

П'ЕСА «ТАРАС ШЕВЧЕНКО» ЗЕНОНА ТАРНАВСЬКОГО НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКОГО МОЛОДОГО ТЕАТРУ «ЗАГРАВА» (1937, РЕЖ. В. БЛАВАЦЬКИЙ)¹

Уперше цілісно досліджено драму Зенона Тарнавського «Тарас Шевченко» (1936) та історію її постановки на сцені у прочитанні режисера-експериментатора Володимира Блавацького (1937). Проаналізовано особливості літературної основи, трансформацію образу Т. Шевченка від стереотипного «канонізованого» Кобзаря-пророка до постаті звичайної людини; досліджено режисерське та акторське трактування, рецепцію глядачів.

Ключові слова: «міф Шевченка», драматург З. Тарнавський, Театр «Заграда», режисер В. Блавацький, Л. Боровик у ролі Шевченка, «умовно-реалістичний театр», національний етос, деміфологізація.

Впервые целостно исследована драма Зенона Тарнавского «Тарас Шевченко» (1936) и история ее постановки на сцене в интерпретации режиссера-экспериментатора Владимира Блавацкого (1937). Проанализированы особенности литературного текста, трансформация образа Т. Шевченко от стереотипного «канонизованного» Кобзаря-пророка до образа обычного человека; исследована режиссерская и актерская интерпретация, а также рецепция зрителей.

Ключевые слова: «миф Шевченко», драматург З. Тарнавский, Театр «Заграда», режиссер В. Блавацкий, Л. Боровик в роли Шевченко, «условно-реалистичный театр», национальный этос, демифологизация.

It is the first comprehensive analysis of the drama «Taras Shevchenko» by Zenon Tarnavskiy (1936) and the history of its production in the interpretation of innovative stage director Volodymyr Blavatskiyi (1937). The article analyzes literary references, transformation of T. Shevchenko's image from a stereotypical 'canonized' Kobzar and prophet into the figure of a common person, director's and actors' interpretations, and reception of the audience.

Key words: «Shevchenko's myth», playwright Z. Tarnavskiy, «Zahrava» theater, stage director V. Blavatskiyi, L. Borovyk as Shevchenko, «conventional realistic theater», national ethos, demystification.

Драма «Тарас Шевченко» українського письменника, журналіста, театрального діяча і критика, перекладача Зенона Тарнавського (1912–1962) тривалий час вважалася втраченою. Найбільше у складних перипетіях з текстом завинили бурхливі, трагічні події середини ХХ ст., Друга світова війна, низка окупацій Львова, а відтак – і повоєнна еміграція українців до США. Автор літературної основи і творці її сценічного варіанта також опинилися за океаном – у новій суспільній ситуації. Щойно з відновленням незалежності України стали «повертатися» на батьківщину заборонені імена і тексти: у книжці «В орбіті світового театру» український театрознавець з Канади Ва-

леріян Ревуцький переповів зміст драми «Тарас Шевченко»² (за програмкою вистави). Належну заочну оцінку отримала драма і в сучасній дослідниці Олени Боньковської³ (на основі рецензій на виставу).

Однак питання цілісного наукового осмислення літературної цінності п'єси З. Тарнавського, її місця у театральному «шевченківському дискурсі», а особливо суспільної ролі її сценічного втілення у складний для України міжвоєнний період – вперше розкриваються у цій нашій публікації.

Уперше п'єса була опублікована – за збереженим у Центральному державному історичному

архіві України у м. Львові (у фонді «Наукового товариства ім. Шевченка у Львові») оригінальним машинописом⁴ – лише у 2013 році. Ідея публікації тексту – з нагоди 200-річного ювілею Тараса Шевченка – належить академікові Національної академії мистецтв України Богданові Козаку. Підготування тексту до публікації (з аналітичною передмовою) здійснив Роман Лаврентій.

Визначний письменник і громадсько-культурний діяч З. Тарнавський народився 9 вересня 1912 р. в місті Самборі (тепер районний центр Львівської обл.). Закінчив з відзнакою Самбірську гімназію; навчався на юридичному факультеті, але згодом перейшов на відділ історії мистецтва на філософському факультеті Львівського університету (тепер Львівський національний університет імені Івана Франка). Закінчив Вищу школу журналістики у Варшаві. (Юридичну освіту здобув уже в другій половині 1940-х років у Мюнхенському університеті). У другій половині 1930-х років був співредактором щоденної газети «Українські вісти», співпрацював із тижневиком «Батьківщина» у Львові, під десятками різних псевдонімів дописував і до інших часописів. Певний час – від 1940 р. – працював керівником мистецької програми на Львівському радіо (це і голосом З. Тарнавського звучало проголошення Акту відновлення Української Держави 30 червня 1941 р.⁵). Проте, крім журналістської праці, активно займався літературною творчістю, був знаний у мистецьких колах. Належав до львівського літературного угруповання «Дванадцятка» (1934–1939), що об'єднало молодих письменників Анатолія та Ярослава Курдиків, Богдана Нижанківського, Зенона Тарнавського, Івана Черняву, Василя Ткачука, Володислава Ковальчука, Карла Мульткевича, Василя Гірного, Романа Антоновича, Ганну Павенцьку, Богдана Цісика та інших, які, виступаючи за орієнтацію на західноєвропейську культуру, шукали «нових динамічних форм вислову», творили сучасну українську урбаністичну літературу⁶.

Зокрема, прозі З. Тарнавського (дебютував 1930 р. на сторінках газети «Новий час») частково властиві ознаки літератури «потому свідомості», що влучно пізніше відзначив літературний і театральний критик, письменник Григорій Лужницький (1903–1990): «...Розповідь т. зв. ланцюговим способом, тобто одно поняття асоціативно в'язється із другим, незалежно від цього, що це незавжди доповнює акцію оповідання, а часто навіть і – сповідно – сповільнює її. Цим своїм стилем, засвоєним, в першу чергу, від французьких і німецьких новітніх письменників, Тарнавський хоче пере-

дати цей спліт думок, який повстає в людині, яка розповідає, і даючи волю своїм думкам, не контролює розповіді»⁷. Водночас письменник захоплює психологічно точними штрихами, колоритністю наративу, насичуючи його магією простору Львова, переплітаючи характерними словами зі специфічного львівського говору. Сам З. Тарнавський, визначаючи домінуючу тему своїх художніх текстів, стверджував: «Завжди в центрі моєї уваги є людина і її духові переживання на тлі соціальних і політичних обставин»⁸. Друкувався багато і часто, проте перша його збірка новел і нарисів – «Дорога на Високий Замок» (Торонто–Детройт, 1964) – вийшла щойно посмертно...

Однак особливе місце і в житті, і в творчості З. Тарнавського посідало театральне мистецтво. Проблеми з психології акторської творчості, питання безпросвітної-трагічної долі української «мандрівної богемі» тощо – часто трапляються у його прозі. Значний доробок письменника і як театального критика. Шлях у драматичну творчість З. Тарнавський починав із власних практичних виступів у напіваматорському львівському театрі «Богема» (зокрема у комедії «Акорди» Г. Лужницького, 1934 р., реж. Петро Сорока). На замовлення режисера Українського молодого театру «Заграва» Володимира Блавацького підготував переклад-адаптацію французької комедії «Стефко» Ж. Деваля (1935), на замовлення режисера Українського народного театру ім. І. Тобілевича Миколи Бенцяля інсценізував спільно з Романом Антоновичем повість Уласа Самчука про національно-визвольну боротьбу закарпатських українців «Гори говорять» (1935); окрім того – польською мовою – у міському театрі Лодзі (Польща) йшла його інсценізація повісті австрійського письменника Йозефа Полячка «Д-р Берггоф приймає від 2-гої до 4-тої» (реж. Б. Домбровський). Для аматорського студентського театру переклав дві французькі комедії «Мушиш бути моя» Е. Лабіша та «Дрібненькі ручки» Е. Лабіша – Р. Мартена. Найперша власна драма З. Тарнавського «Тарас Шевченко» (1936) принесла йому мистецький успіх насамперед завдяки вдалому сценічному прочитанню 1937 р. в мандрівному Українському молодому театрі «Заграва». Інші драми та переклади з'явилися уже за океаном – у вимушеній еміграції автора: «Чай у пана прем'єра» (у співавторстві з Богданом Нижанківським; Український театр у Філадельфії, США, 1953 р., реж. Володимир Шашаровський), переклад анонімно середньовічного мораліте «Дійство про чоловіка» (1961 р., Українське театральне товариство у Де-

троїті, США, реж. З. Тарнавський), «День нашого відпочинку», «Характерники» (у співавторстві з Володиславом Ковальчуком), «Плач Ярославни» (у співавторстві з Б. Нижанківським), «Аттіла в Римі»; працював над інсценізацією «Повісті временних літ» і над драмою «Мій брат-повстанець» та ін.

В одному зі своїх останніх листів письменник зізнавався: «Драм я ніколи не старався видавати, бо вважав, що драма призначена для життя в театрі, як підложжя до театрального видовища, а не як лектура у час дозвілля»⁹. У цьому висловлюванні відчувається і природна скромність автора, і його переконання у душі класичного розуміння драматургії як розгорнутого сценарію, схематичність якого згладжується, коли актори на сцені наповнюють образи живим змістом.

Майже усі спогади про З. Тарнавського рясніють згадками про його особливий пієтет до сцени; великим любителем театру назвав його у своїх спогадах і письменник, близький колега з літературного угруповання «Дванадцятка» Богдан Нижанківський (1909–1986)¹⁰. Зрештою, праця З. Тарнавського для театру не вичерпувалася лише драматичною творчістю: у роки першої радянської окупації був активним членом Обласного комітету працівників мистецтва (1939–1941), під час німецької окупації керував театром «Веселий Львів» (1942–1944), паралельно брав участь у роботі Літературно-мистецького клубу і «Клюбового театру» (1942–1944) при ньому. Ці театри малих форм успішно прищеплювали вітчизняній сцені урбаністичні сюжети, витворювали власне українську популярну міську культуру.

Далі, у 1944–1945 рр. працював у штабі Української національної армії у званні підпоручника. Від 1944 р. З. Тарнавський перебував на вимушеній еміграції. Спершу – в Німеччині, де співпрацював із газетою «Українська трибуна» (1947–1948), журналом «Арка» у Мюнхені, потім – від 1949 р. – у США, де був кореспондентом «Шляху перемоги», друкувався у журналі «Київ» та ін. Упродовж багатьох років вів українську радіопрограму (зокрема, записав і цілу низку радіопередач для дітей). До останніх днів життя продовжував творчо працювати на літературній ниві. Писав, перекладав, готував інсценізації та переробки, був співробітником «Літературного Братства», яке видавало українські книжки. Створив і очолював у Детройті Українське театральне товариство, у якому поставив низку вистав. Був співзасновником Інституту української культури в Америці. Викладав історію української культури

і українського театру на Академічних курсах українознавства. Жив у місті Детройт, штат Мічиган, де й помер 8 серпня 1962 р.¹¹

Чотири картини з життя поета «Тарас Шевченко» («біографічно-сценічний репортаж», як висловився сам автор) З. Тарнавський написав ще у 19 років¹². Проте дуже тривалий час переробляв текст. Допрацьовував, вочевидь, навіть після того, як влітку 1936 р. віддав його до постанови на сцені Українського молодого театру «Заграва», а на завершальному періоді репетицій особисто приїжджав до театру контролювати процес. Молодий драматург відважився уперше¹³ вивести на сцену сакральний для українців образ поета, прозаїка, художника Тараса Шевченка (1814–1861), який творами і особистим життям піднявся до рівня національного пророка. Але не звичний «у шапці та кожусі» – відомий з автопортрета і розтиражований по всіх книжках для народу, шаблонних народницьких концертах, аматорських вечорах, – а образ живого Т. Шевченка, людини з академічною освітою, з високосвітськими манерами, яка вдягала фрак, тобто жила і мислила згідно з тогочасною європейською модою.

Близьке знайомство із західноукраїнським театральним життям та процесами у світовому мистецтві сприяло витворенню власної специфічної драматургії З. Тарнавського, для якої – за висловом Г. Лужницького – характерне прагнення позбутися провінційності, бажання прищепити театру європейськість¹⁴. Драма «Тарас Шевченко» з самого початку провокувала до дискусії: З. Тарнавський свідомо намагався не лише очистити образ поета від традиційних кліше («мужицького сина», «провінціала»), а й відшукати в ньому живу людину, з пристрастями, помилками, страхами.

Проте «дискусія» не завжди розгорталася у заданому автором руслі. Коли уперше Шевченко – пророк нації – з'являється на сцені у захмелілому стані, з келихом вина, патріотичні репліки упродовж першої дії (Яготин, масток Репніних, 1843 р.) прочитуються радше як фліртування з княжною Варварою Репніною, гра на її народницькому «сентименті». Хоч і епатажно, як на той час, та все ж таки це вдало акцентує в героєві живу людину. Але на протигагу чистому серцем Шевченкові надто традиційно, однозначно вписано негативні характери – розбещені життям пани Закревський і Лукашевич, які безтурботно пропивають свій час, програють у варцаби кріпаків, заставляючи 300 душ – за дві пляшки вина (до речі, це той самий історичний Платон Лукашевич,

з яким Т. Шевченко спершу товаришував, а потім через варварське ставлення поміщика до кріпаків розірвав з ним «усяке знайомство»).

З приводу цього схематизму п'єси в одній з рецензій критик – учитель українських гімназій у Галичині, психолог, доктор філософії – Олександр Кульчицький (1895–1980) скептично зауважував, що велич поета не можна зводити до банальних стереотипних опозицій: «Протиставити два світи, світ мужика Шевченка і світ дворянства (І картина) це не тільки натяк на протиставлення величі світа Титанів, що виростають із землі, та нікчемности світа її галапасів (паразитів. – Р. Л.)»¹⁵.

У другій дії «Двоголовий орел» (Петербург, 1847 р.), коли звучать зовсім не героїчні відповіді Т. Шевченка під час допиту членів «Кирило-Методіївського товариства», що мало б працювати на «деміфологізацію образу», впадає в око повна безпорадність автора у виписуванні самої сцени слідства-суду, від чого вона втрачає свою фатальну вагу (чого вартий виведений у фарсових тонах Секретарь). Через це спрощення губиться пізніше і сила спротиву особистості репресивній системі. «Зустріч двоголового орла із Шевченком – Кирило-Методіївським братчиком – (картина II-а) не могла знов бути зустрічю кавказького вірла із Прометеєм»¹⁶, – зазначала критика. Крім того, введення безтурботно-манірної Кітті – пасії слідчого генерала Дубельта – остаточно розбиває серйозну атмосферу суду, хоч і акцентує увагу на гідності, людяності підсудного та нікчемності його звинувачувачів.

Втім, читач початку ХХІ століття цю сцену може прочитати і як «виставу для самих себе», котру, зайвий раз знушаючись над підсудним, розігрують слідчі, наперед знаючи вирок. Тому й відповіді Тараса Шевченка мають відсторонено спокійний характер: так поводить себе людина, що розуміє невідворотність долі і приймає свою «чашу» (гірка іронія фрази про «тридцять срібняків» як гідну винагороду донощиківі Петрову тут не випадкова). Зрештою, під час постави на сцені ця дія була підсилена точним акторським виконанням, відтак прозвучала актуальніше. Зокрема, анонімний кореспондент газети «Українські вісти» стверджував, що «це незвичайно сильна і для багатьох аж надто зрозуміла картина, а головно по всяк день актуальні “методи і техніка” допиту, тож не дивниця, що викликала в глядачів сильне незатерте вражіння»¹⁷.

У третій дії «На засланні» (Новопетровська фортеця, 1857 р.) – вимальовується нарешті впізнаваний Тарас Шевченко, який карається,

мучиться, але не відмовляється від своїх національних поглядів. Однак З. Тарнавський свідомо не вкладає в уста Кобзаря трафаретних патріотично-патетичних гасел, його герой – після десяти років солдатчини, з заборонаю займатися улюбленою справою, – загнана життям, передчасно постаріла людина, хоч і не до кінця зламана. І фрагмент «Благословенная в женах...» з поеми «Неофіти» звучить як природна молитва віруючої людини і – як вагомий чинник, що тримає Шевченка при житті. Цікава, ненав'язлива спроба З. Тарнавського «оприсутнити» у побуті поета прототипів героїв його творів, як-от: покритка Євдокія, яка мандрує за своїм коханим-москалем (у виставі для більшої зрозумілості персонаж перейменованний на Катерину). Водночас є й контраверсійна пікантна інтрига: дружні стосунки з киргизькою дівчиною Джабан-Тус прочитуються двозначно, хоча цілком можливо, що автор хотів просто підкреслити духовну близькість поневолених росіянами народів. Але макаронічна мова дівчини, стилізована під кавказько-азійську манеру мовлення, недоречно провокує комічний ефект, руйнуючи її трагічний образ... І все ж автор п'єси на завершення третьої дії вдало виписав момент звільнення Кобзаря з неволі, не впавши у мелодраматизм, – подавши лише ніби незначну, але таку символічну, зрозумілу з контексту, репліку Т. Шевченка: «Треба поголити бороду» (як символ початку нового – вільного – життя).

Щойно остання, четверта, дія «Вмирає людина» (Петербург, 1861 р.) остаточно підкуповує читача/глядача, створюючи близький до усталеного образ Т. Шевченка – батька українства, який останні години життя тримається лише самою надією на звільнення рідного народу з неволі, ніби зумисне добиваючи хвилюванням підірваний хворобами організм. Надзвичайно тонко З. Тарнавському вдалося схопити настрій людини, яка помирає: «...Чи ви переживали таке, коли свічка догоряє, а ви читаєте цікаву книжку? Ви швидко, швидко дочитуєте якнайбільше. Ще одна сторінка, ще одне речення, ще одне слово. А свічка хоробливо блимає, грозить, манить, дразнить. Ви спішіть, щоб якнайбільше прочитати. Вам жаль відложити непрочитану книжку. Тільки тому, що свічка гасне. Мені жаль відложити непрочитану книжку. До останньої сторінки ще далеко. А свічка гасне...»¹⁸ – риторично констатує Тарас Шевченко на смертному ложі. І ці слова своєю безпосередністю зворушують навіть сучасного читача. Та й у світлі близької смерті слова поета та його друзів про невмирущість слави сприймаються не

так ходувально, а радше – як продиктовані бажанням самозаспокоєння-потішення і полегшення останніх годин життя.

Уже згаданий критик О. Кульчицький – у рецензії на виставу – стверджував: «Щойно в третій і четвертій картині автор зумів зворушити, схвилювати, викликати збірне “унісоно” спочутливості для Шевченка-мученика – засланця. Влучно підмітив і передав оту тайну Шевченкової особовості, яка відкриває перед нами глибину людяности під сірою шинелею»¹⁹. І далі уточнював: «В четвертій яві – непотрібно перевантаженій деякими зайвими мельодраматичними ефектами (сцена молитви) – фізіологічні терпіння людини не прислонюють, на щастя, муки Батька Народу, що тримається при житті єдиною надією на маніфест про скасування кріпацтва. Ритм цього умученого серця, що сподівається, чекає і живе сподіванням, в значній мірі своєю символікою перенісся у душі глядачів, еднаючи їх у спільноті одного почування – спільноті туги за здійсненням усього того, на що чекає нині, як і вчора, загал народу»²⁰. Отже, крім біографічного репортажу про поета, п'єса опосередковано давала і патріотично актуальну проекцію на сучасне 1937 року – знову підневільне, як і за часів Т. Шевченка – життя українців у несвоєї державі: в СРСР відбувалося масове знищення національно свідомих сил («розстріляне відродження»), а на західноукраїнських землях – тривав розпал переслідувань, витіснення з усіх сфер, обмеження та викоринення історичної пам'яті українців.

Парадокс полягав у тому, що епоха вимагала – зокрема, від літератури і театру – конструктивного національного героя, постійної актуалізації великого об'єднувального міфу, а молодий автор драми З. Тарнавський шукав тонші, суб'єктивніші нюанси, на жаль, не зрозумілі широкому загалові. «Дебют автора штуки (п'єси. – Р. Л.) треба вважати за удачний, – писалося на сторінках львівської газети «Новий час». – Однак, мимо цього, поставив він собі за початок завдання, може, заамбітне. Дуже трудно було йому втримати цілий час п'єсу на рівній висоті. До Шевченка підійшов він як до людини і старався дати нам образ Шевченка-чоловіка. Образ цей не вийшов, однак, так ярко і глибоко, як це глядач бажав би»²¹.

Приймаючи суттєві та влучні зауваження критиків, слід нагадати, що «Тарас Шевченко» – найперша драма автора, а також – як видно з дискусії навколо неї – смілива, хоч і недосконала спроба деконструкції усталених уявлень. Важливішим є те, що через деконструкцію стереотипів, пов'я-

заних із поетом, З. Тарнавський конструює оновлений «земний» образ Т. Шевченка – зрозумілий і близький людям ХХ ст. Зрештою, на цьому наголошували і це підкреслювали також постановники драми на сцені.

Контраверсійність (за висловом Г. Лужницького), тобто дискусійність драматургії З. Тарнавського, його критика усталених норм – зручно лягали у русло мистецьких пошуків режисера-експериментатора В. Блавацького (справжнє прізвище – Трач, 1900–1953), який був захоплений ідеями та практикою Леся Курбаса щодо модернізації національної сцени, мав досвід роботи у «Березолі» (1927/1928) та створив на західноукраїнських землях новаторський театр, який руйнував «царство шаблону і пересічності»²². Провідним в очолюваному ним Українському молодому театрі «Заграда» був «монументальний репертуар», де режисерськими засобами підсилувано національно-патріотичні звучання до рівня символу, досягаючи потужного ефекту єднання зали й сцени в єдиному пориві. Зокрема, історичні видовища «Батурина» Б. Лепкого, інсц. Л. Лісевича (1933), «Земля» за В. Стефаніком, інсц. В. Блавацького (1933), «Тарас Бульба» М. Гоголя, інсц. В. Блавацького (1934); релігійні полотна «Голгота» за Євангеліями (1936), «Камо грядеш» (Quo vadis?) за Г. Сенкевичем (1936) – обидві інсц. Г. Лужницького та ін. Сучасна дослідниця І. Волицька влучно охарактеризувала мистецький почерк Театру «Заграда»: «Значущість змісту вистав виразнювалася значущістю сценічної форми. Звідси й тяжіння В. Блавацького до умовності й метафорики у вирішенні ключових епізодів спектаклю... <...> Звідси й притаманна постановкам Блавацького патетична текстуальність мізансцен»²³.

Але, окрім пошуку нових театральних форм, була у доробку В. Блавацького і наскрізна тенденція до «театру суспільного виклику», до підважання стереотипів, яку не завжди громадськість сприймала беззаперечно (зрештою, і щодо резонансної, забороненої згодом через домагання консула СРСР, вистави «Земля обітована» О. Олесья (1935) – про репресовану сім'ю Крушельницьких – серед українців звучали критичні зауваження у тому, що театр спекулює на особистій трагедії).

Про п'єсу «Тарас Шевченко» – в інтерв'ю для львівської щоденної газети «Українські вісти» – В. Блавацький стверджував: «Драма ця, мушу признати, написана нашим молодим автором з великою культурою і талановитістю. Це прекрасна річ, яку на правду варта буде побачити»²⁴. І хоч робота над виставою активно продовжувала-

ся з кінця літа 1936 року, прем'єра тривалий час відкладалася. Давалися взнаки невідрадні умови праці українського театру в так званій другій Польській Республіці – вимушене безперервне «гастролювання» теренами східної Галичини (навіть найбільші міста, як-от: Львів, Перемишль, Коломия, Тернопіль чи Станіславів (нині Івано-Франківськ) – не могли надовго забезпечити стаціонарне існування театру). «Це є мандрівний театр, який в інших обставинах був би *столичним чи державним* (курсив наш. – Р. Л.), – надзвичайно високо характеризували Театр “Заграда” на сторінках преси. – Не шукаймо винуватих цієї трагедії...»²⁵.

Вочевидь, творці вистави «Тарас Шевченко» побоювалися, що фрагментарна подача яскравих епізодів із життя поета може бути незрозумілою широкому колу глядачів, тому подали до кожної дії коротке лібрето (анотацію епізоду) – у надзвичайно розкішно виданій, як на той час, театральній програмці (оформлення Ярослава Рудакевича)²⁶. Зрештою, як виявилось згодом, побоювання були даремними, адже поезія і біографія Кобзаря надто добре відомі та близькі кожному українцеві. Анонімний рецензент навіть злегка іронізував: «Глядач, що впав би на цю виставу з місяця або іншої планети, міг би мати вражіння, що п'єса не дає цілого образу життя і творчості великого поета. Але українська суспільність, яку автор мав на увазі, настільки знає життя цього генія, що виводити його на сцені, почавши від чумацьких возів і лихої мачухи, зайва річ. Тим-то й усі 4 картини навіть для пересічного глядача надто зв'язливі і зрозумілі»²⁷.

Крім того, для кращого розуміння концепції головного героя вистави один із директорів (співвласник ліцензії на ведення театру) – і принагідно літературний консультант «Заграви» – Г. Лужницький подав у програмці ще й розлогий коментар «Шевченко на сцені». Сховавшись за псевдонімом Л. Нигрицький, він наголошував: «<...> Саме тут треба усвідомити собі, що геній українського слова, пророк національного визволення був людиною, яка жила, терпіла й яка вмерла самотня. Шевченко силою слова та пророчим духом перейшов у нас в міт, але на сцені театру «Заграда» Шевченко – це людина. Як автор, так режисер черпали з творів і життя Шевченка тільки те, що конче було для характеристики Шевченка-людини, не Шевченка-генія, не Шевченка – пророка української нації, не Шевченка-міту. Це, сказати б, відтяження самої особи Шевченка є головним мотивом п'єси. Відтяження як політич-

не, так і письменницьке. Те, що бачимо на сцені, може, а то навіть і пережив не один з нас. Романтичне кохання, суд, зрада, присуд, смерть. На вид речі банальні, а такі дуже людські. І в нашій уяві Шевченко стає багатший. Бо кожний з нас такі чи подібні банальні (а такі дуже людські) речі переходив, кожний з нас ці переходи не тільки розуміє, але й почуває. А вслід за тим кожний знає, що ця звичайна, проста людина, яку ми бачимо в п'єсі, є тим Шевченком, якому поклоняється і поклонятиметься цілий український нарід во віки вічні. Що ця звичайна, проста людина, яка терпіла так, як кожний з нас, залишила по собі вічні слова, залишила по собі національне Євангеліє. Це не була якась уявлена, вимріяна істота, а наш брат, наш друг. І таким чином п'єса “Тарас Шевченко” З. Тарнавського не тільки скріплює нашу пошану, наш культ до найбільшого Генія Українського слова, але наближує його до нас, споріднює його з нами»²⁸. (Показово, що Г. Лужницький навіть значно пізніше – у 1974 р. – на сторінках української газети «Америка» (Нью-Брітен, штат Коннектикут, США) в публікації до 160-річчя Кобзаря повторив основні положення своєї статті з програми до вистави 1937 р., наголосивши: з-поміж українських драматургів саме З. Тарнавському найкраще вдалося знайти ключ до постаті Тараса Шевченка на сцені, через певну демітологізацію стереотипних уявлень – утвердити оновлений, не менш притягальний образ²⁹).

Режисер В. Блавацький, вирішуючи постановку, скористався частково засобами виразності, знайденими у своїх попередніх роботах. Запропоноване автором драми жанрове окреслення «чотири картини з життя поета» було прочитане постановником у ключі «видовища», яке поєднувало прийоми кінематографа (монтажність; образотворча композиційність мізансцен-кадрів) та містерійно-літургійні мотиви (виразні біблійні алюзії; смислоавантажені пластичні ходи; хорове виконання сакральних текстів; зрештою, сам «Заповіт», що звучав притишено за кулісами наприкінці вистави, спонукав глядачів підводитися й ставати співучасниками прощання-похорону).

Гармонійно виглядало й ілюзійне, історично достовірне інтер'єрне та екстер'єрне оформлення сцени (з мальованим задником водночас), світлова партитура у романтично-настрєвому ключі, костюми епохи – роботи першорядного сценографа театру, випускника Санкт-Петербурзької академії мистецтв Леоніда Боровика (1891–1942). «Декорації дуже гарні, – писала критика, – завдяки цьому поодинокі яви були не тільки метафо-

рично – але справді “картинами”³⁰. «Задля цих навіть декорацій варто оглянути цю п’єсу»³¹, – захоплено висловлювався інший рецензент.

Сценічна форма «видовища» (підкреслена увага до візуального ряду вистави, часте залучення мови умовного театру) не виключала і психологічної манери виконання, але короткими штрихами намічені ролі не давали акторам розгорнути повнокровні характери, вони були лише типами – тлом для розкриття образу головного героя.

Виконавець ролі Т. Шевченка високий, фактурний актор Леонід Боровик візуально добре надавався для героїчного образу, доповненого точним портретним гримом (сам драматург З. Тарнавський згадував пізніше, що актор був «капітальний у характеристичі»). Однак йому важко давалася вікова дистанція з персонажем: «Боровик не почував себе добре у двох перших картинах, бо фізичні умовини вигляду, голосу, дикції занадто віддалялися від молодого Шевченка, як ми собі його уявляємо»³², – констатував рецензент О. Кульчицький. (Не слід забувати і про російський акцент у вимові актора, який народився у м. Баку (нині – столиця Азербайджанської Республіки), навчався і тривалий час працював у російськомовному середовищі). Відтак перші дві дії Боровик проходив трохи схематично.

Переломний епізод першої дії, вибір Шевченка між світом безжурного панства та гіркою правдою закріпаченого народу – вдячний інтимний діалог поета і княжни Варвари Репніної – був вирішений досить стримано (пізніше виконавиця цієї епізодичної ролі Віра Левицька (1916–2004) наголошувала, що і драматург, і режисер ці складні взаємини потрактували у світлі зізнання самої Репніної у листі до духовника Шарля Ейнара, що вона «дуже любить його (Шевченка) і цілковито йому довіряє»). «Основний діалог з Шевченком–Боровиком був побудований так, – згадувала В. Левицька, – що я (персонаж княжни) намагалася стримати моє глибоке почуття до Шевченка, а Шевченко–Боровик був сердешний, братерсько-добрий і співчутливий і теж стриманий. Але у фінальній сцені моя стриманість прорвалася. Я кинулася йому на шию, цілувала його в чоло, а він бистро вибіг»³³.

Зате друга і третя дія, де сорокашестилітній Л. Боровик грав свого ровесника Т. Шевченка, створили для актора вдячний матеріал: «...вмів він знайти акценти, далекі від усякої патетики – правдиві та зворушливі». І специфічна вимова актора у цих епізодах (заслання; на смертному ложі) радше прочитувалася як «відбитки» агресивно

русифікаційної системи на стомленій, але не зламаній особистості.

Сцена суду – схематично прописана у драмі – у виставі була компенсована тонкою акторською грою Омеляна Неделка (1898–?) та В. Блавацького у ролях суддів Шевченка: відповідно, шефа поліції, генерал-майора графа Орлова та начальника штабу генерала Дубельта. Не випадково виконання відповідальної ролі слідчого – одного з яскравих представників репресивного самодержавства – В. Блавацький взяв на себе (актор чудово володів майстерністю створення образів злочинців-філософів та був цинічно доказовий у своїх негативних ролях).

Незважаючи на епізодичність, інші понад два десятки образів також були в міру наповнені і яскраві, як-от трагічно безталанні, чуттєві Катерина у виконанні Ірени Горбачівної чи киргизка Джабан-Тус в інтерпретації Марії Степової (1903–1984). Загалом у виставі «Тарас Шевченко» був задіяний майже увесь творчий колектив театру (у березні 1937 року в трупі працювало 30 осіб³⁴). Львівський рецензент під псевдонімом «Крісло ч. 54», високо відзначивши у виставі «Тарас Шевченко» роботу режисера і художника, захоплено додавав: «Коли ж до цього додати оригінальні стилеві костюми, що переносять глядача в сучасність життя поета, влучну обсаду роль (призначення на ролі. – *Р. Л.*) та знамениту характеристику (грим. – *Р. Л.*) і гру усіх без виїмку артистів – то п’єса вповні заслуговує на те, що кожна культурна людина повинна її бачити»³⁵.

Рецензент О. Кульчицький, відштовхуючись лише від ефекту вистави (сили впливу на глядачів), аналізував її у характерному – вже звичному на той час для мистецького стилю «Заграви» – ключі «монументального театру»: «Ці другі беруть задалегідь під увагу вже існуючі нескладні і відомі чуттєві нахили цілого зборища видців, і намагаються їх тільки з’єднати в полум’я збірного захоплення. Прикладом цього другого роду творів є середньовічні містерії – подекуди антична релігійна драма. Очевидно – не тільки релігійні почування можуть стати основою творів “театру спільноти”. <...> Постать Шевченка, цілком виняткова в українській історії, може стати осередком такої збірної містерії. Шевченко – міт про героя-Прометея, Шевченко – міт про Кобзаря бувальщини, Шевченко – міт про Батька Народу...»³⁶. Однак цього, на думку критика, у п’єсі немає, а є лише окремі штрихи-кадри. Зате сценічний варіант розширював межі інтерпретації: рецензент О. Кульчицький, вочевидь не задоволе-

ний схематичністю драматичного матеріалу, все ж констатував, що вистава, попри певні мистецькі недоліки, справляє гаряче враження і викликає масове захоплення публіки.

Пізніше той самий критик – уже на прикладі іншої вистави – високо оцінюючи нову для українського театру в Галичині сценічну мову, витворену режисером В. Блавацьким, водночас висловив побоювання, «чи виключність вибраної “Загравою” лінії не довела б, кінець-кінців, до театру “кінетоїдального”, театру без внутрішнього драматичного конфлікту, без розроблення і поглиблення психології героїв»³⁷.

Дозвіл цензури на постановку драми на сцені надало Гродзьке староство у Львові 10 листопада 1936 року (№: L. Pol.12/117/36)³⁸. Як свідчить звернення Українського театру «Заграва» від 15 лютого 1937 року до Відділу безпеки Станіславівського воєводського управління стосовно дозволу для постановки на сцені драми «Тарас Шевченко», генеральна репетиція відбулася щойно 23 лютого 1937 року – в залі Товариства «Просвіта» у м. Городенці (тепер районний центр Івано-Франківської обл.). Саме на цю репетицію і був запрошений представник воєводства (цензор) для «апробації мімічної частини вистави»³⁹. Відтак остаточний дозвіл цензури театр отримав лише напередодні запланованої на день народження Т. Шевченка і широко розрекламованої у пресі прем'єри – 3 березня 1937 року⁴⁰.

Перший публічний показ вистави відбувся 8 березня 1937 р. у містечку Снятині (тепер місто, районний центр Івано-Франківської обл.), офіційна прем'єра – 9 і 10 березня 1937 р. у Коломиї (тепер районний центр Івано-Франківської обл.). Йшла упродовж семи місяців, була показана у понад сорока селах, містечках і містах східної Галичини (за тодішнім адміністративно-територіальним устроєм), як-от: Снятин, Коломия, Делятин, Ямниця, Єзупіль, Галич, Калуш, Долина, Болехів, Блюдники⁴¹, Стрий – Станіславівського воєводства; Дрогобич, Тустановичі (тепер у складі м. Борислава); Трускавець, Самбір, Старий Самбір, Турка, Доброміль, Перемишль, Судова Вишня, Яворів, Рава-Руська, Жовква, Великі Мости, Сокаль, Угринів – Львівського воєводства (про покази у Львові невідомо); Кам'янка-Струмилова (тепер Кам'янка-Бузька), Буськ, Бережани, Підгайці, Бучач, Заліщики – Тернопільського воєводства; Ходорів, Рогатин, Городенка, Снятин, Карлів (нині с. Прутівка Снятинського р-ну); *Вовчківці, Заболотів і Тудуків*, Рожнів, Кути, Косів, Стопчатів, Печеніжин – Станіславівського воєводства.

І всюди вистава збирала аншлаги, що свідчило і про загальний пієтет української громадськості до Т. Шевченка, і про відчутну потребу модерного переосмислення його образу, і про відчуття театром настрою часу – потрапляння в коло болючих проблем бездержавного українського народу. Адже вистава надавала широке поле для трактувань, даючи кожній спільноті відчитувати свої сенси. І звичайні глядачі навряд чи помічали деміфологізацію, а радше шукали можливість співпереживати з Шевченком його долю... Тим паче у світлі політичних реалій свого часу – гоніння української культури – загалом приймали і такий підхід до образу Кобзаря, позитивно проектуючи його на себе. Зокрема, коломийський тижневик «Трембіта» наголошував після прем'єри, що «п'єса “Тарас Шевченко”, крім виховного значіння, ще є спонукою для кожного українця – шевченколюба – перестудіювати та вивчити Шевченка, як геніяльного поета, так і великого артиста-маляра, його добу, оточення, в якому поет находився, умови творчої праці – тоді лише пізнається Шевченка в усій його величі»⁴².

А «відкритий фінал» вистави, – коли слова пісні «Як умру, то поховайте...» лунали під плавне опускання завіси і ще довго витали у залі, – пробуджував у глядачів порив втілювати заповіді Шевченка, наблизити пророкований поетом величний час відродження вільної Великої України. Анонімний кореспондент після перегляду нових вистав «Заграви» (серед них – і «Тарас Шевченко») стверджував: «Заслуга п[ана] Блавацького для нашого театрального мистецтва ще й в тому, що в шуканні нових форм, нової тематики зглиблює тезу, що духовна культура і гін до могутності рішають про майбутнє Нації»⁴³. Значно пізніше визначна акторка В. Левицька у своїх спогадах пояснювала: «Про новаторство Блавацького говорилося багато, але в чому воно було? Полягало воно в тому, що він мислитель-патріот винятково відчув те суспільно-політичне життя під польським пануванням і докладав своїм талантом багато праці, щоб ведений ним театр творчо відповідав на всі ті питання, які ставило тодішнє життя»⁴⁴. (Окремо слід зазначити, що вистава не лише корегувала традиційне спрощене уявлення про Т. Шевченка, сформоване багатолітніми народницькими тенденціями, а й опосередковано вступала в дискусію з новітнім – радянським – звульгаризовано-спролетаризованим образом поета-революціонера, трансльованим з кіноекранів (зокрема, у Галичині був широко відомий фільм Одеської кінофабрики «Тарас Шевченко»,

1926 р., реж. Петро Чардинін, у гол. ролі – Амвросій Бучма.)

Незвичний резонанс, викликаний виступами Театру «Заграва», привертав посилену увагу місцевої польської влади. Зрештою, поляки частково розуміли любов українців до свого поета-пророка, однак спровоковане Шевченковим словом зі сцени національне піднесення у залі, пробудження приспаного прагнення до відродження державності – сприймали як особисту загрозу для недавно відновленої Польщі. Сьогодні нічого не відомо про прямі урядові заборони вистави «Тарас Шевченко», проте є – дещо пізніша – промовиста цитата, яка характеризує загальне налаштування щодо репертуарної політики провідних українських театрів: газета «Dziennik Polski» («Польський щоденник») відверто застерігала, що театри Йосипа Стадника та його сина Яреми, а також колективи «Заграви» і Театру ім. І. Тобілевича (влітку 1938 року два останні об'єдналися під назвою – Український народний театр ім. І. Котляревського) «пропагують український націоналізм»⁴⁵.

Сам режисер В. Блавацький, вочевидь, не відносив виставу «Тарас Шевченко» до так званих «програмно-новаторських» у репертуарі свого колективу, згадуючи її з понаддесятилітньої перспективи загалом нейтрально: «До п'єс, що мали політично-національне значення, належали рівно ж “Обітована земля” Олеся та “Тарас Шевченко” З. Тарнавського». Але показово, що після цієї констатації у своїх спогадах режисер одразу ж навів промовистий підсумок: «Невважаючи на страшні переслідування театру польською політичною владою, про що буде мова окремо, “Заграва” до кінця свого існування не забувала свого гасла: будити народ і живим словом кріпити народного духа. Чисто мистецькі стремління і завдання театру не перешкоджали йому вести національно-освідомну роботу, яку диктували вимоги часу»⁴⁶.

Отже, драма «Тарас Шевченко» З. Тарнавського у мистецькій інтерпретації Українського молодого театру «Заграва» 1937 року стала своєрідною, але також вагомою відповіддю на потреби часу, важливим аргументом-прикладом для українців у боротьбі за свою державність.

¹ Основні положення цієї статті були оголошені під час виступу на науковій конференції до 140-річчя Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 15 жовтня 2013 року) та частково друквані у передмові до першопублікації драми «Тарас Шевченко» З. Тарнавського у театрознавчому журналі “Просценіум” (див.: Лаврентій Р. П'єса «Тарас Шевченко» Зенона Тарнавського та її

шлях до нас / Роман Лаврентій // Просценіум. – Львів, 2013. – № 35–37. – С. 203–211).

² Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид. М. Коць, 1995. – С. 31–32.

³ Боньковська О. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках / Олена Боньковська // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 2 (22). Театр. Музика. Кіно. – Київ, 2008. – С. 30.

⁴ Тарнавський З. «Шевченко», драма (1936) : [машинопис] // Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Ф. 309, оп. 1, спр. 1882, арк. 1–25.

⁵ Тарнавський З. Говорить Львів. Спогад про Львівський радіокомітет / Зенон Тарнавський // Терем. – Воррен-Мічиган, 1982. – Чис. 8 : Театр і література на чужині. Зенон Тарнавський 1912–1962. – С. 58.

⁶ Нижанківський Б. «Дванадцятка». Наймолодша львівська богема тридцятих років / Богдан Нижанківський // Сучасність. – 1986. – № 1. – С. 33–40 ; «Дванадцятка». Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття : антологія урбаністичної прози / авт. проект, вступ. слово, ред. Василя Габора. – Львів : Піраміда, 2006. – (Українська Літературна Спадщина. До 750-ліття Львова).

⁷ Лужницький Г. Спроба характеристики творчості Зенона Тарнавського / Григор Лужницький // Тарнавський З. Дорога на Високий Замок : новелі, оповідання, нариси. – Накладом Видавництва «Гомін України», Торонто, Онт. Канада та Інституту Української Культури в Америці, Детройт, Міч. США, 1964. – (Бібліотека Видавництва «Гомін України»; ч. 24). – С. 17.

⁸ Останній лист Зенона Тарнавського // Тарнавський З. Дорога на Високий Замок... – С. 13.

⁹ Там само. – С. 12.

¹⁰ Нижанківський Б. «Дванадцятка»... – С. 38.

¹¹ Тис Ю. Пам'яті вірного друга. Над свіжою могилуо бл[аженої] п[ам'яті] Зенона Тарнавського / Юрій Тис // Шлях перемоги. – Мюнхен, 1962. – 2 вересня. – С. 3 ; Лужницький Г. Людина театру. (Замість вступного слова) / Григор Лужницький // Тарнавський З. Дорога на Високий Замок... – С. 7–8 ; Лисяк О. Зенон Тарнавський – людина театру / Олег Лисяк // Наш театр : Книга діячів українського театрального мистецтва 1915 – 1991 / За ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. – Т. II. – С. 199–203.

¹² Тис Ю. Пам'яті вірного друга... – С. 3.

¹³ Першу спробу показати Т. Шевченка як героя п'єси здійснив актор, режисер, письменник Ісидор Трембицький (1847–1922). Див.: Трембицький І. Тарас Шевченко : картина із життя поета : в 1 дійствію / написав Ісидор Трембицький. – Коломия : черенками и накладомъ Михаила Бълоуса. Зъ печатнѣ Михаила Бълоуса, 1903. – 24 с. – (Театральна Библиотека ; Нр. 1).

¹⁴ Лужницький Г. Спроба характеристики творчості Зенона Тарнавського... – С. 14–18.

¹⁵ Кульчицький О. Тарас Шевченко на сцені: «Тарас Шевченко» – чотири картини з життя поета – Зенона Тарнавського у театрі «Заграва» / О. Кульчицький // Назустріч. – Львів, 1937. – 1 квітня. – Ч. 7. – С. 5.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Крісло ч. 54. «Тарас Шевченко» на сцені / Крісло ч. 54 // Українські вісти. – Львів, 1937. – 18 березня. – Ч. 59. – С. 3.

¹⁸ Тарнавський З. Тарас Шевченко / Зенон Тарнавський // Просценіум. – Львів, 2013. – № 35–37. – С. 233.

¹⁹ Кульчицький О. Тарас Шевченко на сцені... – С. 5.

²⁰ Там само.

²¹ Г. К. Нова прем'єра «Заграви» / Г. К. // Новий час. – Львів, 1937. – 16 березня. – Ч. 57. – С. 7. – (Коломийська хроніка).

²² Блавацький В. В царстві шаблону / В. Блавацький // Новий час. – Львів, 1935. – 16 жовтня. – Ч. 230. – С. 6. – (Театр).

²³ Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького / Ірина Волицька // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССХХХVII. – Праці Театрознавчої комісії. – Львів: НТШ, 1999. – С. 255.

²⁴ Ч. Вісти з-за куліс рідного театру. Хвилини розмови з арт[истом] режисером В. Блавацьким / Ч. // Українські вісти. – Львів, 1936. – 4 вересня. – Ч. 202. – С. 3.

²⁵ Там само.

²⁶ Див.: Тарас Шевченко, 4 картини з життя поета : програмка / оформив Ярослав Пінот-Рудакевич. – Наказом Українського Молодого театру «Заграда», 1937.

²⁷ Крісло ч. 54. «Тарас Шевченко» на сцені... – С. 3.

²⁸ Нигрицький Л. [Григор Лужницький] Шевченко на сцені / Л. Нигрицький // Тарас Шевченко, 4 картини з життя поета : програмка... – С. 15.

²⁹ Лужницький Г. Т. Шевченко на сцені / Григор Лужницький // Америка – Нью-Брітен, 1974. – 9 березня. – Ч. 48. – С. 4 – (З нотатника шпаргаліяра).

³⁰ Кульчицький О. Театр «Заграда» в Коломиї: «Тарас Шевченко» – чотири картини із життя поета, З. Тарнавського / О. Кульчицький // Діло. – Львів, 1937. – 16 березня. – Ч. 57. – С. 8. – (З нашого театру).

³¹ Крісло ч. 54. «Тарас Шевченко» на сцені... – С. 3.

³² Кульчицький О. Театр «Заграда» в Коломиї... – С. 8.

³³ Ревуцький В. Віра Левицька. Життя і сцена. – Торонто ; Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1998. – С. 42.

³⁴ Wykaz działalności wędrownych imprez rozrywkowych na obszarze powiatu stanisławowskiego... // Державний архів Івано-Франківської області. – Ф. 6, оп. 1, спр. 559, арк. 41.

³⁵ Крісло ч. 54. «Тарас Шевченко» на сцені... – С. 3.

³⁶ Кульчицький О. Тарас Шевченко на сцені... – С. 5.

³⁷ Кульчицький О. «Слово про полк Ігоря» на сцені / О. Кульчицький // Назустріч. – Львів, 1937. – 15 жовтня. – Ч. 20. – С. 5.

³⁸ Aprobata inscenizacji i części mimicznej utworu p[od] t[ytułem] Szewczenko. Nr.SP.B.70/11/37 // Державний архів Івано-Франківської області. – Ф. 2 сч., оп. 1 сч., спр. 2300, арк. 108.

³⁹ Prośba o aprobowanie do przedstawienia na scenie sztuki teatralnej Zenona Tarnawskiego p[od] t[ytułem] Taras Szewczenko w 4-ch aktach... // Державний архів Івано-Франківської області. – Ф. 2 сч., оп. 1 сч., спр. 2300, арк. 107–107 зв.

⁴⁰ Aprobata inscenizacji i części mimicznej utworu p[od] t[ytułem] Szewczenko... – Арк. 108.

⁴¹ Виділеного курсивом немає у нашому реконструйованому «виробничому календарі» театру «Заграда», публікованому раніше (див.: Лаврентій Р. Український молодий театр «Заграда». (Деякі штрихи до творчого портрету) / Роман Лаврентій // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2002. – Вип. 2. – С. 316–321).

Нові факти встановлені на основі архівного звіту Станіславівського повітового старства (від 18 травня 1937 р.) про виступи українських мандрівних театрів на території повіту (див.: Ukraińskie teatry wędrownie. Sprawozdanie (Stanisławów, 18 maja 1937 r.)... // Державний архів Івано-Франківської області. – Ф. 6, оп. 1, спр. 559, арк. 8) та повідомлення у часописі «Українські вісти» (див.: Гостина театру «Заграда» // Українські вісти. – Львів, 1937. – 9 квітня. – Ч. 77. – С. 4. – (Калуські вісти).

⁴² (х.) «Тарас Шевченко» / (х.) // Трембіта. – Коломия, 1937. – 1 квітня. – Ч. 1. – С. 4.

⁴³ Гостина театру «Заграда»... – С. 4.

⁴⁴ Левицька В. Найдорожчим дітям. (Із спогадів Віри Левицької) // Ревуцький В. Віра Левицька. Життя і сцена. – Торонто ; Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1998. – С. 187–188.

⁴⁵ Teatry Stodnyków i Zahrawy propagują nacjonalizm ukraiński // Dziennik Polski. – Lwów, 1938. – 25 sierpnia. – № 233. – S. 1.

⁴⁶ Блавацький В. Спогади / Володимир Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру... – С. 155.