роки її було перекладено англійською мовою і двічі перевидано.

Знаменно, що книга також не стала завершенням, а етапним підсумком. А тепер авторка створила монументальну хрестоматійну монографію «Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatru dramatyczne». Тут об'ємно й цілісно досліджено діяльність усіх драматичних польських театрів Кракова міжвоєнного періоду польської незалежності.

У передмові «Uwagi wstępne» вчена в довільній формі, але засадничо роз'яснила концепцію монографії. Вона наголосила, що предметом дослідження є не театральне життя міжвоєнного Кракова загалом, а діяльність польськомовних професійних драматичних театрів. За умови всестороннього відображення їх функціонування та необхідності окреслення умов і обставин їх роботи тут висвітлено співпрацю драматичних театрів з напівпрофесійними й аматорськими, а також запропоновано огляд окремих фахових сцен, кабаре, рев'ю; згадано діяльність оперних і опереткових ініціатив.

Наголошено, що для досягнення мети насамперед необхідно було вирішити завдання перегляду й нового прочитання давно відомих матеріалів і ввести в обіг нововиявлені.

Що стосується хронологічних меж, то загальноприйняті рубежі вже опрацьовані в монографії «Trzy dekady z dziejow sceny: Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w latach 1914–1945». Отже, за основу взято міжвоєнний період польської незалежності 1918–1939-х років. Здавалося б, ці хронологічні межі очевидні й обґрунтування не потребують. Утім, їх автоматично не прийнято. Адже ці дати не тільки визначають час між двома світовими війнами, а й обумовлюють період незалежності Польщі і її повторної втрати. Ці дати є переломними у функціонуванні всіх театрів держави. Саме 1918 рік став граничним, поворотним в устрої театральної роботи в Польщі на нових засадах; а в часі двадцятиліття вже по-новому формувалися різноманітні напрями, зокрема розвиток мистецьких тенденцій, драматургії, репертуару, окремих сцен, і здійснювалося реформування організаційної роботи. Адже в той час відбулися засадничі зміни на театральній карті Польщі. Тоді Краків на контрасті до столиці Варшави поступово втрачав свої привілейовані позиції. А з початком Другої світової війни більшість тогочасних краківських театрів, окрім двох міських – імені Ю. Словацького та театру «Повшехний»³, припинили свою діяльність.

При аналізі стану сучасних історично-театрознавчих досліджень авторка зауважила, що театральний процес Кракова вичерпно досліджений тільки за періоди до Першої світової війни, а про період краківського міжвоєнтя, якщо і є окремі театрознавчо-історичні розвідки, то невеликі. Хоча на сучасному етапі таких різнопланових публікацій, враховуючи і магістерські роботи, є чимало. Утім, окремої монографії дочекався тільки професійний театр ім. Ю. Словацького, а краківське театральне життя міжвоєнного періоду потребує цілісного дослідження. Для вичерпного з'ясування цієї мети вкрай насущною є джерельна база. Найбільша увага тут зосереджена на архівних матеріалах – опрацьовано всі державні архіви, у тому числі й архіви театрів і бібліотек Кракова, Варшави, Шльонська. Крім того, опрацьовано й кілька приватних архівів. Однак архівні зібрання не завжди сповна, вичерпно й напевно відображають театральну ситуацію. У цьому випадку авторка, як повсякчас історики театру, звернулася до тогочасної періодики – системно опрацьовувала краківську пресу, а також театральну кореспонденцію з Кракова до газет інших міст. Авторка вникла й остереглася, що преса з політичних резонів, конфлікту інтересів тощо не завжди була об'єктивною та безсторонньою. Знаменно, що Д. Поскута-Влодек настільки про-

никливо опрацювала рецензії й відгуки, що склала професійно-грунтовні літературні портрети їхніх авторів.

Книга складається з трьох частин, спрямування яких визначене згідно з положеннями книги видатного історика польського театру З. Рашевського «Складний ребус, правила і ескізи з історії театру»⁴: «Хто пише про діяльність театру в будь-якому місці, той має справу зі станом будинків і організацією колективів, з розвитком добочинності і критики, репертуару й акторської гри, напрямків і стилів»⁵.

Так, у першій частині «Загальні умови функціонування краківських театрів» авторка об'ємно й ґрунтовно зосередилася на політичних, адміністративних, суспільно-соціальних, економічних, фінансових, інфраструктурних, господарських, управлінських, організаційних, пропагандистських, цензурних умовах і обставинах театрального життя міжвоєнного Кракова. Адже, власне, від цього багатоплощинного суспільно-політично-соціально-економічного укладу значною мірою залежать умови театрального процесу. Зокрема, у першій главі «Місце театру в культурному житті міста» наголошено, що театр у тогочасному Кракові посідав почесне, якщо не центральне місце. Тут порушено й розтлумачено особливо значимі в театральній справі питання: скільки глядачів відвідувало театр; чи оперували театри достатньо кількістю глядацьких місць, адже нерідко виникала потреба їх збільшення; чи тогочасний місцевий порядок і устрій дозволяв містянам вільно добиратися до театрів, якщо зважити, що до Кракова на театральні екскурсії приїжджали глядачі з навколишніх місцевостей (священики, парафіяни, учнівська молодь та ін.). І взагалі в культурному житті Кракова навколо театру гуртувалися майже всі культуро- й мистецькотворчі, освітянські сили міста: письменники, художники, музиканти, композитори, університетські і гімназійні викладачі тощо.

З повстанням незалежної Другої Речі Посполитої було закладено нові державні адміністративні вимоги управління театрами, що відрізнялися від таких в Австро-Угорській автономії Королівства Галичини і Людомерії (глава «Підготовка театрів до діяльності у вільній Польщі»). Театральний процес Кракова й далі продовжувала інспектувати утворена в межах автономії в 1885 році краківська Комісія театральна. Уже в незалежних межах муніципалітету Кракова ця комісія до 1939 року вирішувала всі важливі театральні справи міста. Власне, лише від неї залежали найважливіші рішення про артистичну діяльність і позаартистичні почини театральних дирекцій.

Водночас у Кракові й надалі залишалася дієвою налагоджена ще в ХІХ ст. система самостійного театрального самоврядування (глава «Краківська система управління театрами»). Однак тепер театр трактували не як приватне підприємство, а як громадську інституцію. Краківська система відрізнялася тим, що місто (Рада міста) і Комісія театральна брали відповідальність за долю власних театрів.

Можливо, парадоксально в поєднанні контрастних лексем звучить заголовок наступної глави «Меценат урядовий». Утім, такий оксиморон тут цілком доречний, адже система довготривалих театральних субсидій у Другій Речі Посполитій, на відміну від Австро-Угорщини, не практикувалася. Якщо урядові субвенції й присуджувалися, то скромні й одноразові⁶. Тому в краківській Комісії театральній передбачливо, а можливо, і запобігливо, одне місце додатково надавали представникові уряду. Проте уряд, коли театр почергово потрапляв у відання різних міністерств (Міністерства мистецтва і культури, Міністерства віросповідань і просвіти, Міністерства освіти і навіть визначального Міністерства фінансів), надавав перевагу здебільшого столичним варшавським театрам. У Краків-провінцію виділялися нерегулярні цільові дотації або на освітянські починання («Дворічний драматичний міський курс», «Краківська драматична школа музичного інституту», «Курс театрального малярства»), або на стратегічні театральні плебісцитні акції, коли частина акторів з краківських театрів з місієюною метою – у народних і культурних цілях – виїжджала працювати в польські театри на заході країни, щоб зблизити населення цих країв з польським народом.

Тут представлені й інші польські краківські театри або ті, що гастролювали в місті, адже компетенція Комісії театральної і Президії Ради міста не обмежувалася тільки міськими театрами. Це питання окремо розглянуто в главі «Статус приватних театрів». У той час у Кракові діяло чимало професійних, напівпрофесійних, аматорських театрів і сенок різних об'єднань, товариств, професійних спілок, політичних партій, Ягеллонського університету, шкіл, костелу тощо. Безумовно, насамперед Д. Поскута-Влодек з'ясувала юридичну і правову основу їх діяльності. Передусім тут ключовим було питання концесії, умови надання якої були зовсім неавтоматичні, а термін її чинності був, як правило, короткочасним. Необхідно наголосити, що авторка, відзначила виступи в 1927 і 1928 роках українських труп⁷.

Отже, фінансування краківських театрів було покладено винятково на міське самоврядування (глава «Механізми фінансування»). Схема була ніби певною: Рада міста щороку розглядає розмір театральних зарплат, плани на наступний сезон. Утім, це був нестабільний міжвоєнний період, і виникало чимало непередбачуваних подій, впливів, перешкод, а відповідно – неочікуваних наслідків. Авторка детально розібралася в усіх різновекторних тогочасних процесах, які позначалися на системі фінансування, а отже, діяльності театрів: політична ситуація, дорожнеча, інфляція, тимчасова активність глядачів-натурішів, валютні реформи, ліквідація деяких театрів, кредити, значення статусу театру для його фінансування, податки, пільги, оплата авторських текстів і перекладів тощо.

Для достеменного роз'яснення загальних умов функціонування краківських театрів запропоновано главу «Управління будинками і театральними маєтностями», адже ця проблема безпосередньо належала до постійної обов'язкової опіки влади міста. Тут систематизовано матеріал про різноякісні матеріальні театральні клопоти: ремонт, інвестування, оренда театральних приміщень, помешкань для працівників театру, декорацій, реквізиту, костюмів тощо.

Цікаво, що для історично-театрознавчого дослідження авторка запропонувала поняття іміджу. У главі «Формування іміджу, реклама, організація глядацького залу» описано представлення і сприйняття розмаїтого театального життя. Водночас це була продумана політика, яку в умовах театальної конкуренції творили театральні радники, адміністратори, літературні керівники (пресові конференції, заяви, реферати, звіти, лекції тощо). Потужним знаряддям слугувала щоденна і спеціалізована преса, у якій обговорювалися всі артистичні й позаартистичні події. Крім того, преса була важливим рушієм театальної реклами: рецензії, репертуар, хроніки, оголошення, фото вистав, акторів, декорацій. Рекламу також розміщували у вітринах, на стовпах оголошень. Рекламну й освітянську роль виконували й нововведені театральні радіопередачі. Таким чином, у популяризації театру була закладена стратегія поєднання освітянських засад і пошуків доходу, а отже, і планової організації публіки.

Тогочасне театральне життя у Кракові не проходило цілком безтурботно, як відомо з глави «Театральні організації, протестні акції і страйки». Тут детально розібрано мотиви й причини міських артистичних виступів і протестів. І визначальною була все-таки економічна ситуація й інфляція. З вимогою підняти зарплати виступали і артистичні, і технічні колективи театрів. Магістрат виплачував допомогу. З метою захисту прав театральних працівників у краківському театальному середовищі з кінця 1918 року організувалися спілки самопомочі: Споживче об'єднання артистів міських театрів, у січні 1920 року тут був організований осередок утвореної у Варшаві в грудні 1918 року Спілки артистів сцен польських (ZASP), Спілка директорів театрів польських тощо.

У міжвоєнному театальному Кракові жодна вистава або твір не могли бути виконані без дозволу театальної цензури (глава «Цензура»), яка належала до компетенції Дирекції поліції. Основними критеріями верифікації були антидержавницькі, антиурядові, антирелігійні, антитрадиційні, більшовицько-революційні та проанархічні твори.

Отже, на основі вичерпного, достеменного й прискіпливого аналізу всіх адміністративних, фінансових, організаційних, юридичних, майнових та інспекційних обставин краківського театрального буття Д. Поскута-Влодек перейшла до наративного викладу власне артистичного процесу в другій частині «Головні професійні сцени». Насамперед тут представлено об'ємний, з дев'яти глав, розділ про провідний Міський театр ім. Юліуша Словацького. У преамбулі авторка означила багату 25-річну історію найбільш заслуженої на польських землях інституції культури, діяльність якої інспірувала такі артистичні явища, які значною мірою спричинилися до народження польської нової драматургії, режисури, інсценізації, сценографії, акторства.

Саме з такими високими засадами мистецької діяльності Міський театр ім. Юліуша Словацького в граничному 1918 році увійшов у польську незалежність. Тут поетапно до 1939 року відтворено п'ять його дирекцій: Теофіля Тжцінського (1918–1926), Зигмунда Новаковського (1926–1929), Теофіля Тжцінського (1929–1932), Юліуша Остерви (1933–1935), Кароля Фрича (1935–1939).

Вступ підрозділу «Дирекція Теофіля Тжцінського (1918–1926)» побудований на відтворенні професійних поступів директора: біографія, інавгурація діяльності театру (вистава «Весілля» С. Виспянського), святкування 25-річчя театру (вистава «Визволення» С. Виспянського), проблеми фінансові й організаційні.

За тогочасними нормами артистичний склад був нестабільний (глава «Склад артистичний»), коли актори через більший заробіток і професійні перспективи поступово переїздили до столиці. Спочатку для гастролей і літніх виступів Т. Тжцінський ангажував чимало молоді, яка вчилася в досвідчених артистів. Відзначено тут також режисерів: Т. Тжцінський, Станіслава Висоцька, Антоній Пекарський, З. Новаковський, Ришард Ординський, Юзеф Сосновський, Юліан Добжанський, Мар'ян Єдновський, Єжи Лещинський.

Переходячи до основотворчої ділянки театральної діяльності – репертуару, авторка ввела первинну главу «Репертуарна стратегія». Тут окреслено головну домінанту – директор «інтенсивно шукав нових текстів», коли найбільш спектакулярною була стратегія регулярного впровадження до репертуару новинки. Водночас ця експансія репертуарних новинок була поступовою й виваженою: популярна європейська драматургія, класика, відомі п'єси, різнорідна польська драматична література, сучасні авангардні артистичні програми.

Отже, це репертуарне наповнення не було спорадичним. Звичайно, в репрезентативному польському театрі солідною підставою були твори національної літератури: вистави великого репертуару – твори А. Міцкевича, Ю. Словацького, С. Виспянського, які віддавна виставляли в театрі. Однак тепер це було нове прочитання, адже їхні ідеї в новій ситуації звучали як новий коментар до найновіших подій. Звідси й заголовок окремої глави – «Реінтерпретації».

Водночас репертуар театру не обмежувався лише традиційними виставами. У главі «Множинність пошуків у театрі» відображено, що рівночасно тут розвивався інший, наблизений до формального й естетичного експерименту напрям постановок, що об'єднував найважливіші елементи театрального мистецтва – драму, сценографію, акторство. Для репертуарного театру такий експеримент авангардної постановки був явищем надзвичайного значення.

Далі Д. Поскута-Влодек вивела окрему главу з метафоричним заголовком «Вавель – театр величний» про пленерну на вавельському дитинці виставу драми Я. Кохановського «Відправа послів грецьких». Спектакль переважно реалізовувала група з Товариства друзів Театру ім. Ю. Словацького. Однак інсценізація належала самому Т. Тжцінському й відображала ідею великого театру С. Виспянського. Актори театру взяли також участь у величезному пленерному представленні «Костюшко під Рацлавіцями» В. Аньчиця на майдані Спортивного товариства.

У главі «Діяльність пропагандна і видавнича» висвітлено гастрольну роботу театру й видання його журналу «Листи з театру» (1924–1925).

Ніби повсякденні, поточні справи театру зафіксовано в алюзійній зі старогрецькою пародією главі «Краківські театромахії» – це намагання Краківського оперного товариства офіційно зайняти приміщення театру, постійні звинувачення директора Т. Тжцінського у відсутності театральної кваліфікації та культури, непорозуміння в колективі, унаслідок чого він склав повноваження директора.

Таким чином, із пропонованого розділу зрозуміло, що період 1918–1926 років у театрі ім. Ю. Словацького був надзвичайно по-європейськи насичений і плодотворний. Тут на високому конкурентному рівні поєднувалися багатий традиційний і модерний репертуар, провадилися формальні пошуки, спільно працювали видатні режисери, сценографи, багатосторонній акторський склад, були впроваджені постійні вистави для молоді, видання журналу тощо.

Наступним директором театру став актор трупи колоритний і освічений З. Новаковський (підрозділ «Дирекція Зигмунда Новаковського (1926–1929)»). У главі «Керівництво артистичне і трупа» хрестоматійно подано творчий портрет нового директора – актора, режисера, драматурга, прозаїка, журналіста, музиканта, а також означено радикальне реформування нового артистичного складу. Тогочасну репертуарну й постановочну політику окреслено промовистою главою «Театр – то видовище», адже незалежно від того, чи ставили твір популярний, чи з високого репертуару, тогочасні вистави, у яких домінувала стилізація, вирізнялися видовищністю.

Водночас З. Новаковський у період своєї дирекції відзначився несерйозним ставленням до своїх зобов'язань, численними конфліктами з колективом, магістратом, драматургами тощо (глава «Конфлікти і занепад дирекції»).

Відтак на заміщення посади директора було оголошено конкурс (участь взяло 20 осіб), у якому виграв Т. Тжцінський (підрозділ «Друга дирекція Теофіля Тжцінського (1929–1932)», глава «Повернення»). У главі «Програма артистична чи комерційна?» викладено подивування репертуарною політикою тогочасної дирекції театру. Адже, незважаючи на формальну незалежність у творенні артистичного процесу, формальна участь директора в управлінні змушувала його підпорядковуватися переважно бульварному репертуару (закордонні фарси і комедії), який був розрахований тільки на дохід.

Це був економічно важчий період міжвоєнтя. Щоб підвищити фреквенцію, у театрі робили ставку на акторів високого рівня – своїх чи гастрольних, які б забезпечували фреквенцію, а також обмін досвідом (глава «До акторського театру»). У главі «Тріумф ремесла» зафіксовано, що тоді в театрі працювали близько десяти режисерів і один сценограф. Якщо вистави й були правильними, то їх успіх мав епізодично-вибірковий характер. А останній сезон дирекції Т. Тжцінського, незважаючи на артистичний успіх, економічно виявився невдалим, включаючи сталі оперні вистави, чим була викликана відставка директора.

З огляду на невдалий попередній період Міського театру краківський президент, Рада міста, Комісія театральна, філія Об'єднання артистів польських сцен шукали нового директора і зупинилися на Юліушеві Остерві (підрозділ «Дирекція Юліуша Остерви (1933–1935)», глава «Вибір третьої дороги»). Надзвичайно цікавим є наступний, другий, розділ «Забуті театри на Райській 12». На вулиці Райській були зосереджені театри, створені на основі принципів і засад людого театру⁸, призначеного для убогішої і малоосвіченої публіки, репертуарний діапазон яких охоплював драму, водевіль, оперету.

У першому підрозділі «Міський театр Повшехний (1918–1921)» авторка насамперед зосередилася на тогочасних ваганнях, як назвати театр – «людовий» чи «популярний». Зрештою, зійшлися на «універсальний» (глава «Людого, популярний? Повшехний»). І звичайно, хрестоматійно тут введена наступна глава «Керівництво артистичне». Художнє керівництво належало директору Станіславу Ярнінському, який працював у краківських Людогому театрі, Театрі ім. Ю. Словацького, у варшавському Театрі польському, а літературним керівником театру був філолог, учитель, поет

і драматург Юзеф Вісньовський. Театр не прагнув змагатися з головною міською сценою і артистичні завдання вирішував своєрідно. У хрестоматійній главі про засадничі театральні категорії «Склад, репертуар і... проблема з ідентичністю артистичною» Д. Поскута-Влодек окреслила також проблему мистецького самовизначення трупи. Цей театр був наступником програмної лінії свого попередника – Міського театру людowego. Так, програмно тут окремо мали працювати відділи драматичний і оперетковий, але специфіка багатожанрового театру диктувала свої вимоги, де артисти опереткові виступали в драмі, а драматичні – в опереті. Найпопулярнішим був легкий репертуар – комедійні та музичні спектаклі. З драматичних творів найприйнятнішою була класична польська комедія, адже завліт Ю. Вісньовський сповідував освітню місію театру. Театр мав виконувати пропагандистську функцію з акцентом на патріотичних виставах. Однак драматичний репертуар тут був аналогічний до інших краківських театрів, що провокувало малу фреквенцію публіки. Таким чином, театр зіткнувся з фінансовим дефіцитом (глава «Театр у тупику»). Незабаром Рада міста винесла рішення про реформування міських театрів. Відразу відомий композитор Б. Рачинський вніс проект реорганізації Театру Повшехнього в театр оперово-оперетково-водевільовий («Опера чи драма? Падіння Театру Повшехнього»). Безумовно, ця ідея дирекцією театру не була прийнята позитивно. Пропонували трансформувати театр у багатожанровий, адже дорогі оперні вистави оббирали бюджет театру. Способом запобігти кризі мали бути амбітний репертуар, добре виконання ролей, високоякісна режисура. Однак у липні 1921 року Рада міста все-таки затвердила закриття Театру Повшехнього.

Водночас на вул. Райській працювало багато співзвучних за естетикою театрів. Для заголовку наступного підрозділу авторка оригінально обрала назву «*Silva rerum*»⁹, тобто з латинської «Ліс речей» на Райській 12». Тут розглянуто всі незвідані, нині забуті міські краківські театри, які діяли недовго, забезпечуючи преференції публіки в розвазі. Кожному театрові присвячено окрему главу, де по змозі максимально відображено всі відомості про них: Міський театр опери і оперетки (1921–1924), що завдяки Краківському оперному товариству повстав на місці Театру Повшехнього; Оперетка Новосці (1924–1926) і Повернення Оперетки Новосці (1927–1928); Театр популярний Новосці, ревіїні театри Гонг (1928–1929), Пантера (1929–1930) і Водевіль (1930).

У 1919 році було відкрито приватний театр – спілку з обмеженою відповідальністю «Багателя» (третій розділ – «Багателя»). Тут планувався кінотеатр, у якому також можна було б ставити опери, оперети, комедії, драми, рев'ю. Його директором став власник будинку, журналіст Маріан Домбровський, який мав досвід керівництва Театром польським у Відні (підрозділ «Дирекція Маріана Домбровського (1919–1925)», глава «Перш ніж повстала “Багателя”»). І безумовно, тут хрестоматійно постала глава «Будинок і інавгурація діяльності», у якій авторка зосередилася на театральній архітектурі та мистецькому профілі театру (перша вистава «Жінка без вади» Г. Запольської виразно продемонструвала, що це бульварний театр, який відображає скерування масової культури і зміну суспільних звичаїв). Глава «Місія благодійної розваги» окреслює програму діяльності цього театру згідно з гаслом – служити сміхові і веселошам. У главі «Генеза бульварного театру або велика традиція малої “Багателі”» авторка нарративно висвітлила французькі ґрунтовні дослідження про бульварний театр Б. Брюне, М. Корвіна, О. Барро, бо «Багателя» чітко сповідувала європейську традицію міщанського розважального бульварного театального промислу (мелодрами, фарси, комедії, водевілі). Тож чергова глава присвячена реальному репертуару «Багателі» – «Сьогодні фарс, завтра комедія». У цьому незалежному від державного програмування й фінансування театрі могли вільно послуговуватися популярними іноземними п'єсами. Водночас тоді це була загальнопольська театральна тенденція, хоча в багатьох випадках власне з «Багателі» починалася серія польських інсценізацій. Щодо першості прем'єр спостерігалось навіть суперництво між польськими, зокрема краківськими, театрами. Тут купували в зарубіжних агенціях коштовне пра-

во – ліцензії на постановки, здійснювали власні переклади. Водночас у «Багателі» ставили, хоч не масово, і високу європейську та польську драматургію.

Назву наступної глави «Усе вирішує трупа» Д. Поскута-Влодек взяла з тогочасної статті Т. Боя-Желенського про «Багателю» – «Театр і театрик»: *якщо високе мистецтво тримається завдяки великим акторським індивідуальностям, то в розважальному театрі все залежить від трупи*. У театрі досконало вирішували непросте завдання посезонної реконструкції швидкоплинної трупи. У її формуванні брало участь професійне, досвідчене, також змінне, артистичне керівництво театру. Критерій добору акторів завжди полягав у вимогах щодо володіння ними комедійно-фарсовими засадами гри і навичками інтенсивної праці. Таким чином, тільки цілісно трупа може формувати творчу конфігурацію театру (глава «Артистичний профіль: акторство, режисура, сценографія»). Тут цінувалися майстерність вести сценічну бесіду, партнерство, вибудовування масових сцен, творення читабельних обрисів героїв, а первинною вмілістю було таке конструювання ролі, щоб легко й виразно представляти галерею фарсових і комедійних людських типів, де прерогативу віддавали акторам старшого покоління. А для цілої трупи важливо було зображати збірний портрет «типових» середовищ і груп, суспільне тло. Водночас феномен «Багателі» значною мірою формувала жіноча частина трупи – акторки-репрезентантки нової повоєнної моделі незалежної жінки. У модну «Багателю» ходили на акторів, вистави і костюми, щоб наслідувати зображуваний на сцені стиль життя, одяг, декорації. Тоді неабиякого поширення набула течія art d'iso, яка позначилася не тільки на театральних костюмах, оздобі й декораційному мистецтві, його сповідувала трупа. Проводилися режисерські інновації: тяжіння до ілюзійності, розширення масових сцен за рахунок декорацій, ефект кіномонтажу, симультанні декорації.

Кількість гастрольних виступів у цьому театрі була настільки великою, що спричинила окрему главу «Гостинні виступи й інші атракції». Здебільшого виступали варшавські артисти і трупи, часом львівські та з інших осередків. Тут витримували баланс між комерцією та мистецтвом, представляючи широкий жанровий діапазон – і драматичні виступи, і естрадні. В артистичній програмі передбачалися циклічні позапрем'єрні спектаклі для дітей і молоді, новорічні вечори, шопки, рев'ю гумору, редути, бали-маскаради. Цей театр виконував своєрідну місію, оживлюючи Краків, викликаючи в містян відчуття співучасті в театральному процесі.

Утім, подальша доля «Багателі» склалася зовсім несподівано, коли директор М. Домбровський 1925 року зрезигнував безпосередньою дирекцією театром. Це було потрясінням для всієї трупи, а особливо для акторів. Вони самоорганізувалися, як довідемося з однойменної глави, в Об'єднання артистів театру «Багателя» (1925–1926). Об'єднання продовжувало працювати з попереднім репертуаром, а задля каси ставили нові пікантні фарси, комедії, навіть балетно-пантомімічну виставу. Театр також рятувався гастрольними драматичними (К. Адвентович, А. Моісі) і кабаре-виступами. Однак фінансова ситуація погіршувалася. Відбувся розкол трупи (Об'єднання артистів театру «Багателя» під керівництвом Л. Збуцького і група Об'єднання артистів театру в Кракові під керівництвом І. Берського). Улітку будівлю «Багателі» було переобладнано в кінотеатр.

Однак театральні перипетії «Багателі» тривали й надалі (глава «Подальша доля «Багателі» (1926–1939)»). Її трансформували в кінорев'ю, де регулярно показували фільми й проходили різноманітні імпрези, гастрольні виступи, кабаре, рев'ю, концерти.

Водночас у Кракові діяло ще чимало тимчасових розважальних сцен, які спеціалізувалися на дешевому багатожанровому (естрада, кабаре, вар'єте, цирк), часом драматичному репертуарі. Третя частина «Інші сцени» об'єднує розділи про театри, що працювали на основі таких засад. У першому розділі «Професіонали поза головними сценами драматичними – вибрані приклади») представлені театри винятково зі складом професіоналів – різнобічних акторів, яким під силу був різножанровий репертуар, але які не мали постійної зайнятості. Це були Театр Новості (підрозділ

«Театр Новosci на Старовісльній в роках 1918–1922 – на маргінесі драми»), Бюро концертне (підрозділ «Краківське Бюро концертне в Старому театрі (1921–1939)», більшість вистав (сольні виступи, концерти, конференції, політичні збори, літературні вечори тощо) у якому мали суто комерційний характер, і фірма улюбленця публіки темпераментного виконавця власних монологів Леона Вирвіча (підрозділ «Театр одного актора – Леон Вирвіч»).

Безперечно, діяли тоді й аматорські театри, до роботи яких часто долучалися професійні театральні сили (режисери, актори; також надавалися костюми, декорації, реквізит тощо) (другий розділ «Участь театрів і творців професійних у русі напівпрофесійному та аматорському»). Тут фігурує два театри (підрозділ «Аматорський театр у бурсі Кузновича (1928–1939) і Театр дому жовніра польського (1923–1937)»): перший – Театр Спільки молоді промислової і рукодільної, репертуар у якому був організований священником М. Кузновичем, тут грали популярні патріотичні п'єси, вистави на релігійну тематику; другий, будучи на військовому утриманні, оперував великим відремонтованим залом і регулярно грав польські, іноземні вистави, байки для дітей, дохід з яких ішов на освіту війська.

У межах напівпрофесійного театального руху діяли Академічне артистичне коло симпатиків класичної драми, Класичні вечори в театрі ім. Ю. Словацького; пленерні видовища влаштовував Польський академічний театр Ягеллонського університету (Poltea), а Днями Кракова (з 1936 р.), де відбувалися пленерні інсценізації, жило ціле місто (підрозділ «Театри академічні, видовища пленерні, Дні Кракова»).

Третій розділ «Нові дороги театру» присвячено авангарду. У першому підрозділі «Репертуарний театр щодо авангарду і літературних сцен» перераховано всі артистичні заклади, які позиціонувалися в новітніх течіях і естетиці: у кав'ярні *Esplanada* формувалися клуб формістів Галька Мушкатова і авангардний клуб «Катаринка»; «Товариство формістів», студентська літературна група «Симпозіум», у футуристичних строях виступала З. Ординська, аматорський театрик дебютантів «Мікросцена»; під протекторатом театру ім. Ю. Словацького планувалася літературна сценка авангардного артистичного характеру.

Тут висвітлено своєрідний парадокс достойних відносин авангардного театру з інституційним театром ім. Ю. Словацького (директором Т. Тжцінським, акторами), хоча кожна поява авангарду в традиційному театрі сприймалася з осторогою. З іншого боку, спорадичні виступи футуристів, експресіоністичні інсценізації, залучення авангардних артистів були однозначною декларацією підтримки в театрі ім. Ю. Словацького нових течій (деякі артисти брали участь у футуристичних артистичних акціях, відбувалися футуристичні вечори («Однорівки футуристів»)).

Усі ці авангардні інтенції вилилися в театр «Крікот», який діяв у Кракові від червня 1933 – до червня 1938 року (підрозділ «“Крікот” іде. Щодо традиції і офіційного театру»). Тут достеменно роз'яснено основні критерії і засади повстання та діяльності «Крікоту». Він був контрреакцією на репертуарний театр, бунтом проти міщанства в театрі й серед публіки, до того ж вагоме значення мали ліві переконання творців. Феномен театру полягав у тому, що він був неформальною групою з ядра і супровідної когорти індивідуальностей, об'єднаних винятково на артистичних основах, без лідерства, де всі мали свою думку, були і творцями, і реципієнтами, і працювали на засадах комуні – самозабезпечення. Спершу це був аматорський театр, який повстав за ініціативою художників і до якого згодом долучилося декілька професійних режисерів, акторів, сценографів, які служили безоплатно й без репертуарних планів.

Водночас тут простежено, що «Крікот» був ефектом процесу 1920-х років, коли відбувались інсценізації драм Віткація (Станіслава Ігнація Віткевича), виступи З. Ординської та І. Сольської, футуристичні маніфестації і «пракрікотові» спектаклі (кабаре, літературні пісеньки).

Від липня 1933 року до червня 1938 року «Крікот» показав 30 прем'єр: вистави драматичного характеру («Смерть Фауна» Т. Чижевського, «Каракатиця» С. Вітке-

веча, «Адвокат Патлен» Д. Брюеса, «Визволення» С. Виспянського), шопки, кабаре «Там-там», вечори. Однак поняття викінченої вистави тут було неприйнятним – враховувався сам творчий процес і сприйняття вистави глядачем-співучасником, а всі індивідуальні спроби, експерименти були підпорядковані драматургії спектаклю – за допомогою режисури поєднати в спектаклі балет, музику, акторську гру, ефект декорацій у нерозривну цілість. Таким чином, артистичний феномен «Крікоту» полягав в одноразовості вистави-події як явища, протилежного повторюваності репертуарного театру.

Отже, польське історичне театрознавство збагатилося унікальним, фундаментальним, панорамним дослідженням про багатогранне, різновекторне театральне життя міжвоєнного Кракова. За заголовком сприймається, що це нехитрий констативний огляд театального процесу, зокрема драматичних сцен, але водночас це не просто статистика, а статистика, яка глибоко і творчо осмислена.

Дослідження структуровано надзвичай чітко і зрозуміло – за канонами суворої академічної хрестоматійної схеми: огляд політичних, урядових, адміністративних, суспільно-соціальних, економічних, фінансових, інфраструктурних, господарських, управлінських, організаційних, пропагандистських, цензурних умов і обставин повстання та діяльності тогочасних краківських польських професійних театрів, а за умови всестороннього відображення їх функціонування – дискурс з напівпрофесійними й аматорськими театрами, окремими фаховими сценками, кабаре, рев'ю; оперними та оперетковими ініціативами.

В огляді конкретних театрів спершу до уваги взято побутові умови їх діяльності – приміщення, які розширювали, ремонтували, реконструювали тощо, а вже далі висвітлено організацію та перебіг власне творчого процесу (колективи, репертуарна політика, акторська гра, напрями і стилі).

Дослідження охоплено всі професійні, напівпрофесійні, аматорські драматичні театри, які спеціалізувалися як на серйозному, так і на розважальному репертуарі. Очевидно, що для об'єктивного відтворення творчого театального процесу необхідна була констатація. Однак ця ніби проста фіксація тут вивірено, проникливо ілюструється відповідним цитуванням, адже, безумовно, відображення очевидного творчого театального процесу неможливе без його ілюстрування рецензіями, оцінками, відгуками, враженнями, спогадами тощо. Водночас тут відсутня прямолінійна констатація – цитування збагачене нарацією, насиченою метафорикою, фразеологізмами, алюзіями, де майстерно, комплексно поєднані статистичні, архівні джерела та їх творче, наукове опрацювання. Однак нарація тут є особливою, оригінально узагальненою авторськими умовиводами, а при відображенні репертуарних, постановочних, акторських, режисерських надбань часом застосовується й реконструкція.

Так, при розгляді репертуарної політики прем'єри театрів не тільки зафіксовано, а й подано їх кореляцію в контексті цілого тогочасного польського театального процесу; в окремих параграфах вистави класифіковано під проблемними, метафоричними заголовками.

Особливу увагу приділено творцям театру. Кожна артистична особистість – режисер, актор, композитор, художник – удостоєна енциклопедичної довідки. Навіть знані біографії подаються в авторському трактуванні.

Монографія цінна тим, що в контексті хрестоматійної, концептуальної проблематики – репертуар, артистичний склад, сценографія тощо – авторка в назвах окремих частин, розділів, підрозділів, зокрема глав, метафорично зацентувала насущні характерні питання. Ці принципові в бутті театру проблеми поступово розкриваються й нанизуються у відображенні цілісної картини, закладаючи стрижень очевидних подальших досліджень.

Важливість монографії ще й у тому, що вона фактично є рівноцінною архівним матеріалам, оскільки вже не потребує додаткової перевірки, уточнення і на яку можна з абсолютною довірою покладатися. Водночас вона вирізняється високохудожнім стилем написання.

Пропонована монографія доктора Діани Поскута-Влодек «Діяльність театру в Кракові в роках 1918–1939. Професійні театри драматичні» у відомій науковій серії «Dzieje teatru w Krakowie» посіла почесне місце і є звершенням у дискурсі європейського східнослов'янського історичного театрознавства.

¹ *Estreicher K., Flach J.* Sprawozdania Komisji Teatralnej w Krakowie 1893–1911/ wstęp, opracowanie i przypisy D. Poskuta-Włodek. – Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1992. – (Seria «Studia i Materiały do Dziejów Teatru Polskiego / pod red. Lidii Kuchtywny i Edwarda Krasińskiego»).

² *Poskuta-Włodek D.* Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2012. – Т. 6. – С. 8.

³ *Powszechny* – усезагальний, універсальний, спільний, розповсюджений, поширений. Тут і далі використовуємо транслітеровану назву «Повшехний».

⁴ *Raszewski Z.* Trudny rebus, Zasady i szkice z historii teatru. – Wrocław, 1990.

⁵ Цит. за: *Poskuta-Włodek D.* Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2012. – Т. 6. – С. 13.

⁶ У цьому контексті зрозуміле закриття у травні 1924 року львівського українського театру товариства «Українська бесіда», який як театр товариства «Руська бесіда» із часу свого утворення (з 1864 р.) працював на двох довготривалих субвенціях.

⁷ Це були східноукраїнські театральні колективи вже з розформованих таборів інтернованих Армії Української Народної Республіки на території Другої Речі Посполитої. Адже тільки ці українські трупи мали право вільно гастролювати по всій території Другої Речі Посполитої, включаючи столичні міста.

⁸ У традиції українського театру першим і останнім був Незалежний людовий театр (режисер В. Блавацький), який був створений у Львові в листопаді 1926 р. і діяв три місяці.

⁹ В умовному перекладі цю назву можна означити як чернеткові нотатки або змішані записи. У середньовічній та ранньомодерній Європі була розвинута традиція рукописної культури, яка знаходила своє виявлення в упорядкуванні збірників, своєрідних рукописних бібліотек – «Silva rerum».