

ТЕАТРОЗНАВСТВО

УДК: 792.091.5.011.071.2(477.86-25)“1930”

НОВАТОРСЬКА ВИСТАВА “МИНА МАЗАЙЛО” МИКОЛИ КУЛІША НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРУ ІМ. ІВАНА ТОБІЛЕВИЧА У СТАНІСЛАВОВІ (1930 рік, режисер Володимир Блавацький)

Роман ЛАВРЕНТІЙ

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
бул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: (032) 239-42-99, e-mail: lawromen@yahoo.com*

Уперше цілісно досліджено історію постановки комедії “Мина Мазайло” (1930) на західноукраїнській сцені в експериментальній постановці – послідовника Леся Курбаса – режисера-реформатора Володимира Блавацького. Проаналізовано особливості режисерського трактування, акторські роботи та рецепцію глядачів, суспільний резонанс, викликаний прем’єрою.

Ключові слова: західноукраїнський театр 30-х років ХХ століття, новаторські сценічні техніки, національний етос, Театр імені Івана Тобілевича, режисер В. Блавацький, “умовно-реалістичний театр”, експресіонізм, сатирично-політична комедія.

Притчево піднесена драматургія одного із провідних письменників українського “розстріляного відродження” Миколи Куліша (1892–1937) до сьогодні залишається актуальним, затребуваним, можливо, ще до кінця нерозкритим самотнім явищем. Надзвичайно широка палітра режисерських інтерпретацій ще за життя письменника, пізніше відкриття літературознавців, теоретиків та практиків сцени і кіно свідчать про невичерпність літературного генія М. Куліша [13; 15; 16; 17; 18; 19; 31; 57 та ін.].

Нашу увагу привертає сьогодні несправедливо забута чи радше свідомо замовчувана або подана в умовах комуністичної цензури у неправдивому світлі вистава “Мина Мазайло” – поза межами радянського простору – на сцені Українського народного театру імені Івана Тобілевича в Станіславові (нині – Івано-Франківськ). Коротко про прапрем’єру цієї комедії у Галичині 1930 року згадують сучасні дослідники: Ганна Веселовська [13, с. 261], Олена Боньковська (яка лаконічно, але влучно охарактеризувала виставу) [7, с. 47]. Цінним джерелом стають спогади самого режисера Володимира Блавацького, які видав український театрознавець у Канаді – Валеріян Ревуцький [4]. Спогади артистки Театру імені Івана Тобілевича Лесі Кривицької [27; 28; 29], науково-популярний нарис Леонтини Мельничук-Лучко “Тернистим шляхом” [44], як і підрозділ “Західноукраїнський театр на шляху до возз’єднання” авторства Ростислава Пилипчука у колективній

монографії “Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру” [50] – сьогодні потребують вдумливо-критичного перепрочитання, особливо тих місць, що стосуються – змушено заклеюваних у радянські часи – експериментальних постановок, серед них і комедії “Мина Мазайло” (1930 року, режисер В. Блавацький). Лише по-новому проаналізувавши театральний дискурс міжвоєнної преси, можна зробити певні висновки про одну з перших новаторських режисерських робіт у західноукраїнському театрі.

Репрезентативний Український народний театр імені Івана Тобілевича серед багатьох українських театриків у Галичині міжвоєнного періоду відзначався високомистецькими акторськими роботами, зіграним ансамблем, професійною режисурою, якісним підбором і широким спектром репертуару (власне, “національно-виховного” характеру) та помірно новаторськими театральними пошуками [22; 36; 39; 47; 51].

Витоки цього колективу сягають початку ХХ століття, коли 12 лютого 1911 року в Станіславові було засноване Драматичне товариство “Народний театр імені Івана Тобілевича”. У різні роки з певними перервами при Товаристві діяли аматорські чи напівпрофесійні театральні колективи, переважно мандрівні – з тимчасовим осідком у Станіславові чи Коломиї (сучасні івано-франківські дослідники виділяють такі періоди в його історії: 1911–1914, 1918–1920, 1921–1927, 1927–1938 роки.) [47; 51]. Наприкінці 1920-х років завдяки фінансовій та стратегічній підтримці директора Українського Кооперативного Банку д-ра Костя Вишневецького Театр імені Івана Тобілевича пережив якісне організаційне перетворення з директорської антрепризи на товариство кооперативного типу, мистецьке керівництво віддано у руки досвідченого театального діяча української та польської опереткової сцени Ярослава Давидовича (1894–1956), до колективу запрошено низку професійних акторів, художника-декоратора.

Після відмови товариства “Українська бесіда” в 1924 році від опіки над своєю трупою край втратив репрезентативний національний театр, короткотривалі спроби трупи кооперативу “Український театр” у Львові за дирекцією Йосипа Стадника (1927–1929 роки) [38], “Просвітянського театру” під мистецьким керівництвом Петра Сороки (1928–1929 роки) [37] та інших колективів забезпечити “тяглість традиції” закінчилися поразкою. Тому Театр імені Івана Тобілевича у кінці 1920-х – на початку 1930-х років був єдиним українським театром у Галичині з гарантованою заробітною платнею, з постійним місцем осідку (більшість труп вели мандрівний спосіб існування), з можливістю вести налагоджену мистецьку працю, який міг собі дозволити тривалий репетиційний період та мати по кілька акторських складів на виставу.

Оскільки трупа імені Івана Тобілевича виконувала роль “правдивого громадянського театру”, була покликана утверджувати і репрезентувати високе національне мистецтво, то керівництво не задовольнилося розважальним оперетковим репертуаром Я. Давидовича й у лютому 1929 року запросило режисера-новатора Володимира Блавацького (справжнє прізвище – Трач, 1900–1953).

Представник “другої хвилі” великої театральної реформи, режисер, актор, перекладач В. Блавацький був захоплений ідеями та практикою Леся Курбаса щодо модернізації української сцени та мав поважний досвід роботи у театрах Василя Коссака, Йосипа Стадника, трупі товариства “Українська бесіда” під керівництвом Олександра Загарова, у харківському театрі “Березіль” під керівництвом Леся Курбаса та ін. Зокрема, у Театрі імені Івана Тобілевича він – як режисер та

мистецький керівник – одразу розпочав “непомітну”, але послідовну і наполегливу працю над вихованням нового актора, над прищепленням йому різних типів гри [5, ч. 112, 9 жовтня, с. 2], обережно експериментував зі сценічною стилістикою. Із вересня 1929 року в газеті “Новий час” регулярно почали з’являтися частини реферату В. Блавацького “Театр на Великій Україні” (виголошеного перед студентською громадою у Станіславові) [5], де йшлося про опорні поняття модерного театру, як-от: “театральну стилізацію та деталь”, “потребу жанрово-стилістичної визначеності спектаклю” тощо, а отже – В. Блавацький таким способом готував галицького глядача до сприйняття нової театральної естетики – “театралізованого театру”. Зокрема, естетичні знахідки режисера В. Блавацького (реформатора-експериментатора, міцно опертого на національному ґрунті, як влучно висловився пізніше авторитетний театральный критик, видатний письменник Григорій Лужницький (1903–1990), полягали у відкиданні побутових шаблонів виконання, натомість покладалося смислове навантаження на умовні засоби сценічної виразності, універсалізуючи проблематику твору, підносячи образи до рівня символу. Перша вистава, за словами самого митця, у якій він обережно, але послідовно використав умовні пластичні засоби, експерименти зі світлом – композиція “Розрита могила” (за поетичними творами Тараса Шевченка “Розрита могила” та “Суботів”, інсценізація В. Блавацького, 19 травня 1929 року) [4, с. 140]. Спершу вона навіть не йшла як самостійна вистава, а лише у межах святової програми до Шевченкових днів – як розлогий пролог перед оперою “Катерина” Миколи Аркаса [30]. Пізніше ще успішніше ці прийоми були використані у виставі “Маруся Богуславка” Михайла Старицького (1929 року). У розважально-комедійному репертуарі В. Блавацький також намагався запровадити нові форми виразності, позбутися випадковості та шаржування.

Популярність Українського народного театру імені Івана Тобілевича серед національної публіки та чужинців, творчі успіхи у себе в Станіславові та під час гастролей східною Галичиною принесли визнання і професійних організацій, зокрема колектив був узятий під опіку Кооперативу “Український театр” у Львові (ця організація попередньо утримувала Український театр у Львові під керівництвом Йосипа Стадника 1927–1929 років, що працював у залі Музичного інституту імені М. Лисенка (тепер – приміщення Львівського державного музичного училища імені Станіслава Людкевича на площі Шашкевича, 5). Завдяки економічній стабільності, постійним мистецьким пошукам і чіткій репертуарній політиці та певному позитивному дискурсу Театру імені Івана Тобілевича у польській, єврейській, українській періодиці до колективу поступово переходили провідні актори з інших українських театрів, посилюючи труп і формуючи міцний ансамбль (зокрема, у творчому складі були: артистки Ганна Совачева, Ганна Істоміна, Леся Кривицька, Олена Голіцинська, Долинська, Олена Ленська, Наталія Костів (пізніше – Сарамга), актори Федір Базилевич, Березюк, Леонід Боровик, Іван Даньчак, Дублянський, Остап Хичій, диригент театру – Богдан Сарамга та ін.[11]).

І все ж перші гастролі Українського народного театру імені Івана Тобілевича (під мистецьким проводом В. Блавацького та оновленою тричленною дирекцією К. Вишневецького, професора Д. Баса та М. Кушніра [21]) у Львові – в грудні 1929 року – були витримані у межах психологічно-побутового театру (звичайно, крім легких комедій та оперет).

Критика дуже обережно підійшла до нового українського театру, проте позитивно відзначила високий мистецький рівень постановок режисера В. Блавацького, старанні, і технічно, і чуттєво досконалі акторські роботи, сміливе світлове і декораційне оформлення сцени першорядного художника, випускника Санкт-Петербурзької академії мистецтв Леоніда Боровика (1891–1942). Головна увага глядача все ж була сфокусована на серйозному репертуарі, як більш вагомому показникові творчого потенціалу театру. І він гідно витримав цей іспит. Зокрема, найбільше позитивних відгуків отримала – показана двічі – по-експресіоністичному гостра реалістична трагедія польського драматурга Кароля Губерта Ростворовського “Несподіванка” – за “ряд моментів о високім мистецькім і психологічнім наставленню” [58]. Лаконічна сценографія Л. Боровика посилювала акцент на гранично виразних акторських роботах. З приводу цієї вистави, як згадував пізніше сам В. Блавацький, звучали навіть міркування, що український театр поставив її краще, ніж це було зроблено у репрезентативному польському Великому міському театрі у Львові [4, с. 143].

Здобувши успіх у вибагливого львівського глядача, Театр імені Івана Тобілевича зі ще більшим ентузіазмом продовжував розширювати жанрово-стильовий діапазон свого репертуару. Мистецький керівник В. Блавацький послідовно втілював намічену реформу, а саме: подолати дистанцію “від реалістично-побутового репертуару до найновішого модерного напрямку театрального мистецтва (експресіонізм) так, щоби при кінці сезону могли поставити перші кроки до конструктивізму” [11]. Щоправда, втілене на сцені дещо пізніше режисерське бачення “конструктивізму” більш споріднене із “формізмом” – популярним у міжвоєнній Польщі мистецьким рухом (1917–1922 роки), який намагався створити новітнє національне мистецтво шляхом експериментального поєднання авангардних європейських сценічних практик із рідною традицією. Та й взагалі присутність елементів та прийомів з естетики конструктивізму в західноукраїнському театрі заслуговує на окреме дослідження.

Показово, що, коли театр опановував естетику експресіонізму, в його репертуарі виринула сповнена трагікомедійним світовідчуттям, дискусійна драматургія М. Куліша. Адже й сучасні дослідники відзначають яскраві елементи експресіоністичної естетики у творчій манері драматурга, зокрема у його тяжінні до протиставлення не конкретних героїв, а суспільних тенденцій, модифікації трагедійного і гротескного [24; 25; 55; 56]. Зокрема, літературознавець Мирослава Кореневич підсумувала: “Болісно узагальненим видінням світу, більшою схильністю до ідей, аніж до характерів, М. Куліш зближується з експресіонізмом, водночас виводячи на сцені такі національні типи і побут, до якого експресіонізм прийти не міг” [24, с. 79].

Із творчістю драматурга В. Блавацький був знайомий ще з часів роботи у “Березолі” (1927–1928 роки), зокрема, виконував роль Кума у курбасівському “Народному Малахіїві”. Варто наголосити, що сезон 1927–1928 років, та й увесь Харківський період цього мистецького колективу (як влучно окреслила його Неллі Корнієнко – “філософський театр” [26]) пройшов “під знаком М. Куліша”. Драматург стимулював Л. Курбаса творити синтетичний авторський театр, стимулював свободу і широту художнього висловлювання, а зокрема вистава ““Народний Малахій” (прем’єра 31 березня 1928 року) починає відлік принципово іншої доби “Березоля”, українського театру. Суспільній реакції, яку збудив цей сценічний твір, не може дорівнятися жодна інша за всю новітню (і не лише) історію національного театру” [18, с. 350–351].

Саме у Харкові познайомився В. Блавацький із надзвичайно широкою виражальною палітрою модерної та авангардної театральної естетики [4, с. 128–136, 5 та ін.]. Безперечно, його зацікавили сценічний експресіонізм та конструктивізм, методики “театру соціальної маски”, “психологічного гротеску” й інші яскраві практики “Березоля”. Актор та режисер інтелектуального типу В. Блавацький захоплювався вмінням “березильців” чутливо й негайно реагувати на суспільні запити, свідомо узагальнювати та загострювати певні культурно-політичні явища, парадоксально поєднуючи реальні й карикатурні образи, подавати на сцені актуалізований амбівалентний образ дійсності. Зрештою, пізніше – у сезоні 1928–1929 років – у ключі “психологічного гротеску” був вирішений у “Березолі” й образ Мина Мазайла (у виконанні Йосипа Гірняка) [6]. Щоправда, ні репетицій, ні прем’єри цієї вистави В. Блавацький уже не бачив, бо повернувся до Галичини і саме в цей час намагався по-своєму втілити ідеї Л. Курбаса на західноукраїнському ґрунті.

Окрім того, В. Блавацький високо цінував уміння М. Куліша тонко і влучно подавати мистецький зріз суспільно-політичного життя, вважав його одним із найталановитіших драматургів. Прочитавши комедію “Мина Мазайло” в альманасі “Літературний ярмарок” [32], режисер сприйняв її з ентузіазмом та побачив у ній вдячний матеріал для накладання своєї естетичної моделі “умовно-реалістичного” театру (витворюваного під потужним впливом Л. Курбаса). Перед прем’єрою В. Блавацький у пресі пояснював, “що театр імені Тобілевича перший раз приноворює в цій п’єсі нові формальні засоби акторської гри та сценічного оформлення...” [3].

Інструментальний термін В. Блавацького – “умовно-реалістичний” – потребує ширшого пояснення: у це поняття, яке зазнавало певних змін упродовж всього творчого шляху режисера, вкладається його бачення антинатуралістичного, “поетичного театру”, який, проте, містить певні елементи театру психологічного. (Одразу пригадаємо собі, що таке поняття наявне і в Гната Юри, і в Леся Курбаса та інших режисерів нової хвилі, подібні спроби поєднати різні типи театральної естетики паралельно відбуваються у багатьох європейських театрах, серед них – і французькі театри об’єднання “Картель чотирьох”).

В ідейному плані Театр імені Івана Тобілевича побачив у “Мині Мазайлі” не міщанську комедію, як дехто поверхово її зрозумів, а сатиричний твір про боротьбу двох культур, ключ до прочитання політично-культурних відносин: українсько-російських – у Радянському Союзі, українсько-польських – у II Речі Посполитій... Тобто у мистецькому фокусі постановки опинилося саме те, що і є квінтесенцією Кулішевої комедії – “ідеологічний аспект боротьби за становлення національної самосвідомості” [26, с. 320] (як сформулювала Н. Корнієнко). В. Блавацький відзначав: “...У нас не так гостро акцентовані будуть соціальні і класові моменти п’єси і (не викривляючи ні суті, ні тексту) положимо акцент на стихійному, спонтанічному відродженні нації...” [3].

Символічне звучання п’єси театр спробував підсилити до всеукраїнського масштабу – непобутовими сценічними засобами. Режисер заповідав повну відмову від традиційних декорацій. “Сценічні постаті, – зазначав перед прем’єрою В. Блавацький, – мусять бути зарисовані гостро, яскравими чертами, вони повинні бути не життєво-льоґічні, а театралізовано-правдиві” [3]. Герої вистави – це характерні типи, соціально-національні маски, і цікаві не їхні особисті переживання, “а цікава нам та маса, яка за ними криється” [3].

Відповідно до концепції постановки на перший план вийшли іронічно трактовані та все ж позитивні Мокій та Уля, як репрезентанти нового покоління, як ті, з кого зродиться “Новий Українець” – “людина діла і сталевого характеру, а не сліз і безнадійного, жалісливого сантіменту” [3]. А загальний настрій вистави сам В. Блавацький пізніше окреслив, як “постава в умовно-реалістичному пляні т[ак] зв[аної] “іронічної гротески” [4, с. 144].

І без того критично гостре звучання комедії режисер вирішив “підсилити”, вилучивши при постановці останню частину з п’єси, де всі дізнаються про звільнення з роботи Мина Мазайла “за систематичний і зловмисний опір українізації”. Унаслідок такого втручання в авторський текст у виставі фінальною стала сцена тріумфу антиукраїнських сил, радості з приводу зміни малоросійського прізвища Мазайло на “більш милозвучне” Мазенін, де позірно перемагає пристосуванство та русотяпство. Це порушило внутрішню логіку комедії – з одного боку, а з іншого – утворилася відкрита структура, ніби “три крапки” вкінці, “алегорична, сильно до публіки промовляюча сцена” [12]. Вочевидь, режисер побоювся давати позитивний образ радянської влади (яка карає за опір українізації) вороже налаштованому західноукраїнському глядачеві, та й польська влада навіть за найменшої підозри у симпатіях до СРСР могла заборонити діяльність театру. Не можна відкидати й версію про бажання В. Блавацького зіграти на політичній кон’юнктурі (зокрема, Г. Лужницький обурювався: “Бо “Мину Мазайла” виставлено зі строго політичною тенденцією і очікувано... мистецької рецензії!!” [33]).

Прем’єра комедії “Мина Мазайло” в Українському народному театрі імені Івана Тобілевича відбулася в Станіславові 22 квітня 1930 року¹ – майже через рік після прем’єри у “Березолі” (18 квітня 1929 року). Львівський глядач побачив її лише наприкінці наступного року – 20 листопада 1931 року у приміщенні Ремісничої палати при Стрілецькій площі, на той час відомій як зал Українського театру ревію “Цвіркун” [20; 53; 54] (нині – приміщення Львівського обласного театру ляльок, пл. Данила Галицького). Анонс гастролей у газеті “Діло” інтригуюче повідомляв: “Вперше побачимо на нашій сцені дві п’єси, що мали великий успіх в театрі “Березіль” у Харкові і на інших сценах Радянського Союзу, а саме: “Мина Мазайло” Миколи Куліша та “Пургу” Щеглова” [54]. (Вдруге комедія була показана у Львові 5 грудня 1931 року [2; 23; 59]. Такий “розрив” між прем’єрою та її презентацією у Львові був зумовлений тривалою відсутністю в театрі самого В. Блавацького; коли він повернувся, виставу відновили).

Традиційний для “тобілевичівців” творчий тандем режисера і художника (В. Блавацький – Л. Боровик) цього разу обмежився кількома точними штрихами, поступившись місцем підкреслено яскравим акторським роботам, давши їм можливість максимально показати себе у новій “гротесковій” естетиці [43]. Загальний стиль вистави, – як підкреслював авторитетний літературознавець, письменник, журналіст і театральний критик Михайло Рудницький (1889–1975), – “гоголівський” сарказм [43].

“Декоратор (п[ан] Боровик) залишив давнє викликування ілюзії природної правди, зате впроваджує глядача у дрібноміщанське середовище переяскравлюванням і перебільшуванням деяких характеристичних атрибутів цього завмираючого світу” [12], – писав рецензент у газеті “Рада”. Вочевидь, у цій короткій характеристиці

¹ Григір Лужницький помилково називав 1929 рік [35].

йшлося про яскраву рису “почерку” сценографа Театру імені Івана Тобілевича – схильність до гротескного оформлення, підкреслення “влади речей” – шляхом зміни пропорцій у системі: “людина – річ побуту”. Задекларований В. Блавацьким антинатуралізм у сценографії справджувався лише частково – в акцентованих деталях. Проте М. Рудницький відзначав, що “декорації п[ана] Боровика мали в собі потрібний шарж” [43].

Перемишльський рецензент під псевдонімом Мирон, побачивши виставу значно пізніше – під час гастролей Театру імені Івана Тобілевича у лютому 1932 року, дуже високо оцінив репертуарну афішу та виконавсько-постановочний потенціал трупи, а зокрема про прем’єру захоплено писав: “Цілком відмінною комедією оформленням і структурою є комедія-сатира Миколи Куліша “Мина Мазайло”. Вона сама по собі сильна у висказі, за яким чувається перо великого драматурга. Найцікавішим для нас, поминаючи політичну закрутку, є артистичне оформлення і режисерська постановка п[ана] Блавацького. Це гротескове відзеркалення сучасного радянського побуту. [...] Перед нами цілий ряд маріонеток, які гротесковою формою подають нам ярок типів – для зрозуміння і для точнішого зафіксування в сприйманні глядача – підчеркваних режисерською рукою у відповідних уставлюваннях (мізансценах. – Р. Л.). Постановка п[ана] Блавацького в цій сатирі – це подих новітнього театру, який втікає від натуралізму і реалізму, як новітнє малярство і скульптурне мистецтво у своїх нових напрямках від натуралістичного фотографування природи” [46, с. 4].

А кореспондент польської газети “Ziemia Stanisławowska” (“Станіславівська земля”), підписаний криптонімом (em), одразу по прем’єрі відзначав як позитив: “У самій інтерпретації п’єси зроблено значний прорив завдяки відкиненню дотеперішніх натуралістичних форм” [60]. Це було виражено і в декорації, і в типізації, а особливо – у способі сценічного існування актора: “Сценічні постаті з гострими і рубаними лініями – може, навіть життєво не логічні – у своєму реальному трактуванні не є метою, а засобом для досягнення запланованого ефекту. Ця мета – сильне, спонтанне відчуття ідеї п’єси” [60]. Кореспондент львівської газети “Рада” під криптонімом “В. О.” схвально відгукувався: “П[ан] Блавацький, виставляючи “Мину Мазайла”, піднявся монументальної праці і – вийшов переможцем. Всі опрацьовані ним постаті були виразисті, хоч не разили” [12].

Відповідальну заголовну роль у характерному ключі виконував сам В. Блавацький, представивши “урядниче дрібноміщанство, що силою давніх навиків – мимо змінених обставин – русотяпствує” [12] (інший виконавець ролі Богдан Паздрій також творив “знаменитий карикатурний тип” [43]), доньку Мазайла Рину – провідна актриса театру героїчного амплуа Леся Кривицька, спокусницю/спокушену Улю – інженю Олена Ленська. Вони глядачів “безпосередньо впровадили [...] у міщанське середовище, з його дрібничковістю та вузьким світоглядом” [12].

Особливо здивувала публіку завжди емоційна, життєво правдива, професіонал у традиційному репертуарі (свого часу грала на одній сцені із Миколою Садовським) Л. Кривицька. “П[ані] Кривицька, – писала захоплено критика, – зуміла без бунту свого індивідуального підходу до ролі, який набула вона у старій школі, піддатися режисерській палочці й наломилася до гротесково-стеатралізованої постановки і ні одним рухом не вийшла зі своєї чисто технічно обробленої ролі, а навпаки віддала покладеного на неї типа – бездоганно” [46, с. 4]. Та й сам режисер В. Блавацький пізніше згадував, що ця роль нелегко далася артистці: “Скільки сліз вилила Леся Кривицька на шляху до своєї яркої, стихійно-міщанської Ріни...” [4, с. 145]. У своїх –

написаних уже в радянський час – спогадах артистка змушено таврувала “гідкі модерністські, формалістичні перекручення режисера Блавацького”: “Признаюся, що “ефект” від нашої вистави був дійсно великий: передова громадськість зустріла її з обуренням. У п’єсі Куліша і так досить помітні буржуазно-націоналістичні впливи, а при постановці її ідейні вади підкреслювались ще більше” [29, с. 121]. З перспективи сьогодення цитата свідчить сама за себе: неозброєним оком видно ідеологічну фальш і традиційні для риторики того часу напади на “модернізм”, “формалізм”, “буржуазно-націоналістичні впливи”. Однак важко не помітити симптоматичний факт: у першому виданні книжки в 1958 році не було цієї цитати [28, с. 68]! Вочевидь, через сім років автор літературного запису Боемунд Кордіані змушений був “допомогти згадати” артистці нові факти...

Задіювана переважно у ролях “наївних”, відома тим, що “чарує вона публику своєю простотою й невимушеністю” [40], О. Ленська також “не зразу стала ніжною, ліричною Улею у міщанській призмі...” [4, с. 145]. І все ж артистка знайшла певні пристосування, щоб не впасти у мелодраматизм. Журналіст львівського жіночого журналу “Нова хата” писав, що Уля – одна із найкращих ролей О. Ленської [40]. Натомість згаданий вище “Мирон” нейтрально констатував: “П[ані] Ленська, якій приходилося вести діяльогові сценки з п[ані] Кривіцькою і п[аном] Блавацьким (цього разу в ролі Мокія. – *Р. Л.*), вив’язувалася напрочуд добре, без порушення цілого режисерського задуму” [46, с. 4]. Зрештою, як підсумував М. Рудницький, “...п[ані] Кривіцька та Ленська творили чудову пару темпераментних щебетух” [43].

Представник нової української радянської молоді Мокій Мазайло у виконанні Федора Базилевича – це був тип “людини, до сентиментальності залюбленої у свою ідею, та доволі сильної і готової перевести її в життя у завзятті й боротьбі” [12]. Другий виконавець ролі актор інтелектуального типу Володимир Королик у процесі підготовки також “завзято ломив всі перешкоди, які ставили йому притаманні акторські навикі, і врешті загрвав Мокія в бажаному режисером образі” [4, с. 145]. Найменш комічним в образі Мокія поставав третій виконавець – сам В. Блавацький. Коли рецензент із тижневика “Неділя” загально характеризував акторський стиль роботи В. Блавацького як “...глибоко передуманий і висококультурний, що проникає у найдальші скритки душі своїх постатей” [48], то М. Рудницький на сторінках “Діла” відверто іронізував, що “студент-українізатор міг бути смішнішим” [43].

Однозначно позитивними були відгуки стосовно гри Ганни Совачевої, яка створила прекрасний тип “хитрої, всіми засобами воюючої зі всім неросійським, міщанки” [12], “клясичний тип московської тітки” [43]. З глибокою повагою – до вміння цієї старшої артистки відчувати задум постановника, поступатися амбіціями, незважаючи на поважний акторський досвід і власну режисерську практику, – В. Блавацький значно пізніше писав: “...І Совачева, тільки дякуючи впертій і розумній праці над собою, створила розкішний, сочистий образ Тьоті Моті” [4, с. 145].

Образ її ідеологічного антипода – “нежиттєздатного романтичного дядька Тараса” [12] – успішно створив Л. Боровик. Критика про нього писала: “...Милий своєю ширістю і пряmodушністю у своїх таких же ролях” [48]. Дещо інакше його роль і в процесі підготовки, і вже на сцені бачив режисер: “Пригадую, з якими труднощами боровся Боровик, заки його зусилля викристалізувалися в рельєфну, єхидно-лукаву та все ж симпатичну постать Дядька Тараса” [4, с. 144]. Однак його російський акцент (Л. Боровик народився у Баку (нині – столиця Азейбарджанської Республіки), навчався і довгий час працював у російськомовному середовищі) все ж

не давав йому органічно існувати в “підкреслено українській” ролі. З цього приводу критик М. Рудницький холодно зауважував: “... Український дядько [міг бути] більше “українізований” [43]. Введений пізніше другий виконавець цієї ролі – досвідчений (актор театру товариства “Руська (від 1916 року – Українська) бесіда”, партнер Леся Курбаса у “Тернопільських театральних вечорах”) Микола Бенцаль дуже тонко зміг передати український характер персонажа, звісно, у заданому режисером іронічному ключі. “Дядько Тарас п[ана] Бенцяля і Мина Мазайло – Мазенін п[ана] Паздрія не завели (не підвели. – Р. Л.) режисера, – писав критик, – те ж саме Баронова Козино п[ані] Короликової” [46, с. 4]. (Учительку “правильних произношень” Баронову-Козино грала також і Ніна Блавацька (пізніше – Лужницька). М. Рудницький документував: “... П[ані] Короликова – старорежимний [тип] російської дами. Навіть дрібніші ролі були зовсім вдатні” [43]. (Роль Лили Мазайлихи почергово виконували артистки Анастазівська та Єлизавета Радванська).

Цікавий підсумок зробив вже згаданий анонімний рецензент польської газети “Ziemia Stanisławowska” (“Станіславівська земля”): “Цілком зрозуміло, що цей реалістичний спосіб трактування режисури з одночасним відкиданням дотеперішніх сценічних і декораційних форм, може викликати незадоволення консервативної частини публіки і може здатися ризикованим починанням” [60]. (Потребує уточнення в цитаті термін “реалістична режисура”: вочевидь, тут автор розумів реалізм лише на ідейному рівні – як метод критики соціально-культурного устрою, звернення режисера до типізованих образів, ідей, за якими стоять маси).

Щодо ризику нерозуміння чи навіть різкого несприйняття вистави припущення було цілком слушне. Тільки виникли конфлікти радше на ідейному ґрунті.

По-перше, це сприйняття більшою частиною публіки самої п’єси М. Куліша – через сюжетну подібність – як ще одної версії добре відомої комедії “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого, копії, менш зрозумілої західноукраїнському глядачеві через новий культурно-мовний бар’єр: розрізнені “картини світу”, нові радянські звороти та ідіоми (наприклад, ЗАГС) [43].

Значну роль відігравала і поширена – небезпідставна – фобія серед громадянства перед усім радянським. І тому у відгуках критики, зокрема на виставу “Мина Мазайло”, переважали політичні оцінки літературної основи, критика асоціативного поля навколо неї та міжпартійні суперечки, аналіз самої постановки – відходив на другий план.

Театри, які зверталися до радянської драматургії, ризикували бути збойкованими публікою чи запідозреними польською владою у радянській пропаганді. Театр імені Івана Тобілевича на той час мав у репертуарі дві сучасні радянські п’єси: “Пурга” російського драматурга Дмитра Щеглова та “Мина Мазайло” Миколи Куліша. Реалістично-психологічне рішення першої вистави та “згладження” режисером політично гострих кутів п’єси захищало театр від політичної критики, незвичний, “умовно-реалістичний” план другої та “відкритий фінал” – провокував її. М. Рудницький намагався запобігти цьому, обурено пишучи: “Чуємо приватні голоси, здебільша людей, що навіть не бачили п’єси М. Куліша, що “Мина Мазайло” – більшовицька агітка. Манія реагувати на літературні твори тільки одним політичним нервом – доказ великої культурної незрілості одиниці та громадянства” [42].

По-друге, це соціально-політичне, національно розмежоване суспільство краю, життя за принципом взаємонепомічання, існування кількох культурно-національних взаємовиключних матриць і пошук кожною громадою “свого” героя. Навіть у межах

одного народу – підсилене напруженими міжвоєнними обставинами – процвітало політично-культурне маніхейство, пристрасть вішати ярлики і втискати все у звичні стереотипні рамки. Кожна група виставляла театрові вимогу – показати позитивного “саме її” героя, а в уже показаних виставах – намагалася відшукати вигідні звучання.

Серед поглядів на виставу “Мина Мазайло” у Театрі імені Івана Тобілевича прозвучали якнайрізноманітніші “за” і “проти”. Загалом позитивно реагував центристський тижневик “Неділя” (орган Українського національно-демократичного об’єднання (УНДО): “А далі “Мина Мазайло”, в якій бачимо, хай що у від’ємному світлі, докладно змальовано сучасну дійсність нашого суспільного і національного життя на Радянській Україні” [48].

Рецензент із прорадянського журналу “Вікна” у додатку “Жива сцена” Михайло Вовк (1902–1962) під псевдонімом М. Босяк обурювався: “Та ця “курбасівська” геніальність “умовно-реалістичної” сценічної постановки “Мини Мазайла” – це ще нічого, бо від цього пан Блавацький і театральний діяч, але звідки в нього взявся помисл такого використання радянської п’єси для протирадянської акції?” [9]. Критикуючи “формалістичний план” вистави і “викривлення ідеї твору”, журналіст зневажливо, із сарказмом називав В. Блавацького “галицьким Курбасом”, а Л. Боровика – “галицьким Петрицьким”...

Пізніше – після показу вистави у Львові – в журналі “Вікна” далі в’їдливо, але на цей раз коротко, під “красномовним” заголовком ““Мина Мазайло” у фашистівській сорочці” коментували постановку: “Між іншим поставлено “Мину Мазайла” М. Куліша у такій переробці, що п’єса могла вдоволити найбільш запеклих ворогів СРСР. Це зайвий доказ на те, що фашизм не цурається найбільш фальшивницьких метод, щоб оплюгавити країну робітників і селян” [45]. У справедливому обуренні лівих рецензентів вчувається не лише “вірність радянській ідеї”, але й трагічне нерозуміння тих радикальних змін у Радянському Союзі, тої репресивної сталінської машини, яка саме у цей час набирала обертів. А в’їдливе іронічне порівняння В. Блавацького із Л. Курбасом та Л. Боровика із А. Петрицьким нині звучить радше як комплімент.

Зрозуміло, що саме ці “масні” інвективи пізніше рясно цитувалися у виданій в 1961 році книжці про західноукраїнське театральне життя “Тернистим шляхом” [44, с. 79–80] та у колективній монографії 1970 року “Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру” (підрозділ “Західноукраїнський театр на шляху до возз’єднання”) [50, с. 155]. З перспективи сьогодення авторів Л. Мельничук-Лучко (книжка) чи Р. Пилипчука (підрозділ) важко запідозрити у тенденційності, швидше можна розгледіти “езопову мову”, вміння сказати про справді видатне явище поміж рядків ритуального радянського пейоративу.

Зрештою, як влучно наголошують сучасні дослідники, текстові М. Куліша притаманна “складна багатогранність”, що створює “можливість різноманітних і навіть протилежних трактувань його образів” [13, с. 256]. А режисерське бачення В. Блавацького порушило внутрішню логіку п’єси, ускладнило її розуміння. Тому гострі зауваження звучали і з боку помірковано правих сил українства Галичини, зокрема, і стосовно головного героя Мокія, образ якого прочитувався по-різному. Апологет історіософського напрямку В. Липинського (зокрема у переконаннях щодо провідної ролі еліти в історичному процесі) Г. Лужницький вважав Мокія Мазайла недостатньо сильним героєм, щоб бути носієм і репрезентантом національних ідей: “А “комсомолец” Мазайло, натягнувши ліричні штанята, деклямує про зорі, та

коли батько перемилює собі прізвище на “Мазенін”, він, завернувши очима до неба, хапається за голову й тупо повторяє своє прізвище! Це, бачите, єдиний аргумент комсомольця! Гидота, їй-Богу!” [34].

На таку різку критику у наступному ж числі “Нового часу” з’явилася “відповідь”, підписана псевдонімом Альфа (вочевидь, сам В. Блавацький), у якій Г. Лужницького звинувачено в небажанні помічати формальні (естетичні) здобутки театру та актуальність розкритої теми: “Ми, Українці, дуже не любимо бачити або чути річей, які неприємно не дозволяють нам розкошуватися солодким, безділним самообманом. Ми дуже радо впевняємо себе, що все є якнайкраще, ховаємо голову в пір’я і віримо, що все гаразд. А на мою думку, слід часами почути і “ляскіт московського кнута”, бо він пригадає, що творча продуктивна праця, а не Deus ex machina, створить нам світлу майбутність” [1, с. 4]. Завершувалася “відповідь” витівкою на адресу радикально національних позицій критика: “Думаю, наше галицьке громадянство так сильно національно свідоме, що без небезпеки може вислухати річей, які не зовсім покриваються з його національною ідеологією. [...] Треба було не писати на політичні теми – мистецьких рецензій, а на мистецькі – політичних” [1, с. 5].

Проте Г. Лужницький і в другій статті настоював на своєму: “Що це є “Мина Мазайло”? Агітація? Сатира? Комедія? Фотографія? Тільки це останнє! І то робив її аматор, не мистець фотограф! Бо якщо б творив це мистець, то, збільшуючи риси поодиноких типів аж до пересадки (карикатура, значить!), викликав би сміх, але й рівночасно затремтіло б у тому щось людське, може, прибите, може, приглушене, а може, навіть і співчуваюче. Адже ж і Дон Кіхот є людиною... А в “Мині Мазайлі” нема людей” [33]. Щоправда, прочитавши літературну основу, Г. Лужницький дещо змінив свою думку про комедію М. Куліша, – що опосередковано таки вказує на певну недосконалість переробки В. Блавацького (до речі, такий самий висновок, що “комедія невдатна”, а гра акторів добра, зробили й інші рецензенти, зокрема і журналіст, громадсько-політичний діяч, редактор газети “Діло” Василь Мудрий (1893–1966) [10]).

Ліва преса не виявила “єдиного фронту”. Журналісти “Живої сцени” – додатку до журналу “Вікна” – у Мокієві вбачали сценічне втілення нацистського “Übermensch”-а (“надлюдини”), роз’яснюючи термін В. Блавацького “новий українець” як фашист, а ідею вільної самостійної держави – як реконструкцію петлюрівської України [9]. (Зрештою, цієї “реконструкції” боялися і пронаціонально налаштовані галичани, добре пам’ятаючи сумнозвісний союз Симона Петлюри з поляками і відмову Української Народної Республіки від Галичини у розпал національно-визвольних змагань). Натомість ліва газета “Рада” про образ Мокія захоплено писала: “Це уособлення стихійного молодого радянського українства, що ради зближення українського зрусифікованого робітництва та дрібноміщанства до українського селянства, ради піднесення української культури – бореться зі всім і всіми, що спиняють як-небудь темп українізації” [12].

А рецензент “Альманаху лівого мистецтва”, – вочевидь, відомий своїми симпатіями до УСРР визначний політичний і культурний діяч, письменник, видавець Антін Крушельницький (1878–1937), – високо цінуючи мистецький потенціал Театру імені Івана Тобілевича, але не поділяючи його пронаціональної репертуарної лінії, в огляді західноукраїнського театрального життя сухо констатував: “Випосажений кращими акторськими силами, потішає сучасного українського сноба своїми

змаганнями до нових форм та рішається часом ставити навіть п'єси радянських авторів (*приспособані до тутешніх відносин*; підкреслення моє. – Р. Л.)” [8, с. 10].

Вочевидь, сьогодні всі ці та багато інших бачень існують паралельно, так би мовити, на правах постмодерної поліваріантної істини – для нас, для міжвоєнного періоду – однозначно ні. І все ж комедію з успіхом показували у багатьох містах і містечках східної Галичини, вона – очевидно, відчитана лише як політична сатира на радянський устрій – “дістала схвалення українського греко-католицького єпископа Григорія Хомишина та фінансову допомогу від Станіславівського магістрату” [52, с. 20], глядачі дивилися її охоче, хоч і виникали часом певні нерозуміння.

Уже згадуваний вище перемишльський журналіст проукраїнської політичної орієнтації у 1932 році влучно й остаточно пояснював часом неоднозначну реакцію публіки: “Для галицького глядача, який необізнаний з сучасним побутом на Україні, дещо нестравна ця сатира головню тому, що в особі дядька Тараса автор дав карикатуру “жовтоблакитного” українства. Радянський автор не міг інакше представити українського націоналізму, але по кількох літах таки показалося, що стихійне українство промовляє з цієї п'єси до глядача, й її на Радянщині заборонили. Незорієнтований відразу глядач всю свою увагу спрямовує на відірвані слова. Тим-то дається виправдати реагування публіки на деякі вискази Мокія чи дядька Тараса, незапримічення в той час перлин сатири, підчеркуючи своє таке чи сяке політичне відношення до поодинокі відірваних слів” [46, с. 4].

Продовжуючи по-театрознавчому професійно аналізувати режисерський почерк В. Блавацького, – щоправда, уже на прикладі наступної вистави “Трішниця на острові Паго-Паго” (“Седі” Вільяма Соммерсета Моєма і Джона Колтона), – рецензент влучно підмітив: “Режисер, шукаючи нового вислову в театральному мистецтві, – театралізує її (постановку. – Р. Л.), підчеркуючи сильніші місця в п'єсі, в монольогах поодинокіх дієвих осіб відповідним уставлюванням (мізансценуванням. – Р. Л.). Як об'єктив кіноапарату для схоплення важливого моменту, підсуваючись під актора, побільшенням підчеркує його мімічну гру, щоб облекшити глядачеві сприймання, так режисер висуває дієву особу на середину сцени і заставляє її стоячи говорити монольог у той час, як інші сидять, або ставить її на підвищенні. Засоби ці ненормальні, але настільки злагоджені, що не вражають невіршеного глядача. Однак ця постановка вже є куди сміливішим кроком вперед на шляху творчих змагань за нове театральне мистецтво, ніж постановка сатири «Мина Мазайло»” [46, с. 4].

Показово, що В. Блавацький не зупинявся на досягнутому, у кожній наступній роботі розширюючи спектр сценічних виражальних засобів, знаково також і те, що вже у цих ранніх експериментальних виставах режисер віднаходив елементи тієї умовної мистецької мови, яку значно пізніше дослідники окреслили як “монументальний театр”² [14].

Визнаючи безперечний естетичний успіх режисерської та акторських робіт, сьогодні також важливо не довести чи спростувати усталену думку, що М. Куліша не сприйняли у Галичині 1930-х років, а зрозуміти, як корелював текст зі свідомістю західноукраїнського глядача, як цьому сприяла постановка “тобілевичівців”, як

² Сучасна дослідниця Ірина Волицька окреслила режисерський стиль Володимира Блавацького як автономний український варіант “монументального театру” (у його польській транскрипції, панівного, зокрема, у сценічній практиці режисера Леона Шіллера), щоправда, перші його прояви вона вбачала лише у театрі “Заграда” 1933–1938 років.

відбувалося відкриття і розуміння глибинних сенсів, закладених у комедії “Мина Мазайло”.

У 1942 році в рецензії на постановку “Мини Мазайла”, яку підготував учень Леся Курбаса Й. Гірняк в Українському театрі міста Львова – Львівському оперному театрі, кореспондент газети “Львівські вісті” письменник Михайло Островецький (1897–1979) згадував: “Більше, як десять років тому у Львові йшла ця комедія в театрі імені Івана Тобілевича в режисурі Вол[одимира] Блавацького. І був це час, коли прийшло отямлення від тієї політики московської “українізації”. Проте: мало було тоді таких, щоб так розуміли цю комедію, як її сьогодні всі розуміють” [49]. Та й сам Г. Лужницький тоді визнавав: “Та обличчя цього чільного нашого драматурга щойно тепер можемо відслонити (відкрити. – Р. Л.), щойно тепер, коли по 2-літній большевицькій окупації ми стали йому ближчі й рідніші, а вслід за цим його твори більш зрозумілі” [35]. А вже у 1950-х роках, – з перспективи часу називаючи найкращі вистави Театру імені Івана Тобілевича, – Г. Лужницький першою згадував постановку “Мина Мазайло” [41, с. 28].

Отже, осмислення комедії “Мина Мазайло” та її сценічної версії від “тобілевичівців” таки відбулося, текст (хай і в модифікованій В. Блавацьким версії) “спрацював” і на початку 1930-х років, й особливо пізніше – після розгрому “Березоля”, після “знайомства” західноукраїнських глядачів із радянською владою... Як влучно підсумувала сучасна дослідниця історії українського театру Олена Боньковська, “прем’єра стала явищем, засвідчила, що в національному театральному просторі діяв оригінальний, зіграний і цілеспрямований колектив” [7, с. 47].

Список використаної літератури

1. *Альфа*. [Володимир Блавацький?] Ще про “Мину Мазайла” / *Альфа* // *Новий час*. – Львів, 1931. – Ч. 134. – 2 грудня. – С. 4–5.
2. Анонс гастролей // *Новий час*. – Львів, 1931. – Ч. 134. – 2 грудня. – С. 6.
3. *Блавацький В.* “Мина Мазайло”. (Перед прем’єрою п’єси Миколи Куліша в Театрі імені Тобілевича в Станиславові) / Володимир Блавацький // *Новий час*. – Львів, 1930. – Ч. 43. – 18 квітня. – С. 2.
4. *Блавацький В.* Спогади / Володимир Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – К.; Харків; Нью-Йорк : Видавництво М. Коць, 1995. – С. 93–178.
5. *Блавацький В.* Театр на Великій Україні / Володимир Блавацький // *Новий час*. – Львів, 1929. – Ч. 104–113. – 20 вересня–11 жовтня.
6. *Бойко Т.* Від “соціальної маски” до психологічного гротеску: виконавська практика Йосипа Гірняка (1922–1933) / Тетяна Бойко // *Курбасівські читання*. – К., 2006. – № 2 : До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. – С. 206–220.
7. *Боньковська О.* Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках / Олена Боньковська // *Студії мистецтвознавчі*. – Ч. 4 (20). Театр. Музика. Кіно. – К., 2007. – С. 35–52.
8. *Босий А.* [Антін Крушельницький?] Сучасня західноукраїнського театру / Антін Босий // *Альманах лівого мистецтва*. – Львів, 1931. – Ч. I. – С. 9–11.
9. *Босяк М.* [Михайло Вовк] “Мина Мазайло” Куліша на службі західноукраїнського фашизму / М. Босяк // *Вікна*. – Львів, 1930. – Кн. 7–8 (липень–серпень). – С. 14–15. – (“Жива сцена” : [додаток до “Вікон”]; ч. 3).

10. В. М. [Василь Мудрий] Український театр львівської кооперативи “Український Театр”: “Мина Мазайло”, комедія в 4 діях Куліша / В. М. // Діло. – Львів, 1931. – 6 серпня. – Ч. 174. – С. 6. – (3 театру).

11. В. О. [Федь Федорців?] Відкриття зимового сезону в “Українським народнім театрі” імені Тобілевича в Станиславові / В. О. // Новий час. – Львів, 1929. – Ч. 106. – 25 вересня. – С. 2.

12. В. О. [Федь Федорців?] “Мина Мазайло”, ком[едія] в 4 діях М. Куліша – з репертуару харківського театру “Березіль” – на сцені театру імені Тобілевича в Станиславові (дня 22.4. ц[ього] р[оку]) / В. О. // Рада. – Львів, 1930. – Ч. 19. – 11 травня. – С. 3.

13. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса : навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв / Г. Веселовська. – К., 2004.

14. Волицька І. “Монументальний театр” Володимира Блавацького / Ірина Волицька // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXXVII. – Праці Театрознавчої комісії. – Львів : НТШ, 1999. – С. 246–258.

15. Гринишина М. Ідеологічний прецедент “Народного Малахія” Миколи Куліша – Леся Курбаса / Марина Гринишина // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – Вип. 2. – С. 43–48.

16. Гринишина М. “Романтичний реалізм” Миколи Куліша в драматургії і на кону українського театру 1930-х рр. // Гринишина М. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / Марина Гринишина. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 5–57.

17. Гринишина М. Тріумф і трагедія “Патетичної сонати” Миколи Куліша / Марина Гринишина // Мистецтвознавство України. – 2004. – Вип. 4. – С. 160–165.

18. Єрмакова Н. Березільська культура. Історія, досвід / Наталія Єрмакова. – К. : Фенікс, 2012. – С. 350–502.

19. Єрмакова Н. Феноменологія “Народного Малахія” М. Куліша – Л. Курбаса / Наталія Єрмакова // Вісник Львівського університету. – Львів, 2007. – С. 21–43. – (Серія мистецтвознавство; вип. 7).

20. З нашого життя. У Львові побував театр імені Тобілевича // Неділя. – Львів, 1931. – 29 листопада. – Ч. 45. – С. 7. – (Події тижня).

21. З театру Тобілевича // Новий час. – Львів, 1929. – 1 липня. – Ч. 72. – С. 8. – (Наше життя в Станиславові)

22. Затварська Р. Корифеї галицьких театрів / Романна Затварська. – Коломия, 1997.

23. Кооператив “Український Театр” у Львові // Мета. – Львів, 1931. – Ч. 39. – 6 грудня. – С. 7. – (Хроніка).

24. Кореневич М. Експресіонізм у Миколи Куліша – джерела? / М. Кореневич // Слово і час. – 1998. – № 11 (листопад). – С. 77–79.

25. Кореневич М. Маска справжня й уявна (гротесковість драматургії Миколи Куліша) / М. Кореневич // Слово і час. – 2000. – № 11 (листопад). – С. 32–37.

26. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Неллі Корнієнко. – К. : Факт, 1998. – С. 271–432.

27. Кривицька Л. На службі народного театру / Л. Кривицька. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1954.

28. Кривицька Л. Повесть про моє життя. Спогади артистки / Л. Кривицька. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.

29. *Кривицька Л.* Повість про моє життя. Спогади артистки / Леся Кривицька ; літературний запис Б. Кордіані. – К. : Мистецтво, 1965.

30. Крісло 32. Дві прем'єри в театрі Тобілевича / Крісло 32 // Новий час. – Львів, 1929. – 17 червня. – Ч. 67. – С. 8. – (Життя краю).

31. *Кузякіна Н. Б.* П'єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія / Н. Б. Кузякіна. – К. : Радянський письменник, 1970.

32. *Куліш М.* “Мина Мазайло” / М. Куліш // Літературний ярмарок : альманах-місячник. – Харків : ДВУ, 1929. – Травень. – Книга шоста. – С. 7–97.

33. *Л. [Григор Лужницький]* “Мина Мазайло” й ми. У відповіді п. Альфі / Л. // Новий час. – Львів, 1931. – 7 грудня. – Ч. 136. – С. 5.

34. *Л. [Григор Лужницький]* “Мина Мазайло”, комедія на 4 дії М. Куліша / Л. // Новий час. – Львів, 1931. – 25 листопада. – Ч. 131. – С. 6.

35. *Л. Н. [Григор Лужницький]* Микола Куліш. Напередодні вистави комедії М. Куліша “Мина Мазайло” у Львові / Л. Н. // Львівські вісті. – Львів, 1942. – 7 травня. – Ч. 99. – С. 3.

36. *Лаврентій Р.* Мазепинська тематика західноукраїнських театрів 20–30-х років ХХ століття: “Мотря” і “Батурина” за однойменними повістями Богдана Лепкого / Роман Лаврентій // Іван Мазепа і мазепинці. Історія та культура України останньої третини ХVII–початку ХVIII століть : науковий збірник / [ред. кол.: Я. Дашкевич, О. Купчинський, І. Скочиляс, А. Фелонюк; упоряд. І. Скочиляс]. – Львів : ІУАД; НТШ, 2011. – С. 220–233.

37. *Лаврентій Р.* “Просвітянський театр” під керівництвом Петра Сороки (1928–1929) / Роман Лаврентій // Вісник НТШ : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств імені Шевченка. – 2012. – № 48 (осінь–зима). – С. 34–38.

38. *Лаврентій Р.* Театральна група кооперативу “Український театр” у Львові під дирекцією Йосипа Стадника 1927–1929 років / Роман Лаврентій // Вісник НТШ : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств імені Шевченка. – 2012. – № 47 (весна–літо). – С. 32–36.

39. *Лаврентій Р.* Український народний театр імені Івана Тобілевича / Роман Лаврентій // Просценіум : театрознавчий журнал. – Львів, 2001. – № 1. – С. 67–73; 2002. – № 3(4). – С. 105–108.

40. *Лена Ленська* // Нова хата. – Львів, 1931. – Червень. – Ч. 6. – С. 9.

41. *Лужницький Г.* Український театр після визвольних змагань / Григор Лужницький // Наш театр : Книга діячів українського театрального мистецтва 1915 – 1975 / [за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. I. – С. 9–90.

42. *м. р. [Михайло Рудницький]* Вистави українського театру у Львові / м. р. // Діло. – Львів, 1931. – 4 грудня. – Ч. 273. – С. 5. – (3 театру).

43. *м. р. [Михайло Рудницький]* Театр імені Тобілевича (Кооператива Український Театр у Львові): “Мина Мазайло”, комедія на 4 дії М. Куліша / м. р. // Діло. – Львів, 1931. – 25 листопада. – Ч. 265. – С. 5. – (3 театру).

44. *Мельничук-Лучко Л.* Тернистим шляхом. З історії західноукраїнського театру / Л. Т. Мельничук-Лучко. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1961.

45. “Мина Мазайло” у фашистівській сорочці // Вікна. – Львів, 1931. – Кн. 12 (грудень). – С. 37. – (Культурна хроніка).

46. *МИРОН.* Вистави “Українського Народного Театру імені Тобілевича” в Перемишлі / МИРОН // Український голос. – Перемишль, 1932. – 6 березня. – Ч. 8. – С. 3–5.

47. *Морозюк В.* Галицький театр імені Івана Тобілевича // Морозюк В. У світі мистецьких чар / В. Морозюк. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2003. – С. 6–34.
48. *М-ха.* Після гостини Українського театру імені Івана Тобілевича / М-ха // Неділя. – Львів, 1931. – 20 грудня. – Ч. 48. – С. 6.
49. *Острроверха М.* “Мина Мазайло” / М. Острроверха // Львівські вісті. – Львів, 1942. – 14 травня. – Ч. 105. – С. 3. – (3 театру).
50. [Пилипчук Р. Я.] Західноукраїнський театр на шляху до возз’єднання / [Р. Я. Пилипчук] // Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 151–164.
51. *Полякова І.* Діяльність Українського народного театру імені Івана Тобілевича / І. Полякова, І. Дейчаківська // Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ, 2004. – С. 51–63. – (Мистецтвознавство; вип. VI).
52. *Ревуцький В.* В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ; Харків; Нью-Йорк : Видавництво М. Коць, 1995.
53. Репертуар українського театру : [анонс гастролей] // Мета. – Львів, 1931. – 22 листопада. – Ч. 37. – С. 7.
54. Театр імені Тобілевича приїжджає до Львова // Діло. – Львів, 1931. – 15 листопада. – Ч. 258. – С. 4. – (Новинки).
55. *Хороб С.* Джерела і самоусвідомлення українського експресіонізму / Степан Хороб // На перехресті культур : збірник наукових праць на пошану Леоніда Рудницького з нагоди його 70-річчя. – Львів; Філадельфія, 2008. – С. 344–377.
56. *Хороб С.* Становлення експресіонізму в українській драмі / Степан Хороб // Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 90–98. – (Філологія ; вип. IV).
57. *Чужинова І.* “Народний Малахій” Миколи Куліша на українській сцені (1987–2007 рр.) / І. Чужинова // Мистецтвознавство України. – Вип. 8. – К., 2007. – С. 167–181.
58. *Ш.* [Юрій Шкрумеляк?] З львівської української сцени / Ш. // Рада. – Львів, 1929. – 29 грудня. – Ч. 60. – С. 4. – (Новинки).
59. *Chwila.* – Lwów, 1931. – № 4561. – 5 XII. – S. 14.
60. *(em).* *Mina Mazajło* / (em) / [переклад з польської Р. Лаврентій] // *Ziemia Stanisławowska.* – Stanisławów, 1930. – N 126. – 11.V. – S. 4. – (Ze sceny).

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

**INNOVATIVE PLAY “MYNA MAZAILO” BY MYKOLA KULISH
ON THE STAGE OF UKRAINIAN NATIONAL THEATRE OF IVAN
TOBILEVYCH IN STANISLAV
(1930, stage-director Volodymyr Blavats’kiy)**

Roman LAVRENTII

*Department of theatre science and actor mastery,
Ivan Franko National University of L’viv,
18, Valova str., L’viv, Ukraine, 79000
tel.: (+38)032 239-42-99, e-mail: lawromen@yahoo.com*

The article provides a comprehensive analysis of the history of production of a comedy “Myna Mazailo” (1930) on the Western Ukrainian stage in the experimental staging by a Les’ Kurbas follower, innovatory stage-director Volodymyr Blavats’kiy. The peculiarities of the stage-director’s interpretation, actors’ work, audience reception, and publicity generated by the first performance were analyzed.

Key words: Western Ukrainian theatre of the 1930’s, innovative staging techniques, national ethos, the Theatre of Ivan Tobilevych, stage-director V. Blavats’kiy, “conditionally-realistic theatre”, expressionism, satirical-political comedy.

**НОВАТОРСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ “МИНА МАЗАЙЛО”
МИКОЛЫ КУЛИША НА СЦЕНЕ УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ИВАНА ТОБИЛЕВИЧА В СТАНИСЛАВЕ
(1930 год, режиссер Владимир Блавацкий)**

Роман ЛАВРЕНТИЙ

*Кафедра театроведения и актерского мастерства,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79000
тел.: (+38)032 239-42-99, e-mail: lawromen@yahoo.com*

Впервые целостно исследована история постановки комедии “Мина Мазайло” (1930) на западноукраинской сцене в экспериментальной постановке – последователя Леся Курбаса – режиссера-реформатора Владимира Блавацкого. Проанализированы особенности режиссерской трактовки, актерские работы и рецепция зрителей, общественный резонанс, вызванный премьерой.

Ключевые слова: западноукраинский театр 30-х годов XX века, новаторские сценические техники, национальный этос, Театр имени Ивана Тобилевича, режиссер В. Блавацкий, “условно-реалистичный театр”, экспрессионизм, сатирически-политическая комедия.