

Я. Бохенського, відзначав, що після прочитання його праць навіть найзапекліші противники кінематографа призадумувалися глибше над важливою роллю фільму «під сучасний час», усвідомлювали «собі вартість срібної казки й романтичної ілюзії кіна!» [3].

1. *Бохенський Я.* Срібні тіни (про фільмове мистецтво) / Ярослав Бохенський. — Л., 1929. — 116 с.
2. *Бучко Р. В.* Українське кіно поза межами держави : дис. канд. мистецтвознавства / Бучко Роман Васильович ; Київ. нац. університет культури і мистецтва. — К., 2015. — 220 с. — Рукопис.
3. [*Нигрицький Л.*] Ярослав Бохенський: «Срібні тіни» (про фільмове мистецтво) : [рецензія] / Григорій Лужницький // Поступ. — 1929. — Ч. 8—10. — С. 308.

Мар'яна Комариця

ТЕАТРОЗНАВЧІ СТУДІЇ МИКОЛИ ГНАТИШАКА У ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ МІЖВОЄННІЙ ПРЕСІ

Висвітлено погляди Миколи Гнатишака на перспективи розвитку українського модерного театру на тлі еволюції європейського сценічного мистецтва. Запропонована вченим концепція «синтетичного театру» актуалізує ідеї німецького режисера Макса Райнгардта, зокрема синкретизму хору, танцю та світлових ефектів. Теоретичні принципи реалізовано крізь призму рецензій на вистави тогочасних львівських театральних колективів.

Ключові слова: театр, Микола Гнатишак, Макс Райнгардт, мистецький синкретизм, західноукраїнська преса.

Освещено взгляды Микола Гнатишака на перспективы развития украинского современного театра на фоне эволюции европейского сценического искусства. Предложенная ученым концепция «синтетического театра» актуализирует идеи немецкого режиссера Макса Райнгардта, в частности синкретизма хора, танца и световых эффектов. Теоретические принципы реализовано через призму рецензий на спектакли львовских театральных коллективов того времени.

Ключевые слова: театр, Микола Гнатишак, Макс Райнгардт, синкретизм искусства, западноукраинская пресса.

We highlight Mykola Hnatyshak's views on the prospect of the Ukrainian modern theater development as compared to the evolution of the European

performing arts. This researcher proposed a concept of the «synthetic theater» that underlines the ideas of the German director Max Reinhardt, in particular the syncretism of the choir, dance and light effects. His theoretical principles were based on the reviews of performances of the contemporary Lviv theaters.

Key words: theater, Mykola Hnatyshak, Max Reinhardt, art syncretism, West Ukrainian press.

Театр як одна з форм візуалізації та мистецької трансформації суспільних процесів перебуває під впливом загальноісторичних тенденцій. Якщо точка відліку новітнього українського театрального життя в Галичині пов'язана з відкриттям 1864 р. у Львові народного театру «Руська Бесіда», то доба поміж світовими війнами — зі становленням модерного українського театру, з розмаїттям мистецьких проєктів та колективів. «У міжвоєнному українському театральному процесі Східної Галичини в межах II Речі Посполитої, — зауважує сучасний театрознавець Олена Боньковська, — простежуються ритм розвитку і формотворчі здобутки, співзвучні з тогочасним польським театром. Хоча в дійсності прослідковується їхня повна диференціація і відчуження, зумовлені довголітньою історією геополітичного протистояння і тогочасного статусу окупованої недержавної української нації» [2, с. 534]. Справді, на розвиток тогочасного українського театрального життя в Галичині впливали різні фактори — це й політична бездержавність нації, тобто перебування в політичній орбіті домінуючої польської культури й боротьба з нею, і «культурний зудар» двох естетичних традицій — галицької та наддніпрянської, що пов'язано з переїздом унаслідок репресій радянської влади в Західну Україну акторів-емігрантів, і новітні тоталітарні тенденції, що наростали як на Заході, так і на Сході.

Фольклорні витоки та напрями подальшої еволюції національного театрального мистецтва окреслив С. Чарнецький у розвідці «Історія українського театру в Галичині»: «Український нарід, як зрештою всі інші народи, мав пребагаті зароди драми у своїх обрядах і звичаях, про що згадують найдавніші літописи і проти чого так гостро виступали наші давні проповідники й моралісти... Шкода лиш, що заборони тих ігрищ, як і взагалі наші нещасливі історичні обставини, не дали змоги тим стародавнім народним звичаям скристалізуватися в більше розвинених мистецьких формах та розвинулися в більш мистецькі твори, як це було колись у старинних

народів» [30, с. 13]. Новітні часи змінили характер взаємин між театром і Церквою: касова книжка театру «Руська Бесіда» задокументувала, що більшість жертводавців були духовними особами — це крилошани, парохі, катехити, питомці й навіть монастирі. У статті «Наш театр в Галичині й українське духовенство», вміщеній у газеті «Нова Зоря», наголошено на відмінностях у правному становищі отців різних конфесій: «Православне духовенство на Придніпрянській Україні як і в цілій Росії до недавніх часів не сміло взагалі являться в театрі, латинське теж держалося від нього осторонь. А український театр по сей бік Збруча народився, зростав і довгі роки держався якраз працею і грішми нашого духовенства» [26]. С. Чарнецький веде еволюційну лінію від язичницьких ритуалів через релігійну та народну драму до новітніх зразків українського драматичного мистецтва, зачинателем якого вважав І. Котляревського, окреслює основні етапи театрального життя Галичини, звертаючись і до тих процесів, що тривали на Наддніпрянщині.

Українське театрознавство як галузь наукового знання «відносно молода наука», і саме на міжвоєнний період припадає її активний розвиток як у Галичині, так і в підрадянській Україні. Майже одночасно в середині 20-х рр. ХХ ст. вийшли друком праці Дмитра Антоновича «Триста років українського театру» (Прага, 1925) та Олександра Киселя (Кисельова) «Український театр» (Київ, 1925) [21, с. 840]. Різновекторність процесу відродження театрального життя була зумовлена розділенням України поміж чотирма державами — СРСР, Польщею, Чехословаччиною та Румунією. Відповідно театральний процес як складова загальнокультурного розвитку значною мірою визначався тими тенденціями, які домінували в тій чи іншій політичній системі. Ці тенденції, а також діяльність окремих театрів і театральних груп у різних регіонах України в той час, проблеми формування репертуару й еволюції сценічного мистецтва ґрунтовно досліджені у працях сучасних театрознавців, усе ж деякі театрознавчі матеріали досі залишаються поза сферою наукового аналізу з огляду на те, що вони переважно друкувалися на шпальтах часописів, які тривалий час зберігалися у спецфондах, рецензії ж заховані поміж численними хронікальними замітками.

У цьому контексті особливої ваги набуває постать талановитого літературознавця Миколи Гнатишака, одного з цільних (поруч

із Леонідом Білецьким, Ярославом Гординським, Євгеном-Юлієм Пеленським, Михайлом Рудницьким), що опублікував у міжвоєнній періодиці не тільки низку оригінальних статей із проблем теорії та історії літератури, зокрема присвячених постатям Маркіяна Шашкевича, Тараса Шевченка, Івана Франка, Степана Руданського, а й театрознавчі й полемічні матеріали, рецензії на нові книги й театральні вистави. Саме з театрознавчих публікацій розпочалася тісніша співпраця М. Гнатишака з редакціями західноукраїнських, перш за все львівських, часописів. Працюючи в Берліні на посаді асистента Українського наукового інституту, він цікавився життям місцевих театрів і водночас ділився своїми спостереженнями й міркуваннями з українським читачем. Так, у 1929 р. в журналі «Нові Шляхи» було опубліковано розвідки М. Гнатишака «З Берлінської опери», «З театру Піскатора в Берліні» та «Макс Райнгардт», що засвідчують не лише зацікавлення драматичним мистецтвом, а й добру орієнтацію у специфіці режисерської та акторської діяльності. Ці статті можна вважати своєрідною точкою відліку театрознавчих студій вченого не тільки в часовому вимірі, а й у концептуальному, з огляду на подальші спроби адаптації мистецького досвіду німецького модерного театру на українській сцені.

У травні—червні 1929 р. у Берліні тривав театральний фестиваль, що «попередив мертвий літній сезон». Про святкові вистави театрів-господарів і виступи театральних труп з інших країн, зокрема російський балет Сергія Дягілева, що вразив модерним просторовим оформленням, поєднанням балетної техніки з гімнастично-ритмічними засобами, йдеться у статті «З Берлінської опери». Порівнюючи італійську та німецьку опери, М. Гнатишак відзначав перевагу музичного начала в першій та режисерського — в другій. Так, диригентський талант Артуро Тосканіні з «Ла Скала» німецька критика кваліфікувала як недосяжну майстерність, на противагу режисерському: «Треба признати, що перша зкраю берлінська оперова постановка останніх років стоїть під оглядом театральности на ціле небо вище від інсценізацій “Скалі”. Ясно, що в такому середовищі робила ця незвичайна синтеза найвищого музичного уміння з повною безпомічністю в ділянці сценічній досить невіривняне, дивне вражіння» [4, с. 123].

Нові творчі розробки відомого німецького режисера Ервіна Піскатора після недавнього фінансового краху ілюструвала стат-

тя «З театру Піскатора в Берліні». Новий сезон у вересні 1929 р. у «Theater am Nollendorfplatz» відкрила п'єса Вальтера Мерінга «Берлінський купець». У творі свідомо акцентовано не сюжет, а технічне оформлення: «Це висування сценічної машинерії на перший план вражає в цьому випадку своєю нежиттєвою монотонністю, бо режисер обмежився лише до безконечного повторювання своїх старих сценічних засобів... не давши в цьому огляді нічого живого». Режисерський досвід Е. Піскатора змусив його дещо підпорядкувати політичну тенденцію суто мистецьким цінностям, наприклад подати політичних опонентів як позитивних персонажів, однак автор статті вбачав у театральній постановці позбавлену цілісного стилю суміш сценічного конструктивізму з реалістичними реkvізитами. Як позитив відзначено лише режисуру кінематографічної частини вистави — спробу «цікавої ритмізації фільмового образу» [16, с. 371].

Якщо для Е. Піскатора — пропагандиста соціалізму й прихильника політичного театру — характерною була ідеологічна домінанта, то на адресу режисера М. Райнгардта (справжнє прізвище — Максиміліан Гольдман), навпаки, лунали звинувачення в надмірному прагненні до комерційного успіху, еkleктиці, формалізмі, космополітизмі, дехто вбачав навіть «кулінарний підхід до театру» [22, с. 118]. Короткі біографічні відомості про видатного німецького й австрійського режисера обрамлені загальним культурним тлом, що формувало «батька модерного театру». На думку М. Гнатишака, у кінці 20-х рр. ХХ ст. певна стагнація була відчутною і в його творчості, прихована «погоною за дешевими ефектами». Режисерський талант М. Райнгардта полягав у вмінні опрацювати кожну роль до найменших деталей, у формуванні цілісного акторського ансамблю та гармонійному поєднанні «сценічних ефектів із внутрішньою структурою акції» [17, с. 163]. Він зайняв чільне місце в театральному світі водночас завдяки своїм організаційним й адміністративним здібностям, ставши найкращим сценічним реалізатором психологічно-натуралістичного типу.

Особливу увагу М. Гнатишак звертав на еволюцію мистецтва сценічних декорацій, несправедливо недооцінене в театральному світі, бачення якого зазнало певних змін і в діяльності самого М. Райнгардта. Так, на початку творчої діяльності режисера панівним на європейській сцені був реалістичний, історично достовірний

стиль, «пронизаний елементами певної святочности і патетичности обстанови». Тож перші успіхи режисера пов'язані з принципом «розкішної сцени», реалізувати який йому вдавалося завдяки поєднанню оригінальних ідей з їх «прецизним» втіленням. Із часом в основу інсценізації було покладено новий принцип мистецької стилізації, що відповідав модерній ментальності: «Райнгардта можна вважати за непрямого предка всіх модерних сценічних стилізаторських прямувань до конструктивної сцени включно» [17, с. 164]. Під впливом успіхів на Американському континенті режисер повернувся до принципу «розкішної сцени», поєднуючи фантастичне й реалістичне начала в декораціях, з одного боку, та технічні, музичні й акробатичні трюки — з іншого.

Серед останніх прем'єр М. Райнгардта в «Німецькому театрі» М. Гнатишак звертає увагу на п'єси «Павло між юдеями» Франца Верфеля, «Полонянка» Едуарда Бурде й «Лилик» Йоганна Штрауса, детальніше зупиняючись на останній. До слова, у такому тематичному розмаїтті критик вбачав прояв еклектизму, хоча й висновок цей дискусійний. Саме в успішній постановці оперети «Лилик» найяскравіше відбилися типові риси сценічного мистецтва М. Райнгардта: до деталей був переданий Відень «старих добрих часів» на тлі вальсового ритму, перенесеного зі сфери акустичної у динамічно-візуальну. Серед плюсів вистави — модерна музична інтерпретація, першорядні актори з Відня, оригінальні танцювальні елементи, серед мінусів — повторення своїх давніх режисерських прийомів: «Коли прем'єра була б відбулася в р. 1919 — був би це творчий мистецький чин. В р. 1929 — це у великій своїй частині серіозно задуманий і блискуче виконаний анахронізм» [17, с. 166].

Діяльність згаданих режисерів у контексті тогочасного сценічного мистецтва в Європі М. Гнатишак висвітлив у статті «Сучасне положення європейського театру», опублікованій у журналі «Дзвони» 1931 р., невдовзі після переїзду з Німеччини до Львова. У ній «фактично на сучасному методологічному рівні подано короткий хрестоматійний огляд історії західноєвропейського театру другої половини XIX—XX ст.» [3, с. 250]. Вододілом між двома етапами розвитку модерного європейського театру стала Перша світова війна. Характерними рисами періоду кінця XIX ст. були єдність акторського ансамблю та «постановочна достовірність», кульмінацією

якої можна вважати театральний натуралізм, натомість початок ХХ ст. був позначений тенденціями неоромантизму, найвиразніше розвинутим у діяльності М. Райнгардта, «який опрацьовував у своїх театрах в 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)» [3, с. 253].

Розвиваючи та поглиблюючи свої театрознавчі студії, М. Гнатишак прагнув синтезувати їх і доповнити власні висновки про західноєвропейське театральне мистецтво даними, що стосувалися б історії українського театру. Теоретичне підґрунтя його театрознавчої концепції цілісно представлено у книзі «Театр як виховний чинник» (1938). Перш ніж розвідка вийшла як окрема книжечка, вона друкувалася частинами на шпальтах тижневика «Мета» п. н. «Театр на селі». Автор декларує, що він — перш за все теоретик, і тому розуміє як вагу досвіду тих, хто багато років працював на ниві народної просвіти, так і вагу «ширших овидів» цієї праці. Без такого розуміння праця на сільській сцені може стати з часом дрібничковою, бо пропаганда «високих ідей» не може бути успішною без забезпечення їй відповідного культурного рівня. Власне, М. Гнатишак актуалізував слова Марка Мурави (Сильвестра Лепкого) про роль живого слова для українських селян з огляду на їх малограмотність, слова, яке б збудило їх волю до кращого життя й додало життєвих знань: «Овид духа нашого народу, тиснений важкими хмарами, не перепускає зоряного неба, котре пробуджує духа до високих змагань та задушевних бажань. Оці хмари розігнати, цей гнетучий тягар скинути — це задача аматорських театрів» [20, с. 5]. Адже театр виховує без дидактизму, на відміну від просвітницької літератури, і в давнину саме грецький олімпійський театр врятував цю націю від деморалізації.

Характер і обличчя сцени та її персонажів із плином віків змінювалися, у різних країнах ці зміни відбувалися по-своєму, все ж найбільший поступ вдалося здійснити, на гадку М. Гнатишака, саме німецькому театру, що став своєрідним мистецьким еталоном. Деякі тези цієї праці перегукуються із висновками згаданої розвідки про становище тогочасного європейського театру: якщо в ХІХ ст. центром вистави були талановитіші актори, що нерідко

«відсували» своїх партнерів на другий план, то на початку ХХ ст., навпаки, першочерговою вимогою стає цілісність акторського ансамблю, відсуваючи на другий план амбіції театральних «зірок». Домінування натуралізму в кінці ХІХ ст. зумовило ситуацію, коли «на театральних дошках запанували неподільно страшні, жахливі, але при цьому все-таки нудні будні» [20, с. 15]. Згодом новаторські ідеї М. Райнгардта сприяли поширенню театру неоромантизму в інших європейських країнах.

Катаклізми Першої світової війни змусили людство переоцінити деякі, здавалося б, незмінні постулати, змінити світоглядні та мистецькі пріоритети. На зміну натуралізму й неоромантизму в театрі запанував експресіонізм: «...звернено бачну увагу на чисто духову сторінку драматичного твору, відкинено сценічний перепих і ансамблюву зіграність, до голосу прийшов знову актор-декляматор, в новому, цілком відмінному середовищі» [20, с. 16]. До арсеналу режисерських засобів було залучено відеоряд, що передбачало розбудову технічно-конструктивістської сцени, — ефектні й несподівані режисерські знахідки застосовувалися у реалізації модерних драм і класичних творів. З часом епатажні експерименти втратили ефект новизни і відповідно успіх у публіки.

Зростання в суспільстві тоталітарних тенденцій зумовило зміну вектора розвитку театру на ідеологічний. Так, у контексті розмови про трансформацію в умовах підрадянської України традиційного народного театру в рупор ідеологічної пропаганди критик відзначав увагу, яку радянська влада приділяла цій формі соціалістичного будівництва: «Большевики вже від початків своєї революції присвячували театрові незвичайно багато уваги, а їхні агітаційні, військові й цивільні театри відіграли величезну роль та напевно мали свій вплив на хід подій у горожанській війні» [20, с. 8]. Виходили друком підручники й інша спеціальна література про принципи організації просвітніх театрів у селах, функціонувала система т. зв. санітарно-освітніх театрів, мережу яких було розвинуто з 1927 р. на Луганщині, Одещині та Харківщині.

Аналогічні тенденції були характерними й для західноєвропейських тоталітарних спільнот (націонал-соціалістичної та фашистської). М. Гнатишак вбачав у них форму трансформації традицій т. зв. народних празників — маніфестацій доби Французької рево-

люції, пропагованих свого часу Максиміліаном Робесп'єром. Однак автор статті вважав шкідливою не форму, а ідеї, що їх у такий спосіб несли у маси: «Для нас ясна річ, що такі зісвітщені сурогати церковних масових торжеств можуть мати позитивну вартість лише тоді, коли їх знова нероздільно сполучимо з церковними торжествами, наповнимо християнським моральним змістом, — і таким чином витворимо новий тип масових релігійно-національних маніфестацій у строго мистецькому оформленні» [20, с. 21].

Основною проблемою європейського, зокрема українського, театру була нестача репертуару. Традиційні десятиліттями для української сцени твори — «Наталка Полтавка» й «Москаль-чарівник» Івана Котляревського, драми Марка Кропивницького, Михайла Старицького й Івана Карпенка-Карого — втрачали актуальність та інтерес не тільки серед інтелігентної публіки, а й селянства. Роман Купчинський, захищаючи імідж галицького глядача, не без іронії зауважував, що відвідувати театр йому перешкоджає не розвиток новітньої мистецької індустрії радіо й кіно, а примітивність театрального репертуару та сценічних рішень [24]. М. Гнатишак усе ж не вважав пережитком спадщину українського побутового театру: цікаві режисерські знахідки спонукали б до їх нового прочитання — психологічного. Він також категорично не сприймав практику влаштування у сільських театрах вистав, що не мають ні фахової, ні мистецької, ні моральної вартості: «Пригадаймо собі, як то селяни без належного проводу виставляють на своїх сценах усяку тандиту найгіршої марки, якою залили весь край різні дрантиві видавництва того роду» [20, с. 12—13].

Згадану ситуацію М. Гнатишак «вмонтує» у контекст тогочасного світоглядного дискурсу в літературі, полярні позиції якого були сформульовані на літературному вечорі, що відбувся 14 квітня 1935 р. у Товаристві українських письменників і журналістів ім. І. Франка як діалог між М. Гнатишаком та М. Рудницьким. Про цю прилюдну дискусію на тему «Чи мусить письменник мати світогляд?» редакція газети «Нова Зоря» не без рації писала: «Ніщо так не характеризує духового рівня публіки як її дискусія» [31]. На думку М. Гнатишака, світогляд властивий кожній людині, зокрема й письменнику, тож подібно як у суспільстві людина зі сформованим і «морально позитивним» світоглядом вважається вартісні-

шою, так і письменник зі сформованим світоглядом. Його опонент, М. Рудницький, доводив, що цілісний світогляд — це привілей філософів, твори митців світової літератури не дають змоги простежити світогляд автора, натомість досвід «приватизації» різними політичними партіями світогляду того чи іншого поета засвідчує безперспективність дискусії. Тож, незважаючи на те, що в дискусії помітне різне розуміння самого поняття «світогляд», окреслені межі полемічних барикад не змінилися. Невеликий екскурс у міжвоєнні літературні дебати дає ключ до розуміння висновку М. Гнатишака з книги «Театр як виховний чинник»: «Пригадаймо собі, як навіть наша львівська ліберальна критика пропагує погляд, що в театрі добре все те, що забавне, поверховне й цікаве, а зле все те, що поважне, ідейне й повчальне» [20, с. 13].

«Репертуарний голод» не давав підстав, на думку критика, не зважати на моральний аспект сценічних творів, навпаки, саме в моральній кризі суспільства він вбачав першопричину нестачі якісного репертуару. Так, деякі західноєвропейські модерні драми, як і твори Володимира Винниченка, на гадку М. Гнатишака, хибували на слабкість духовного стрижня [20, с. 18]. Такий висновок безпосередньо пов'язаний з авторською концепцією «ідейно-етичного естетизму», в якій задекларовано нероздільність естетичного й етичного начал у мистецтві. Застереження щодо В. Винниченка виникали не тільки в М. Гнатишака. Так, у «Літературно-Науковому Вістнику» В. Винниченко був «другою персоною non grata після Михайла Драгоманова» [27], і така ієрархія зрозуміла, бо для вістниківців критерієм оцінки митця був характер його впливу на читача як чинника розбудови (чи ж руйнування) українського політичного й духовного простору. Д. Донцов, наприклад, вважав, що у В. Винниченка тип надлюдини Фрідріха Ніцше zdeформований «до невпізнання», власне до підлюдини. Якщо І. Свенціцький пов'язував специфіку творчості письменника з універсальністю образу «щаблів життя», а Г. Костельник — з атеїстичною доктриною, то М. Рудницький вбачав у п'єсах митця надмірну декларативність. Незважаючи на згадане різночитання, п'єси В. Винниченка доволі часто ставили львівські театри у 20—30-х рр. ХХ ст.

М. Гнатишак чомусь оминув увагою постать Василя Пачовського — автора цікавих драматичних спроб, довкола яких теж три-

вали палкі дискусії, однак характер їх був принципово інший. Свого часу І. Франко назвав невдалою (за висловом В. Пачовського — «убив легковажним словом критики») першу його драму державницького спрямування «Сон української ночі», потрактувавши твір «доведеним до абсурду» символізмом драми «Wesele» польського поета Станіслава Виспянського. Тоді на захист молодомузівця став Микола Євшан, відзначивши некоректність розмови про запозичення, адже обидва твори мають виразне національне підґрунтя. Згодом Остап Грицай у «Літературно-Науковому Віснику» доводив невідповідність драми «Сонце Руїни» вимогам драматичного жанру. Цікаво, що про нове сценічне прочитання «Сонця руїни» в 1933 р. схвально відгукнувся у «Ділі» М. Рудницький. П'єса вдарила «21 літ тому... в ту струну, якої звуки нині оживають», вона несе на собі відбиток романтичного театру, побудована на ширшій ідеологічній основі, позначена характеристичністю дійових осіб і чистою народною мовою. Все ж як прихильник теорії «безсвітоглядності» критик «Діла» не міг не зауважити, що промови гетьманів і полковників надто нагадують політичні промови «і не слід ними псувати наскрізь драматичної основи трагедії, що має кілька могутніх креацій» [29].

Ближче знайомство М. Гнатишака з театральним життям Німеччини спонукало його до порівняння специфіки мистецького простору «тут і там», стало приводом для розроблення теоретичних схем, які дали б змогу запозичити німецький досвід і на основі нього реформувати український театр. Власну концепцію розвитку національного драматичного мистецтва він сформулював у статті «Синтетичний театр», опублікованій 1933 р. в часописі «Самостійна Думка» (Чернівці).

Коротка історична довідка про еволюцію театрального мистецтва в Німеччині та основні напрями розвитку модерного театру загалом повторюють тези, висловлені вченим в інших статтях. Окрім того, в розвідці «Синтетичний театр» запропоновано цікаву ідею поділу всієї європейської театральної творчості на два базові стилі — «південно-європейський, гелено-романський ліричний стиль, колективно-патетичний» та «північний, епічний стиль, індивідуально-психологічний». Прояви пафосу обрядовості, властиві першому стилю, збереглися в середньовічній містерії, в італійській комедії del'arte, в європейському театрі епохи бароко, у французькій псев-

докласичній трагедії і, зрештою, у творчості деяких представників «театральних талантів нової доби». Натомість спадщина Вільяма Шекспіра засвідчує, на думку М. Гнатишака, злиття патетичного духу південного театру з понурою, індивідуально-психологічною трагічністю духовності північної людини. Переломним етапом він вважав діяльність Готгольда Ефраїма Лессінга: під його впливом міфологічна в своїй основі й святкова південна театральність поступилася епічній, психологічно мотивованій та буденно тверезій північній драмі: «Протягом 19 століття здобув собі північний театральний стиль перемогу в цілій Європі та до послідовного свого закінчення дійшов у фотографічній одбитці буденного життя, даній технікою ібзенівської драми та взагалі натуралістичної» [19, с. 20].

Модерний театр, на думку М. Гнатишака, повинен базуватися на синтезі трьох основних компонентів: хору, мистецтва танцю (як варіант — танцювального хору) та світлових ефектах. Відродження хорового театру пов'язувалося з іменем М. Райнгардта, хоча й він «обмежився до реституції та модернізації античного хору виключно лише як явища акустично-ритмічного» [19, с. 21], то його послідовники запропонували вистави, де ритміка хору проектується не лише на акустичний матеріал, а й на візуально-пластичний і стає важливим компонентом модерної режисури. При німецьких театрах (спочатку берлінських, а згодом і при провінційних) розпочалося формування експериментальних хорових груп, роль і діяльність яких здобула теоретичне узагальнення у праці Г. Брандербурга «Новий театр» (1926). Книга стала підручником для численних самодіяльних колективів, що сприяло модернізації театрального мистецтва Німеччини загалом.

Нове мистецтво полягає не в поверховому реформуванні сцени за допомогою технічних засобів, а в її архітектонічній перебудові. Головним елементом синтетичного театрального мистецтва є слово, реалізоване «на принципах оркестральної поліфонії», ритмічного сплітання голосів хору, серед якого виділяються, але не стають самостійними голоси окремих акторів. Другим головним елементом є танець, побудований, на відміну від класичного балету з його гімнастичною складовою, на новій ритмічній техніці. Він виконує роль драматичного символу, що «переформовує ірраціональний зміст драматичної дії в рухливий магічний знак, у танково-композиційний

сигнал». Завданням танцю є створення пластичної атмосфери — своєрідної плинної архітектури. Третій чинник — світло як система статичних і динамічних ефектів, що мають на меті створення цілісного враження у поєднанні з пластикою танцювального хору, рухом поодиноких солістів та з «говореним словом» — з «внутрішньою, духовою сторінкою реалізованої на сцені драматичної поезії» [19, с. 22].

Ці загальнотеоретичні принципи не були б чужими в українському театрі, переконував М. Гнатишак, адже характерною рисою національного фольклорного спадку є мистецький синкретизм: «Насамперед треба мати на увазі такі численні й до подробиць опрацьовані масові сцени в песах нашого побутового й історичного репертуару. По відповідним обробленні вони дуже легко можуть стати прегарною основою для виставлювання цих творів у новому, трагічно-патетичному, а в головних місцях хорово-танковому стилю. Необмежені можливості інсценізацій криє в собі також така багата на історичні та побутові теми та під мистецьким поглядом високо розвинена народня й штучна українська епіка» [19, с. 23]. Доволі перспективним у цьому плані був досвід постановок Олександра Загарова (справжнє прізвище — Фессінг), зокрема інсценізації «Гайдамаків» Шевченка.

М. Гнатишак пропонував таку послідовність запровадження означених принципів: вивчення теорії модерного синтетичного театру й досвіду танцювального мистецтва — як питомо українського, так і техніки Рудольфа Лабана, підбір репертуару з відповідним опрацюванням. Реформу необхідно здійснювати на усіх рівнях — від центрального театру до читалень, шкіл і пластових гуртків. Тобто йшлося про масовий, але модерний театр, адже «в мистецтві українського слова маємо невичерпані цінності ритмічно-хоричні, які потрібно лиш пізнати та зручно приладнати до нових вимог синтетичної сцени» [19, с. 23]. Запозичення ж німецького досвіду повинно стати творчим переосмисленням, а не формальним наслідуванням. Подібну думку висловлював і Дмитро Антонович, застерігаючи перед небезпекою бездумного копіювання, яке знищує національну самобутність: «Накидатись на чуже, завойовувати, малпувати, забуваючи про своє, не синтезуючи свого з чужим в творчій праці, значить — згубити традицію, брести навмання, за чужими гаслами...» [1, с. 2].

Цікаво простежити, як реалізовувалися теоретичні принципи, сформульовані в аналітичних статтях М. Гнатишака, крізь призму конкретних рецензій. Короткий огляд рецензій, опублікованих у часописі «Мета» під рубрикою «З театру», увиразнює рецептивну складову М. Гнатишака-театрознавця і водночас жанрову специфіку деяких міжвоєнних вистав львівських театрів.

Психологічна колізія чекання лягла в основу п'єси Луця Лісевича (у співаторстві з дружиною) «Нічні перелети». М. Гнатишак схвально оцінив новизну фабули та структури вистави театру «Заграва», що виступав у залі міського «Театру Ріжнородностей», зауважуючи, що «це майже екзотичне для загалу, хоч уже таке буденне, середовище летунів змальоване цікаво, і, мабуть, доволі вірно — лише що не раз романтично переекспоноване» [5]. Важко, щоправда, погодитися з критиком, начебто психіка дружини пілота за два роки подружнього життя мала б звикнути до небезпечної роботи чоловіка, адже чуттєві ритми далеко не завжди підлягають корекції життєвим досвідом. Загалом же, вистава оцінена як твір, що стоїть на рівні якісної та цікавої драматургії, хоча й не веде «на вершки мистецтва». Не менш схвальним був і відгук про «бездоганно відіграну» комедію «Теорія Айнштайна»: філософські питання дискутувалися на сцені «з відповідною до того поверховністю» [8], не порушуючи канонів жанру й набуваючи в деяких діалогах рис гротеску. Натомість інша робота творчого колективу — комедія «Тасмне конто» — стала, за висловом М. Гнатишака, типовим зразком тогочасної пересічної театральної продукції. Часткові, здавалося б, зауваження критика все ж проєктуються на ширший ідеологічний контекст: «Маса наївних, оклепаних ситуацій і дотепів, карикатура на аристократію, підхвалювання республіканського ладу, — а у вистліді *israelita triumphans*» [7].

У полі зору М. Гнатишака був не лише український театр. Він відгукнувся також про постановку «Небожественної комедії» (в часописі — «Небожеська комедія») Зигмунда Красінського. У цьому творі польської романтичної літератури з елементами експресіонізму відзначено життєвість конфлікту головного героя та високий мистецький рівень сценічної реалізації. Однак такі мистецькі прийоми, як надмірна концентрація місця і часу, деформація акції, не мали впливу, вважав він, на ширше глядацьке коло, а лише на тих, хто «докладно обізнаний з самим твором і з проблемами модерної

театральної режисури» [6]. Серед недоліків відзначено розподіл окремих ролей та режисерську «анемічність» фіналу п'єси, що за сюжетом мав би стати тріумфом ідей Христа над «людськими інтенціями».

Своєрідною ілюстрацією прикладного застосування авторської теорії «ідейно-етичного естетизму» можна вважати відгук на п'єсу Бернарда Шоу «Перша п'єса Фанні». М. Гнатишак відзначав відсутність гармонії між письменницьким талантом і «несимпатичним, негативним духовим світом» [9] митця. Зауваження етичного характеру були висловлені і з приводу постановки п'єси «Шістнадцятилітня» неназваного англійського автора. Незважаючи на талановиту гру акторів, актуальність теми взаємин між донькою вдови й вітчимом, опрацьованої «фройдівською методою», — «це речі, — твердив М. Гнатишак, — що належать до компетенцій матери, сповідника і лікаря» [10] і їх не варто дискутувати на великій сцені. Відсутність єдності естетичного й етичного відзначено й в опереті «Пригода в Гранд-готелі»: хоча гра акторів і музичне виконання були на високому рівні, «в ділянці сценічної обстановки та ансамблів скінчилося здебільша на амбіціях» [11]. Ще більш неохвально критик відгукнувся про намагання здобути інтерес глядача через «еротично приперчену сензацію».

Чи не найцікавішою у цьому контексті була рецензія на п'єсу Бернарда Шоу «Майор Барбара» (у часописі — «Майор Варвара»). Дуалістичність оцінки корелює з дуалістичністю самої п'єси, яку (за Гнатишаком) можна розуміти по-різному: і як сатиру на егоїстичну сутність капіталістичного устрою, і як його глорифікацію. Свого часу, як відомо, навіть російський письменник Лев Толстой дорікав Б. Шоу за надмірну парадоксальність: не можна, мовляв, жартувати про такі серйозні речі, як мета людського життя та причини його зіпсуття. П'єса ілюструвала стан модерної європейської психіки, схильної керуватися суспільними (рекламними) стереотипами замість самостійних інтелектуальних висновків. Тому кожен «тверезий глядач», твердить М. Гнатишак, що не перебуває під впливом стереотипів, помітить — у світлі власної творчості «цей “великий” Шов — стає дуже маленьким, безхребетним і блазнуватим» [12, с. 8]. Тож стають зрозумілими нотки гротеску у висновку, що найкращими на сцені були декорації...

Грунтовніші рецензії присвячено постановкам двох історичних творів — драми Адольфа Новачинського «Фрідріх Великий» та трагедії Вільяма Шекспіра «Коріолан». У драмі «Фрідріх Великий» позиціонування короля як «приватної особи», без надмірного пафосу викликало диспропорцію психологічної мотивації персонажа — «дивну мішанину» схильної до помилок людини й водночас величного героя. Керуючись почуттям національного патріотизму, автор драми підкреслив (чи й перебільшив) роль поляків, зокрема єпископа Ігнатія Красіцького, у житті двору австрійського короля в Сан-Сусі, але гра Людвіга Сольського у головній ролі оцінена схвально. Психологічне підґрунтя п'єси критик вбачав у конфлікті між вольовим началом пруського мілітаризму та чуттєвою реакцією на нього: «Конфлікти трагічні, бо в них людське тепло й серце паде розтрошене брутальною силою. Але і ця сила має в собі деякі позитивні сторінки» [13].

Різноаспектність аналізу, що вирізняла рецензію на «Коріолан», передбачала акцент на змінах у структурі твору, що сприяли її сценічності, — скорочення кількості картин з 28 до 18, деяких монологів і діалогів. Від друкованого оригіналу твір відрізняли не тільки структура, а й ідеологічні акценти: в центрі уваги — проблема національної зради, пошуку її зародків у методах виховання. У сценічній постановці твору також «виразно підкреслені й виріженні масові сцени соціального протесту і гніву, що, безумовно, не було в інтенціях Шекспіра...» [14]. Сценічними знахідками стали й цікаві режисерські прийоми, як-от вибивання ритму молотом на ковадлі: з одного боку, цей «нешекспірівський помисл» надав картині конструктивної цілісності й мистецької сили, з іншого — був ледь помітною спробою «перекрутити інтенції великого англійського драматурга» у соціальній сфері, але «Шекспір не дався!».

М. Гнатишак приділив особливу увагу релігійним містеріям авторства Григора Лужницького — «Голгота», «Камо грядеши», «Посол до Бога», що були поставлені на львівській сцені та здобули схвальні рецензії у тогочасній пресі. «Камо грядеши» — це авторська сценічна переробка роману-епопеї Генрика Адама Сенкевича «Quo vadis», що стала другою (після «Голготи») релігійною інсценізацією театру «Заграда» під керівництвом Володимира Блавацького. Вистава складалася з двох частин, завершених щодо змісту і з тим

же колом дійових осіб. Перша частина, на думку критика, сильніша з літературного боку, друга — зі сценічного. Доволі вдалимими визнано режисерські й акторські здобутки, збереження емоційної напруженості дії, окреслення контрастів між етикою християн і поган, а також модерне вирішення питання костюмів: «Щезає з нашої сцени поволі ця етнографічно-побутова рутинна, яка ще донедавна часто виводила на сцену українських козарлюг у римських тогах і молодиць у кринолінах» [15]. Тут очевидне ширше узагальнення — як у тематичному, так і стильовому вимірах.

«Пробним каменем» акторських і режисерських сил назвав журналіст Степан Конрад драму «Голгота», що була виставлена в театрі «Заграва» дещо раніше. Автор рецензії пов'язував із цією релігійною містерією пера Григора Лужницького початок нової доби українського театрального репертуару. Ця нова доба була б неможливою без новаторського таланту Володимира Блавацького (справжнє прізвище — Володимир Трач): пропрацювавши кілька років у молодіжному театрі Леся Курбаса «Березиль», він переїхав до Львова, де став художнім керівником Українського народного театру ім. І. Тобілевича, а в 1933 р. створив театр «Заграва», де зміг втілити власне бачення завдань сценічного мистецтва. С. Конрад відзначав майстерність оформлення сцени, адже режисер і художник «умістили акцію всіх картин «Голготи» на т. зв. кількяплощинній сцені, себто всі картини мають одну й цю саму рямку (кольони) і тільки відповідно змінена задня стіна або пересунення даного місця гри на сцені означає нову картину» [23, с. 15]. Це дало змогу змінювати дії при відкритій завісі.

Ця ідея, очевидно, сподобалася М. Гнатишаку, бо в передмові до власної літературної переробки драми «Владимир» (в автора — «Владимір») Феофана Прокоповича він пропонував аналогічне сценічне вирішення: «Щодо куліс — то тут шукаю стилевого компромісу таким способом, що сцена весь час залишається незмінна, в гладких катарах, а окремі середовища маркують лише символічно при краєвидах — мальовані й витинані силуети на задній стіні, а при антерієрах — відповідні меблі і реквізити» [18]. Текст адаптованої до вимог модерного театру драми друкувався упродовж кількох чисел у тижневику «Мета» [28]. На жаль, публікація залишилася незавершеною: останнє, 33-тє, число газети вийшло друком 6 вересня,

у перші дні після початку Другої світової війни. Передчуття руйнувань, які вона таки принесла, мабуть, спонукало шукати морально-психологічне опертя в релігійних текстах. Великої сцени згадана драма теж не встигла побачити, була лише поставлена семінаристами Львівської малої семінарії під керівництвом професорів Василя Лева та Юліана Редька.

Позитивні тенденції, якими було позначене українське театральне життя кінця 30-х рр. ХХ ст., особливо об'єднання у вересні 1938 р. двох найбільших українських театрів — «Заграви» й театру ім. І. Тобілевича — в Театр ім. І. Котляревського перервала війна. Прогнозуючи переваги нового об'єданого творчого колективу, Г. Лужницький у статті «За національний театр» відзначав необхідність збереження «національного обличчя» нового театру, незважаючи на те, що мова духу, а театр — його найкращий виразник, є інтернаціональною: «На основі досягів минулого нашого театрального мистецтва, ми мусимо будувати сучасне українське національне театральне мистецтво, щоб майбутні покоління могли ввійти в історію всесвітнього театру» [25].

Завдання для майбутніх поколінь ускладнювалося тим, що на розвиток театру знову вплинули політичні чинники — входження Західної України до складу УРСР докорінно змінило ідеологічні пріоритети. Візіонерського характеру набули слова М. Гнагишака, висловлені напередодні за рік до цих подій: «Цензурні заборони — це теж окрема сторінка мартирології українського театру не лише в межах московської держави і в минулому, але теж і в умовах нашого сучасного життя» [20, с. 11]. Межі «національного обличчя» радянська система строго регламентувала, обмежуючи його етнографічним колоритом. Здобуття державної незалежності України дало змогу розвинути тенденції, започатковані як театром «Березіль» Леся Курбаса, так і театральними колективами міжвоєнної Галичини. Повернення до мистецьких витоків на різних хронологічних відтинках нашої духовної історії дає змогу «звірити компас» мистецького руху й максимально використати вже здобутий у важких змаганнях досвід.

1. Антонович Д. До кризи українського театру / Д. Антонович // Український Театр : Вістник Української Драматичної Студії в Празі. — 1937. — Ч. 1. — С. 1—2.

2. *Боньковська О.* Історія українського театру : у 3 т. / О. Боньковська. — К., 2009. — Т. 2 : 1900—1945. — 876 с.
3. *Боньковська О.* Шевченкіана Володимира Блавацького в східногалицьких театрах 1920—1930-х років / Олена Боньковська // Українське мистецтво : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. — К., 2014. — Вип. 14. — С. 250—259.
4. *Гнатишак М.* З Берлінської опери / М. Гнатишак // Нові Шляхи. — 1929. — Ч. 5. — С. 122—126.
5. [Гнатишак М.]. З театру / м.г. // Мета. — 1935. — Ч. 3. — С. 8.
6. [Гнатишак М.]. З театру / м.г. // Мета. — 1935. — Ч. 15. — С. 8.
7. [Гнатишак М.]. З театру / м.г. // Мета. — 1935. — Ч. 16. — С. 19.
8. [Гнатишак М.]. З театру / м.г. // Мета. — 1935. — Ч. 20. — С. 8.
9. [Гнатишак М.]. З театру / м.г. // Мета. — 1935. — Ч. 21. — С. 8.
10. [Гнатишак М.]. З театру / м.г. // Мета. — 1935. — Ч. 42. — С. 8.
11. [Гнатишак М.]. З театру / м.г. // Мета. — 1935. — Ч. 51. — С. 8.
12. [Гнатишак М.]. З театру / м.г. // Мета. — 1936. — Ч. 3. — С. 8.
13. [Гнатишак М.]. З театру. Великий Фридрих / м.г. // Мета. — 1935. — Ч. 44. — С. 8.
14. [Гнатишак М.]. З театру. Коріолян / м.г. // Мета. — 1936. — Ч. 41. — С. 8.
15. [Гнатишак М.]. З театру. Старохристиянський світ на українській сцені / м.г. // Мета. — 1936. — Ч. 50. — С. 5.
16. *Гнатишак М.* З театру Пискатора в Берліні / М. Гнатишак // Нові Шляхи. — 1929. — Ч. 8. — С. 371—372.
17. *Гнатишак М.* Макс Райнгардт / Микола Гнатишак // Нові Шляхи. — 1929. — Ч. 7. — С. 162—166.
18. *Гнатишак М.* Між старим і новим театром: про інсценізаційну перебірку «Владиміра» / М. Гнатишак // Мета. — 1939. — Ч. 25. — С. 5.
19. *Гнатишак М.* Синтетичний театр / Др. М. Гнатишак // Самостійна Думка. — 1933. — С. 19—23.
20. *Гнатишак М.* Театр як виховний чинник / Др. М. Гнатишак. — Л. : Видавнича кооператива «Мета», 1938. — 24 с.
21. Енциклопедія Українознавства : заг. част. — Мюнхен ; Нью-Йорк, 1949. — Т. 3. — С. 801—1230.
22. *Клековкін О.* «Еклектика» Макса Райнгардта / Олександр Клековкін // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології. — К. : Фенікс, 2015. — Вип. 11. — С. 118—143.
23. *Конрад С.* Релігійна містерія на сцені українського театру / С. Конрад // Мета. — 1936. — Ч. 15/16. — С. 15—16.
24. *Купчинський Р.* За віно для української Мельпомени / Роман Купчинський // Діло. — 1931. — Ч. 225. — С. 1.

25. [Лужницький Г.]. За національний театр / Л. Нигрицький // Літературно-науковий додаток «Нового Часу». — 1938. — Ч. 36. — С. 1.
26. Наш театр в Галичині й українське духовенство // Нова Зоря. — 1934. — Ч. 22. — С. 6.
27. Омельчук О. Міжвоєнна націоналістична критика про Володимира Винниченка // Винниченкознавчі зошити. — Ніжин, 2005. — Вип. 2. — С. 75.
28. Прокопович Т. Володимир : трагедокомедія в 5 діях з вступом, прольоґом і епільоґом / сценічна перерібка, переклад і літературне оформлення М. Гнатишака / Теофан Прокопович // Мета. — 1939. — Ч. 24. — С. 6; Ч. 25. — С. 6; Ч. 32. — С. 5—6; Ч. 33. — С. 7—8.
29. [Рудницький М.]. З театру / м. р. // Діло. — 1933. — Ч. 342. — С. 10.
30. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині : нариси, статті, матеріали, світліни / Степан Чарнецький. — Л. : Літопис, 2014. — 252 с.
31. Чи мусить письменник мати світогляд?: найдурніше питання в літературі // Нова Зоря. — 1935. — Ч. 49. — С. 5.

Олеся Дроздовська

МАЛОЗНАНИЙ БРАТ ЕКА: ВИДАВНИЧА, РЕДАКТОРСЬКА ТА ЖУРНАЛІСТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ АЛЬФРЕДА КОЗАКА

Висвітлено невідомі факти видавничої, редакторської та журналістської діяльності Альфреда Козака; введено до наукового обігу його публікації на сторінках преси та розкрито псевдоніми і криптоніми.

Ключові слова: Альфред Козак, Тухоля, преса, «Взад», «Лежух», «Стрийська Думка», «Думка», «Лис Микита», видавець, редактор, журналіст.

Раскрыто неизвестные факты издательской, редакторской и журналистской деятельности Альфреда Козака; введено в научный оборот его публикации на страницах периодических изданий и раскрыто псевдонимы и криптонимы.

Ключевые слова: Альфред Козак, Тухоля, пресса, «Взад», «Лежух», «Стрийська Думка», «Думка», «Лис Микита», издатель, редактор, журналист.

Unknown facts of Alfred Kozak's publishing, editorial and journalistic activity have been illuminated, his publications on the pages of the press have been for the first time entered in a scientific circulation and pseudonyms and cryptonyms have been exposed.