

ШЕВЧЕНКІАНА ВОЛОДИМИРА БЛАВАЦЬКОГО У ПРОФЕСІЙНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАХ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ

У статті розглянуті об'єднані за номінативним принципом різножанрові шевченківські постановки (інсценізації поетичних творів Т. Шевченка чи біографічно-сценічний репортаж «Тарас Шевченко» З. Тарнавського) режисера Володимира Блавацького у східногалицьких професійних театрах у 1929–1939 роках.

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

В статье рассмотрены объединенные по номинативному принципу разножанровые шевченковские постановки (инсценировки поэтических произведений Т. Шевченко или биографическо-сценический репортаж «Тарас Шевченко» З. Тарнавского) режиссера Владимира Блавацкого в восточногалицийских профессиональных театрах в 1929–1939 годах.

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

The article considers the combined nominative principle for setting different genres Shevchenko (Shevchenko staging of poetry or biographically-stage report «Taras Shevchenko» Z. Tarnavskoho) directed by Volodymyr Blavatskyi shidnohalytskyh in professional theaters in the 1929–1939 years.

Key words: Volodymyr Blavatskyi, staging, I. Tobilevyeh Ukrainian National Theater, Ukrainion Young Theatre «Zagrava», I. Kotlyarevskyi Ukrainian Theater.

Мета статті – розглянути три шевченківські постановки В. Блавацького у галицьких професійних театрах у 1929–1939 роках. Отож у цьому контексті постають завдання реконструювати, з'ясувати, проаналізувати і узагальнити режисерські й акторські стильові, художньо-естетичні здобутки і прорахунки кожної постановки зокрема. Для вирішення цих завдань стаття побудована на комплексному підході історичного театрознавства, де застосовано методи систематизації, реконструкції, узагальнення, використані засади очевидних логічних, гіпотетичних і мистецьких зіставлень.

На українській театральній сцені Східної Галичини ХІХ – початку ХХ століття творчість Тараса Шевченка зазвичай представляли або декламацією його поезії, або знаменитим «Назаром Стодолею». Разом з тим з початку ХХ століття, а особливо виразно з кінця 1920-х років, тут відбувалася переорієнтація у прочитанні шевчен-

ківської спадщини: намітилися певні трансформації у сценічному втіленні авторської поезії чи, що безпрецедентно, вперше була здійснена сценічна інтерпретація його біографії.

Ці перетворення виразно звучали завдяки Володимирові Блавацькому, який у квітні 1929 року повернувся в Галичину, залишивши «Березиль» Леся Курбаса, і став новим режисером у відкритому за рік до того у Станіславові професійному Українському народному театрі ім. І. Тобілевича. Адже на той час у театрі склалась певна криза через те, що мистецький керівник театру – естрадний актор і режисер Ярослав Давидович – віддавав прерогативу музично-драматичному репертуару, зокрема розважальному оперетковому, що не задовольняло українську публіку в Станіславові, яка сподівалася признавати серйозний національний театр¹.

Отож перед новим мистецьким керівником, представником модерністичної березильської те-

атральної культури, за визначенням Наталії Єрмакової², режисером драматичного спрямування В. Блавацьким, постало завдання переорієнтувати незнайомий, професіонально невиразний акторський склад, що був призвичаєний до вимог опереткового жанру, – привчити його до естетики драматичного театру.

Цікаво, що Лесь Курбас у «Березолі» для вдосконалення у молодого акторського складу березільського мистецтва, зокрема для навчання сценічної майстерності, створив спеціальну систему навчання Практика сцени, де в етюдах широко опрацьовувалась шевченківська поезія – майже увесь «Кобзар»³. У ній Л. Курбас на рівні новітньої національної сценічної методики і тренінгу спостеріг потужний драматичний потенціал. Цю драматичну театральну насиченість шевченківської поезії всередині ХХ століття, незалежно від курбасівського досвіду, науково простеживши, вмотивували шевченкознавці О. Борщаговський і М. Йосипенко у дослідженні «Шевченко і театр»⁴.

Імовірно, що саме зі студійного огляду, а відтак, на думку Р. Лаврентія, на основі інтуїтивних пошуків шляхів модернізації українського театру в Галичині⁵, чи не першою постановкою В. Блавацького в Українському народному театрі ім. І. Тобілевича була його інсценізація в умовно-реалістичній формі поезій Т. Шевченка «Розрита могила» і «Суботів». З одного боку, тематика й ідеологія вистави привертала увагу глядача. А з другого – саме такий сценічний жанр, розрахований більшою мірою на пластичне опрацювання, міг сприяти у роботі малодосвідченого акторського складу. У створеному сценографом Леонідом Боровиком декоративному рішенні постановки зі складними освітлювальними ефектами значущо проглядалась акцентна символіка і виразно прочитувались ідейно-стрижневі скульптурні масові сцени⁶. У цій композиції режисер-реформатор В. Блавацький, на думку Р. Лаврентія, «використав умовні пластичні засоби сценічної виразності» і «обережно, але послідовно експерименти зі світлом»⁷.

Для української Галичини ця «шевченківська» постановка В. Блавацького прозвучала зовсім модерністично – нетрадиційно і по новаторськи – й тривалий час збагачувала репертуар Українського народного театру ім. І. Тобілевича⁸.

Наступну шевченківську постановку («Тарас Шевченко» З. Тарнавського) В. Блавацький здійснив уже у керованому ним Молодому театрі «Заграва». Це була зовсім виняткова, екстраординарна вистава, зумовлена заборонами станіславівського єпископа Г. Хомишина вшанувати

100-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Отож постало завдання представити, а відтак зрежисувати відмінний і нетрадиційний для узвичаєного шевченківського святкування драматургічний матеріал.

Зауважимо, що, починаючи з 1920-х і досявши апогею у 1930-х роках, у Східній Галичині, а властиво у Галицькій митрополії, поширювалась акція створення новоунійної церкви, суть якої полягала у впровадженні у східний обряд католицизму – створення Католицького Костелу Східнослов'янського обряду⁹. Відтак у Львівській, Станіславівській, Перемиській єпархіях виник внутрішній конфлікт, коли греко-католицьке духовенство відповідно до своєї прозахідної (візантійської) і прозахідної (латинської) орієнтації поділилося на два табори¹⁰. Лідером прозахідного «табору» латинізації був станіславівський єпископ Григорій Хомишин, який отримав богословську освіту в Австрії, де «грунтовніше ознайомився з особливостями пастирської діяльності римо-католицьких священників, проник у суть окцидентальної (західної) релігійної ідеології. Відтак він виступав за максимальне зближення Греко-Католицької та Римо-Католицької церков»¹¹. Священнослужителю імпонувала західноєвропейська орієнтація Римо-Католицької Церкви, і він змагався «за впровадження латинських елементів (целибату, григоріанського календаря тощо) у богослужбові обряди, церковне законодавство та саму ментальність вірних ГКЦ»¹². Релігійні «прозахідні» погляди Г. Хомишина, як узагальнює О. Єгрешій, були визначальними в його подальшій суспільно-політичній та культурно-просвітницькій діяльності¹³. На «формування світогляду Г. Хомишина вплинули антиросійські настрої у Відні того часу. Вище духовенство Австро-Угорщини виховувало молодих священників у дусі відданості Апостольському престолу, консолідації католицького світу проти впливів Росії»¹⁴. Тож у своїй наступній пастирській діяльності єпископ Станіславівської єпархії Г. Хомишин сповідував антиросійські настрої. Парадоксально, що об'єктом для їх вираження стала творчість Тараса Шевченка, в православній орієнтації якої єпископ-окциденталіст вбачав загрозу католицизму, а відтак схизму, богохульство. Оскільки «українці прийняли віру саме з Візантії, – узагальнює логіку Г. Хомишина О. Єгрешій, – то були відчужені від правдивої Католицької Церкви. Коли припинила своє існування Візантійська держава, її «релігійний дух» не загинув, а, перекинувшись до Росії, спричинив духовний розклад цілого регіону. <...> Цей орієн-

тальний (східний) «візантизм», на думку Г. Хомишина, приніс багато лиха українцям у релігійному і політичному житті». Єпископ вважав, що «між українцями і росіянами є різниця в мові, культурі, психіці: українці тяжіють більше до Заходу, ніж до Сходу. Відтак «візантіство», тобто східні церковні традиції, є помостом до русифікації українського народу. Східний обряд, – твердив Г. Хомишин, – російський. Звідси потреба переорієнтації ГКЦ на Захід, наближення її канонів до Римо-Католицької Церкви»¹⁵. Тож на основі саме такого розуміння проблеми, доктор богословських наук, парох Коломиї, а згодом єпископ Станіславівської єпархії Г. Хомишин після прибуття на Покуття почав поступово впроваджувати «антишевченківську» пропаганду.

І вже зовсім надмірним виявом «католицькості» єпископа Г. Хомишина стала його заборона святкувати 100-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Це було потрясіння не лише для Станіславівщини зокрема, а й української Галичини загалом. При цьому потрібно визнати, що подібні канонічно-церковні дорікання про недопустимість шевченківських святкувань у Галичині, де ще з кінця XIX століття усталився культ Т. Шевченка, спостерігались і раніше¹⁶. Але в цьому разі вже надто гіпертрофовано звучали звинувачення Т. Шевченка у «схизматизмі» і «богохульництві», чим, як зазначає священнослужитель Федір Мороз, «топталася національна свідомість свого народу»¹⁷. Отож тривала в Галичині дискусія «Шевченко і релігія» з ініціативи латинників перейшла у площину категоричного ультимативного заперечення і заборони. Тепер в обороні і з мотивуванням Шевченкової творчості виступила орієнталістична преса: тижневик «Мета» і журнал «Дзвони». Зокрема, статтю «Тарас Шевченко і релігія» (1936)¹⁸ написав критик католицької східної орієнтації, доктор філософії і літературознавства, викладач Львівської греко-католицької духовної семінарії Микола Гнатишак, який здобув освіту у празькому Карловому університеті, а також навчався і працював в Українському науковому інституті у Берліні. Тож він відзначав, що Галичина повсякчас переживала подібні потрясіння: протест у 80-х рр. XIX ст. М. Огоновського (син) проти поширення празького видання «Кобзаря», в якому він вбачав «богохульні ересі та нігілістичну гниль»; загроза рішення галицького синоду заборонити духовенству брати участь у Шевченківських вечорах; звинувачення у 1904 році митрополитів С. Сембратовича й А. Шептицького у толеруванні ними щорічних Шевченківських свят.

Таким чином, згідно із такою окциденталістичною заборонаю, шевченківські святкування у 1936 році у Станіславівській єпархії були призупинені. Відтак в захисті прошевченківського позиціонування тут уже не поклалися тільки на інтелектуальні виступи. Ймовірно, було вирішено вдатися до агітаційно-пропагандистської діяльності, перспективу якої міг забезпечити театр. Мабуть, тут була врахована аналітична стаття М. Гнатишака «Сучасне положення Європейського театру» (1931), у якій практично на сучасному методологічному рівні, учений давав короткий хрестоматійний огляд історії західноєвропейського театру другої половини XIX–XX століть¹⁹. Відтак розвиток модерного європейського театрального мистецтва учений розглядав у два етапи – до і після Першої світової війни. Зокрема, у 60–90 роках визначальну роль тут відіграв Мейнінгенський театр з його постановочною достовірною культурою спектаклю, принципами акторського ансамблю. Власне на цьому ґрунті й постало завдання оновлення репертуару, тобто модернізації змісту театру, і наприкінці XIX ст. витворився театральний натуралізм: експерименти Андре Антуана у Вільному Театрі, постановки Отто Брама у Німецькому театрі. А на початку XX століття тут витворилося послідовне продовження у формі театрального неоромантизму Макса Рейнгарда, який опрацьовував у своїх численних театрах у Берліні, Мюнхені, Відні, Зальцбурзі всі ділянки сценічного мистецтва (від камерної сцени до масових постановок у цирках) і широкий репертуарний діапазон (від античної класики до модерної драматургії).

А внаслідок Першої світової війни відбулась уже наступна переорієнтація мистецьких театральних цінностей, коли режисура почала зосереджуватись на моральному аспекті. Виник новий напрям театру експресіоністичного, який теоретично і практично обґрунтовував І. Крег. Водночас проводились конструктивістичні експерименти Е. Піскагора і В. Мейєрхольда тощо. Тобто, на думку автора, сучасне театральне мистецтво не позбавлене новаторських звершень, однак тут глибоко відчутний «*брак модерного, дійсно вартісного в літературному огляді репертуару*» (курсив наш – О. Б.). Адже класичний репертуар для модерного театру вже недостатній, а «вся нова драматична продукція, незважаючи на її технічну рафінованість, надзвичайно вбога й одноманітна». Причиною її ідейного й мистецького занепаду є, на думку автора, жахлива неморальність: «*А без трівого морального стрижня, який*

повинен дати здоровий репертуар, не може театр стати здоровим і позитивним явищем культурного життя» (курсив наш – О. Б.)²⁰.

Відтак «у післявоєнній добі, пересиченій всякими технічними штучками та видумками на сцені потрібно, – підсумовує М. Гнатишак, – оновленого, але солідного, на традиціях збудованого, але до нового часу приміненого театру. Мистецьку кризу цьогочасного театру може радикально вилічити не технічне і не режисерське новаторство, а створення цінного, солідного репертуару»²¹.

Отож професійне бачення і фахове обґрунтування для агітації та пропаганди тут було очевидним, і цілком припустимо, що саме з цих пропагандистських мотивів письменник Зенон Тарнавський на замовлення театру «Заграва» написав п'єсу (за жанровим визначенням автора 1965 року – «біографічно-сценічний репортаж в чотирьох картинах»²² «Тарас Шевченко»²³.

Отож уже наступного року шевченківські святкування у Станіславській єпархії допускались. А саме у Коломиї, у постановці В. Блавацького в Українському молодому театрі «Заграва» була здійснена прем'єра п'єси З. Тарнавського «Тарас Шевченко» (прем'єра 9 березня 1937 року).

Тут головний герой Т. Шевченко трактувався доволі документально і схематично, в контексті людських сумнівів, терпінь і самотньої смерті. Але власне у реалізмі цих мирських переживань Г. Лужницький побачив визначальну цінність твору, оскільки і драматург, і режисер «черпали з творів життя Шевченка тільки те, що конечно було для Шевченка-Людини, не Шевченка-генія, не Шевченка-пророка української нації, не Шевченка-міту. Це, сказати б, відтяження [відмежування. – О. Б.] самої особи Шевченка є головним мотивом п'єси. Відтяження як політичне, так і письменницьке. Те, що ми бачимо на сцені, може, є то, що навіть і пережив не один з нас. Романтичне кохання, суд, зрада, присуд, смерть»²⁴.

В. Блавацький представив п'єсу у своїй випрацюваній оригінальній стилістиці монументального театру. Його постановка була витримана в умовно-реалістичній формі, вирізняючись гіперболізованими, символічними і пафосними сценами. Тут майстерно, у злагодженому виконанні численного, бездоганно характеризованого, часто з короткотерміновим перебуванням на сцені, акторського складу (В. Левицька – кн. Репніна, Г. Істоміна – її Мати, Я. Рудакевич – Закревський, В. Блавацький – генерал Дубельт, О. Неделко – граф Орлов, Б. Паздрій – М. Костомаров, Н. Блавацька-Лужницька – Кітті, В. Сердюк – майор

Усков, І. Цьолко – граф Честяхівський, Є. Левицький – Чарненко та ін.) були поєднані усі елементи театрального дійства: стильні, оригінальні, ефектні декорації Л. Боровика; історично достовірні, багаті костюми.

Але насамперед постановка базувалась на центральному головному образі Т. Шевченка, роль якого виконував постійно присутній на сцені Леонід Боровик. Завдяки об'ємності образу актор зумів широко і вільно розгорнути лінію своєї ролі. Але, за враженнями критики, акторові не вдалося провести її крізь усю виставу і втриматись на рівноцінній висоті. В цьому разі визначальним є те, що у виставі критика вирізняла власне окремі дії і мізансцени. Таке зауваження тут принципове, оскільки свідчить, що подібний тон звучання не був наскрізно закладений і у самому тексті п'єси.

Водночас за специфікою замовлення автор намагався також надати п'єсі релігійного християнського забарвлення: у розмові персонажів спорадично трапляються звернення-уповання до Господа, а у картинах «На засланні» та «Вмирає людина» автор увів, вочевидь, на зразок творів-молитов членів львівського літературного угруповання християнських письменників «Логос» Василя Мельника-Лімниченка (драма «Убите щастя») і Гавриїла Костельника, оригінальні молитви Т. Шевченка. І звідси зрозуміло, яким чином і на якій концептуальній основі режисер зумів, як зауважив рецензент, вибудувати у цій постановці, як і у виставі «Камо грядеши» Г. Сенкевича, «театр спільноти»²⁵ і засобом актуалізації особистісних переживань поета перевести їх у площину цінностей національної і релігійної ідентичності.

А відтак ця постановка виконала свою запрограмовану агітаційно-пропагандистську функцію з масовим залученням глядача. Адже у 1937 році вистава «Тарас Шевченко» З. Тарнавського мала сорок сім показів²⁶, які зафіксовані саме в містах Станіславській (єпископ Г. Хомишин) і частково Перемиської (єпископ Й. Коциловський) єпархій, задіяних у процесах латинізації.

Отож ця, за визначенням А. Грицана, «новаторська постановка В. Блавацького»²⁷ у своєму прямо пропагандистському завданні чітко означила «визначальне для стилістики “Заграви” виразне національне світобачення, де досконало була випрацювана власна формотворча сутність національної “соборності” на рівні масового і водночас індивідуалістичного патріотичного, духовного і релігійного світосприйняття»²⁸.

1939 року у новоствореному Українському театрі ім. Івана Котляревського режисер В. Бла-

вацький, напевно, також, щоб узгодити навиків обох об'єднаних колективів – Театру ім. І. Тобілевича і Молодого театру «Заграва», звернувся до березільської т.зв. студійної практики інсценізації Шевченкової поезії.

Отож під назвою сценічного образу «Тополя» режисер здійснив постановку трьох інсценізованих Г. Лужницьким ранніх романтичних, пройнятих народнописаними образами і мотивами, балад Т. Шевченка «Тополя», «Причинна» і «Утоплена», (прем'єра 29 травня 1939 у Зборові). Відтак вистава у музичному опрацюванні Романа Орленка-Прокоповича була витримана у романтично-казковій стилістиці. Як і у попередніх шевченківських виставах тут головний акцент В. Блавацький також поставив на пластичному рішенні – для досягнення пафосного, емоційного й психологічного напруження, максимально використав контрастний прийом живих колористичних масових сцен (веселе і безтурботне життя сільської молоді, забави лісовиків і мавок і насамкінець – статична сцена оповіді, де біля тополі зібрались уся громада – чумаки, вдова, хлопці і дівчата, чабан, кобзар) у зіставленні з переживаннями, діями і вчинками головних дійових осіб – Галі (М. Слюзарівна), Матері (Л. Сердюкова), старої чарівниці (М. Степова), Кобзаря (Б. Паздрій). Налаштованість і водночас динаміку у виставу вносили сцени персоніфікованих, згідно з фольклорною традицією, дерев: тополя – Галя, явір – Козак, верба – Свекруха, куш калини – Пара Закоханіх²⁹.

Відтак шевченківські постановки Володимира Блавацького у трьох репрезентативних українських галицьких театрах міжвоєнного періоду (Українському народному театрі ім. І. Тобілевича, Українському молодому театрі «Заграва», Українському театрі ім. І. Котляревського) відрізнялися від узвичаєного в українській Галичині, трактованого на рівні міфотворення, святкового шевченківського репертуару (драма «Назар Стодоля» чи декламації поетичних творів). Тут шевченківську поезію (поєми «Розрита могила» і «Суботів», баллади «Тополя», «Причинна» і «Утоплена»), з огляду на її драматичний потенціал, режисер інсценізував, використавши її у системі навчання і для узгодження акторської майстерності. І таку постановку ніколи не опрацьовуваного режисером жанру біографічно-сценічного репортажу З. Тарнавського «Тарас Шевченко», який, проте, за ідеологією був програмним для репертуару театру «Заграва», В. Блавацький також і з огляду на агітаційно-пропагандистське завдання вистави зумів вирішити в умовно-реалістичній формі.

Шевченкіана В. Блавацького на рівні пластичного рішення, живих колористичних масових сцен в умовно-реалістичній формі звучала у міжвоєнній українській Галичині оригінально-модерністично.

¹ Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках // Історія українського театру : у 3 т. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Т. 2 (1900–1945). – С. 547.

² Срмакова Н. Березільська культура. Історія. Досвід / Наталя Срмакова. – К. : Фенікс, 2012.

³ Там само. – С. 150–151.

⁴ Борщаговський О. Шевченко і театр / О. Борщаговський, М. Йосипенко. – Х. : Мистецтво, 1941.

⁵ Лаврентій Р. Інсценізація «Слова о полку Ігоря» Григора Лужницького у парадигмі «монументального театру» Володимира Блавацького / Р. Лаврентій // Записки НТШ. – Львів, 2011. – Т. CCLXII. Праці театрознавчої комісії. – С. 256.

⁶ М[ихайло] К[едрин] [Іван Рудницький]. Театр ім. І. Тобілевича в Станіславові: «Барон Кіммель» – оперета Вальтера Кольо, «Ніж моєї жінки» – фарса на 3 дії Блюм Фуше, «Розрита могила» – інсценізація Шевченкової поеми В. Блавацького, «Катерина» – опера на 3 дії М. Аркаса // Діло, 1929. – 30 травня. – Ч. 120.

⁷ Лаврентій Р. Інсценізація «Слова о полку Ігоря» Григора Лужницького у парадигмі «монументального театру» Володимира Блавацького / Р. Лаврентій // Записки НТШ. – Львів, 2011. – Т. CCLXII. Праці театрознавчої комісії – С. 256–257.

⁸ Цікаво, що суголосне сценічне опрацювання шевченківської поезії у формі літературно-музичних композицій, які поєднували декламацію, живу газету, фактомонтаж, незалежно у 1927 році запропонував львівський «Робітничий театр» (поєми «Саул» і «Сон»). Такі агітаційно-масові вистави передбачали тісний зв'язок театру з суспільною реальністю, єдність сцени і публіки, колективну творчість (безпосередня участь робітників, загальна імпровізація), що в засаді мало відрізнити соціалістичний театр від традиційного. Втім, робітнича сцена працювала відокремлено від загального українського театального руху у Східній Галичині (Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках // Історія українського театру. – К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ, 2009. – Т. 2 (1900–1945). – С. 365–566). І, можливо, тому її сценічні нововведення не знайшли широкого застосування.

⁹ Стоколос Н. Г. НЕОУНІЯ [Електронний ресурс] / Надія Стоколос // Енциклопедія історії України : у 10 т. / Редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. ; НАН України. Інститут історії України. – К. : Наукова думка, 2010. – Т. 7 : Мі–О – 728 с. : іл. – Режим доступу: <http://www.history.org.ua/?termin=Neouniia>

¹⁰ Беген О. Між візантійством та латинізацією [Електронний ресурс] // Патріярхат, Львів, 2006. – N 1 (391) – січень-лютий. – Режим доступу: <http://www.patriarkhat.org.ua/ukr/archive/article;191;392/>;

¹¹ Там само.

¹² Єгрешій О. Єпископ Григорій Хомишин: портрет релігійно-церковного і громадсько-політичного діяча [Електронний ресурс]. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. – С. 18. – Режим доступу: <http://homyshyn.te.ua/homyshyn.pdf>

¹³ Там само. – С. 19.

¹⁴ Там само. – С. 19.

¹⁵ Там само. – С. 33–34.

¹⁶ Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20–30-х років ХХ ст. / Мар'яна Комариця. – Львів : НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника, Відділення «Науково-дослідний центр періодики», 2007. – С. 116–117.

¹⁷ Мороз Ф. Православ'я на теренах Івано-Франківської єпархії до 1946 року [Електронний ресурс] // СТАРИЙ КАЛУШ. – Режим доступу: http://kalusz.io.ua/s190684/pravoslavva_na_terenah_ivano-frankivskoe_parchie_do_1946_roku_svyashch_fedora_moroza

¹⁸ Гнатишак М. Тарас Шевченко й релігія // Дзвони. – Львів, 1936. – Ч. 3.

¹⁹ Гнатишак М. Сучасне положення Європейського театру // Дзвони: Літ.-наук. місячник. – Львів, 1931. – Ч.4/5. – С.265–269.

²⁰ Там само. – С. 269.

²¹ Там само.

²² Останній лист Зенона Тарнавського до Г. Лужницького (Детройт, 1960) [Електронний ресурс] // З. Тарнавський Дорога на Високий Замок. – Торонто, в-во «Гомін України», 1964. – 255 с. – Режим доступу: <http://diasporiana.org.ua/proza/5164-tarnavskiy-z-doroga-na-visokiy-zamok/>.

²³ В актуальний час написання ця п'єса не була опублікована, адже, за авторськими принципами, п'єс

З. Тарнавський ніколи не старався видавати, бо вважав, що «драма призначена для життя в театрі, як підложка до театральних видовища, а не як лектура у час дозвілля» / Останній лист Зенона Тарнавського до Г.Лужницького (Детройт, 1960) // Тарнавський З. Дорога на Високий Замок. – Торонто, в-во «Гомін України», 1964. – С. 12). Відтак рукопис п'єси віднайдений Р. Лаврентієм у ЦДІА України у Львові (ф. 309) і ласкаво наданий авторці.

²⁴ Ревуцький В. «Заграва»: кілька слів про театр. 1933–1938 рр. ; упор. Б. Козак / В. Ревуцький. – Львів : Нац. університет ім. І. Франка, 2000. — С. 31.

²⁵ Кульчицький О. Театр «Заграва» в Коломиї. Тарас Шевченко – чотири картини з життя поета З. Тарнавського // Діло, 1937, 16 березня, ч. 57 ; Г. К. Нова прем'єра «Заграви» в Коломиї (Новий Час, 1937, 13 березня). – Наш театр. – Нью-Йорк, 1992. – Т. II.

²⁶ Лаврентій Р. Український молодий театр «Заграва» (Деякі штрихи до творчого портрета) // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство, 2002. – Вип. 2. – С. 316–325.

²⁷ Грицан А. Театральна культура Галичини у контексті європейського модерну (кінець ХІХ — перша чверть ХХ ст.) – Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2009–2010. – Вип. 17–18. – С. 4.

²⁸ Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках // Історія українського театру : в 3 т. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Т. 2 (1900–1945). – С. 559.

²⁹ оскол. Український театр ім. Котляревського: «Тополя» // Діло, 1937. – 11 червня. – Ч. 131.