

30394к1

МЕНКО

В. РЕВУЦЬКИЙ

НАРИСИ З ІСТОРІЇ  
УКРАЇНСЬКОЇ  
КУЛЬТУРИ



ESSAYS  
FROM THE HISTORY  
OF UKRAINIAN  
CULTURE

**НАРИСИ З ІСТОРІЇ  
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

**ESSAYS FROM THE HISTORY OF UKRAINIAN  
CULTURE**

**BOOK TWO**

Serhiy Eremenko

**UKRAINIAN COMPOSERS**

\* \* \*

Valerian Revutsky

**UKRAINIAN DRAMA AND THEATRICAL  
ARTS ON A HISTORICAL PATH**

Published by the  
UKRAINIAN WOMEN'S ASSOCIATION OF CANADA  
NATALIA KOBRYNSKA FOUNDATION

EDMONTON

1984

# НАРИСИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

КНИЖКА ДРУГА

Сергій Яременко

## УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ

\* \* \*

Валеріян Ревуцький

## УКРАЇНСЬКА ДРАМА И ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ІСТОРИЧНОМУ ШЛЯХУ

Видання Союзу Українок Канади з Фундації  
ім. Наталії Кобринської з допомогою  
Шевченківської Фундації

ЕДМОНТОН

1984

*Обкладинка — Марійки Сокульської*

*Мовний редактор — Д-р Юрій Мулик-Луцик*

• • •

Переклала на англійську мову:

*Д-р Оріся Фербей*

---

*Copyright 1984*

*Ukrainian Women's Ass'n of Canada*

---

*Printed by Trident Press Ltd., Winnipeg, Man., Canada*

У 100-РІЧЧЯ ЖІНОЧОГО РУХУ  
ЙОГО ПІОНЕРКАМ  
В УКРАЇНІ Й У ВСЬОМУ СВІТІ

присвячує

СОЮЗ УКРАЇНОК КАНАДИ

## УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ

Ще в сіру давнину музично-поетичне мистецтво наших предків в Україні віддзеркалювало їхню працю, світогляд і громадський побут. Воно було підпорядковане в суспільстві боротьбі людини за панування над природою. Уявлення людини про сили одухотвореної природи й неможливість підпорядкувати їх своїй волі з ходом часу довели до її самосхилення перед ними і до створення поганського культу природи — первісної релігії, що була фантастичним відображенням в уяві людей тих зовнішніх сил, які панують над ними в їхньому щоденному житті. Відповідно до сезонів і характеру праці, народ творив різноманітні пісні: трудові, ігрові, хороводні, обрядові, величальні та інші, і вони використовувалися відповідно до пір року.

Археологічні знахідки підтверджують факт наявності в наших предків різноманітного інструментарія, в якому зустрічаються струнні, смичкові, щипкові, духові та ударні інструменти. В епоху Київської Держави на українських землях, з центром у Києві, музично-поетична творчість з її різноманітними жанрами підлягала процесові дальшого розвитку; і наші предки на цій основі досягли високого рівня самобутньої й багатой української музичної культури.

Як свідчать численні історико-літературні документи й матеріали археологічних розкопок та пам'яток архітектури, музичний побут княжого двору відзначався багатством і різноманітністю.

На землях Русі-України християнство було вже в перших віках Церкви Христової. Разом з християнством та його ритуалами в нас з'явилася й церковна музика — ще перед офіційним прийняттям християнства. У зв'язку з уведенням християнства в Київській Державі почала розвиватися й церковна музика.

Система староцерковних наспівів стала згодом називатися знаменним розспівом. Основні риси староцерков-

ного співу такі: чиста акапельність, що відрізняє її від латинської вокально-інструментальної церковної музики. Музична культура Київської Держави в усій багатогранності її змісту, жанрів і форм інтенсивно розвивалася на основі народньої творчости. Особливу ролю в розвитку літератури, освіти й письменства відіграв великий князь Ярослав Мудрий.

Невід'ємною частиною культури в Київській Державі була музика, а в цьому перш за все — народня пісня. Населення Київської Руси міцно зберігало в своєму побуті старовинні хліборобські народні свята з їхніми численними піснями-календарними й веснянками-закликаннями, зверненими до сонця, з обрядовими русаліями, купальськими грами й родинно-побутовими. Пісня — це невід'ємна частина душі українця, вияв його природи, найкращий вислів душевних переживань.

Усі сторінки українського життя особистого, громадського, релігійного, національного й політичного відбилися в українській пісні, немов у дзеркалі, з дивною експресією в слові й музиці, — так що українська пісня являє собою не тільки живий образ українського життя, але й літопис нації, її історії в звуках. Такої „Співаної історії“ не має жоден інший народ світу. Як вияв життя нації, українська пісня лунає на всьому просторі українських земель — від Карпат по Кавказ, і далі — по місцях його еміграції: на Зеленім Клині над Тихим океаном, в Америці, Канаді, Бразилії, Австралії, Н. Зеландії... Вона звучить в Україні в кожній добі року: при світлі місяця та співах соловія під зоряним небом тихої літньої ночі, вона заливає золоті лани пшениці в степах під промінням гарячого сонця в жнива, тішить молодість разом з весняною травкою та цвітом дерев, бадьорить серце на міцному морозі в зимі. Кожен рух серця, кожна подія життя, кожен прояв у природі, — все оспіване тією піснею з чаром найвищої поезії, найглибшого почуття, найтоншої музикальності, і все це цілком оригінально, самобутньо й неповторно. Поруч з глибиною душевних переживань та чаруючої ніжності української пісні в ній бує сила духового здоров'я незіпсованої нації, жадає волі й щастя та веселий, нестримний характер. А все це впорядковане зрівноваженню, природженим почуттям міри, краси й гармонії. Українець не може не спі-



вати, бо ж цього вимагає його натура; та й має він що співати, бо народня пам'ять зберігає незчисленні пісенні скарби з передісторичних часів до останніх днів. А пісенна творчість — це немов те животворне джерело, що видає з себе все нове й нове. Українська пісня — це джерело духового й національного здоров'я українського народу, — немов Біблія минулого та Заповіт майбутнього. Скріплювала вона силу нашого народу й допомагала його самозбереженню на довгому й трудному шляху його трагічної, кривавої історії. Це ж вона оповідала йому про славне минуле й проклала йому шлях у майбутнє. За українською піснею можна прослідкувати всі фази життя української нації з самого початку її існування аж по наші дні.

Часи передісторичні та поганські — до X століття, а також героїчно-блискача доба князівської державности до половини XIII ст. віддзеркалилися в різдвяних колядках та новорічних щедрівках. У перших знаходимо цікаву амальгаму націоналізованого християнства з залишками старого поганства, а в других чуємо величальні пісні з старого дохристиянського обряду та князівської доби. Ті ж дохристиянські пісні лунають і в весняних хоровах, купальських іграх та обжинковому обряді. Цілий цикл форм шлюбу, — від часів племінного життя до князівської доби, — знаходимо в піснях весільних. Звуками давнього орієнту біблійної доби та клясичного світу плывуть до нас похоронні голосіння. Кривава боротьба українського народу за свою волю й національність, чин його національних героїв та козацтва XV-XVIII ст. ст. породив пишний цикл пісень історичних та козацьких дум, що так докладно оспівують великі чини й події з іменами їхніх героїв, а іноді й з уточненими датами.

Релігійне життя християнське віддзеркалилося в піснях побожних-лірницьких і в так званих к а н т а х, а відгомони старих дохристиянських вірувань знаходимо в піснях обрядових. Індивідуальне життя дало найбільший і найцікавіший цикл пісень любовних, а життя громадське відбилося в піснях побутових: родинних, колискових, громадських, козацьких, чумацьких, робітничих, застольних, танкових, гумористичних, сатиричних, весільних і т.д. Кожна доба року забарвлена піснями: з и м а — колядками й

щедрівками, весна — веснянками, літо — купальськими й обжинковими, осінь — весільними.

Увесь цей величезний пісенний скарб вражає своєю різноманітністю як з музичного, так і з словесного боку, і то як формою, так і змістом. Є пісні індивідуальні, а є й гуртові, тобто сольові й хорові; є суто вокальні, але є й з'єднані з дією чи грою; є пісні типово чоловічі, є жіночі, а в цьому є специфічно дівочі, є й парубочі; є старечі, є й дитячі. І все це відзначається вражаючою широтою мелодики, щирою сердечністю, дивною стрункістю та викінченістю форми як у мелодії, так і в тексті.

Недарма Т. Шевченко, назвавши нашу пісню нашою „славою”, сказав, що вона „не вмере, не загине”, бо українська пісня буде жити, поки буде жити український народ.

Імперія Київської Русі почерез династичні зв'язки та торгівлю була тісно пов'язана з західними країнами Європи. У той час (14 ст.) українська молодь студіювала в університетах Європи: в Празі, Парижі, Падуї та в інших навчальних центрах Європи. У цю добу розвиток української культури значно розвивався й процвітав. Центрами розвитку української музичної культури за того часу були: Київ, Луцьк, Львів та інші наші міста.

Найвищий розвиток української музичної культури був у 16-18 ст.

Представниками цієї доби були: Микола Дилецький, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський та Артем Ведель.

### **СКОВОРОДА ГРИГОРІЯ (1722-1794)**

Григорій Сковорода — перший видатний український філософ, народився 3 грудня 1722 року в селі Чорнухах.

Коли був студентом Києво-Могилянської Академії, співав там у хорі, згодом був забраний до царської співочої капелі в Петербурзі. Грав на скрипці, флейті, гусях і бандурі. Автор музики до церковних пісень, псалмів та духовних концертів.

## БЕРЕЗОВСЬКИЙ МАКСИМ (1745-1777)

Максим Березовський народився 16 жовтня 1745 року в селі Глухові; був студентом Київської Академії; забраний з України до царського хору в Петербурзі, він згодом був висланий на студії музики до Італії; в м. Больонії вчився в Падре Мартіні і був членом больонської філгармонії.

Автор опер в італійському стилі „Демофонт” та „Іфігенія”, хорових духовних концертів та творів церковної музики.

По повороті до Петербургу мав обіцяне керівництво консерваторії в місті Катеринославі, в Україні, але консерваторії не оснували — через інтриги.

Не мавши змоги працювати в ділянці музики, попав у нервову недугу та покінчив життя самогубством 22 березня 1777 року, в Петербурзі.

## БОРТНЯНСЬКИЙ ДМИТРО (1751-1825)

Дмитро Бортнянський народився 1751 року в Глухові. Хлопцем забраний до царської капелі в Петербурзі, вчився музики в диригента хору-італійця Б. Галюші; 1769 року виїздить з ним на дальші студії до міста Венеції. Там написав італійською мовою опери „Креонт” і „Алкід”, які були поставлені в тамтешньому театрі, а третя опера, „Квіт Фабій”, — у театрі міста Модено.

Повернувшись до Петербургу, писав опери до французького тексту „Дон Карлось”, „Сокил”, „Син суперника” і „Свято сеньйора”. Крім цього написав симфонічні твори, сонати для фортеп'яну та камерні твори й сольо-співи. Найважливішими його творами є хорові „Духовні концерти” — 35 для чотириголосного й 10 для подвійного мішаного хору, а також церковні гимни та пісні. Вокальні твори Бортнянського мали великий вплив на творчість українських композиторів другої половини 19-го і початків 20-го сторіччя. Музична накладня Юргенсона в Москві видала 10 томів музичних творів Бортнянського.

Помер Д. Бортнянський 1825 року в Петербурзі.

## **ВЕДЕЛЬ АРТЕМ (ВЕДЕЛЬСЬКИЙ) (1772-1806)**

Артем Ведель народився в Києві, музичну освіту та гуманістичну освіту набув у Київській академії, де став відомим співаком-солістом у хорі, скрипалям, композитором. Був диригентом хору в Москві, опісля студ. хору Київської академії. Він був одним з найталановитіших українських композиторів другої половини XVIII ст. Життя його передчасно обірвалося в умовах безправ'я й політичного гніту часів царювання Катерини II та Павла I. Він був замкнений у домі умовохворих, що спричинило його смерть у 1806 р. в Києві. Відома нам частина творчости А. Веделя обмежується жанрами духовної хорової музики; за своїми мелодико-інтонаційними джерелами вона органічно пов'язана з українською народньою музичною творчістю. Написав він понад 20 хорових духовних концертів, літургію та інші богослужбові твори.

## **ЛИСЕНКО МИКОЛА (1842-1912)**

Микола Лисенко народився 10/20 березня 1842 року в селі Гриньках Кременчуцького повіту на Полтавщині. Умер він у листопаді 1912 року.

Дитинство й рання юність М. Лисенка пройшли серед сільської природи й селянського побуту. З п'яти років хлопчик почав систематично займатися музикою. Першою його вчителькою була його мати-піяністка. Загальну освіту М. Лисенко набув у приватних пансіонах у Києві і в Харкові. Його вчителями гри на фортеп'яні в Києві були Нейкевич і Паночіні, а в Харкові Вольнер, Дмитрієв і Вільчек. М. Лисенко закінчив природничий факультет Харківського університету, а музичні студії завершив у Ляйпцігській консерваторії.

У Ляйпцігу М. Лисенко видав свою першу збірку українських народніх пісень (40) для голосу з фортеп'яном.

Музична спадщина М. Лисенка велика й різноманітна. Він написав 11 опер, понад 80 творів різних форм на тексти творів Т. Шевченка, низку композицій інструментального жанру: „Фантазія”, „Козак-Шумка”, одну частину „Симфонії”, струнне тріо та квартет і багато фортеп'я-

них п'ес. Писав він і музику до театральних вистав, романси й пісні на слова різних авторів. Величезне значення в історії української музичної культури мають опери М. Лисенка. В його творчості вперше в умовах України оформилися історико-героїчна народня музична драма „Тарас Бульба”, оперета „Чорноморці”, лірико-побутова опера „Різдвяна Ніч”, казково-фантастична „Утоплена”, „Ноктюрн” (опера-мініатюра), дитячі опери („Коза-Дереза”, „Пан Коцький”), „Зима і Весна”, опера-сатира „Енеїда”, опера-політичний памфлет „Андрашіада”, опера на античний сюжет „Сапфо”. Написав він музику до „Наталки Полтавки” (народня оперетка), до драми „Остання ніч”, „Чарівний сон”, „Циганка Аза”, „Невольник”, „Титарівна”. Створив він і хорові поеми: „Іван Гус”, кантата „Радуйся, ниво”, „Б'ють пороги”, „На вічну пам'ять Котляревському”, жалібний марш на смерть Т. Шевченка „Вмер батько наш”.

М. Лисенка вважають за „батька української національної музики”.

### КОШИЦЬ ОЛЕКСАНДЕР (1875-1944)

Олександр Кошиць народився 1875 року в селі Ромашках на Київщині. Помер він 1944 року в Вінніпезі. Загальну й музичну освіту набув у духовній семінарії та Духовній Академії в Києві. Учень М. Лисенка, визначний диригент, композитор і музичний етнограф. О. Кошиць свого часу диригував славним студентським хором Київського університету, а згодом був диригентом Української Республіканської Капелі, з якою в роках 1919-23 давав концерти в західних країнах Європи та в Америці, і тут він заслужив собі велике признание фахової світової критики. Згодом працював він як організатор і диригент хорів в США і в Канаді; був заподливим збирачем українських народніх пісень; зокрема записав він велику кількість пісень на Київщині й на Кубані. За збірку кубанських пісень він одержав у 1907 році золоту медалью від тодішнього уряду. Писав він оригінальні музичні-хорові світські й церковні твори, а також написав багато обробок народніх пісень. Написав він і наукові та популярні

розвідки, — головню з ділянки церковної музики. Спадщина О. Кошиця значна своєю кількістю й якістю, і це забезпечує йому поважне місце в історії української музики.

### **ДЕМУЦЬКИЙ ПОРФИРІЙ (1860-1927)**

Порфирій Демуцький, музичний етнограф, хоровий диригент і музично-громадський діяч, народився 10 березня 1860 року в селі Янишівці колишнього Таращанського повіту на Київщині. Помер він 5 червня 1927 року в Києві. П. Демуцький закінчив медичний факультет Київського університету, і потім працював лікарем. У нього була домашня музична освіта. Постійну увагу приділяв він музичній етнографії, і тому він дав видатний вклад у справу збирання й запису українських народніх пісень. Особливо цінні його записи багатоголосся в Україні. Зокрема чимале зацікавлення викликає собою збірник записів наспівів народних співців — лірників і робота над вивченням їх репертуару. Постійно працюючи лікарем у селі Охматові, Демуцький зорганізував там селянський хор, яким сам він диригував. Цей хор досягнув високої майстерности в хоровому співі, виробив собі свій власний реалізаторський стиль на основі багатих народніх традицій, і тому він став був дуже популярним в Україні. Після революції Демуцький жив у Києві і, незважаючи на свій похилий вік, займався науково-етнографічною і хормайстерською діяльністю.

Основні праці Демуцького: „Збірник народніх українських пісень” з репертуару Охматівського хору, в двох частинах, „Народні пісні на Київщині, „Ліра і її мотиви”, „Українські народні пісні”, „Примітиви” в двох частинах, „Чотири (масові) пісні”.

### **ЛЕОНТОВИЧ МИКОЛА (1877-1921)**

Микола Леонтович народився 1 грудня 1877 року в селі Монастирку на Поділлі, в родині священника. Помер він 22 січня 1921 року в селі Марківці на Вінниччині.

Загальну й музичну освіту набув у Шаргородській бурсі, а потім у семінарії в Кам'янці Подільському. Працював учителем у сільських школах; там завжди організував хори, що співали українські народні пісні — переважно в його власній обрібці. Творчий дорібок Леонтовича охоплює собою тільки хорові композиції, серед яких особливо вирізняються його майстерні обрібки народніх пісень для хору без супроводу. На основі українських народніх пісень Леонтович створює цілком нові оригінальні, самобутні композиції, які можна назвати хоровими мініатюрами. Усі вони відзначаються високою й блискучою професійною майстерністю. Оригінальних хорових композицій-поем у Леонтовича є чотири. Леонтович зокрема працював над фагастичною оперою „На Русальчин Великдень”, написавши тільки один акт.

З кращих його обрібок народніх пісень можна вчислити такі: „Щедрик”, „Дударик”, „Гра в зайчика”, „Коза”, „Козака несуть”, „Ой, зза гори кам'яної”, „Зашуміла ліщинька”, „Пряля”, „За городом качки пливуть” та ін.

Багатогранна діяльність Леонтовича в галузі хорового опрацювання народніх мелодій характеризується оригінальною творчістю великого мистця, що досягнула вершин високоідейного, дійсно реалістичного, справді народнього мистецтва.

## СТЕЦЕНКО КИРИЛО (1882-1922)

Кирило Стеценко народився 12 травня 1882 року в селі Квітках на Канівщині. Помер він на тиф 1 травня 1922 року.

Загальну освіту Стеценко набув у бурсі в Києві, а закінчив її в семінарії. Музичну освіту він набув у Музичному Інституті ім. М. Лисенка в Києві. Він був організатором музичного життя за часів відродження української державности. Творча спадщина К. Стеценка представлена різноманітними жанрами. Він написав понад 50 хорових творів, 4 кантати, близько 50 сольових та ансамблевих вокальних творів, три дитячі опери („Лисичка”, „Котик і півник” та „Івасик Телесик”), музику до низки п'єс та до поеми Шевченка „Гайдамаки”, музично-драматичний етюд

„Іфігенія в Тавриді”, „Сон” на слова Грабовського, обробку на текст „Заповіту” Т. Шевченка до мелодії І. Гладкого, „Рости квіте”, „Червона калинонька”, „Веснонько-весно”, хорову поему „Рано-вранці новобранці”, кантату „Шевченкові”, сатиричний романс „Цар Горох”, музику до п'єси „Сватання на Гончарівці”, романси „Вечірня пісня”, „Плавай, плавай, лебедоньку”, „Стояла я і слухала весну”, „Хотіла б я піснею стати”, „Дивлюсь я на ясні зорі”, „Знов весна” на слова Л. Українки, кантату „У неділеньку святу”.

Композитор тісно пов'язав свою творчість з українським народньо-пісенним мистецтвом, де він знаходив усю нові й нові мелодії, музичні інтонації, на основі яких глибоко й правдиво розкривав образи своїх творів.

### ЛЯТОШИНСЬКИЙ БОРИС (1895-1968)

Борис Лятошинський народився 4 січня 1895 року в Житомирі. У 1918 році закінчив юридичний факультет Київського університету, а в 1919 році закінчив Київську консерваторію в класі композиції у проф. Р. Глієра. Був він професором Київської консерваторії. Б. Лятошинський — композитор і автор багатьох творів різних жанрів. Найвизначніші з них: Увертюра на 4 українські теми, три Симфонії, Симфонічні поеми, Слов'янська увертюра для симфонічної оркестри, Слов'янський концерт для фортепіану з оркестром; опери: „Золотий обруч”, „Захар Беркут”, кантата „Заповіт” (до 125-річчя з дня народження Т. Шевченка), романси на слова І. Франка, Лермонтова, Сосюри, Міцкевича; написав він понад 100 обробок народніх пісень для сольо-співу й хору; написав також багато камерно-інструментальних творів, з-поміж яких виділяється „Український квінтет”.

Б. Лятошинський — автор музики до низки кінофільмів і драматичних вистав, зокрема ж до фільму „Тарас Шевченко”, Григорієві Сковороді”, „Повія”; написав він і музику до трагедії „Ромео й Джулієта”.



## РЕВУЦЬКИЙ ЛЕВ (1889-)

Лев Ревуцький народився 20 лютого 1889 року в селі Іржавці на Полтавщині.

Загальну освіту набув у Київському університеті; закінчив правничий факультет. Музичну освіту набув у Київській Консерваторії ім. М. Лисенка.

Працював у Прилуках як піяніст, організатор музичного життя, композитор і педагог. Пізніше працював у Київській консерваторії, керував катедрою теорії музики та композиції. У 1941 році Л. Ревуцький одержав науковий ступень доктора мистецтвознавства.

Музична творчість: симфонії, фортеп'янні концерти, студії, прелюдії, твори для молоді, хорові твори та обробки народних пісень для хорів і сольових голосів. До найвидатніших творів Л. Ревуцького належать: кантата-поема „Хустина”, друга симфонія, козачок для симфонічної оркестри, хор „Гей, слов'яни” на слова М. Рильського, низку великих сонат, два концерти та низку дрібних фортеп'янових творів, „Сонечко” — для дітей, „Галицькі пісні”, хорові обробки „Ой, вінку мій”, „На кладочці” та ін.

## ВЕРЬОВКА ГРИГОРІЙ (1895-1964)

Григорій Верьовка народився 26 грудня 1895 року в містечку Березні на Чернігівщині. Помер він 1964 року в Києві. Музичну освіту набув у Київському Драматичному Інституті ім. М. Лисенка. Працював він як диригент і педагог у музичних школах, був професором у Київській консерваторії, де вів катедру хорового диригування та був мистецьким керівником Державного Українського Народного Хору. Творчість Верьовки зосереджується переважно в галузі масової пісні та обробок народних пісень. Написав він багато оригінальних творів для хору; написав і пісні для однородних хорів.

## ШТОГАРЕНКО АНДРІЙ (1902-)

Андрій Штогаренко, професор-композитор, народився 15 жовтня 1902 р. в селі Нові Кайдаки Дніпропетровської області. Учився в Харківській консерваторії в класі теорії й композиції у проф. С. Богатирьова. Викладав він спів у школах, керував першим ансамблем гармоністів. З 1954 р. — директор Київської Державної Консерваторії.

Написав: кантати для хору з оркестрою, симфонічні поеми (з яких виділяється поема „Україно моя“), „Жіночі портрети“ (для хору без супроводу), обрізки українських пісень, симфонічну сюїту „Пам'яті Л. Українки“, „Симфонічні казки“, концерт-сюїту для фортеп'яну з оркестрою, струнний квартет, „Вірменські ескізи“ та ін. твори.

## ДАНКЕВИЧ КОСТЯНТИН (1905-)

Костянтин Данкевич, композитор, народився 24 грудня 1905 року в м. Одесі. Закінчив Одеську консерваторію в класі фортеп'яну й композиції. Працював як педагог і композитор, брав участь у творчому й музично-громадському житті України. Данкевич написав велику кількість творів різних жанрів: опери „Богдан Хмельницький“, „Трагедійна ніч“, „Назар Стодоля“, балет „Лілея“, дві симфонії, симфонічні поеми („Отелло“ й „Тарас Шевченко“) і музичне оформлення різних п'єс для українських театрів: „Ярослав Мудрий“, „Борис Годунов“, „Багато галасу даремно“ — В. Шекспіра, „Макар Діброва“, „Правда“, „300 років тому“, „Народжені бурею“. Написав він і музичну комедію „Золоті ключі“ й музику до трагедії В. Шекспіра „Гамлет“. К. Данкевич створив багато масових пісень і камерні інструментальні твори, з яких найбільше популярним є струнний квартет.

## КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ АНАТОЛІЙ (1909-)

Анатолій Кос-Анатольський народився 1 грудня 1909 року в Коломиї (Івано-Франківська область). У 1931 році закінчив Львівський університет з дипломом магістра правничих наук, а в 1934 році — Львівську консервато-

рію. З 1930 р. — композитор; викладав гру на фортеп'яні, а також працював у різних ансамблях як піяніст та акомпаніатор. Був викладачем теоретичних предметів у Стрийській філії Львівської консерваторії, а пізніше — у Львові, у музичній школі та консерваторії.

Творчість А. Кос-Анатольського багата й різноманітна. Основний жанр її — сольова й хорова пісня, обріпки народніх пісень. Написав він кілька музично-сценічних творів: балети „Хустина Довбуша“, „Сойчине крило“, оперу „Заграва“, оперету „Вснйні грози“; концерти: для арфи з оркестрою та концерт для фортеп'яну з оркестрою; хори: „Коліскова“, „Моя гуцулочка“, „Коломия — місто“, „Летіла ластівка“, „Волинь моя“; романси для кольоратурного сопрано: „Солов'иний романс“ (на власний текст) і „Ой, піду я межі гори“ та ін.

### **МАЙБОРОДА ПЛАТОН (1919-)**

Платон Майборода народився 1 грудня 1919 року на хуторі Пелехівщина на Полтавщині. У 1947 р. закінчив композиторський факультет Київської консерваторії в класі фортеп'яну в проф. Л. Ревуцького. Найбільших успіхів досягнув П. Майборода в жанрі масової пісні; він автор популярних пісень „Білі каштани“, „Ми підем там, де трави похилі“; писав він музику до кінофільмів, з якої, між іншим, походить і загально відома пісня „Рушничок“.

### **МАЙБОРОДА ГЕОРГІЙ (ЮРІЙ) (1913-)**

Юрій Майборода — брат Платона Майбороди, композитор і педагог, народився 1 грудня 1913 року на хуторі Пелехівщина Градизького району на Полтавщині. У 1941 році закінчив композиторський факультет Київської консерваторії в класі фортеп'яну в проф. Л. Ревуцького. Г. Майборода — автор симфонічних та музично-драматичних творів великих форм: двох симфоній, двох симфонічних поем — „Лілея“ за Т. Шевченком та „Каменярі“ за І. Франком. Написав він і значну кількість романсів, „Гуцульську рапсодію“ для симфонічної оркестри, опери:

„Мілана” й „Арсенал”; створив він вокально-симфонічну поему „Запорожці” для соліста, хору й симфонічної оркестри, сюїту з музики до трагедії В. Шекспіра „Король Лір”; його твором є музика до кінофільмів „Таврія”, „Якби камішня говорило” та ін.

### ВЕРБИЦЬКИЙ МИХАЙЛО (1815-1870)

Михайло Вербицький народився в 1815 році в селі Улючах Добромисьького повіту в сім'ї священика. Навчавшись у ліцеї у Перемишлі, Вербицький набув музичну освіту в музичній школі при хорі катедральної церкви, де керівником був досвідчений музикант й педагог Алоїз Нанке. Закінчив він духовну семінарію у Львові, після того був католицьким священиком у різних сільських парафіях. М. Вербицький був тим першим західноукраїнським композитором, що опанував різні жанри композиції. Він автор музики до гимну „Ще не вмерла Україна” й до „Заповіту” Т. Шевченка (для двох хорів, сольо-баритона й фортеп'яну); він — автор творів „Жовняр”, „Пісня до місяця”. „Де Дніпро наш”, сольоспівів з фортеп'яном або гітарою, багатьох церковних пісень і літургій, одинадцятьох симфоній та музики до оперет, як: „Підгіряночка”, „Верховинці”, „Сільські пленіпотенти”, „Галя” та ін.

М. Вербицький — це основоположник національної професійної музики в Галичині. Він залишив велику й цікаву спадщину, що довгий час була зразком для молодих музиків Галичини. Особливо помітним був вплив Вербицького на хорову творчість галицьких композиторів.

Помер М. Вербицький в селі Млинах Яворівського повіту 7 грудня 1870 р.

### НИЩИНСЬКИЙ ПЕТРО (1832-1896)

Петро Ніщинський народився 9/21 вересня 1832 року в селі Немеку Київської губернії в сім'ї дяка. Помер він 4/16 березня 1896 року в селі Ворошилівці на Поділлі. Закінчив він духовну школу („училище”) й семінарію в Києві і там він вивчав музично-теоретичні предмети. У нього був добрий голос; співав він у хорах, змалку добре

знав народню пісню. Закінчивши навчання, кілька років жив в Атонах (Греція) як співак російського посольства. Там він закінчив університет і захистив дисертацію на ступень магістра. Повернувшись на батьківщину, Ніщинський викладав російську й грецьку мови в гімназіях; брав участь у культурному русі, багато років підтримував тісні творчі, дружні взаємини з чільними діячами української культури — М. Кропивницьким, П. Сокальським та ін. Працював як диригент хорів, як літератор і композитор. З літературних праць Ніщинського слід назвати перші переклади на українську мову „Одисеї”. „Антигопи” й частини „Іліади”; на грецьку мову він переклав „Слово о полку Ігоря”. Музична спадщина П. Ніщинського вичерпується обрідками українських історичних пісень „Про козака Софрона”, „Про Байду” та ін., двома романсами („Порада” й „У діброві чорна галка”) та музичною картиною з народнього життя „Вечорниці” (на власні слова). „Вечорниці” стали новою сторінкою в розвитку українського музичного театру. Багато дечого в них належало до галузі оперного мистецтва у справжньому розумінні цього слова, і тому не буде помилкою сказати, що Ніщинський збагатив українську оперну культуру чудовим реалістичним твором.

### **ВОРОБКЕВИЧ ІСИДОР (1836-1903)**

Ісидор Воробкевич народився 5 травня 1836 року в Чернівцях у сім'ї священика, що викладав філософію в духовній семінарії в цім місті на Буковині. Помер Ісидор Воробкевич 19 вересня 1903 р. Закінчивши духовну семінарію в Чернівцях, був священиком у різних глухих гуцульських селах у Карпатах на Буковині. Самостійно вивчає теорію музики, гармонію й основи композиції та бере участь у різних хорових і літературних гуртках. Наполегливо вивчає українську літературну мову, якої в тодішніх школах у Чернівцях не викладали; глибоко студіює твори Шевченка, Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка та історію українського козацтва. Під псевдонімом Данило Млака пише вірші, сповнені любов'ю до рідної землі, до краси буковинської природи. У 1868 році складає іспит

з музично-теоретичних предметів у Віденському університеті й починає працювати учителем співу й музики в школах у Чернівцях; водночас він керує хорами в гімназії й духовній семінарії в цьому місті.

Творча спадщина І. Воробкевича складається з літературних і музичних творів. В його літературному доріжку є оповідання, драматичні твори, історичні поеми, вірші, а також методичні підручники, статті, рецензії. Він написав понад п'ятсот поезій і пісень. До багатьох своїх віршів сам він укладав і музику. Основні мотиви його лірики: нещасна любов, зрада, розлука, туга за щастям. Мова його поезій простинонародня, дзвінка й музична. У літературі називали його „буковинським жайворонком”. Дуже популярними були пісні Воробкевича „Над Прутом у лузі”, „Заграй ми, цигане старий” і „Там, де Татри, круто в'ється”, „Сонце ся сховало” й „Сині очі”. У хорівій творчості І. Воробкевича особливе місце займає музика до „Кобзаря” Т. Шевченка”. Вона охоплює собою 30 творів. Найбільше вдалими й мистецько-закінченими були хори „Огні горять”, „Думки мої” й „Минають дні”. Велику групу (44 хори) складають патріотичні й козацькі пісні. Серед них найпопулярнішим став хор „Задзвенімо разом, браття”. І. Воробкевич склав і кілька „в'язанок” — попури з українських народніх пісень, створив низку п'єс для фортеп'яну й інструментальних ансамблів.

Велику роль у розвитку театральної культури на західноукраїнських землях відіграли музично-драматичні твори Воробкевича. Він написав 18 оригінальних мелодрам, з яких найбільш популярними є „Гнат Приблуда”, „Убога Марта”, „Пан Мандатор”, „Молода з Боснії” та „Новий двірник”.

Уся творчість І. Воробкевича сповнена палкою любов'ю до народу, до краси рідної природи, до рідної мови й пісні.

### **ВАХНЯНИН АНАТОЛЬ (1841-1908)**

Анатоль Вахнянин народився 19 вересня 1841 року в сім'ї сільського священика в селі Сіняві Ярославського повіту. Помер він у Львові 8 березня 1908 р. Закінчивши у Львові духовну семінарію, він згодом став відомим

як співак і диригент хору в цій школі. Саме тоді появився його перший хоровий твір на слова Ю. Федьковича „Чи знаєш, де країна наша мила?” Музичну освіту (теорію музики й гри на скрипці) набув у Перемишлі від музиків-педагогів (чехів з походження) — В. Серзаві, Ф. Лоренца й Я. Седляка. А. Вахнянин кілька років викладав українську мову в гімназії в Перемишлі і тут zorganizував серед учнів товариство „Громада”. Щоб навчити їх способу пропагування української пісні, він влаштовує з ними в Перемишлі 1865 року перший в Галичині концерт на честь Т. Шевченка. Згодом, у 1868 році, кінчає свої студії в Віденському університеті. Закінчивши університетські студії, А. Вахнянин повертається до Львова і тут на посаді гімназійного вчителя працює до кінця свого життя.

Творчість А. Вахнянина відносно невелика. Але його композиторська спадщина свідчить про його неабиякий музичний талант, що був подекуди скований браком відповідної професійної освіти. А. Вахнянин згармонізував кілька народніх пісень, що вийшли з друку в трьох збірках „Підручної бібліотеки „Львівський Боян”. З його сольових і хорових творів найбільш відомі сольоспіви „Помарніла наша доля”, чоловічі хори — „Наша жизнь” на слова І. Гушалевича та „У сні я снів” на слова О. Левицького.

До кращих хорових творів А. Вахнянина належить хор „Наша жизнь”. Композитор зумів знайти для його патріотичного тексту виразну, національно визначену мелодію, барвисту гармонію, чітку форму. Найвизначніший твір А. Вахнянина — його чотириактна опера „Купало” — за власним лібретто на сюжет з часів боротьби козаків проти турецьких поневолювачів.

А. Вахнянин написав також музику до п'єси Т. Шевченка „Назар Стодоля”, до драми Ф. Заревича „Бондарівна”, до трагедії О. Огоновського „Гальшка Острозька” та до трагедії К. Устяновича „Ярополк і Святославич”.

Спадщина А. Вахнянина стала новим важливим етапом у розвитку української музики в Галичині.

## НИЖАНКІВСЬКИЙ ОСТАП (1862-1919)

Народився Остап Нижанківський у м. Дрогобичі 1862 року. Був розстріляний 1919 року поляками в Стрию. О. Нижанківський — талановитий композитор, хоровий диригент, громадський діяч, збирач і гармонізатор українських народніх пісень, палкий прихильник і пропагатор творчих принципів М. Лисенка, один з перших його послідовників у Галичині. О. Нижанківський закінчив духовну семінарію. Був священником у с. Заводі на Стрийщині. Музичну освіту осягає шляхом самоосвіти, склавши в Празькій консерваторії іспити на звання вчителя співу в середніх школах.

Невелика творча спадщина О. Нижанківського збереглася, в основному, в рукописах та в деяких літографічних виданнях. Це переважно вокальні — хорові, сольові та ансамблеві — твори. О. Нижанківський був також автором обробок українських народніх пісень, багатьох (коло 20) сольоспівів і хорів, і своєрідної сюїти для фортеп'яну під назвою „Вітрогони”. З його визначніших творів можна вчислити такі: „Не гармати нині грають” на слова І. Франка, дует „До ластівки” на слова В. Навроцького, сольоспів „Минули літа молодії” на слова Т. Шевченка, чоловічі хори „З окружків” („Золоті зорі”) і „Гуляли” на слова Ю. Федьковича „Верніться, сні мої” на слова О. Бобикевича, „О, не забудь” на слова В. Масляка, „Прощай, подруго моєї весни” на слова І. Іванця. Усі його твори відзначаються виразною мелодикою, наспівністю й м'яким ліризмом. При цьому в багатьох з них відчуваються народньопісенні або народньо-романтичні інтонації.

## СІЧИНСЬКИЙ ДЕНИС (1865-1909)

Денис Січинський народився 1865 року в селі Ключинцях Гусятинського повіту в сім'ї урядовця. Помер він 13 травня 1909 року в м. Станиславові.

Загальну й музичну освіту Д. Січинський спочатку набуває в гімназії в Тернополі, а пізніше кінчає Львівську консерваторію. Він був тим першим нашим композитором у Галичині, який наважився стати на важкий шлях музики-професіоналіста, і цим прокладати шлях дальшому



зростанню нашої професійної музики, що потім так блискуче розвинулася в творчості С. Людкевича й в осягах молодшого покоління композиторів Галичини.

Творча спадщина Д. Січинського обсягом невелика, проте вона зайняла значне місце в музично-культурному житті Галичини. Серед його творів переважають сольоспіви та хори, що написані на слова українських та західноєвропейських поетів. Пригаманним музиці Д. Січинського є ліризм, що часто позначається характером драматичного звучання та духом народньо-опісаних інтонацій. Якщо не враховувати того, що втрачено, то вона охоплює близько 80 творів різних жанрів. Серед двадцяти хорових творів Січинського переважають хори без супроводу, в основному — чоловічі. До видатних творів композитора належить його кантата „Лічу в неволі” (на слова Т. Шевченка) для хору, тенора й оркестри, яка найчастіше виконується в супроводі фортеп'яну. Серед кращих сольових — вокальних творів Січинського слід відзначити пісні, видані в окремій альбомі: „Як почувеш вночі” (на слова Франка), „Не співайте мені сеї пісні” (на слова Л. Українки), „І золотої і дорогої” та „У гаю” (на слова Т. Шевченка), „Дума про Нечая” (на народні слова), „У мене був коханий край” та „Із сліз моїх” (на слова Гайне), а також романси, як „Бабине літо”, „Фінал”, „Скільки дум тут переснилось”, „І не питай мене” та „Мені байдуже”.

Опера „Роксоляна” — це один з перших творів цього жанру в Галичині. Тема цієї опери відбиває героїчне минуле українського народу. Лібретто до цієї опери написав І. Луцик.

### **СТЕПОВИЙ (ЯКИМЕНКО) ЯКІВ (1883-1921)**

Яків Степовий народився 8/20 жовтня 1883 року в Пісках поблизу Харкова; помер 4 листопада 1921 року. 11-літній Яків був прийнятий до Придворної співацької капелі в Петербурзі. Тут він співав у хорі хлопчиків, а одночасно навчався теорії музики та гри на фортеп'яні й клярнеті. Тут він досконало засвоїв собі гармонію й поліфонію та форми музичних творів. Року 1902-го він закінчив курс навчання в капелі, сприйнявши все найкраще, що зберігалося в її традиціях. Свою музичну освіту він по-

ширював і поглиблював у Петербурзькій консерваторії — в визначних професорів: М. А. Римського-Косакова, А. Лядова та ін. Консерваторію він закінчив у 1909 році. Як піяніст, він виступав з своїми авторськими концертами в Петербурзі й Москві, пропагуючи українську музику, а також виступав як публіцист і музичний критик. Був він також викладачем теорії музики в Київській консерваторії.

Музична спадщина Я. Степового складається з фортеп'яних творів, вокально-сольових, хорів, обробок народних пісень та одного твору („Анданте сантабіне“) для віолончелі. Твори для фортеп'яну: „Прелюд пам'яті Т. Шевченка“, „Соната“, „Два Рондо“, „Фантазія“, „9 опусів фортеп'яних мініатюр“, „Вальс“, „Елегія“, „Менует“ і „Танок“. Більшість цих творів написана в народньому дусі. Вокально-сольові твори: три „Романси“ з фортеп'яном (на слова М. Рильського), „Пісні-настрої“ (на слова О. Олеся), вокальний цикл „Барвінки“ (на тексти Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка та інших поетів) і такі сольоспиви як „Досить невільная думка мовчала“, „Із-за гаю сонце сходить“, „За думою дума“, „Ой, поля“, „Місяць ясенький“, „Ой, стрічечка до стрічечки“, „Зимою“, „Розвійтеся з вітром“ і „Три шляхи“; крім цього: дует „Вечір“, тріо „Над Дніпровою сагою“ та хор „Колись нашу рідну хату“.

У творах Я. Степового відчувається його палка любов до рідної країни, глибоке відчуття її тяжкої долі й заклик не коритися цій важкій долі.

### КОЛЕССА ФІЛАРЕТ (1871-1947)

Філарет Колесса народився 17 липня 1871 року в селі Татарське на Стрийщині. Помер він 3 березня 1947 року у Львові. Філарет Колесса — учений дослідник-фольклорист, доктор філософії, визначний етнограф, професор Львівського університету, керівник Львівського відділу Інституту фольклору та етнографії, директор Львівського державного етнографічного музею, дослідник української народної музики, автор багатьох наукових праць на теми муз. етнографії. Записав він багато українських дум від кобзарів Полтавщини й Харківщини. Він є автором дуже цінної наукової публікації п. з. „Мелодії українських

дум", (I-II серія). Ф. Колесса опублікував також збірник „Народні пісні з галицької Лемківщини”, „Народні пісні з Підкарпатської Русі” та інші праці. Є він автором хоро-вих творів та обробок українських народних пісень.

### **КОЛЕСА МИКОЛА (1904-)**

Микола Колесса народився 1 січня 1904 року в м. Самборі в родині вченого-фольклориста Ф. Колесси. Музичну освіту набув у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка у Львові та в Празькій консерваторії — в класах композиції й диригування; потім учився на філософському факультеті Празького університету в проф. Зденка Недлого, а в 1928-1931 рр. у Школі вищої майстерності в Празі в В. Новака. М. Колесса є професором у Львівській державній консерваторії. Він є автором значної кількості симфонічних і хоро-вих творів та обробок українських народних пісень. З симфонічних композицій відомі картини „В горах” та перша „Симфонія”. Крайці його твори для хорів: „Лети вперед”, „Радісний день”, „Пісня про гуцулку Олену”, „Пісня про Федору Безуглу”, „Гей, зелена Буковино”, „На високій полонині”, „Дума про Переяславську Раду”, „Ой, у горах у Карпатах” та ін. З вокальних дуетів М. Колесси широко відомі „І чого тікати”, а з фортеп'янових п'єс — „Картинки з Гуцульщини”. Як диригент, М. Колесса систематично виступає в симфонічних концертах з програмами класичних і сучасних творів, пропагує творчість львівських композиторів.

### **ФОМЕНКО МИКОЛА (1894-1962)**

Микола Фоменко народився 25 грудня 1894 року в Ростові над Доном. Помер він 8 жовтня 1962 року в Нью-Йорку.

Музичну освіту набув він у Харківській консерваторії. М. Фоменко був піяністом, диригентом, композитором, музичним рецензентом, редактором видавництва „Мистецтво”; був він і професором Харківської консерваторії. Від 1951 року він жив у Нью-Йорку, де навчав в Українському

Музичному Інституті, виступав у концертах та продовжував свою творчу працю. Творчість Фоменка заторкнула майже всі ділянки музики. З театральної музики він написав опери „Маруся Богуславка”, „Івасик Телесик” і „Ганна”; для симфонічної оркестри: поема „9 січня” й три сюїти: „Младиш”, „Українська” і „З далекого світу чудес”, а також „Марш”, Концерт ч. 1, для фортепіяну й оркестри та струнний квартет; його скрипкові твори: „Сюїта”, „Легенда”, „Казка старої бабусі”, „Етюд-балада” й „Пісня кохання”; фортепіянові: „Балада”, „Вальс”, „Рондо”, „Кобзар”, „Прелюд”, „П'ять творів на українські теми” (Марш, Танок, Жарт, Гумореска, Вальс, — видані в Нью-Йорку під назвою „Май Рейнбов”); понад 20 романсів, балада „Про Байду Вишневецького” й понад 12 обрібок народніх пісень для голосу й фортепіяну; циклі: „Жіночі портрети” й „Юнацьке серце”; понад 10 пісень для двоголосного (жіночого й чоловічого) хору та музику до театральних п'єс: „Князівна на горошині”, оформлення до вистави „Мойсея” театром Й. Гіріяка та фільмів; дві пісні з фортепіяном для чоловічого хору, збірка „Українські молоді пісні”, п'ять прелюдів для фортепіяну й дві сценічні мініатюри для виконання дітьми („Листоноша” й „Кікі”); сольоспіви: „Гірка весна”, „Думи”, „Аве Марія” й інші; фортепіянові п'єси педагогічного репертуару „Арієтта”, „Марціяле”, „Пісня”, „Марш” на 4 руки, дві пісні для голосу з фортепіяном в американському стилі, пісні жіночого хору „Надія” та для дитячого хору з фортепіяном, „Клясичне адажіо” (балет) для фортепіяну та інші. Крім цього Фоменко написав чимало обрібок пластунських та пісень УПА. Його твір „Любіть Україну” (на слова Сосюри) для голосу з фортепіяном став популярним в Америці й Канаді.

## ЛЮДКЕВИЧ СТАНИСЛАВ (1879-1980)

Станіслав Людкевич народився 24 грудня 1879 року в м. Ярославі (Галичина). Початкову музичну освіту набув удома від своєї матері, а пізніше закінчив філософський факультет Львівського університету. У 1907-1909 рр. ходив на лекції музикознавства в Віденському університеті й поглиблював своє знання інструментації в диригента Віденської опери О. Землінського та теоретика Греденера. С. Людкевич був директором і викладачем теорії музики в Інституті ім. М. Лисенка у Львові. Був він редактором музичних журналів „Артистичний вісник”, „Музикальний листок” та „Українська музика”. С. Людкевич написав низку цінних музичних праць і підручників з теорії і сольфеджіо. Великий вклад дав С. Людкевич у справу збирання й вивчення української народної пісні, — заютував з фонографу 1500 записів народних пісень Галичини й видав (разом з Й. Роздольським) збірник „Галицько-руські народні мелодії” (Львів 1906, ч. 1, II.) та створив численні майстерні обрібки українських народних пісень. Був він головою „Спілки композиторів України” і професором Львівської державної консерваторії — в класі теорії та композиції. С. Людкевич відомий як майстер великих форм програмних симфоній-кантат, кантат, монументальних творів з оркестрою, симфонічних поем, концертів для скрипки та фортепіяну в супроводі оркестри. Найвидатніші його твори написані на слова Т. Шевченка: „Кавказ” та „Заповіт” для хору й симфонічної оркестри. До видатних творів композитора належать симфонічна поема „Каменярі” та кантата „Наймит”, написані на основі творів І. Франка. С. Людкевич створив велику кількість інструментальних творів, хорів, пісень та сольоспівів на слова М. Рильського, В. Сосюри та ін. Написав він „Симфоніету”, увертюру „Колядниця”, концерт для скрипки з оркестрою, „Пісню юнаків”, поему „Дніпро”, „Незабудь юних днів”, „Наше море”, „Вільній Україні”, камерне тріо, „Прикарпатська симфонія”, концерти для фортепіяну з оркестрою та збірник п'єс для фортепіяну-сольо, оперу „Довбуш” на власне лібрето.

Велику роботу зробив Людкевич у ділянці редагування творів галицьких композиторів минулого та впровадження їх у виконну та педагогічну практику.

## ГАЙВОРОНСЬКИЙ МИХАЙЛО (1892-1949)

Михайло Гайворонський народився 15 вересня 1892 року в Заліщиках, а помер 11 вересня 1949 року в Нью-Йорку. Музики спочатку вчився в учительській семінарії в Заліщиках, продовжував у Львові, а згодом — в Америці, куди він приїхав у 1922 році. Був він диригентом оркестри УУС (1915-1918 рр.) й інспектором оркестр Армії УНР. В Америці він заснував (разом з Романом Придаткевичем) українську консерваторію.

Композиторська спадщина Гайворонського різноманітна й цікава. Між його першими творами був твір для хору „Ой, вилетів орел”; були й скрипкові п'єси та дві „Рапсодії” для скрипки. Під час війни пише музику для багатьох (коло 30) воєнних пісень (декілька до своїх власних слів) і для військової оркестри, дві увертюри, марші й танки та рапсодію „Довбуш”. Після війни написав він десять сольоспівів і музику до кількох дитячих п'єс. В Америці пише для оркестри „Сюїту” в трьох частинах, „Симфонічне АLEGRO”, вальс, „Червона калина”, „На Чорному морі” й „Рідна сторона моя”. У ділянці камерної музики залишився його твір для струнного квартету „Морозенко”, „Різдвяна сюїта” та „Прелюд і Фуга” для струнного квартету, скрипкове тріо й „Коломийка” для струнного тріо. — З творів Гайворонського ще відомі такі: „Прелюд і Фуга” для скрипки, віолі й віолончелі, „Елегія”, „Колискова”, „Пісня без слів”, „Варіації на українську тему”, „Українські танці”, „Українські народні пісні”, „Серенада”, „Сюїта”, „Сонатина”, „Прелюд” і „Сюїта” для двох скрипок.

З вокальної музики: 18 творів для мішаного хору з оркестром, „Гаї шумлять” і „Дві пісні”, популярний „Живи, Україно”, 17 творів для чоловічого хору, 4 твори для жіночого хору, 13 оригінальних сольоспівів, дуети на сопрано й меццосопрано, „Гаївка”, „Коломийка” й „Пісня” із скрипкою та фортеп'яном, а також багато обрібок народніх і стрілецьких пісень для одного голосу: „Пісні УСС” (сольоспів), „Стрілецькі пісні” на середній голос та ін.; а для хорів: „Колядки і щедрівки”, „Гуцульське Різдво”, „Лемківщина”, „Полісся”, „Білоруські народні пісні” та ін.

З церковної музики Гайворонський написав дві Служби Божі, два „Іже херувими“, „Канти з Почаївського Богогласника“, „Псалом 150“ з симф. оркестрою й низку інших. З театральної музики: музичне оформлення до п'єси „Залізна Острога“, „Синя Чічка“, „Вій“, „Гетьман Дорошенко“, „Довбуш“.

Найбільшої популярності зазнали його стрілецькі пісні в Галичині, США й Канаді. Його пісня „Іхав стрілець на війноньку“ (із зміною слів на „Іхав козак на війноньку“) стала народньою, і ввійшла в збірник народніх пісень Д. Ревуцького „Золоті Ключі.“

### ГНАТИШИН АНДРІЙ (1906-)

Андрій Гнатишин народився 26 грудня 1906 року в Чижкові біля Львова. Учився він у Людкевича, Галі Левицької, Нижанківського й Кудрика, а потім — у консерваторії в Відні. Був він диригентом хору церкви св. Варвари в Відні, професором музики, автором оркестральних, камерних і вокальних творів — світських і духовних. Його музичні твори: „За думою дума“ для чоловічого хору, „Коломийка“, „Садок вишневий“, сольоспіви „Жита“, „Гей, дівчата“, „Мамо моя“, „Пісне“. Оркестрові твори: „Українська сюїта“, „Думка“, „Аркан“, „Кружок“, „Коломийка“, „Мое село“, „З дитячих літ“, „Ідемо з батьком в поле“, „Вечір і пісня матері“, „У церкві“, „На толоці“, „Прощання Батьківщини“; увертюра до „Ой, не ходи, Грицю“; „Українські народні танки“. З камерної музики: смичковий квартет (в українському стилі), фортеп'янове тріо, для скрипки: „Гумореска“, „Капріччо“, „Канцона“, „Канцонета“, „Романца“, „Колискова“ та інші; для віолончелі: „Думка“, „Весільний фрагмент“, „Колискова“, „Фантазія“ на стрілецькі теми, „Коляда“ й ін. З церковної музики: „Служба Божа“ для чоловічого хору й кілька творів для мішаного хору, „Богородице Діво“ для сопрано-сольо з хором, та пісні з релігійним текстом для хору, тощо. Написав він і оперу „Медведюк“ (за оповіданням Шашкевича „Олена“).

## БІБЛІОГРАФІЯ

- О. Я ШРЕЄР-ТКАЧЕНКО, „Історія Української дожовтневої музики“ („Музична Україна“, Київ 1969).
- А. РУДНИЦЬКИЙ, „Українська музика“ („Дніпрова Хвиля“, Мюнхен 1963).
- Л. АРХИМОВИЧ, „Українська класична опера“, Київ 1957.
- Л. АРХИМОВИЧ, Т. КАРИШЕВА, Т. ШЕФФЕР, О. ШРЕЄР-ТКАЧЕНКО, Нариси з історії української музики. („Мистецтво“. Київ 1964).
- „ВІДГУКИ МИНУЛОГО“. О. Кошиць у листах до П. Маценка („Культура в Освіта“. Вінніпег 1954).
- З РУКОПИСНИХ НОТАТОК О. КОШИЦЯ.
- МАЛА УКРАЇНСЬКА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ. О. Залеський („Дніпрова хвиля“, Мюнхен 1971).



## UKRAINIAN COMPOSERS

Still in the age of antiquity the musical-poetic art of our ancestors in Ukraine reflected their work, their outlook, and their way of life. This art was dependent upon man's struggle in his conquest over nature. Man's imagination about the powers of nature, and his inability to subordinate them to his will, eventually led man to resign himself to them through the creation of a pagan cult of nature — a primitive religion, which consisted of man's fanciful portrayal of those exterior forces which governed him in his daily life. Man began to create various types of songs in accordance with the seasons and his type of work, they included work songs, game songs, dance songs, ritual songs, laudatory songs, etc.

Archaeological findings confirm that our ancestors played various instruments — stringed, bow, plectrum, wind, and percussion. A musical-poetical creativity in various genres was in the process of development during the period of the Kievan State; our forefathers achieved a high level of musical culture from this base.

As is evident from the numerous historical-literary documents and materials from archaeological findings as well as architectural monuments, the musical culture of the princely court was rich and diverse.

Christianity was already seeping into the lands of Rus-Ukraine in the first centuries of the Church of Christ. Together with Christianity and its rituals, religious music emerged. With the adoption of Christianity in the Kievan State the development of church music flourished.

Our old church music was characterized by choral singing, which differed from the Latin vocal-instrumental church music. The musical culture of the Kievan State in its various contexts, forms, and genres developed on the basis of folk creativity. Prince Yaroslav Mudry (The Wise) played a significant part in the growth of literature, education, and culture of the Kievan State.

Music was a very significant part of the culture of the Kievan State, especially the folk song. The people preserved their ancient agricultural festivities with their numerous calendar songs. The song became an inseparable part of the soul of the Ukrainian, the reflection of his nature, the highest expression of his emotions. Every page of Ukrainian life — personal, social, religious, national, and political — is reflected in the song, as in a mirror. The Ukrainian song is not only a living portrait of Ukrainian life, it is a chronicle of the nation, its history in sound. No other nation has such a "Sung History". The Ukrainian song, as well, is imbued with the strength of a spiritual well-being of an unspoiled nation, its passionate desire for freedom and happiness, and the portrayal of a joyous and impulsive character. It has served to fortify the strength of the nation and help in its self-preservation throughout the difficult path of its tragic history. It told the nation of its glorious past and pointed toward the future.

The pre-historic and pagan periods (before the tenth century) as well as the illustriously heroic period of the Kievan State (till the middle of the thirteenth century) were reflected in the Christmas and New Year's carols (*kolyady* and *shchedrivky*). The Christmas carols are an interesting amalgamation of the nationalized Christianity with remnants of the ancient pagan cult. The New Year's carols are laudatory songs of the old pre-Christian ritual and the period of the princely state. These pre-Christian songs resound also in the spring choral songs and games, as well as in the harvest festivities. An entire cycle of wedding forms — from the times of tribal life to the princely period — is found in wedding songs. Funeral lamentations carry the sounds of the Orient of the Biblical period and the Classical world. The nation's struggle for freedom and nationality, the deeds of its heroes, and the Cossack period (fifteenth to eighteenth centuries) gave birth to a rich cycle of historical songs and Cossack ballads, which are most specific in relating deeds and events with the names of heroes and, sometimes, even exact dates.

The religious Christian life is reflected in religious songs and chants. The personal life gave the largest and most interesting cycle of love songs, while the social life

is reflected in ethnographic songs — family, cradle, community, Cossack, carter, work, dance, humorous, satirical, wedding, etc. Every season is colored by its own specific type of song.

This gigantic treasure of song is impressive with its diversity from the standpoints of music, lyrics, form, and content. There are solos and choirs, purely vocal as well as action songs, male songs and female songs, as well as boys' and girls', and songs for the old as well as the young.

The Kievan-Rus Empire maintained very close ties with the countries of Western Europe through its dynastic and trade relations.

At this time (in the fourteenth century) Ukrainian youth studied in European universities — Prague, Paris, Padua, and other educational centres of Europe. In this period the Ukrainian culture developed and flourished markedly. The centres for the development of the Ukrainian musical culture at that time were Kiev, Lutsk, Lviv, and other cities.

The greatest development of the Ukrainian musical culture took place in the sixteenth to eighteenth centuries. The representatives of this period were Mykola Dyletsky, Maksym Berezovsky, Dmytro Bortnyansky, and Artem Vedel.

### **SKOVORODA (1722-1794)**

Hryhory Skovoroda was the first eminent Ukrainian philosopher. He was born December 3, 1722, in the village Chornukhy. When he was a student at the Kievan Mohyla Academy he sang in the choir. Eventually he was taken to the tsarist capella in St. Petersburg. He played the violin, flute, zithern, and bandura. He was the author of music to church songs, psalms, and religious concerts.

### **BEREZOVSKY (1745-1777)**

Maksym Berezovsky was born October 16, 1745, in the village Hlukhiv. He was a student of the Kievan Academy. He was taken to the tsarist capella in St. Petersburg and eventually was sent to study music in Italy. He studied under Padre Martini in Bologna and was a member of the Bologna philharmonic.

Berezovsky was the author of the operas in the Italian style "Demofont" and "Iphigenia", of church music, and religious choir concerts.

After returning to St. Petersburg he was promised the directorship of the conservatory in Katerynoslav, Ukraine, but the founding of the conservatory did not materialize.

Being unable to work in the field of music led to a nervous breakdown and he ended his life in suicide on March 22, 1777, in St. Petersburg.

### **BORTNYANSKY (1751-1825)**

Dmytro Bortnyansky was born in 1751 in Hlukhiv. As a boy he was taken to sing in the tsarist capella in St. Petersburg and studied music under the Italian choir director B. Galushi. In 1769 he went to Venice with him to further his studies. In Venice he wrote operas in the Italian language. "Creont" and "Alkid" were staged in the Venice theatre and his third opera "Kvint Fabiy" was staged in the theatre at Modeno.

Upon returning to St. Petersburg he wrote operas to the French texts of "Don Carlos", "Faucon", "Fils du Rival" and "La Fête du Seigneur". Besides this he wrote symphonic works, sonatas for the piano, as well as chamber music, and solos. His most important works are the choral "Dukhovni kontserty" ("Spiritual Concerts") — thirty-five for a four-part choir, and ten for a two-part mixed choir. He also wrote church hymns and songs. Bortnyansky's vocal works had a great influence on the Ukrainian composers of the second half of the nineteenth century and of the beginning of the twentieth century. Ten volumes of Bortnyansky's works were published in Moscow at the Yurgenson Publishing House.

Bortnyansky died in 1825 in St. Petersburg.

## **VEDEL (VEDELSKY) (1722-1806)**

Artem Vedel was born in Kiev. He studied music and the humanities at the Kievan Academy where he was a well-known choir soloist, violinist, and composer. He became a choir director in Moscow. Vedel was one of the most talented Ukrainian composers in the second half of the eighteenth century. His life ended prematurely in the unjust conditions and political oppression of the tsarist rules of Catherine II and Paul I. His incarceration in an insane asylum caused his death in 1806 in Kiev. The part of his creativity that is known to us is limited to genres in church choir music. With its melodic intonations it is organically bound with Ukrainian folk music. He wrote over twenty choral religious concerts, the liturgy, and other works for the divine service.

## **LYSENKO (1842-1912)**

Mykola Lysenko was born in March, 1842, in Poltava. He died in November, 1912.

Lysenko's childhood and early youth were spent in the natural surroundings of the village and peasant culture. He began to study music at the age of five. His first teacher was his mother, who was a pianist. He acquired his education in private schools in Kiev and in Kharkiv. His piano teachers in Kiev were Neinkevych and Panocini, and in Kharkiv — Volnaire, Dmytriev and Vilcek. Lysenko completed his studies in natural sciences at the University of Kharkiv and his studies in music at the Leipzig Conservatory.

In Leipzig, Lysenko published his first collection of forty Ukrainian folk songs for the voice with piano accompaniment.

Lysenko's musical heritage is very large and diverse. He wrote eleven operas, over eighty works in various forms on T. Shevchenko's works, and a series of compositions in the instrumental genre. He also wrote music for theatrical performances, romances, and songs for the lyrics of various authors. Lysenko's operas have a significant meaning in the

history of Ukrainian musical culture. It is his compositions that first led to the appearances of the drama "Taras Bulba", the operetta "Chornomortsi" ("The Black Sea Men"), the operas "Rizdvyana nich" ("Christmas Eve"), "Utoplena" ("The Drowned One"), "Nocturne", "Eneyida" ("Aeneid"), "Andrashiyada", "Sappho", and a series of children's operas. Lysenko wrote the music to "Natalka Poltavka", "Ostannya nich" ("The Last Night"), "Charivny Son" ("The Wondrous Dream"), "Tsyhanka Aza" ("Aza, The Gypsy"), "Nevolnyk" ("The Enslaved One"), "Tytarivna" ("The Church Warden's Daughter"). He also composed the choral poems: "Ivan Hus", "Raduysya nyvo" ("Rejoice, Field"), "Byut porohy" ("The Rapids Roar"), "Na vichnu pamyat Kotlyarevskomu" ("In Everlasting Memory of Kotlyarevsky"), the solemn march in memory of T. Shevchenko "Vmer batko nash" ("Our Father Died").

Mykola Lysenko is considered as "the father of Ukrainian folk music".

### **KOSHETZ (1875-1944)**

Oleksander Koshetz was born in 1875 in the Kiev region and died in 1944 in Winnipeg. He acquired his general and musical education at the Theological Academy in Kiev. He was a student of Lysenko, a renowned director, composer, and musical ethnographer. For a while Koshetz directed the famous student choir at the Kiev University and eventually became the director of the Ukrainian National Republic Capella. From 1919-1923 this capella staged concerts in the countries of Western Europe and the U.S.A. where Koshetz received wide acclaim from the professional critics. He later worked as an organizer and director of choirs in the U.S.A. and in Canada. Koshetz was an ardent collector of Ukrainian folk songs; he noted, in particular, many songs of the Kiev and Kuban regions. In 1907 Koshetz received a gold medal from the government for his collection of songs from the Kuban region. He wrote many original choral songs, religious and worldly, and adapted many folk songs. He also wrote articles on music, especially on church music.

The heritage of Koshetz is qualitative as well as quantitative, which preserves his distinguished position in the history of Ukrainian music.

### **DEMUTSKY (1860-1927)**

Porfiry Demutsky, a musical ethnographer, choir director, and musical activist, was born on March 10, 1860, in the Kiev region. He died June 5, 1927, in Kiev. Demutsky completed his studies in medicine at the University of Kiev and was a doctor. He was self-taught in music. He gave constant attention to musical ethnography and contributed a great deal to the collection and recording of Ukrainian folk songs. Of particular significance are his records in regard to multi-voices in Ukraine. Especially interesting is his work and collection of songs of the national bards-lyrists. Working as a medical doctor in Okhmativ, Demutsky organized and directed the village choir there. This choir achieved a high mastery with its own unique style on the basis of folk traditions, and thus became very popular in Ukraine.

After the revolution Demutsky lived in Kiev where he continued with his ethnographic and choral work.

Demutsky's basic works are the collection of folk songs from the Okhmativ choir, folk songs of Kiev, the lyre and its motifs, Ukrainian folk songs, primitives in two parts, and four mass songs.

### **LEONTOVYCH (1877-1921)**

Mykola Leontovych was born December 1, 1877, in the Podillya region to the family of a clergyman. He died January 22, 1921, in the Vinnytsya region.

Leontovych acquired his general and musical education at the Institute of Tsarhorod and then at the Seminary in Kamyanets-Podilsky. He taught at village schools where he organized choirs that sang folk songs mostly in his own original adaptations. Leontovych's works are comprised of

choral compositions which are particularly distinguished by his adaptations of folk songs for the choir without any accompaniment. On the basis of folk songs, Leontovych creates totally new, original, and unique compositions, which could be considered as miniatures. They are all distinguished by a high and illustrious professional mastery. Leontovych composed four original choral poems. Leontovych worked on a fantasy opera "Na Rusalchyn Velykden" ("The Thursday of the Pentecost Week") having written only one act.

Among the best of his folk song adaptations are: "Shchedryk" (known here as "The Carol of the Bells"), "Dudaryk" ("The Bag-Piper"), "Hra v zaychyka" ("The Rabbit Game"), "Koza" ("The Goat"), "Kozaka nesut" ("The Cossack is Carried"), "Oy z-za hory kamyanoi" ("Beyond the Rock Mountain"), "Zashumila Lishchynonka" ("The Hazel Bush is Rustling"), "Pryala" ("Spinning"), "Za horodom kachky plyvut" ("The Ducks are Swimming..."), and others.

Leontovych's diversified activities in the field of choral adaptations of folk melodies are characterized by the original creativity of a great master who achieved the heights of a highly idealistic and truly realistic genuine folk art.

### **STETSENKO (1882-1922)**

Kyrylo Stetsenko was born March 12, 1882, in the Kaniv region. He died of typhus March 1, 1922.

Stetsenko acquired his education in an institute and seminary in Kiev. His musical education was acquired at the Lysenko Musical Institute in Kiev. He was an organizer of musical life during the period of the renaissance of the Ukrainian state. Stetsenko's creative heritage is represented by various genres. He wrote over fifty choral works, four cantatas, nearly fifty solo and ensemble vocal works, three children's operas, the music to a number of dramas and to Shevchenko's poem "Haydamaky", a musical-dramatic etude "Iphigenia...", the music to Hrabovsky's lyrics "Son" ("The Dream"), an adaptation to Shevchenko's "Zapovit" ("Testament") of Hladky's melody, the



choral poem "Rano-vrantsi novobrantsi" ("The Early Morn Recruits"), the satirical romance "Tsar Horokh" ("Tsar Pea"), the music to a number of poems by L. Ukrainka, and others.

The composer created a tight bond between his own creativity and that of the Ukrainian folk song art where he always found ever new melodies and musical intonations upon which he based his own works.

### **LYATOSHYNSKY (1895-1968)**

Borys Lyatoshynsky was born January 4, 1895, in Zhytomyr. In 1918 he completed his studies in the Faculty of Law at the University of Kiev. In 1919 he completed a composition class in the Kiev Conservatory under R. Glier. Lyatoshynsky later became a professor at the Kiev Conservatory. He is a composer and author of many works in various genres. The most notable are: Overture on four Ukrainian themes, three symphonies, symphonic poems, Slavic overture for the symphony orchestra, Slavic concert for piano and orchestra; the operas "Zoloty obruch" ("The Golden Ring"), "Zakhar Berkut", the cantata "Zapovit" ("Testament"), romances for the works of Ivan Franko, Lermontov, Sosyura, Mickiewicz; he wrote over 100 adaptations of folk songs for solo and choral work; he wrote many chamber instrumental works among which is the notable "Ukrainsky kvintet" ("The Ukrainian Quintet").

Lyatoshynsky is the author to the music of a series of films and dramas, as for example: "Taras Shevchenko", "Hryhoriyevi Skovorodi" ("To Hryhoriy Skovoroda"), "Po-viya"; he also wrote the music for "Romeo and Juliette".

### **REVUTSKY (1889-)**

Lev Revutsky was born February 20, 1889, in the region of Poltava.

He completed his education at the Faculty of Law at the University of Kiev. His education in music was acquired at the Lysenko Kiev Conservatory.

He worked in Pryluky as a pianist, an organizer of musical life, a composer, and a pedagogue. Later he worked at the Kiev Conservatory heading the department of theory of music and composition. In 1941 Revutsky obtained a doctorate degree in Fine Arts.

His musical creativity includes: Symphony, piano concerts, etudes, preludes, children's works, choral works, and adaptations of folk songs for choir and solo. Revutsky's most notable works are the Cantata-poem "Khustyna" ("Kerchief"), Symphony number two, the Kozachok (a dance) for the symphony orchestra, the choral arrangement to M. Rytsky's "Hey, slovyany" ("Hey, Slavs"), a series of sonatas, two concerts and a series of piano arrangements, "Sonechko" ("Sun") for children, "Halytski pisni" ("Songs of Halychyna"), choral adaptations "Oy, vinku miy" ("Oh, my wreath"), "Na kladochsi" ("On the Bridge"), and others.

#### **VERYOVKA (1895-1964)**

Hryhory Veryovka was born December 26, 1895, in Bereznya, Chernihiv. He died in 1964 in Kiev. He acquired his education in music at the Lysenko Kiev Drama Institute. He worked as a choir director and a pedagogue in music schools, was a professor at the Kiev Conservatory where he headed the department of choir directing. He was also the artistic director of the Ukrainian State National Choir. Veryovka's creativity is focused primarily in the field of mass songs and adaptations of folk songs. He wrote many original works for the choir.

#### **SHTOHARENKO (1902-)**

Andriy Shtoharenko, professor and composer, was born October 15, 1902, in the Dnipropetrovske region. He studied at the Kharkiv Conservatory in S. Bohatyriov's class of theory and composition. He taught music in schools and directed the first ensemble of keyboard accordions. In 1954 he became the director of the Kiev Conservatory.

Shtoharenko's works include: Cantata for choir and orchestra, Symphonic poems (particularly noteworthy is "Ukrayino moya" ("My Ukraine"), "Zhinochi portrety" ("Women's Portraits") for choir without accompaniment adaptations of Ukrainian folk songs, symphonic suite "Pamyati L. Ukrainky" ("In the Memory of L. Ukrainka"), "Symfoniczni kazky" ("Symphonic Tales"), Concert suite for piano with orchestra, stringed quartet, "Virmenski eskizy" ("Armenian Sketches"), and others.

### DANKEYVYCH (1905-)

Konstantyn Dankevych, composer, was born December 24, 1905, in Odessa. He completed the Odessa Conservatory in classes of piano and composition. He worked as a pedagogue and composer, and participated in the creative and musical cultural activities in Ukraine. Dankevych wrote many works in various genres: the operas "Bohdan Khmelnytsky", "Trahediyna nich" ("Tragic Night"), "Nazar Stodolya", the ballet "Lileya" ("The Lily"), two symphonies, the symphonic poems "Othello" and "Taras Shevchenko". Dankevych also arranged the music to various dramas for Ukrainian theatres, as "Yaroslav Mudry", "Boris Godunov", Shakespeare's "Much Ado About Nothing", "Makar Dibrova", "Pravda" ("Truth"), "300 rokiv tomu" ("300 Years Ago"), "Narodzheni bureyu" ("Born with the Storm"). He also wrote the musical comedy "Zoloti kluchi" ("The Golden Keys") and music to the tragedy "Hamlet". Dankevych created many mass songs and chamber instrumental works; the most popular is the stringed quartet.

### KOS-ANATOLSKY (1909-)

Anatoly Kos-Anatolsky was born December 1, 1909, in Kolomyya (Ivano-Frankivsk). In 1931 he completed the University of Lviv with a master's degree in law. In 1934 he completed the Lviv Conservatory. Anatolsky began to compose music in 1930. He taught piano and worked also in various ensembles as a pianist and accompanist. He was a

lecturer of theoretical subjects at the Stry auxiliary of the Lviv Conservatory, and, later, in Lviv, in a school of music and the Conservatory.

The creativity of Kos-Anatolsky is abundant and varied. His basic genre is the solo and choral song, adaptations of folk songs. He wrote a few musical scenes: the ballets "Khustyna Dovbusha" ("Dovbush's Kerchief") and "Soychyne krylo" ("The Wing of a Jay"); the opera "Zahrava" ("The Red of the Sky"); the operetta "Vesnyani hrozy" ("Spring Threats"); concerts for the harp with orchestra and for the piano with orchestra; the choirs: "Kolysskova" ("Lullaby"), "Moya hutsulochka" ("My Little Hutsul Girl"), "Kolomyya-misto" ("The Town of Kolomyya"), "Letila lastiwka" ("The Swallow Flew"), "Volyn moya" ("My Volyn"); romances for coloratura soprano: "Solovyiny romans" ("The Nightingale Romance") on his own text, and "Oy, pidu ya mezhy hory" ("I'll Go in the Mountains"), and others.

#### MAYBORODA (1919-)

Platon Mayboroda was born December 1, 1919, in the Poltava region. In 1947 he completed the Faculty of Composition at the Kiev Conservatory in L. Revutsky's piano class. Platon Mayboroda was most successful in the genre of the mass song. He is the author of the popular songs "Bili kashtany" ("White Chesnut Trees"), "My pidem tam, de travy pokhyli" ("We Will Walk Where the Grass Bends"). He wrote music for films; the most popular of these is the song "Rushnychok" ("The Embroidered Towel").

#### MAYBORODA (HEORHY) (YURY) (1913-)

Yury Mayboroda, the brother of Platon, is a composer and pedagogue. He was born December 1, 1913, in the Poltava region. In 1941 he completed the Faculty of Composition at the Kiev Conservatory in L. Revutsky's piano class. Yury Mayboroda is the author of symphonic and musical-

dramatic works of the larger form: two symphonies, two symphonic poems — T. Shevchenko's "Lileya" ("The Lily") and I. Franko's "Kamenyari" ("The Stone Masons"). He wrote many romances, a Hutsul rhapsody for the symphony orchestra, and the operas "Milana" and "Arsenal". He created the vocal-symphonic poem "Zaporozhtsi" ("Zaporozhian Kozaks") for a soloist, choir and symphonic orchestra, and a suite to Shakespeare's "King Lear". He wrote the music to the film "Tavria", "Yakby kaminnya hovorylo" ("If Stone Could Talk"), and others.

### VERBYTSKY (1815-1870)

Mykhaylo Verbytsky was born in 1815 in Ulychi, Dobromytsky county, to the family of a clergyman. He studied at the lyceum at Peremyshl and attained his music education in a cathedral choir directed by the knowledgeable musician and pedagogue A. Nanke. Verbytsky completed the theological seminary in Lviv and became a Catholic priest of various village parishes. Verbytsky was the first Western Ukrainian composer who mastered various genres of composition. He is the author of the music of the national hymn "Shche ne vmerla Ukraina" ("Ukraine Has Not Yet Perished") and of T. Shevchenko's "Zapovit" ("Testament") for two choirs, baritone solo, and piano. He is the author of the works "Zhovnyar" ("The Soldier"), "Pisnya do mi-syatsya" ("Song to the Moon"), "De Dnipro nash" ("Where is Our Dnieper"), solo with piano or guitar, as well as many church songs and liturgies, eleven symphonies, and music to operettas as "Pidhiryanochka" ("Of the Foothills"), "Verkhovyntsi" ("Of Verkhovyna"), "Silski plenipotenty" ("Village Plenipotentiaries", "Halya", and others.

Verbytsky is the founder of the national professional music in Halychyna. He left a large and interesting heritage which, for a long time, served as an example for the young musicians in Halychyna. Verbytsky's influence on the choral compositions of the composers of Halychyna is particularly noteworthy.

Verbytsky died in Mlyny, Yavorivsky county, December 7, 1870.

## **NISHCHYNSKY (1832-1896)**

Petro Nishchynsky was born in September, 1832, in the Kiev region, to the family of a deacon. He died in March, 1896, in the Podillya region. He completed the theological school and seminary in Kiev where he studied music theory. He had a beautiful voice, sang in choirs, and from a very early age had a profound knowledge of folk songs. After completing his studies, he lived in Athens for a few years as a singer of the Russian embassy. There he completed university with a master's degree. Upon returning to Ukraine, Nishchynsky taught the Russian and Greek languages in the high school (gymnasium). He participated in cultural activities and for many years maintained friendly and creative relationships with important cultural leaders such as M. Kropyvnytsky, P. Sokalsky, and others. He was a choir director, literary writer, and composer. In literature, Nishchynsky translated the "Odyssey", "Antigone", and parts of "The Iliad" into Ukrainian and "Slovo o polku Ihorevi" ("The Tale of Ihor's Campaign") into Greek. Nishchynsky's musical heritage consists of adaptations of Ukrainian historical songs "Pro Kozaka Sofrona" ("About Cossack Sofron") and "U dibrovi chorna halka" ("Black Jackdaw in the Grove"), and the musical scene from life "Vechornytsi" ("Evening Gatherings") with his own lyrics. "Vechornytsi" marked a new beginning in the development of the Ukrainian musical theatre. It has many elements of the opera arts. Nishchynsky thus enriched the Ukrainian opera culture with a beautiful realistic work.

## **VOROBKEYYCH 1836-1903)**

Isydor Vorobkevych was born March 5, 1836, in Chernivtsi, to the family of a clergyman, who taught philosophy at the theological seminary in Chernivtsi. Isydor Vorobkevych died March 19, 1903. After completing the theological seminary in Chernivtsi he was a clergyman at various remote Hutsulian villages. He learned music theory, harmony, and the bases of composition on his own and participated in various choral and literary groups. He also learned the

literary Ukrainian language on his own since it was not taught in the schools in Chernivtsi at the time. He studied the works of Shevchenko, Kvitka-Osnovyanenko, Marko Vovchok, and Cossack history. He wrote poetry about the nature of Bukovyna under the pseudonym Danylo Mlaka. In 1868 he wrote his music theory examinations at the University of Vienna after which he taught music in the schools at Chernivtsi. At the same time he directed the choirs at the gymnasium and theological seminary in Chernivtsi.

Vorobkevych's heritage consists of both literary and musical works. He wrote short stories, dramas, historical poems, poetry, text-books in methodology, articles, and essays. He left over 500 poems and songs. Vorobkevych wrote the music to many of his own poems. The basic motifs of his lyrics are love, betrayal, parting, sorrow, and happiness. His language is simple, resonant, and musical. In literature he was known as the "Bukovynian nightingale". His most popular songs were: "Nad Prutom u luzi" ("In the Meadow By Prut"), "Zahray my, tsyhane stary" ("Play for Me, Old Gypsy"), "Sontse sya skhovalo" ("The Sun Has Set"), and "Syni ochi" ("Blue Eyes"). In choral arrangements Vorobkevych holds a particularly prominent position for the music to Shevchenko's "Kobzar" ("The Bard") consisting of thirty works. The best are "Ohni horyat" ("Fires Burn"), "Dumy moyi" ("My Thoughts"), and "Mynayut dni" ("The Days Go By"). A large group (forty-four choirs) consist of patriotic and cossack songs. The most popular of these is "Zadzvenimo razom, bratyya" ("Let's Resound Together, Brethren"). Vorobkevych also composed a few medlies of Ukrainian folk songs as well as pieces for the piano and an instrumental ensemble.

A very important role in the theatrical culture of Western Ukraine was played by the musical-dramatic works of Vorobkevych. He wrote eighteen original melodramas. The most popular of these were: "Hnat Prybluda", "Uboha Marta" ("Poor Martha"), "Pan Mandator" ("Mr. Mandate"), "Moloda z Bosniyi" ("The Bride from Bosnia"), and "Novy dvirnyk" ("The New Servant").

All of Vorobkevych's works are filled with an ardent love for his people, for the beauty of the nature of his country, and for his native language and song.

## VAKHNYANYN (1841-1908)

Anatol Vakhnyanyyn was born September 19, 1841, in Synyava, Yaroslav county, to the family of a clergyman. He died in Lviv, March 8, 1908. Upon completing his studies at the theological seminary in Lviv, Vakhnyanyyn became a well-known singer and choir director of this school. At this time his first choral work appeared on Y. Fedkovych's work "Chy znayesh, de krayina nasha myla?" ("Do You Know Where Our Dear Country Is?"). Vakhnyanyyn acquired his musical education in theory and violin in Pere-myshl from the Czech pedagogues V. Slerzavi, F. Lorenc, and Y. Sedliak. For a few years Vakhnyanyyn taught the Ukrainian language at the gymnasium at Peremyshl where he organized the student association "Hromada". In 1865 this association performed the first concert honoring Shevchenko in Halychyna. In 1868 Vakhnyanyyn completed his studies at the University of Vienna and returned to Lviv where he taught at the gymnasium until his death.

Vakhnyanyyn's heritage is not too vast, but his compositions reveal his unusual talent which was sometimes restricted because of his lack of a professional education. Vakhnyanyyn harmonized a few folk songs that appeared in three volumes of "Lvivsky Boyan" ("The Bard of Lviv"). His most popular solo work is "Pomarnila nasha dolya" ("Our Fate is Fading"). His most popular choral works are the male choirs "Nasha Zhyzn" ("Our Life") words by I. Gushalevych, and "U sni ya snyv" ("In Dream I Dreamed") words by O. Levytsky. In "Nasha Zhyzn" the composer was capable of achieving a nationally significant melody for its patriotic text as well as a colorful harmony and clarity of form. The most noteworthy work by Vakhnyanyyn is his four-act opera "Kupalo" ("St. John's Eve") with his own libretto on the theme of the cossack struggle against the Turks.

Vakhnyanyyn also wrote the music to T. Shevchenko's drama "Nazar Stodolya", to F. Zarevych's drama "Bondarivna", to O. Ohonovsky's tragedy "Halshka Ostrozka", and to K. Ustyanovych's "Yaropolk and Svyatoslavych".

Vakhnyanyyn's heritage set a new and significant stage in the development of Ukrainian music in Halychyna.



## NYZHANKIVSKY (1862-1919)

Ostap Nyzhankivsky was born in 1862 in Drohobych. He was shot by the Poles in 1919 in Stry. Nyzhankivsky was a talented composer, choir director, cultural leader, a collector and harmonizer of Ukrainian folk songs, and an ardent supporter and propagator of M. Lysenko's creative principles. He was one of the first followers of Lysenko in Halychyna. Nyzhankivsky completed the theological seminary and was a clergyman in the village of Zavod in the Stry region. He acquired his musical education through his own studies and passed his examinations at the Prague Conservatory for music teaching in high schools.

A small musical heritage of Nyzhankivsky is preserved primarily in manuscripts and in a few lithographic editions. These are mostly vocal works — choirs, solo, and ensemble. Nyzhankivsky was also the author of Ukrainian folk song adaptations, many (about twenty) solos and choirs, and original suites for the piano. Of his more significant works are "Ne harmaty nyini hrabut" ("No Cannons Sound Today") words by I. Franko, duet "Do lastivky" ("To the Swallow") words by V. Havrotsky, solo "Mynuly lita molodiyyi" ("The Youthful Years Are Gone"), words by T. Shevchenko, male choirs "Zoloti zori" ("Golden Stars") and "Hulyaly" ("Danced") words by Y. Fedkovych, "Ver-nitsya sny moyi" ("Return, My Dreams") words by O. Bobykevych, "O, Ne забуд" ("Do Not Forget") words by V. Maslyak, "Proshchay, podruho moyeyi vesny" ("Farewell, Friend of My Spring") words by I. Ivanets. All of his works are distinguished by a clear melodicism and a tender lyricism. Folkloric or folk romantic elements resound in many of them.

## SICHYNSKY (1865-1909)

Denys Sichynsky was born in 1865 in the village of Klyuvyntsi, Husyatyn county, to the family of a government official. He died May 13, 1909, in Stanislaviv.

Sichynsky acquired his general and musical education in the gymnasium at Ternopil and later completed the Lviv Conservatory. He was the first composer in Halychyna who

dared to take the difficult path of a professional musician. Thus he paved the way for the further growth of our professional music, which so brilliantly developed in the creativity of S. Lyudkevych and the achievements of the younger generation of composers in Halychyna.

Sichynsky's creative heritage is not vast but it occupies a significant position in the musical culture of Halychyna. His works consist primarily of solos and choirs on verse written by Ukrainian and West European poets. Sichynsky's music is characterized by a dramatic lyricism and the spirit of folk song intonations. There are almost eighty works of various genres preserved in Sichynsky's heritage. Of the approximately twenty choral works, most are choirs without accompaniment, basically male choirs. Sichynsky's prominent work is his cantata on Shevchenko's words "Lichu v nevoli" ("I Count in Bondage") for choir, tenor, and orchestra, usually performed with piano accompaniment. Of his better solos are those in the album "Yak pochuyesh vnochi" ("When You Hear At Night") words by I. Franko, "Ne spivayte meni seyi pisni" ("Don't Sing This Song For Me") words by L. Ukrainka, "I zolotoyi i dorohoyi" ("Gold and Dear") and "U hayu" ("In the Meadow") words by T. Shevchenko, "Duma pro Nechaya" ("Ballad About Nechay") words from folk poetry, "U mene buv kokhany kray" ("I Had A Beloved Country") and "Iz sliz moyikh" ("Of My Tears") words by Heine, and romances as "Babyne lito" ("Indian Summer"), "Final ("Finale"), "Skilky dum tut peresnylos" ("How Many Thoughts Dreamed Here"), "I ne pytay mene" ("And Don't Ask Me"), and "Meni bayduzhe" ("I Don't Care").

The opera "Roksolyana" is one of the first works of this genre in Halychyna. The libretto was written by I. Lutsyk based on a Ukrainian historical theme.

### STEPOVY (YAKYMENKO) (1883-1921)

Yakiv Stepovy was born in October, 1883, near Khar-kiv; he died November 4, 1921. At eleven years of age Yakiv was accepted to the capella of the Royal Palace in St. Petersburg where he sang in a boys' choir and studied music theory as well as piano and clarinet. Here he per-

fectured harmony and poliphony and forms of musical works. In 1902 he completed his studies in the capella and then broadened his musical education at the St. Petersburg Conservatory under the prominent professors M. A. Rymnsky-Korsakov, A. Lyadov, and others. Stepovy completed his studies at the Conservatory in 1909. He performed, as a concert pianist, his own works in St. Petersburg and Moscow thus propagating Ukrainian music. He was a music critic and publicist, and a lecturer of music theory in the Kiev Conservatory.

Stepovy's musical heritage consists of piano works, solos, choirs, adaptations of folk songs, and a work for the violoncello. His works for the piano are: "Prelyud pamyati T. Shevchenka" ("Prelude to the Memory of T. Shevchenko"), "Sonata", "Two Rondos", "Fantasia", "Nine piano miniatures", "Waltz", "Elegy", "Minuet", and "Tanok" ("Dance"). Most of these works are written in the folk spirit. His solo works are: "Romansy" ("Romances") with piano, words by M. Rylsky; "Pisni nastroyi" ("Songs of Mood") words by O. Oles; the vocal cycle "Barvinky" ("Periwinkle") on texts by T. Shevchenko, L. Ukrainka, I. Franko, and other poets; "Dosyt nevilnaya dumka movchala" ("Enough the Enbondaged Thought Has Been Silent"), "Iz-za hayu sontse skhodyt" ("The Sun Rises Beyond the Meadow"); "Za dumoyu дума" ("Thought After Thought"); "Oy, polya" ("Oh, Fields"); "Misyats yasnenny" ("Bright Moon"); "Oy, strichechka do strichechky" ("Ribbon to Ribbon"); "Zumoyu" ("In the Winter"); "Rozvyytesya z vitrom" ("Blow Away With the Wind"); "Try shlyakhy" ("Three Paths"); the duet "Vechir" ("Evening"); the trio "Nad Dniprovoyu sahoju" ("By the Gulf of the Dnieper"); and the choir "Kolys nashu ridnu khatu" ("Once Our Domain").

Stepovy's works are imbued with an ardent love for his country, deep sensitivity toward its difficult fate, and the summoning to struggle against this fate.

### KOLESSA (FILARET) (1871-1947)

Filaret Kolessa was born July 17, 1871, in the Stry region. He died March 3, 1947, in Lviv. Filaret Kolessa was a scholarly researcher-folklorist, a doctor in philosophy, an eminent ethnographer, a professor at the University of Lviv, a director of the Lviv State Ethnographic Museum, a researcher of Ukrainian folk music, and an author of many scholarly works on musical ethnography. He recorded many Ukrainian ballads from the minstrels of the Poltava and Kharkiv regions. He is the author of a very valuable publication "Melodiyyi ukrayinskykh dum" ("Melodies of Ukrainian Ballads") (I-II series). F. Kolessa also published the collections "Narodni pisni z halytskoyi Lemkivshchyny" ("Folk Songs of the Halychyna-Lemko Region"), and "Narodni pisni z Pidkarpatskoyi Rusy" ("Folk Songs of Sub-Carpathian Rus"), and others. He is an author of choral works and adaptations of Ukrainian folk songs.

### KOLESSA (MYKOLA) (1904-)

Mykola Kolessa was born January 1, 1904, in Sambor, to the family of the scholar-folklorist Filaret Kolessa. He acquired his musical education at the Lysenko Secondary Musical Institute in Lviv and at the Prague Conservatory in classes of composition and directing. Later he studied in the Faculty of Philosophy at the University of Prague under Professor Z. Neyedly and from 1928-1931 he studied at the School of Master Artists in Prague under V. Novak. Mykola Kolessa is a professor at the Lviv State Conservatory. He is the author of many symphonic and choral works as well as adaptations of Ukrainian folk songs. Of his symphonic compositions the best known are "V horakh" ("In the Mountains") and the first "Symphony". His best choral works are "Lety vpered" ("Fly Onward"), "Radisny den" ("Joyous Day"), "Pisnya pro hutsulku Olenu" ("Song About the Hutsul Girl Olena"), "Pisnya pro Fedoru Bezuhlu" ("Song About Fedora Bezuhla"), "Hey, zelena Bukovyno" ("Hey, Green Bukovyna"), "Na vysokiyi polonyni" ("In the Highlands"), "Duma pro Pereyaslavsku

Radu" ("Ballad About the Pereyaslav Talks"), "Oy, u horakh Karpatakh" ("In the Carpathian Mountains"), and others. Kolessa's best known vocal duet is "I choho tikaty" ("And Why Run Away"), and the best known piano piece is "Kartynky z Hutsulshchyny" ("Portraits of the Hutsul Area"). As a director, Mykola Kolessa performs in symphony concerts of classical and contemporary works propagating the works of Lviv composers.

### FOMENKO (1894-1962)

Mykola Fomenko was born December 25, 1894, in Rostov, near the Don River. He died October 8, 1962, in New York.

Fomenko acquired his musical education at the Kharkiv Conservatory. He was a pianist, director, composer, music critic, editor of "Mystetstvo" ("Art"), and a professor at the Kharkiv Conservatory. From 1951 he lived in New York where he taught at the Ukrainian Music Institute, performed at various concerts, and continued his creative work. Fomenko's creativity touched almost every field of music. Of theatrical music he wrote the operas "Marusia Bohuslavka", "Ivasyk Telesyk", and "Hanna". For the symphony orchestra he wrote the poem "January 9" and three suites "Mladysh", "Ukrainka" ("Ukrainian"), and "Z dalekoho svitu chudes" ("From the Faraway World of Wonders", and also "Marsh" ("March"), and Concert No. 1 for piano and orchestra and stringed quartet. His violin works are: "Suite", "Legend", "Kazka staroyi babusi" ("Old Granny's Tale"), "Etude-Ballad", "Waltz", "Rondo", "Kobzar", "Prelude", "Pyat tvoriv na ukrainski temy" ("Five Works on Ukrainian Themes") — March, Dance, Anecdote, Humoresque, and Waltz — published in New York under the title "My Rainbow". He wrote over twenty romances; the ballad "Pro Baydu Vyshnevetskoho" ("About Bayda Vyshnevetsky"); over twelve adaptations of folk songs for voice and piano; the cycles "Zhinochi portrety" ("Women's Portraits") and "Yunatske sertse" ("The Young Heart"); over ten songs for two-part (male and female) choirs; music to the theatrical drama "Knyazivna na horoshyni" ("The Prin-

cess and the Pea"); the arrangement to the drama "Moysey" ("Moses") for Y. Hirnyak's theatre and films; two songs with piano for male choir; the collection "Ukrainski molodi pisni" ("Ukrainian Young Songs"); five preludes for the piano, and two drama miniatures for children "Lystonosha" ("The Mailman") and "Kiki"; the solos "Hirka vesna" ("Bitter Spring"), "Dumy" ("Ballads"), "Ave Maria", and others; piano pieces for the pedagogical repertoire "Arietta", "Marciale", "Song", "March" for four hands, two songs for voice and piano in the American style, songs for the female choir "Nadiya" and for a children's choir with piano, "Classical adagio" (ballet) for piano, and others. Besides this, Fomenko wrote a few adaptations of boyscout songs and songs of the Ukrainian underground movement. His work "Lyubit Ukrainu" ("Love Ukraine"), words by Sosyura, for voice and piano, became very popular in Canada and the U.S.A.

#### LYUDKEVYCH (1879- )

Stanyслав Lyudkevych was born December 24, 1879, in Yaroslav, Halychyna. His elementary education was acquired at home from his mother. He completed the Faculty of Philosophy at the University of Lviv. In 1907-1909 Lyudkevych attended music lessons at the University of Vienna broadening his knowledge in instrumentation under the director of the Vienna opera, O. Zemlinsky, and the theoretician Gredener. Lyudkevych was a director and professor of music theory at the Lysenko Music Institute in Lviv. He was the editor of the music journals "Artystychny visnyk" ("Art Herald"), "Muzykalny lystok" ("Music Letter"), and "Ukrainska muzyka" ("Ukrainian Music"). Lyudkevych wrote many valuable musical works and texts on theory and solfeggio. Lyudkevych contributed a great deal to the collection and learning of Ukrainian folk songs. He recorded 1500 folk songs of Halychyna from a phonograph and published (with Y. Rozdolsky) the collection "Halytsko-ruski narodni melodiyi" ("Rus-Halychyna Folk Songs") (Lviv 1906, No. 1, II). Lyudkevych also created many masterful adaptations of Ukrainian folk songs. He

headed the Association of Composers of Ukraine and was a professor at the Lviv State Conservatory in classes of theory and composition. Lyudkevych is well-known as a master of the larger form of program music, symphonies-cantatas, cantatas, monumental works for orchestra, symphonic poems, concerts for violin and piano with accompaniment of the orchestra. His most notable works are on T. Shevchenko's "Kavkaz" ("The Caucasus"), and "Zapovit" ("The Testament") for choir and symphony orchestra. Notable also are the symphonic poem "Kamenyari" ("Stone Masons") and the cantata "Naymyt" ("The Servant") on the works of I. Franko. Lyudkevych wrote many instrumental works, choirs, songs, and solos on the words of Rylsky, Sosyura, and others. He wrote "Symphonietta", the overture "Kolyadnytsya" ("Caroller"), concert for violin with orchestra, "Pisnya yunakiv" ("Song of the Youths"), the poem "Dnipro" ("Dnieper"), "Nezabud yunykh dnev" ("Remember the Days of Youth"), "Nashe more" ("Our Sea"), "Vilniy Ukraini" ("To the Free Ukraine"), the chamber trio "Prykarpatska symfoniya" ("The Sub-Carpathian Symphony"), piano concerts with orchestra, a collection of pieces for piano solo, and the opera "Dovbush" on his own libretto.

Lyudkevych did much work in publishing the composers of Halychyna and the inclusion of their works in performances and in pedagogical work.

### **HAYVORONSKY (1892-1949)**

Mykhaylo Hayvoronsky was born September 15, 1892, in Zalishchyky, and died September 11, 1949, in New York. He studied music first at the teacher's seminary in Zalishchyky, then at Lviv, and finally in New York, where he settled in 1922. He was an orchestra director of the Ukrainian Sichovi Striltsi, in 1915-1918 he was orchestra inspector of the army of the Ukrainian National Republic. He formed (with Roman Prydatkevych) the Ukrainian Conservatory in the U.S.A.

Hayvoronsky's compositions are varied and interesting. Among his first works was the choral song "Oy, vyletiv orel" ("The Eagle Flew Out"), violin pieces, and two "Rhap-

sodies" for the violin. During the war he wrote music for many (about thirty) battle songs (some with his own words) and for the army orchestra, two overtures, marches, dances, and the rhapsody "Dovbush". After the war he wrote ten solos and music for a few children's plays. In the U.S.A. he wrote a "Suite" for the orchestra in three parts, "Symphonic Allegro", waltz, "Chervona kalyna" ("Red Cranberry"), "Na Chornomu mori" ("On the Black Sea") and "Ridna storona moya" ("My Native Land"). In the field of chamber music he left a few string quartets: "Morozenko", "Christmas Suite", and "Prelude and Fugue", a violin trio, and "Kolomyka" for string trio. Notable among Hayvoronsky's works are: "Prelude and Fugue" for violin, viola and violoncello, "Elegy", "Lullaby", "Song Without Words", "Variations on a Ukrainian Theme", "Ukrainian Dances", "Ukrainian Folk Songs", "Serenade", "Suite", "Sonatina", "Prelude", and "Suite" for two violins.

His vocal works include: eighteen works for mixed choir with orchestra; "Hayi shumlyat" ("The Meadows Rustle"); "Dvi pisni" ("Two Songs"); the popular "Zhyvy, Ukraino" ("Live, Ukraine"); seventeen works for male choir; four works for female choir, thirteen original solos; duets for soprano and mezzosoprano; "Hayivka"; "Kolomyka"; and "Song" for violin and piano; many adaptations of folk and striltsi (army regimental) songs for one voice; and for choirs "Kolyadky and Shchedrivky", "Huthulske Rizdvo" ("Hutsul Christmas"), "Lemkivshchyna" ("Lemko Region"), "Polissya", "Biloruski narodni pisni" ("Belorussian Folk Songs"), and others.

In church music Hayvoronsky wrote two Divine Liturgies, two Cherubim hymns, "Kanty z Pochayivskoho Bohohlasnyka" ("Chants from the Pochayiv Book of Praise") "Psalm 150" with symphony orchestra, and many others. In theatre music he wrote the arrangements for "Zalizna ostroha" ("The Iron Prison"), "Synya chichka" ("Blue Flower"), "Viy", "Hetman Doroshenko", "Dovbush".

His striltsi songs became very popular in Halychyna, Canada, and the U.S.A. His song "Yikhav strilets na viynonku" ("The Strilets Went to War") modified to "The Cossack Went to War" became a folk song and entered the collection of folk songs "Zoloti klyuchi" ("Golden Keys") edited by D. Revutsky.



## HNATYSHYN (1906-)

Andriy Hnatyshyn was born December 26, 1906, in Chyzykiv, near Lviv. He was a student of Lyudkevych, Halya Levytsky, Nyzhankivsky, and Kudryk, and then of the Vienna Conservatory. He was a church choir director at St. Barbara's in Vienna, a music professor, and an author of orchestral, chamber, and vocal works, both religious and popular.

His musical works are: "Zadumoyu дума" ("Thought After Thought") for male choir; "Kolomyka", "Sadok vyshnevy" ("The Cherry Orchard"); solos "Zhyta" ("Grain"), "Hey, divchata" ("Hey, Girls"), "Mamo moya" ("My Mother"), "Pisne" ("Song").

His orchestral works are: "Ukrainian suite", "Dumka" ("Thought"), "Arka" ("Ark"), "Kruzhok" ("Circle"), "Kolomyka", "Moye selo" ("My Village"), "Z dytyachykh lit" ("From Childhood"), "Idemo z batkom v pole" ("Going With Father in the Field"), "Vechir i pisnya materi" ("Evening and Mother's Song"), "U tserkvi" ("In Church"), "Na tolotsi" ("Labor Gratis"), "Proshchannya Batkivshchyny" ("Fatherland Farewell"); overture to "Oy, ne khody Hrytsyu" ("Hryts, Don't Go"); and "Ukrainian Dances".

Hnatyshyn's chamber works are: bow quartet (in Ukrainian style), piano trio for violin: "Humoresque", "Capriccio", "Cancona", "Canconetta", "Romanca", "Lullaby", and others; for violoncello: "Dumka" ("Thought"), "Wedding Fragment", "Lullaby", "Fantasia" on striltsi themes, "Kolyada", and others.

Hnatyshyn's church music include "Divine Liturgy" for male choir and a few works for mixed choir, "Bohorodytse Divo" ("The Blessed Virgin") for soprano solo with choir, and songs with religious texts for choir, etc. Hnatyshyn also wrote the opera "Medvedyuk" after the story "Olena" by Shashkevych.

## УКРАЇНСЬКА ДРАМА Й ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ІСТОРИЧНОМУ ШЛЯХУ

Величезну вагу театру в житті українського народу перш за все треба шукати в багатьох народніх звичаях та обрядах протягом круглого року. У весняну пору театральні моменти заповнюють веснянки, де вживаються всі засоби театру: танок, пісня, слово, міміка, певні характери. Така веснянка, як „Король”, може служити за зразок ідеального поєднання танку й пісні, а гра „Ворона” відображає вже й чітке окреслення типів. Літній театр центрується навколо вистави Купала (ніч з 6 на 7 липня), де входять такі театральні моменти, як роблення лялечки (Купала), хороводні пісні, стрибання через вогонь на березі річки, плетіння вінків і пускання їх на воду.

В осінню пору театральні моменти маємо в святі обжинок (напр., церемонія вручення вінків господареві й частування), а пізніше в святі Андрія. (Цей обряд багатий на діалог — неодмінний елемент драми). Зимовий театр концентрується навколо свят Різдва, Маланки й Василя, в колядках і щедрівках. Уводиться ще й третій елемент театру — машкара „Кози”, яку робили з дерева й прикривали хутром, а прубок „грав” за „Козу”. Крім того були популярні машкари „Кобили” та „Ведмеда”.

Другим виявом старовинного театру є народня драма. Обряд українського весілля академік Михайло Возняк прирівнював до античних трагедій грецького драматурга Софокля, бо в ньому є „хори” (група акторів, що пояснюють дію), строфи й антистрофи. Найважливіші моменти весілля: сватання, заручини, печення короваю, дівичник, роблення гільця, посад, вінчання й покриття голови молодої та заключне свято. Умовно зображується й старий звичай „умикання” (викрадення дівчини), прощання з рідною хатою. Молода подається, як трагічний характер, а старший боярин, як комічний.

Десь після першого руйнування Запорозької Січі російським імператором Петром у народі склалася драма „Цар Максиміліян”, яку часом ще називали „Трон”. Крім чисто народніх типів, в драмі зображено конфлікт Максиміліяна (в якому пізнається Петро I) з „непокірним сином Адольфом” (син Петра, Олексій, скараний батьком на смерть). У драмі виступає правосуддя (в вигляді смерти), що зрубує голову „несправедливому Максиміліяну” за його „діла” над народом (Україною).

У самому імені „Максиміліян” вже чути впливи Візантії, а значно раніше ці впливи видно в третій рисі старовинного театру, яку репрезентували скоморохи (на сходах до хорів храму святої Софії в Києві у фресках є реально зображені скоморохи княжих часів), що завжди були при палатах володарів. Скоморохи згодом почали мандрувати по містах, і стали популярними й серед простолюду. Вони звичайно розважали глядачів невеличкими сценками-жартами з поточного життя.

Четверта риса старовинного театру представлена т. зв. літургійною драмою, що була винесена поза церковну службу візантійського обряду. Одна з цих драм, „Омовенне ніг”, відправлялася в Страсний Четвер перед Великоднем і символізувала Тайну Вечерю, де за Христа був архиерей, а 12 апостолів представляли священники (ролю Юди часом грав мирянин). Друга (менш поширена), „Шествіє на осляті”, оповідала про в'їзд Христа до Єрусалиму. Третя, „Пещное дійство”, відбувалася на Різдво і оповідала про чудо врятування невинних юнаків анголами з печі, куди їх було кинуте з наказу царя Ірода. У цій драмі вже помітні початки церковно-шкільного театру і зокрема впливи містерій.

Церковно-шкільний театр охоплює період біля двох століть (16-18 століття). За офіційний початок його вважають дату 29 серпня 1619 р. У той день у містечку Камінці Струмиловій (біля Львова) на ярмарку між діями польської драми було виставлено дві українські інтермедії Якуба Гаватовича „Продав kota в мішку” і „Найкращий сон”. Маємо відомості також, що ще 1614 р. учні єзуїтської колегії в Луцьку виконували українською мовою діалог на честь греко-католицького митрополита Веляміна Рутського, а 1616 р. з'явилася вірша (різдвяна) Памви Беринди, написаної в формі діалогу.

На основі цих даних стає ясно, що перші вистави українського церковно-шкільного театру склалися під впливом західно-європейського театру, зокрема численних єзуїтських шкіл, де драми писалися польською мовою, а окремі сценки-додатки (інтермедії) писалися українською мовою. Другим чинником, що творив церковно-шкільний театр, були православні школи, де драми писалися церковно-слов'янською мовою, а інтермедії — мовою українською. У Києво-Могилянській Академії ці дві течії об'єдналися. Вистави там були обов'язковими в класах піітики й риторики, і їхній вплив сягав поза межі України.

Митрополит Петро Могила, головний творець Академії, примінив форми західно-європейської вистави, а тому там ставилися історичні трагікомедії, мораліте й міраклі. Акторів (питомців Академії) навчали згідно з трактатом Франціска Лянґа, єзуїта, що писав про те, як має актор рухатися та грати. Популярність вистав зростає, і Академія згодом стала центром української театральної культури, а у 18-му столітті вона ясно проявила свої тенденції проти імперської Росії. Зразком цього є знаменитий діалог Семена Дівовича „Разговор Великороссии с Малороссией” (1762), де Україна обстоює право жити власним своїм життям. Театральні вистави припинилися 1765 р., коли Самуїл Миславський (митрополит) зовсім заборонив їх.

У репертуарі церковно-шкільної драми були твори кількох типів. За змістом це були драми Різдвяного й Великоденного циклів, а на їхній репертуар склалися (1) п'єси агіографічні (з життя святих); (2) мораліте, — що показували боротьбу протилежних сил (зла й добра, багатства й бідності, розпусти й моральності); (3) трагікомедії (часто писані на історичні сюжети). Останні мали найбільше значення не тільки під оглядом техніки драми, але й під оглядом патріотичної свідомості й демократичного світогляду (напр., „Милість Божа...” Феофана Трофимовича (1728), що змальовувала боротьбу козацтва, а зокрема боротьбу козацтва під проводом Богдана Хмельницького з поляками.

Окремо в церковно-шкільному театрі стояла інтермедія, що в середині 18-го століття заповонила його. Від Я. Гаватовича, почерез Митрофана Довгалевського та Ге-

оргія Кониського, вони закінчуються в сатиричних сценах Івана Некрашевича („Сповідь” та „Супліка на попа”), де він ставить конфлікти церковних і світських чинників, а в живій народній сцені „Ярмарок” (1790) вже близько підходить до сатири Івана Котляревського.

Техніка церковно-шкільного театру була досить висока. Наприклад, у драмі „Свобода од віків рожження” (1701) під час дії гасли сонце, місяць і зорі; мерці вставали з домовини; на бурхливому морі тонув корабель; святого Йону кидали в море, його ковтав кит і потім викидав його на беріг. В агіографічній драмі „Олексій-Божий чоловік” (1673) на сцені були рай, пекло й земля, з пащі змія йшов дим... Долівку сцени здебільшого розграфлювали на квадрати, і кожен виконавець знав в якому квадраті й коли він мав стати...

Інтермедії сприяли успіхові церковно-шкільного театру, але утиски влади ускладнювали їх. І коли вистави в Академії були заборонені, то актори з колишніх студентів або часто незакінчивших Академію (останніх звали мандрівними дяками) створили портативну (пересувну) форму, і так постав український вертеп-ляльковий театр, що втримався до 80-х рр. 19-го століття. (Письменниця Олена Пчілка бачила його ще в 1881 р. в Луцьку).

Вертепна вистава, як кожна вистава церковно-шкільного театру, поділялася на дві частини: релігійну й світську. Ляльки релігійної частини групувалися навколо різдвяної дії, ляльки ж світської мали національне забарвлення. З-поміж ляльок на особливу увагу заслуговувала лялька „Запорожець”. Вона була трохи більшою за решту ляльок і була вона рухливішою, та все протестувала проти нівечення його прав імперською Росією. У вертепній скринці було два поверхи: верхній — для релігійних сцен, нижній — для побутових. За задньою стінкою сидів виконавець, що водив ляльками і говорив за них різними голосами.

19-те століття український театр зустрів у дуже невідрадних умовах. Хоч по більших містах (Київ, Харків, Одеса) почали діяти постійні театральні трупи, але там ішли вистави російською або польською мовами. Більш помітні традиції церковно-шкільного театру проявилися т. зв. „кріпацькому театрі”. Мистецька вартість цього театру, влаштовуваного по маєтках українських по-

міщиків, була невелика, але в них бували й вертепи, і сценки з народного побуту, ролі в яких грали місцеві люди. З відомих „кріпацьких театрів” треба назвати театр Дмитра Троцинського (село Кибиниці на Полтавщині) та театр Дмитра Ширая (село Спиридонова Буда на Чернігівщині).

Традиції церковно-шкільного театру довше збереглися в Галичині. У 30-х роках 19 століття найбільшим їхнім представником став Рудольф Мох, що написав кілька драм, оснувавши їх на інтермедіях і яскраво забарвивши місцевим побутом („Терпен-спасен”, „Справа в Клекотині” та інші). Під його впливом і за його участю учні Львівської Духовної Семінарії інсценізували й виставили „Руське весілля” (1834).

У творенні професійного театру відігравали чималу роль театральні антрепренери, що виставляли драми різних жанрів (мелодрами, водевілі, трагікомедії, трагедії, опери, комічні опери, балети), що часто бували розраховані на ефекти в романтичному пляні. Ішли й сльозливі драми з нещасним коханням та тяжкою сирітською долею. Були й п'єси сповнені жахами, в них бо фігурували потворні злочинці, ворожбити з надлюдськими чарами, мерці, що опівночі виходили з домовин, русалки, лісовики, духи тощо.

Творець перших українських народніх драм, Іван Котляревський, також зазнав впливів цього репертуару. Це видно в двох його п'єсах — „Наталка-Полтавка” й „Москаль-Чарівник”, що їх уперше було виставлено 1819 р. в Полтаві трупю під проводом самого автора. На драмах Котляревського помітний вплив таких драм, як одноактова французька п'єса „Le soldat magicien”, п'єса Сервантеса „Саламанська печера”, водевіль Олександра Шаховського „Казак-стихотворец” та комічна опера Олександра Аблесімова „Мельник-колдун”.

Але Котляревський створив щось зовсім нове, оригінальне, національно-самобутнє. З „Наталки-Полтавки” почався український побутовий театр, тобто такий театр, де велику увагу приділялося умовам життя й побуту українських селян та козаків. За зразком „Наталки-Полтавки” створилася ціла галерія послідовників, як ось п'єса із співами Григорія Квітки-Основ'яненка „Сватання на Гончарівці” (1831), комічна опера невідомого автора „Любка,

або сватання в селі Рихмах" (30-ті рр.), Якова Кухаренка „Чорноморці" (1836), Кирила Тополі „Чари" (1837), Степана Шерепері-Писаревського „Купала на Івана" (1840) — аж до перерібок оповідань Миколи Гоголя Михайлом Старицьким („Різдвяна ніч" — 1864 та „Сорочинський ярмарок" — 1876).

З появою „Москаля-Чарівника" почалося формування української комедії й водевілю. Батько М. Гоголя, Василь Гоголь-Яновський, написав одноактівку „Простак", яка, за висловом професора Дмитра Чижевського, наближається до справжньої народної комедії. Цю лінію продовжують п'єси Г. Квітки-Основ'яненка; водевіль „Бой-жінка", комедії „Шельменко-денщик", „Шельменко-волосний писар" та „Приезжий из столицы" (що безпосередньо вплинула на створення „Ревізора" М. Гоголя).

На ґрунті численних чужих романтичних мелодрам наприкінці 30-х років 19 століття були спроби створити власну мелодраму. Почалося з намагання пересадити романтичну драму з історичними сюжетами. Такі спроби зробив Микола Костомарів своїми п'єсами, як „Сава Чалий" (1838) чи „Переяславська ніч" (1841). Вони були мало придатні до театру, більше приспособлені до читання. На сцені перемогла мелодрама лише з історичним тлом на зразок „Назара Стодоли" Т. Шевченка (1842) та пізніше „Гаркуші" О. Стороженка (1862).

Українські вистави в професійних трупах у першій половині 19-го століття в межах імперської Росії були спорадичними явищами. Більш пригожні умовини склалися в Галичині. Так, наприклад, у Коломії Іван Озаркевич 1848 р. поставив п'єси І. Котляревського (в перерібці) „Дівка на виданню" та „Жовнір-чарівник", а також комедію із співами Г. Квітки-Основ'яненка „Сватання на Гончарівці" („Сватання або жених навіжений", 1850). Ці аматорські вистави зродили думку про потребу створення професійного українського театру. У 1850-х роках почалися аматорські вистави й на Закарпатті (вистава п'єси Олександра Духновича „Добродетель" в Земплині).

Різноманітний репертуар, „кріпацького" й професійного театрів дуже допоміг справі зростання акторських сил. Честь бути першим українським професійним актором припала Карпові Солониківі (1811-1851), випускникові Віленського університету. На запрошення перейти на ім-

ператорську сцену в Петербурзі він двічі відповідав відмовою, — що він любить Україну, і не залишить її. Особливо великим був успіх Соленика в ролі Михайла Чуприна („Москаль-чарівник” І. Котляревського). Цю його гру бачив Т. Шевченко, і він зазначив у своєму щоденникові, що він видався йому природнішим і більш витонченим за Щепкіна.

Приятель Шевченка, Михайло Щепкін (1788-1863), був кріпаком, а потім основну свою діяльність провів на російській сцені в Москві; проте в 1808-22 рр. він працював як професійний актор в Україні, і зокрема грав у полтавській трупі Івана Штейна, якою керував І. Котляревський. Щепкін там був тим першим актором, що грав ролі Виборного й Чупруна в його п'єсах. Перебуваючи вже на московській сцені, він грав ролю козака Чуба в виставі „Вечорі на хуторі біля Диканьки” за М. Гоголем (1833).

Слави видатного актора на Лівобережжі зазнав також Іван Дрейсх (1797-1888), про якого „Репертуар и Патеон” писав 1846 р., що він грав Виборного так природньо, що навіть корінні полтавці признали б його за свого родича. У ролі Шельменка („Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ'яненка) він умів і вихвалитися перед простаком і приховувати своє лукавство під виглядом простоти, коли йому цього треба було в його контактах з начальством.

З акторок найвизначнішими були Катерина Нальотова (1787-1869) та Любов Млотковська (1805-1866). Перша виступила в полтавській трупі, якою керував Іван Котляревський, і вона перша грала назовну ролю в „Наталці-Полтавці”. Друга з них була відома в цій же ролі, а також у ролях Тетяни („Москаль-Чарівник” цього ж автора) та Насті („Бой-жінка” Г. Квітки-Основ'яненка). Була вона також партнеркою М. Щепкіна і К. Соленика, а в трупі свого чоловіка (антрепренера Людвіга Млотковського) грала героїчні шекспірівські ролі (російською мовою).

Гра акторів цієї доби загально відзначається тенденцією до природности відтворення місцевого типажа з одного боку, а з другого-нахилом до штучної пози й звишеної деклямації (особливо в неукраїнському репертуарі). Режисура ж була на невисокому рівні. Лише окремі режисери, як, напр., Карл Зелинський, були на висоті дос-



коналого знання театру й специфіки сцени. Самі ж вистави обставлялися бідно в порівнянні з неукраїнським репертуаром.

Унаслідок незавидної долі українського репертуару в професійних трупах тоді настає в Україні, у державних межах російської імперії, зріст аматорського театру серед української інтелігенції, що прямувала до створення одного національного театру. Серед таких аматорських груп були: чернігівська (режисери Ілля Дорошенко та Дмитро Старицький); бобринська та елисаветська (де виступали Марко Кропивницький, Іван Тобілевич); київська при товаристві „Громада” (на чолі з композитором Миколою Лисенком та драматургом Михайлом Старицьким), що виставили (музика першого за лібретом другого) „Різдвяну ніч” у Київському міському театрі. Емський указ 1876 р., що заборонив вистави українською мовою, припинив і діяльність аматорських театрів.

У Львові (в державних межах австро-угорської імперії), де було більше свободи, ентузіясти театральної справи на чолі з головою товариства „Руська Бесіда” Юліаном Лаврівським оснували перший професійний український театр, прем'єра якого відбулася в Народньому Домі 29 березня 1864 р. На першу виставу директор театру Омелян Бачинський (1834-1906) вибрав інсценізацію Олександра Голембійовського „Маруся” — за однойменною повістю Г. Квітки-Основ'яненка, сентименталізм якої було стемперувано в душі реальності. Слідом за нею було виставлено „Назара Стодолю” Шевченка.

Театр „Руської Бесіди” виїздив з виставами до Коломиї, Станиславова й Черновець. Його репертуар складався з перерібок п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, О. Стороженка та інших. У репертуарі, коли йдеться про п'єси західноукраїнських авторів, кращими виставами були „Опікунство” Р. Моха, „Підгоряне” та „Сільські пленіпотенти” Івана Гушалевича (перша з музикою Михайла Вербицького), історична драма Василя Ільницького та інші. Ставили й багато західноєвропейських п'єс — у переробках, як, напр., оперу Г. Доницетті „Донька полку” (виставлена як м'єлодрама), комедію Мольєра „Жорж Данден”, драму А. Коцебу „Два розсіяні” та інші.

У першому десятилітті театру „Руської Бесіди” (1864-74) акторами були професійні мистці — колишні актори

польських театрів, а також здібні аматори. Окрасою цієї групи була Теофіля Бачинська (1837-1906) — в ролі героїнь (Маруся — в першій виставі). Поруч самого О. Бачинського різноманітністю таланту відзначався Антін Моленцький (1843-73); проте йому найбільше вдавалися ролі сатиричного пляну. У головних ролях виступали Андрій Стечинський (1849-1896) та Тит Гембіцький (1842-1908); перекладами чужих п'єс займався Павлин Свенціцький.

У 1874 р. у проводі театру „Руської Бесіди” стала Теофіля Романович (1842-1924). Бувши сама доброю характерною акторкою, вона згуртувала добірний акторський склад, підбрала режисерів, поширила репертуар та обсяг діяльності театру (зокрема на Буковину — через уведення драм і перекладів Юрія Федьковича та оперет Сидора Воробкевича) та місцевих авторів — Корнила Устіяновича (його історичні драми „Ярополк” і „Олег”) та А. Яблонського (історична м'єльодрама „Ольга”). На його сцені появились й твори світових класиків — „Тартюф” Мольєра, „Підступність і кохання” Шіллєра, „Ревізор” М. Гоголя, „Французькі селяни” В. Сарду та інші.

До кращих акторських сил треба зачислити Марію Романович (1852-1930) у ролях молодих героїнь, її партнера Михайла Душинського (пом. 1924) та Владислава Плошевського (1853-1892), — що перший на сцені цього театру грав ролю Франца Мора в „Розбійниках” Шіллєра; він також був талановитим сцєнографом. З режисерів працювали там Лев Наторський, Марко Кропивницький (сезон 1875-76) та Іван Гринєвєцький (1850-1889), що також був визначним характерним актором.

Слава цього останнього пов'язана з театром „Руської Бесіди” в 1882-89 рр., коли він, разом з Іваном Біберовичем, очолив його. Історик театру Степан Чарнецький схаактеризував цей час як найкращу добу в історії української сцени в Галичині. Успіх полягав в особистості І. Гринєвєцького, що з одного боку розумів потреби української сцени, а з другого стояв на рівні вимог тогочасного світового театру. Тоді, коли він очолював цей театр, виросло багато акторських сил, між ними такі як Іванна Ляновська (1861-1937) в героїчних ролях та Антоніна Осиповичєва (1855-1926) в характерних ролях. У чоловічому складі прикрашували сцену такі майстри як Кость Підви́соцький (1856-1904) та Степан Стефурак (1846-1888), не

говорячи вже про Стечинського і Плошевського, що були тут згадані раніше.

У той час, коли І. Гриневецький з І. Биберовичем успішно розвивали театр „Руської Бесіди” (незважаючи на труднощі в постійних мандрах), на Наддніпрянщині почалася доба етнографічно-побутового театру, що біля 25 років зосереджувалася в виставах п'єс на теми селянського життя. Хоч 1881 р. було скасовано заборону на українські вистави, цензура царського уряду все таки постійно обмежувала діяльність українських театрів. Не дозволялося виставляти ані п'єс з життя української інтелігенції, ані історичних драм, ані перекладних творів. Українські театри там також мусіли постійно мандрувати.

Період етнографічно-побутового театру започаткувала труппа антрепренера Григорія Ашкаренка з Марком Кропивницьким 1881 р. Відтоді почало поставати чимало трупп побутового театру, але чільна діяльність була пов'язана з групою тих акторів, що потім стали відомими як „корифеї” українського театру. У драматургії цей період зосереджується навколо трьох імен: М. Кропивницький, М. Старицький та Іван Карпенко-Карий. З-поміж їхніх передових послідовників треба назвати Бориса Грінченка та Любов Яновську (в ранньому періоді її творчості).

М. Кропивницький (1840-1910) був також і визначним режисером, актором і навіть сценографом. М. Старицький не в меншій мірі займався режисурою, як драматургією, а І. Карпенко-Карий (1845-1904) також був добрим актором. Його брати, Микола Садовський (1856-1933) та Опанас Саксаганський (1859-1940), також були режисерами й акторами. Жіночий склад корифеїв очолювали: героїчні акторки — Марія Садовська-Барильоті (1855-1891), Марія Заньковецька (1854-1934), Люба Ліницька (1866-1924), і характерні — Ганна Затиркевич-Карпинська (1855-1921) та Ганна Борисоглібська (1868-1939). Основною прикметою їх усіх, як акторів, було реалістично-правдиве передавання сценічних образів.

Хоч деяким з них довелося грати й ролі неукраїнського репертуару, то все ж таки їхня творча діяльність в основному була пов'язана з українським етнографічно-побутовим репертуаром. Проте, коли їх акторська діяльність постійно залишалася в межах традиційного репертуару

цього театру, сама драматургія йшла вперед — від народньої драми з танками, музикою й співами, від мьєлодрами на побутовій основі до реально-побутової, історичної або соціально-психологічної драми аж до символістичних творів (Леся Українка, Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, пізня Любов Яновська, Людмила Старицька-Черняхівська, Іван Франко, Степан Васильченко, Гнат Хоткевич, Ярослав Лопатинський, Василь Пачовський та інші).

Наприкінці 80-их рр. 19 століття стало ясно, що побутовий репертуар став відцвітати, а майже одночасно закінчилася й „золота доба” театру „Руської Бесіди”, коли в січні 1889 р. помер І. Гриневецький, а І. Біберович не знайшов відповідного наслідника. Не тільки факт згуртування кращих акторів, але й сам факт добору репертуару був справді його великим досягненням. На його сцені ставили історичні п'єси таких авторів як Омелян Огоновський („Федько Острожський” та „Галька Острожська”), О. Барвінський („Павло Полуботок”) і комедії Григорія Цеглинського, а також нові п'єси побутового репертуару (М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, П. Мирний) і опери М. Лисенка („Різдвяна ніч” та „Утоплена”), а з місцевих — Порфірія Бажанського („Олеся” й „Марта”); з світового репертуару ставили Гольдоні („Дивна пригода”), Шіллера („Розбійники), Кляйста („Розбитий дзбанок”), Зудермана („Честь”); також було введено чимало французьких та італійських опереток.

Постійне мандрування — як на Наддніпрянщині, так і в Галичині — було причиною труднощів утримання постійної великої трупи. На Наддніпрянщині через те постало (в 90-их рр. 19 століття) багато малих провінційних труп. У Галичині ж (між 1892-1906) невпинно змінювалися (17 разів) директори театру „Руської Бесіди”, — це було шукання виходу з фінансової скрути. Останнім з них був М. Садовський, що в дечому направив мистецький стан, хоч і занедбав перекладний репертуар. Відходячи (1906 р.), він порадив управі „Бесіди” запросити Йосипа Стадника (1876-1954) з уваги на його кваліфікації. За час свого директорства в театрі „Руської Бесіди” (1906-13) Стадник збагатив репертуар світовою драматургією (Ібсена „Примари”, Е. Ростана „Романтики”, С. Пшибишевського „Золоте зерно”, А. Чехова „Вишневий сад”,

Я. Гордіна „Міреле Ефрос“). Трохи слабше був представлений новий український репертуар, але Стадник зате проклав шлях до створення української опери, виставляючи її в добрих перекладах. Більше уваги до нового українського репертуару проявив його наслідник Роман Сірецький (1913-14); тоді було виставлено „Сонце Руїни” В. Пачовського та драми В. Винниченка, а в опері було показано „Енея в мандрівці” Ярослава Лопатинського.

90-ті рр. 19 ст. і перше десятиліття 20 ст. виявили на сцені „Руської Бесіди” ряд талантів. І тут найперше треба згадати акторів Степана Яновича (1862-1908) та Василя Юрчака (1876-1914). Героїчні ролі першого з них відзначав Іван Франко. Гра В. Юрчака завжди була прийнята надзвичайно глибоким ліризмом. У жіночому складі найбільш відзначилися Катерина Рубчакова (1880-1919) й Софія Стадникова (1888-1959). Сам Й. Стадник вславився в характерних ролях, а в співочому репертуарі — бас Іван Рубчак (1874-1952). За директорування Сірецького в складі театру появилася Лесь Курбас.

З Галичини Садовський повернувся (у квітні 1906 р.) до Києва, відчувши, що завдяки скасуванню (циркуляром Головного Управління у справах друку від 27 лютого 1906 р.) заборони на українські вистави йому пощастить поставити український театр на ширшу ногу: показувати перекладні п'єси та поширити тематику українських драм, що до того часу обмежувалася тематикою села. І він задумав створити перший стаціонарний театр у Києві. Царська влада до 1906 р. постійно й уперто забороняла це.

Молодому театрові Садовського довелося дивитися в дві сторони. По-перше, треба було витримати конкуренцію з двома драматичними російськими театрами в Києві (коли ще не зачисляти сюди місцевого російського театру мініатюр та естрадного театру); по-друге, треба було тримати високий мистецький рівень вистав — упорівень до вистав численних ремісничих колективів „малоросів” з дешевою грою, що була розрахована на сентиментальність та вульгарність, як випробуваних способів „дразнити хохла”, коли українців показували дурноголовими дядьками-п'яничками, а одночасно й спотворювали народні звичаї.

Свій перший сезон труппа Садовського (складена в основному з талановитих молодих аматорів та Заньковець-

кої, а пізніше й Ліницької та Ф. Левицького) розпочала в м. Полтаві, а далі — таки мусіла мандрувати. Відкриття стаціонарного театру в Києві мало відбутися 15 вересня 1907 р. виставою „Євреї“ Е. Чирікова. Але, незважаючи на дозвіл цензури, поліція заборонила виставу, і театрові довелося відкривати свій сезон „Суетою“ І. Карпенка-Карого. Ця подія наочно показала, що українська мова в виставі була основною причиною заборони, бо ця п'єса в оригіналі вже раніше була виставлена (в Петербурзі 1905 р.).

Репертуар театру Садовського впродовж його кращого періоду (1907-1916) проходив в чотирьох напрямках.

Перший — це вистави перекладних драм: з польських творів („Мазепа“ Ю. Словацького, „Зачароване коло“ Л. Ріделя, „В липневу ніч“ Б. Горчинського та інші; з російських („Ревізор“ М. Гоголя, „Тепленьке місце“ О. Островського, „Ведмідь“ А. Чехова та інші); з єврейських („Кохання й смерть“, „Міреле Ефрос“ Я. Гордіна, „Суламіф“ А. Гольдфадена та інші); з німецьких („Забавки“ А. Шніцлера); з голляндських („Гибель надії“ Г. Хейерманса); з італійських („Стара шахта“ Де Грація) та інші.

Другу групу становили твори сучасних українських драматургів („Брехня“, „Натусь“ і „Молода кров“ В. Винниченка; „Земля“, „Жарт життя“ і „Казка старого млина“ С. Черкасенка; „Осінь“ і „Танок життя“ О. Олеся; „На перші гулі“ і „В холодку“ С. Васильченка; „Крила“ Л. Старицької-Черняхівської; „Камінний господар“ Л. Українки та інші). Третю групу становили історичні та побутові драми корифеїв українського театру та їхніх послідовників (між ними „Остання ніч“ М. Старицького, „Степовий гість“ і „Серед бурі“ В. Грінченка та вистави вже згадуваних: „Про що тирса шелестіла“ Черкасенка та „Гетьман Дорошенко“ Старицької-Черняхівської).

Четвертий напрям репрезентувала українська й світова опера. З першої треба згадати про вистави опер М. Лисенка („Утоплена“, „Різдвяна ніч“, „Енеїда“), Д. Січинського („Бранка Роксоляна“), Г. Козаченка („Пан сотник“); із світової — Б. Сметани („Продана наречена“), С. Монюшка („Галька“), П. Масканьї („Сільська честь“) та В. Желенського („Янко“). Для опери „Енеїда“ сам Садовський склав лібрето. Плянував він також виставлення

„Русалки” О. Даргомижського й „Аскольдової могили” О. Верстовського.

Коли йдеться про загальну оцінку діяльності театру Садовського, треба ствердити, що він зробив значне зрушення в розвитку українського театру, зокрема ж — виховав багато визначних акторських сил. Але він не спромігся опанувати техніки реалістично-психологічної драми в характерах чи знайти певну умовність інших стилів. Цим можна пояснити невдачу в виставі п'єс Винниченка чи Олеся та перекладних п'єс (напр., „Забавки” А. Шніцлера). Невдало скінчився й показ такої лірично-настрєвої п'єси як „Сторінка минулого” В. О'Конор-Вілінської, а вже особливо — „Камінного господаря” Л. Українки. Більшість акторів і сценограф вистави виявилися безпомічними, вийшовши поза межі побутової гри та оформлення.

Певніше почував себе театр Садовського в романтично-історичних драмах (типу „Серед бурі” Грінченка чи „Гетьмана Дорошенка” Старицької-Черняхівської) та в гострих м'єлодрамах Я. Гордіна чи в операх, в яких домінував побут села („Галька” С. Моношки, „Продана наречена” Б. Сметани і т.п.), коли не враховувати таких багатих побутом опер як „Утоплена” чи „Різдвяна ніч” М. Лисенка.

В останніх роках свого існування (1914-1920) театр Садовського почав занепадати. Це почалося з відходом визначного актора Івана Мар'яненка (1914), що ставив більшість сучасних п'єс. А навесні 1915 р. відійшла ціла група провідних акторів та співаків. Хоч Садовський і намагався знайти відповідне поповнення (зокрема він запросив до театру визначних акторів з Галичини — Л. Курбаса та С. Стадникову, а пізніше й Р. Стадника, як актора та режисера), то театр усе таки перестав займати місце в центрі уваги громадськості.

Товариство українських акторів, засноване І. Мар'яненком — з участю М. Заньковецької та П. Саксаганського, проіснувало лише один сезон (1915-16), і мусіло перемінитися в мандрівну трупу. Більшість її ввійшла в склад Українського Національного Театру, основаного в серпні 1917 р. Його діяльність не була тривкою. Після невдалої вистави „Пригвождених” В. Винниченка, її режисер (Микола Вороний) покинув театр, а на його місце було за-

прошено режисера Григорія Гаєвського, що в практику акторської техніки УНТ увів принципи вдосконаленої режисерської техніки з російських театрів (постави „Тартюфа” Мольєра та „Вогнів Свято-Іванської ночі” Г. Зудермана).

Наслідником УНТ став оснований Театральною Радою (восени 1918 р.) Державний Народний Театр, директором якого було назначено П. Саскаганського, а репертуар його мав складатися з драм побутових, історично-побутових і клясичних. Саме на цих останніх драмах Саскаганський вирішив реформувати театр, але встиг (у першій половині сезону 1918-19 р.) виставити лише дві драми цього типу: „Розбійники” Шіллера та „Уріель Акоста” К. Гуцкова. Обидві він ставив як режисер, а в першій він, крім цього, грав складну роль Франца Мора.

Другим театром, оснований Театральною Радою, був Державний Драматичний Театр — з новим українським та перекладним репертуаром. Його режисери, Олександр Загаров і Борис Кривецький, були виховані в літературних театрах Росії (зокрема Московського Мистецького Театру), і тому вони принесли з собою традиції театру літературно-реалістичного. Літературна якість драми підкреслювалася вже в першій виставі ДДТ („Лісова пісня” Л. Українки), але на сцені казковість її зникала. Більш успішними (згідно з стилем театру) були вистави драм В. Винниченка („Між двох сил”), Г. Гауптмана („Вісник Геншель”, „Ткачі”), Ібсена („Підпори громадянства”, „Примари”).

Ні ДНТ, ні ДДТ не зробили революції в українському театрі, хоч вони таки значно пішли вперед у репертуарі, коли говорити про світову перекладну драму 19-го сторіччя й доби сучасності. Основні зміни приніс „Молодий Театр”, що від червня 1916 р. до вересня 1917 р. існував під назвою „Студії”, створеної з ініціативи Л. Курбаса та з основним складом колишніх студентів драматичного відділу Музично-Драматичної Школи в Києві, зорганізованої М. Лисенком (пізніше це був Музично-Драматичний Інститут ім. Лисенка, а тепер — Театральний Інститут ім. Карпенка-Карого).

Після свого відходу з театру Садовського Л. Курбас з групою ентузіастів розпочав працю (ще 1916 р.) підготовою до вистав „Царя Едипа” Софокля. Але це, як те-



атр, оформилося аж восени 1917 р. — після успішної вистави „Базару” В. Винниченка. У „Маніфесті” цієї трупи (1917) та в „Театральному листі” (1918) Л. Курбас виклав мистецьку концепцію МТ, що зводилася до засад заперечення реалізму, українського побутово-етнографічного й тодішнього російського театру, засвоєння нових течій європейського театру, вироблення нового стилю акторської техніки, де театральна умовність мала виявлятися в синтезі слова, ритму, жесту, музики й оформлення, й підкреслювалася увага до самовдосконалення актора та великої ролі режисера.

Почавши з реалістичних вистав драм В. Винниченка (було ще виставлено „Чорну пантеру...” цього драматурга), цей театр виставив реалістично-романтичну драму Л. Українки „У пущі” й символістичні етюди О. Олеся, показав експерименти в творенні естетичної колективної дії (зокрема, інсценізації поем Т. Шевченка: „Єретик”, „Москалева криниця”, „Великий льох”), відновлення „Вертепного дійства”, а в найзрілішій своїй виставі — „Царя Едипа” Софокля. І в цьому тут головними засобами вислову були стилізований жест, музика, ритмічний рух, освітлення й умовна сценографія.

Щождо решти вистав європейського репертуару, в МТ були виставлені в різних стилістичних особливостях (гротеск, психологізм, романтика) вистави „Молодості” М. Гальбе, „Горе брехунів” Ф. Грільпарцера, „Затоплений давін” Г. Гауптмана, „Йоля” Є. Жулавського, „Кандіда” Б. Шопа. Різноманітна експериментальна діяльність МТ мала велике значення в модернізації українського театрального мистецтва. На основі МТ постав був театр Кийдрамте (1920), 5 студій Мистецького Об'єднання „Березіль”, деякі члени якого ввійшли в склад Театру ім. Франка (на чолі з Гнатом Юрою) та Театру ім. Г. Михайличенка (М. Терещенко).

МТ перестав існувати в квітні 1919 р., коли большевицька влада примусово включила його в склад новоствореного Державного Драматичного Театру ім. Шевченка в Києві. Туди ж були включені й основні сили Державного Драматичного Театру на чолі з О. Загаровим. МТ не зміг знайти творчого контакту з останнім, — перешкодою тут були їхні протилежні мистецькі принципи. Театр ім. Шевченка фактично складався з двох труп. Але Л.

Курбас дав тут епохальну виставу „Гайдамаків” — за своїм власним сценарієм, оснований на темі однойменної поеми Шевченка. Ця вистава пройшла через десятиліття на сценах багатьох українських театрів. Вона завершувала собою певний етап шукань революційного театру, і це було показано в рамках традиціоналізму цієї поеми Шевченка.

Л. Курбас, як режисер і автор цього сценарія, увів у виставу хор (під назвою „Десять слів поета”) — десять жінок, одягнених у сірі свитки. Хор їх починав і закінчував цю виставу. У виставу було введено й пантоміму, зокрема ж — символічну постать Польщі. Музика супроводила виставу, написану М. Лисенком, К. Стеценком та Р. Глієром. Уся критика визнала „Гайдамаки” найвизначнішою подією театрального життя 1919 р. Слава про цю виставу дійшла й до Канади, і „Гайдамаки” були виставлені в Українському Робітничому Домі в Вінніпезі (1926).

Але й поза Києвом розгорталися цікаві події театрального життя, — події про які „традиційно” не згадується. Повертаючись трохи назад, треба перш за все зазначити, що воєнні події 1914 р. припинили діяльність театру „Руської Бесіди”. Частина акторів опинилася в Тернополі під російською владою, а друга частина добилася до Львова. У Тернополі Л. Курбас зорганізував окрему трупу — під назвою „Тернопільські Театральні Вечори”. Він був керманічем цієї трупи до того часу, коли він, на запрошення Садовського, виїхав до Києва, а керманічем трупи став Микола Бенцаль. Тут ставили переважно побутовий репертуар. Спроби відродити театр „Бесіди” у Львові (спочатку під управою Василя Коссака, а потім К. Рубчакової) не були успішними.

Але розв'язку проблеми існування театру в часах війни знайшли старшини Легіону Українських Січових Стрільців при австрійському війську, а саме — вони оснували Стрільський Театр для обслуги Українських Січових Стрільців. Склад цього театру становили ті старші й молодші актори, що служили в війську (В. Коссака, Петро Сорока, Амврозій Нижанківський, Олександр Новина-Розлуцький, Йосип Гіряк), а також професійні актори (І. та К. Рубчаки, М. Бенцаль, Євген Коханенко, Наталя Левицька) і молоді актори чоловічого й жіночого складу.

Загальна кількість (50 осіб) дозволяла виставляти не тільки драми, але й опери та оперети.

Кінець війни припинив діяльність Стрілецького Театру. Частина його акторів вступила (в грудні 1918 р.) в склад Українського Театру у Львові (директор М. Бенцаль), що в березні 1919 р. перетворився в культурно-освітнє товариство акторів під назвою „Новий Львівський Театр”. Той факт, що в його складі був Володимир Калин (колишній актор МТ, див. вище), виразно позначився на мистецькому спрямуванні театру, що полягало в пошукуванні нових форм виявлення української національної культури.

Майже одночасно (в січні 1919 р.) постав і Український Черновецький Театр, що з успіхом об'їхав Буковину. Але після того, коли румунський уряд заборонаю припинив його діяльність, він виїхав до Станиславова. У травні 1919 р. мистецьким провідником його став Й. Стадник, і цей театр тоді виступив під новою назвою „Український Театр З.О.У.Н.Р.". З успіхом виставляв він „Казку старого млина” Черкасенка та „Панну Мару” Винниченка. Відступ Української Галицької Армії за Збруч, на схід, спричинив собою і виїзд обох театрів — Стадникового та Нового Львівського Театру.

Обидва ці театри виїхали до Кам'янця Подільського, де Міністерство Преси й Інформації Української Народньої Республіки саме тоді видало закон про мобілізацію акторів та удержавлення театрів. Головним уповноваженим справ організації театрів був найменований М. Садовський, що тоді перебував у цьому місті з основним складом київської трупи. У цьому місті настало короточасне об'єднання трупи Й. Стадника та Нового Львівського Театру (з уваги на культурні потреби українського війська), — хоч, щоправда, цей останній незабаром виїхав до м. Проскурова.

У цьому місті, віддаленому від фронту, ряди глядачів сильно прорідли, і тому Новий Львівський Театр змушений був шукати ближчих контактів з військовими формуціями. Полагодивши справи в Міністерстві Преси та Інформації, Начальна Команда Галицької Армії (НКГА) своїм окремим наказом поклікала Новий Львівський Театр до м. Винниці. А до нього там приєдналася група акторів колишнього Молодого Театру на чолі з Г. Юрою.

У кінці 1919 р., коли НКГА виїхала з Вінниці, театральне товариство НЛТ розділилося на дві частини. Одна з них перетворилася в похідний театр при частинах Української Галицької Армії, а друга залишилася в Вінниці, і тут створила (28 січня 1920 р.) ядро Драматичного Театру ім. І. Франка, що переважно давав репертуар колишнього Молодого Театру. У серпні 1920 р. ця трупа виїхала до м. Черкас, але частина акторів повернулася в Галичину, і там започаткувала (1921 р. в Тернополі) драматичний театр.

З установленням большевицької влади (після відступу польської армії з Києва 1920 р.) там залишилася велика трупа Театру ім. Шевченка, очолювана О. Загаровим. Тяжкі умовини праці змусили переіменити її на мандрівну трупу, яка їздила по багатьох місцях України аж до 1927 р., коли їй вдалося напостійне влаштуватися в теперішньому Дніпропетровському. Сам Загаров незабаром залишив театр, і склад його мав різних режисерів, отож і різноманітний репертуар його не був пов'язаний одним стилем. Цей театр „поєднував” у собі і суворо-последовний академізм, і стильну трагедію, і буфонаду, і неясний символізм.

Цілком відрізнявся від нього новий, створений 1921 р. (під проводом М. Терещенка, колишнього члена Молодого „Театру”), Театр ім. Г. Михайличенка. Чотири роки його існування, однак, не залишили по собі вагомого сліду. Основний принцип, що був засвоєний Терещенком, походив від німецького економіста та історика Карла Бюхера, що в своїй праці „Робота й ритм” твердить, що кожен рід праці має свою пісню, а її мелодії тісно пов'язуються з ритмом, що притаманний характерові виробничих рухів даного роду праці. Але на протязі чотирьох років сам Терещенко нарешті таки переконався, що пластико-ритмізованими рухами, деклямацією змонтованих різних текстів і абстрактним показом боротьби театру не можна створити.

Не бачучи жодних виглядів для спільної праці (на принципових засадах) з О. Загаровим, Л. Курбас ще в кінці червня 1920 р. змонтував трупу (переважно з молодотеатрівців), що приїхала до Білої Церкви й виступила під назвою „Кийдрамте”. 20 серпня 1920 р. в діяльності цієї трупи сталася знаменна подія: було поставлено „Макбета”

Шекспіра — вперше українською мовою. Майже рік (до травня 1921 р.) „Киїдрамте” працював в Умані. Справа створення зразкового центрального театру в Харкові (тодішньої столиці УССР) провалилася внаслідок загальної розрухи. У липні 1921 р. Курбас повернувся до Білої Церкви і тут вирішив „починати все спочатку”. У січні 1922 р. він повернувся до Києва, а в березні склав статут запланованої нової театральної організації — під назвою „Мистецьке Об'єднання Березіль”.

Мистецьке Об'єднання Березіль (МОБ) уже наприкінці 1922 р. відкрило чотири театральні студії, в яких було понад 400 студентів і старших акторів. Три з них були в Києві, четверта в Білій Церкві, а далі й п'ята відкрилася (в Борисполі), а там і шоста (в Одесі). МОБ створив окремий штат директорів, студію сценографів, театральний музей і почав видавати власний журнал — „Барикади театру”. Спеціальна група молодих драматургів, директорів та акторів працювала над репертуаром і сценарним оформленням для робітничих і сільських клубів.

Дві київські студії й одна в Білій Церкві працювали головню з молоддю. Але найбільш відомою з них стала четверта студія, що складалася з уже відомих акторів. Вона являла собою винятковий приклад того, як реформувався егоцентризм окремих акторів; туди ж бо ввійшли не тільки колишні члени „Молодого Театру”, але й актори з Театру Садовського, Театру ім. Шевченка в Києві, Театру „Руської Бесіди”, а навіть і з театральних студій у Москві. Усі вони повністю віддали себе на послуги нового театру — Мистецькому Об'єднанні „Березіль”.

Додатково МОБ організував ряд лябораторій та комітетів, з яких особливо стала відомою лябораторія режисерів, що дала українському театрові ряд визначних майстрів, як: Фавст Лопатинський, Гнат Ігнатович, Борис Тягно, Борис Балабан, Януарій Бортник, Леонтій Дубовик, Йона Шевченко, Михайло Верхаський, Ханан Шмаїн, Іван Крига, Ігор Земгано, Володимир Скляренко, Валентина Чистякова, Гліб Затворницький, Мар'ян Крушельницький (цей не був у цій лябораторії МОБ, але пізніше став режисером) та інші. Була також лябораторія сценографів (очолена В. Меллером), в якій вчилися такі майстри, як Дмитро Власюк, Валентин Шкляїв, Міліца Симашкевич, Євген Товбін, Мойсей Ашкіназі та інші. Серед комітетів

цікаву функцію виконував комітет психотехніки (під про водом д-ра Валентина Гаккебуша), що послуговувався прикладною психологією для добору акторів.

Саму назву „Березіль” узяли собі з вірша норвезько го письменника Б'єрнсона: „Я вибираю Березіль: він ла має все старе, пробиває нове місце. Він зчиняє силу шуму, він стремить. Я вибираю Березіль тому, що він буря, то му, що він сміх, тому, що він переворот, з якого літо ро диться”. Очевидно, назва „Березіль” з Б'єрнсона була по дібна й до назви третього місяця року — „березня”, що є початком весни. А звідси й символічне поняття назви для театру, як початку нової доби, весни українського теат рального мистецтва.

Одною з найголовніших засад, прийнятих у МОБ Л. Курбасом, була його метода перетворень, яку він уважав за основу сучасного театру, формулою для театральних засобів, що розкриває зображувану дійсність у певній її суті. Метода перетворень не наслідуює звичних для глядача форм життя, не створює ілюзії дійсности, а подає подію на сцені цілком інакше: наводить її в такому вигляді, в такій відмінності, в такому перетворенні, яке б викликало якнайбільше різних асоціативних та аперцептивних про цесів, і цим би активізувало розуміння вистави.

І це якраз мистецтво експресіонізму, що було спро можним активно впливати на глядача та реформувати його, було близьким методі перетворень Л. Курбаса; і са ме тому воно так яскраво проявилось в МОБ. Але своєї власної драматургії експресіонізму не було складено, і то му увага Л. Курбаса спрямувалася на західню драматур гію; на основі її зразків він сам написав текст і реалізу вав його на сцені. 7 жовтня 1922 р. він показав компози цію „Жовтень” — з часів „воєнного комунізму”. Героєм композиції був народ, маса, подана першим пляном — з музикою і, звичайно, з невідлучною пантомімою.

24 лютого 1923 р. з'явилася в МОБ друга його ком позиція — „Рур”, присвячена боротьбі німецьких робіт ників Рурського басейну за соціальні реформи. Тут було ще більше символіки (наприклад, сцена гри капіталістів в карти із смертю). І „Жовтень”, і „Рур” у багатьох сце нах продовжували намічену Курбасом лінію постанови, що була показана в „Гайдамаках”: наголос на масових сценах, плястика рухів, пантоміма.

Двома місяцями пізніше появилася вистава драми німецького експресіоніста Георга Кайзера „Газ” (27 квітня 1923 р.). Курбас поставив тут головний наголос на показ елементів різних категорій ритму в процесі розвитку, представляючи їх в артистичній формі. Рух мас гармонізувався з музичними хвилями. Виставою „Газ” Курбас хотів доказати, що мистецтво може бути тільки мистецтвом, якщо воно не форсоване, а створене вільним духом. І цим своїм напрямком він завдавав дошкульного удару театрам агітаційним (таким, напр., був Театр ім. Г. Михайличенка, див. вище).

За прем'єрою „Газа” слідувала (20 листопада 1923 р.) вистава „Джиммі Гіггінс” (інсценізація Курбаса за романом Е. Сінклера), в яку він увів багато нових дійових осіб. Засоби абстракції в експресіонізмі тут уже були більш конкретними; центр уваги переносився на актора; герой вистави символізував собою масу, яку в цій виставі становили нібито „американські вояки”, між якими опинився Джиммі. Маса з її рухами і діями на сцені виявляла думки і підтримувала переживання героя. У цій виставі (вперше на українській сцені) Курбас застосував фільм, і за його допомогою переносив дію й характери на екран, побільшуючи цим рамки театру.

Курбас одночасно давав можливість молодим режисерам випробувати свої сили. І так незабаром після вистави „Джиммі Гіггінса” Ф. Лопатинський дав (6 січня 1924 р.) виставу „Машиноборці” за Е. Толлером, а 14 лютого відбулася прем'єра „Людина-маса” — за цим же німецьким драматургом-експресіоністом. Останню виставу реалізував Г. Ігнатович, а сценографом був А. Петрицький. „Машиноборців” оформлював головний сценограф В. Меллер. З нагоди Шевченківських днів у березні Курбас відновив виставу „Гайдамаки”, яку він уперше був поставив 1920 р.

1 квітня також було відновлено „Макбета”. По суті це була цілком нова експериментальна вистава Курбаса. Текст Шекспіра зазнав великої зміни. Виставу було осучаснено інтермедіями. Величезний успіх у глядача мала кінцева інтермедія, що звалася „Чехарда королів”. Після загибелі Макбета й перемоги Сіварда та Малькольма кожен з присутніх вельмож був коронований єпископом, а

коли він сідав на престіл, то йому стинав голову воїн, що стояв біля престола.

8 листопада 1924 р. режисер Ф. Лопатинський (сценографи В. Шкляїв та М. Симашкевич) дав прем'єру „Пошились у дурні” за М. Кропивницьким. Це було перше осучаснення традиційної п'єси побутового театру. Режисер переробив „жарт-оперету” М. Кропивницького в буфонадний експеримент. Під час дії актори працювали на трапезах та гойдалках, були сучасні інтермедії, циркові номери, кілька комедійних пантомім, відживали традиції *“commedia dell' arte”* та комедії Гольдони й Мольєра. у кінці грудня виступив третій молодий режисер МОБ Борис Тягно (це була вистава „Секретар профспілки” за Л. Скоттом), а 25 лютого показав себе четвертий режисер, В. Василько, що дав виставу „За двома зайцями” за М. Старицьким — з новим текстом драматурга Володимира Ярошенка. Тут головний герой Старицького, перукар Голохвостий, обертався в нахабного шахрая, що „навколо пальця обкручував” київських міщан-торгівців на придніпровському Подолі.

17 жовтня 1925 р. виставили в МОБ й оригінальну п'єсу — твір сучасного українського драматурга Миколи Куліша. Це була чергова п'єса молодого драматурга (після його драми „97”), — під назвою „Комуна в степах”. Ставив її молодий режисер МОБ П. Кудрицький. Тема п'єси відтворювала боротьбу за створення комуни незможних селян 1923 р. на півдні України. Місяцем пізніше Борис Тягно показав прем'єру „Жакерії” за П. Меріме. МОБ тут захопився різкими контрастами цієї історичної драми, а головню його заповнив контраст стичности двох факторів: опанованости оточення короля й стихійности селян („жаків”).

24 грудня 1925 р. Курбас показав свою виставу „Напередодні” (пізніше вона йшла під назвою „Пролог”). За основу для неї режисер узяв драматичну хроніку О. Поповського „Канун революції”, і з участю драматурга С. Бондарчука переробив її, акцентуючи надреальність головних персонажів; зокрема було наголошене супоставлення революціонера Івана Каляєва (широкий розмах, воля) та царя Миколи II (обмеженість, безпорадність). У сцені розстрілу робітників йшли контрасти співу молитви і тріску рушниць. Маса людей, спроектовані в усі боки



через сукна силюетами різних розмірів, створювали враження безмежного людського моря.

У березні 1926 р. постановою Всеукраїнської Театральної Ради театр „Березіль” був реорганізований з МОБ у центральний столичний театр республіки, і його постановили перевести до Харкова. Хоч це загрожувало зниженням рівня праці МОБ, але зате це було підвищенням театру „Березіль”, як такого. 19 березня було показано останню прем'єру в Києві. Це була п'єса В. Ярошенка „Шпана” (режисер Я. Бортник, сценографи В. Шкляїв та М. Симашкевич), сатиричний памфлет на непманське міщанство. Сюжет було побудовано навколо події, як злодій проліз у советську установу, став у ній замзавом, а за ним туди потягнулася „шпана”.

Першою виставою „Березіля” в Харкові була п'єса бельгійського драматурга Ф. Кроммелінка „Золоте черевко” (режисер Л. Курбас, сценограф В. Меллер) про буржуя, що отримавши в спадку поважну суму грошей, і боячись, що родичі заберуть частину, проковтнув своє золото. Вистава, поставлена 16 жовтня 1926 р. в гострій гротесковій формі, успіху не мала. Харківський глядач, вихований на літературно-психологічних п'єсах російських труп та натуралізму попередника „Березіля” в цьому місті (Театр ім. Франка), вистави не сприйняв.

Щоб завоювати собі глядача, довелося тимчасово змінити репертуар. Ця зміна намітилася в сезоні 1926-27 рр. у двох напрямках: 1) у романтичному репертуарі (українського й світового) минулого, — і тому було поставлено „Саву Чалого” І. Карпенка-Карого (реж. Ф. Лопатинський) та „Король бавиться” В. Гюго (реж. Б. Тягно) та 2) в поставах запрошеного режисера Валерія Інкіжинова („Седі” за повістю „Злива” С. Моема, драматизація Д. Колтона та „Мікадо” з музикою Сюллівана та новим текстом М. Йогансена, М. Хвильового, М. Ялового та О. Вишні — колишнього співробітника В. Меєрхольда, що потім відійшов від засад його).

Перша половина театрального сезону 1926-27 рр. була позначена ще трьома виставами: „Яблуневий полон” Івана Дніпровського (4 жовтня, режисер Я. Бортник), „Жовтневий огляд” (11 листопада, реж. Л. Курбас при співробітництві багатьох авторів) та „Бронепоезд 14-69” В. Іванова (12 січня, реж. Б. Тягно). Найбільший успіх ма-

да перша своїм оригінальним конфліктом (червоні і війсьсько УНР), де зрада героя-большевика диктувалася не політичними, а любовними мотивами. Яскраві масові сцени в „Бронспоїзді 14-69” В. Іванова та сильні в своїй експресивності основні характери були причиною її появи в „Березолі”.

Переїхавши до Харкова, Курбас увійшов у тісний контакт з ВАПЛІТЕ, що являло тоді чоловічу групу українських письменників. На початку другого сезону президент ВАПЛІТЕ, М. Куліш, прочитав творчому складові „Березоля” свою нову драму „Народній Малахій”. Увесь склад театру був вражений мистецьким зростом драматурга. У березні 1928 р. відбувся громадський перегляд вистави. Після довгих і гарячих дискусій (між драматургом і режисером з одної сторони та партійними урядовцями з другої) п'єсу було дозволено виставляти.

„Народній Малахій” оповідає про поштаря, що пересидів час громадянської війни, замкнувшись у „чулані” (коморі) і начитавшись большевницьких книжок (включно з твердженнями, що кожна людина може правити державою), пішов з дому проповідувати свою „блакитну” реформу людства. Бо ж революція відбулася, і вже минуло 10 років після цього, а підлість, вульгарність, дріб'язковість, фарисейство, брехня й бюрократизм таки лишилися. Його проголошують божевільним, а в кінці, по довгих мандрах, він приходить до дому... розпусти.

Жанр п'єси М. Куліш означив як трагедійний. Загальну ідею її — змагання людини до кращого життя драматург показав у світлі таких фактів: 1) герой — речник універсального гуманізму — шукач вищої правди; 2) атмосфера сучасних урядових бюрократів і міщан-обивателів, яких автор також висміює; 3) нові принципи кращого життя в національній і індивідуальній площині, — принципи, які сам автор намагається визначити... — Усі ці шукання Малахія наткнулися на брутальну реальність.

Бачучи в українській дійсності поворот до узурпування влади в колишніх революціонерів, „Березіль” у черговій прем'єрі звернувся до історичної драми Шіллера „Змова Фієско в Генуї” (11 листопада 1928 р., реж. Я. Бортник), що порушувала цю тему. „Алло, на хвилі 477” — критичний огляд-ревію на теми сучасного життя (прем'єра 9 січня 1929 р., поставлена групою молодих режисерів

„Березоля” — В. Скляренка, Б. Балабана, Л. Дубовика з текстами М. Хвильового, М. Йогансена та О. Вишні).

18 квітня 1929 р. відбулася в „Березолі” прем'єра нової комедії М. Куліша „Мина Мазайло” (режисер Л. Курбас, сценограф В. Меллер). Вона віддзеркалювала боротьбу двох культур (української та російської) в середовищі міщанина. Драматург зробив сміливу спробу продискутувати політику партії щодо так званої „українізації”, наочно показував, що на українську культуру призвичаїлися дивитися як на культуру „селянську”, яка росіянами і зрусифікованими українськими аристократами та бюрократами вважається нижчою за російську культуру. Головний герой, Мина, службовець, тип міщанина-малороса, що хоче всіма засобами захистити своє сучасне положення. Його брат, Тарас, тип обмеженого українського „націоналіста” старої генерації. Син Мيني, Мокій, репрезентує тип модерного українця-європейця післяреволюційного суспільства, співзвучного ідеям ВАПЛІТЕ. Із сторони російської представлено Тьотю Мотю (сестру дружини Мيني), шовіністку-українофобку, що розглядає весь український народ, як темну сіру масу „мужиків”-селян.

„Народній Малахій” та „Мина Мазайло” спричинили конфлікт „Березоля” з партією, і тому чергову п'єсу М. Куліша, „Патетичну сонату”, було заборонено виставляти. Театр зобов'язували поставити „Диктатуру” Івана Микитенка — п'єсу на тему проблеми колективізації села. Курбас поставив (31 травня 1930 р.) цю банально-агітаційну п'єсу в своїй власній інтерпретації, відслонивши проблему форсованої колективізації, щоб її показати як трагедію села. За це його й критиковано під замітом „вигривлення директив партії” та за „естетизм” і „формалізм”. При обвинуваченні було побічно й згадано про невдачу попередню виставу „Березоля”, тобто про виставу п'єси „Заповіт пана Ралка” В. Цимбала (реж. В. Скляренко й К. Діхтяренко, 11 березня 1930 р.). Відчувши, що після „Диктатури” І. Микитенка йому не дадуть довго працювати, Курбас спрямував свою діяльність в педагогічну сторону, і дав змогу протягом найближчих трьох з половиною років ставити вистави своїм вихованцям-режисерам.

У період від листопада 1930 р. по травень 1933 р. його учні (Л. Дубовик, Б. Балабан, В. Скляренко, К. Діх-

тяренко та інші) дали понад 10 вистав. Кращими з них були: яскраве ревю „Чотири Чемберлени” К. Буревія та „Плацдарм” М. Ірчана (тип модерної драми-фільму з 26 картин, де зображені різні аспекти соціальної боротьби в Західній Україні). Серед інших українських драматургів були М. Куліш („97”), І. Микитенко („Кадри”), Л. Первомайський („Містечко Ладеню”) та Мольєра („Пан де Пурсоньяк”).

Улітку 1933 р. перший секретар компартії України, Павло Постишев, форсуючи введення „соціалістичного реалізму”, викликав Курбаса й заявив йому, що компартія вимагає перебудування театру на засадах відповідних до вимог сучасної доби, і що він мусить засудити діяльність його найближчих співробітників — М. Хвильового та М. Куліша, та що він мусить пояснити українській громадськості шкідливість праці в Україні колишнього наркома освіти М. Скрипника.

Про зміст обох побачень з Постишевим Курбас пізніше оповів чільному акторові „Березоля” Й. Гірнякові. Курбас відмовився засудити Хвильового та Куліша, і додав, що хоч сам він ніколи не погоджувався із Скрипником, але все ж таки після його самогубства він не буде кидати каміння на його могилу. Він також відмовився будувати театр згідно з вимогами компартії, бо такий стиль виключає свободу — основу мистецтва. А на закінчення зазначив, що він не може грати ролі ляльки, руки й ноги якої рухає хтось інший.

24 вересня 1933 р. відбулася остання прем'єра Л. Курбаса — вистава драми М. Куліша „Маклена Граса”. Драматург покористувався сюжетом з польського часопису, де було написано, що стара людина шукала когось, хто погодився б убити його за гроші. Убивство дало б рідні вбитого велику суму забезпечення, так потрібну в часи економічної кризи в Польщі. Організатором власного вбивства виступав біржевий маклер, а вбивцею була 13-річна дівчина Маклена, донька хворого безробітного.

„Березолеві” вдалося в цій виставі всю увагу спрямувати на актора, додавши на допомогу йому подробиці оформлення (В. Меллер) та музику з творів Шопена, що супроводила виставу. Велика акторська техніка поєднувалася з почуттями, відповідно до типів чільних шекспірівських характерів. Драматург, режисер, актори й сце-

нограф відчували, що виступають у „лебединій пісні” свого театру. Також виїнятною була й атмосфера в залі, де сиділо політбюро компартії з кам'яними обличчями, а весь театр був оточений агентами тайної поліції.

Політбюро зняло виставу, як „дрібнобуржуазну проповідь індивідуального терору”. Наркомат освіти, керований В. Затонським, засудив Курбаса, що „завів театр у безодню”, зняв його з керівництва „Березоля”, позбавив звання народного актора України, закрив його режисерський штаб, змусив Г. Юру виступити проти його „націоналістичної естетики”. 26 грудня 1933 р. його арештували. Його найближчі режисери (Ф. Лопатинський, Я. Бортник) і драматурги (М. Куліш, В. Ярошенко) зникли пізніше. „Березіль” було перейменовано на Театр ім. Шевченка.

Решта — три чільні театри (Київський Театр ім. Франка (створений 1920 р., керівник Г. Юра), Театр ім. Заньковецької (створений 1922 р., керівник Б. Романницький) та Одеський Театр ім. Революції (створений 1925 р., кер. М. Терещенко) — не піднеслася до рівня „Березоля”, як і багато інших українських театрів у провінції (обласні чи театри юного глядача). Усі вони (включно з колишнім „Березолем”) мусіли формально прийняти „соцреалізм” та літературно-психологічну театральну систему К. Станіславського.

Проте в 20-х роках вищезгадані театри користувалися певною свободою й давали окремі цікаві вистави. До таких належать у Київському Театрі ім. Франка сім драм В. Винниченка, реалізованих на сцені протягом 1920-1928 рр. (три з них: „Гріх”, „Чорна пантера” й „Брехня” були повторені), „Сватання царя Латина” Л. Старицької-Черняхівської (1922), „Сонце Руїни” В. Пачовського (1922), „Віа” О. Вишні за Гоголем (1925), „Мина Мазайло” М. Куліша (1929). В європейській драмі репертуар сягав від Шекспіра („Сон літньої ночі”, 1927) до сучасності („Пригоди хороброго вояка Швейка” за Гашеком, 1928 або „Діло” В. Газенклевера, 1929).

Театр ім. Заньковецької спочатку (тобто від часу його оснування) діяв у Дніпропетровському (1922-1926), від 1927-30 рр. постійного приміщення не мав, від 1931 р. був у Запоріжжі, а від 1944 р. у Львові. Між 1922-26 рр. дав також три вистави Винниченка („Чужі люди”, „Ме-

менто", „Дисгармонія"), велику увагу приділяв драмам Я. Мамонтова (з 5-ти вистав його творів найкращою була вистава драми „Рожеве павутиння", 1927), М. Ірчана („Родина щіткарів", 1926 та „Підземна Галичина", 1927). Етапною виставою Театру була вистава „Отелло" Шекспіра (1926), яку ставив П. Саксаганський.

Менш плідний на вистави перекладної драми був Одеський Театр ім. Революції. Проте ж і він дав цікаву виставу драми „Жебрак на коні" американця Дж. Кауфмана. Хоч він почав з вистав російських драматургів („Полумрі" А. Луначарського та „Мандат" М. Ердімана у постанові Б. Глаголіна), але в ньому в 20-х рр. виставлялися драми Винниченка („Гріх", „Натусь" та „Над"), а з українських сучасних драм виставлено М. Куліша, (1926), „Фея гіркої мигдалю" І. Кочерги (1927), „Яблуневий полон" І. Дніпровського (1928) і п'єси І. Микитенка, що був літературним керівником театру.

Ні одному з трьох згаданих театрів не вдалося досягнути довготривалої єдності стильового спрямування. Київський Театр ім. Франка ясно тягнувся до натуралізму (кращим прикладом — постава „97" М. Куліша). Одеський Театр ім. Революції, в якому часто змінювали режисерів, не знайшов власного шляху. Найбільш вдало діяв Театр ім. Заньковецької, що бажав далі розвивати в новому репертуарі та в клясиці психологізм гри корифеїв українського театру. Але з початком 30-х рр. і він „зійшов" з цього принципу.

„Соцреалізм", який формально вимагав від українських театрів, щоб вони наслідували стиль Московського Мистецького Театру (МХАТ-у), наштовхувався на великі труднощі, бо українські актори не були при звичаєні до цієї системи, отже з їхнього боку це наслідування було лише зовнішнім копіюванням. Еклектична мішанина рис старого етнографічно-побутового театру, системи Л. Курбаса і системи К. Станіславського, при безвартісному агітаційному репертуарі, була характерною для українського театру від середини 30-х рр. до 1941 р.

У цьому періоді провідним українським драматургом став Олександр Корнійчук. 1934 р. зник Куліш, а 1937 р. — І. Микитенко. Я. Мамонтов зайнявся теорією та педагогічною працею. І. Кочергу ставили рідко коли. Збільшився і старий український етнографічно-побутовий реперту-

ар, і сучасний російський. Типовим явищем стала „втеча в класику“, в тому числі й у перекладну, хоч вона, головним чином, була обмежена чотирма іменами: Шекспір, Мольєр, Гольдони, Шіллер (для прикладу, — вісім драм Шекспіра було в цей період поставлено на сценах тринадцяти українських театрів).

Існування українського професійного театру в 20-х і 30-х рр. під владою Польщі було виявом найгероїчнішого служіння театральному мистецтву. Часом тяжко повірити в дійсність животіння багатьох театральних колективів. Не дивлячись ні на цензуру, ні на злиденне життя актора в мандрах, театр існував, робив цінні вистави, трупи з'являлися, як „гриби по дощі“, і так само часто несподівано зникали. А що театр таки втримався, то тут він у величезній мірі зобов'язаний українському глядачеві, що гостинно й щиро підтримував його.

У числі кількох театрів (В. Коссака, Тернопільський Театр, І. Когутяка), що почали діяти в 1920 році, найцікавішим явищем був „Незалежний Театр“ у Львові (головний адміністратор д-р Григорій Ничка, режисер М. Бенцаль, з основним складом колишнього похідного театру при частинах Української Галицької Армії). Після успіхів перших вистав („Молодість“ М. Гальбе та „Панна Мара“ В. Винниченка) Товариство Української Бесіди розв'язало попередню умову з трупою В. Коссака (невдоволену старим і одноманітним її репертуаром) і передало повну концесію „НТ“ на вистави по всій Галичині, і на основі цієї умови далші вистави йшли під фірмою „Народній Театр Бесіди“.

У праці НТБ в сезоні 1920-21 рр. допоміг також Театральний комітет при управі Української Бесіди (голова д-р Юліян Савчук). Протягом одного року НТБ дав 12 нових вистав і прийняв пропозицію запросити на мистецького керівника О. Загарова з метою створення запланованого репрезентативного театру. Додаткові кошти на створення такого театру асигнував д-р Броніслав Овчарський, що ввійшов до тріумвірату управи (мистецьку сторону вів О. Загаров, а адміністративну Й. Стадник).

Але через рік Б. Овчаровський зрікся свого меценатства, і тому театр частково мусів виїздити на провінцію з виставами. Але в той час він уже мав багато нових прем'єр і кілька молодих акторів, вихованих Загаровим. Од-

нак найбільшим, заключним його тріумфом (після вистав Мольєра, Гольдоні, Гоголя, Ібсена та Стрінберга) було виставлення „Отелло” Шекспіра (1923, 14 червня); це була вже третя шекспірівська вистава в українській мові (сам Загаров грав ролю Отелло, а в складі були молоді сили та й Стадник).

Брак фінансової бази для існування такого широкого театру, яким був НТБ, був причиною уступлення Загарова вкінці 1923 р. Але психологічний реалізм його, серйозність праці над виставою в трансформації актора до життєвої правдоподібності через слово залишили по собі великий вплив. Провівши 1924 р. та початок 1925 р. в театрі ужгородської „Просвіти”, він залишив його (теж з причини браку фінансової бази) й повернувся на Наддніпрянщину. Попрацювавши один рік (1926-27) режисером у Театрі ім. Заньковецької та рік (1927-28) в Харківському Червонозаводському Театрі, політично переслідований, він опинився в Красноярську.

Після відходу Загарова репертуар в НТБ нахилився в бік побутового. Улітку 1924 р. Українська Бесіда вирішила зліквідувати театр. Відмовилася опікуватися ним і новостворена Кооператива Українського Театру. Але успішна праця його на провінції й наполегливі вимоги громадянства змусили її знову взяти його під свою опіку, і тоді (1927 р.) трупа Й. Стадника та трупа О. Міткевича з режисером М. Бенцалем увійшли до Кооперативи Українського Театру. Утворилася сильна трупа, але й вона довго не втрималася — внаслідок високих податків та витрат на переїзди. Чільна група акторів на чолі з М. Бенцалем увійшла до нового Театру ім. Тобілевича в Станиславові.

Хоч Театр ім. Тобілевича на початку мав свого мецената (К. Вишневський), але й він не втримався, і перейшов на мандрівне становище. В його нутрі настали зміни. Мистецьким керівником став Володимир Блавацький, який щойно повернувся з „Березоля” і приніс з собою його впливи майстерности (ставив „Мину Мазайла” М. Куліша). М. Бенцаль же був прихильником літературно-реалістичного напрямку (ставив „Пургу” Д. Щеглова). У театрі таким чином утворювалися стильові розбіжності. П'єси „Грішниця на острові Паго-Паго” С. Мосема та „Несподіванка” К. Розторовського доповнювали нові прем'єри перших років Театру ім. Тобілевича.



Скориставши з моменту, що 1933 р. помер керівник маленької театральної трупи „Заграда” Олесь Степовий, В. Блавацький з кількома акторами відійшов від Театру ім. Тобілевича й очолив мистецький провід цієї трупи. Тому що в Блавацького тепер був вільний доступ до сучасного європейського театру і було усвідомлення власної мети в творенні драматичного театру та обізнаність з методами таких майстрів як Л. Курбас та О. Загаров, поява „Заграви” Блавацького мала не тільки особливе значення в розвитку театру в Галичині, але йому судилося й бути першим продовжувачем ідей „Березоля” саме в той рік, коли творчу працю останнього було припинено.

За п'ять років свого існування (1933-38) „Заграда” дала низку цікавих вистав українського та світового репертуару, де, згідно з принципом Блавацького, реальність була не метою постанови, а засобом для досягнення певного ефекту. В українському репертуарі були перш за все помітні ті вистави, на яких позначилися впливи „Березоля”. До таких належали інсценізація „Батурина” Б. Лепкого та творів В. Стефаника (вистава йшла під назвою „Земля”), де режисер застосував плястичну розв'язку масових сцен (боротьба білих і чорних духів у „Батурині” нагадувала сцени з „Джиммі Гігінса”, а діяння хору в „Землі” знаходили паралелізм до вистави Курбаса „Гайдамаки”).

Крок уперед було зроблено також і в напрямі перероблення побутових п'єс (яке також практикувалося в „Березолі”). Увага Блавацького зупинилася на мелодрамі М. Старицького „Ой, не ходи, Грицю”, де режисер перемонтував довжелезні монологи на діалоги, впровадив нові характери та в творчому контакті з чільним сценографом „Заграви” Леонідом Боровиком дав нове оригінальне оформлення.

Окрему групу українського репертуару займали п'єси, що мали національно-політичний кольорит. До таких належали „Обітована земля” О. Олесь й „Тарас Шевченко” З. Тарнавського. Перша змальовувала трагедію родини відомого українського письменника Антона Крушельницького, яку на домагання советського посольства в Варшаві театр мусів зняти з репертуару. Друга була спробою п'єси-монографії з життя Шевченка, де особливо було підкреслено жорстокість царизму.

Великою заслугою Блавацького була співпраця з талановитим драматургом та істориком театру Григором Лужницьким, що дав „Заграві” кілька драм історико-релігійного характеру. До історичних (побудованих на історичних піснях) належали „Ой, Морозе-Морозенку” та „Дума про Нечая”, що оповідали про полковників-сподвижників гетьмана Хмельницького, та інсценізація „Слово о полку Ігоревім”, де сцени події, що описані в тій найвидатнішій літературній пам’ятці Київської Русі, були пов’язані особою грецького купця Тевмаргоса.

До тих драм Лужницького, в яких примат мав релігійний кольорит, треба віднести вистави „Зорі над Почаєвом” (про оборону Почаївського монастиря від турків 1675 р.) та інсценізацію „Голготи”, що змальовувала фрагменти з життя Христа від в’їзду його до Єрусалиму до смерти (ролю Христа грав Блавацький). Тому що „Голгота” мала великий успіх, Лужницький на прохання „Заграви” написав дві драми за романом Г. Сенкевича „*Quo vadis*” („Вініцій і Лігія” та „Смерть Нерона”). У західноєвропейському репертуарі були: інсценізація „Цвіркун у запічку” за Ч. Дікенсом, „Будівничий Сольнес” Ібсена, „Святе полум’я” С. Моема та „Птах” Ю. Шанявського.

Театр ім. Тобілевича після відходу Блавацького опинився під мистецьким керівництвом Бенцяля. Цей театр був значно поміркованішим у своїх мистецьких принципах, але завжди намагався давати вистави кращої якості. Найголовніша заслуга його — численні героїчно-романтичні вистави з історії і з часів недавнього минулого — з періоду Першої світової війни. До перших (крім вистави драми „Сонце Руїни” В. Пачовського) входять вистави драм „Довбуш” Є. Задвірського, „Орленя” І. Зубенка (з життя Пилипа Орлика), „Мазепа” за романом В. Лепкого, „Холодний Яр” за романом Ю. Горліса-Горського. До других (з не так далекого минулого) входили „Гори говорять” за романом У. Самчука (інсценізація Р. Антоновича та З. Тарнавського), „Отаман Пісня” М. Чирського, „Залізна острога” Л. Лісевича та А. Курдидика. Крім цього в репертуарі були такі оперети як „Шаріка” чи „Пригода в Черчі” Я. Барнича чи сальова комедія (напр., „Інваліди” Лужницького).

Бажання мати один великий репрезентативний театр привело „Заграву” та Театр ім. Тобілевича до об’єднання

в 1938 р. — під назвою „Театр ім. Котляревського”. Унаслідок наглої смерті Бенцаля став Блавацький мистецьким керівником театру. Існування цього театру було короткотривалим. Коли західні землі України 1939 р. включили до СРСР, склад театру опинився в новоствореному Державному Театрі ім. Л. Українки у Львові, і директором було призначено Я. Стадника. Серед нових вистав Театру ім. Котляревського особливо вирізнялися „Корка з Льолею” Ю. Косача (комедія з міщанського життя у Львові в середині 17-го століття) та вистава двох драм Л. Українки („На полі крові” та „Йоганна — жінка Хусова”).

Відродження професійного театру на Закарпатті почалося з виставами трупи М. Садовського при ужгородській „Просвіті” (1922-23). По його відході працю театру вів О. Загаров (1923-25). Потім вели його (до 1931 р.) диригент і композитор Я. Барнич, актори М. Певний, Ф. Базилевич, Г. Совачева, драматург М. Аркас. По деякому занепаді 1935 р. зорганізувався театр „Нова сцена” при „Просвіті” в Хусті на чолі з місцевими мешканцями Закарпаття — братами Августином та Юрієм Шерегіями. Останній, що сам був автором драм та оперет з місцевого життя („Флірт і кохання”, „Діти ХХ віку”) і режисером, вів з успіхом справу і їздив з трупю до Югославії та до Праги. Воєнні події припинили діяльність цієї трупи.

Щодо Буковини, то там перед Першою світовою війною не було українського театру. Він уперше виник 1919 р. в Чернівцях під проводом Сидора Терлецького. У 1933 р. частина його акторів заснувала при Товаристві „Кобзар” драматичну секцію під проводом актора Івана Дутки, і вона ставила (поруч українського побутового репертуару) такі драми як „Лікар з примусу” Мольєра, „Батько” А. Стрінберга і т.п. Через рік прийшло до об’єднання акторських сил при Товаристві „Буковинський Кобзар”, але — не надовго. 1936 р. Дутка вже не міг виступати по хворобі, а Терлецькому й чотирьом провідним акторам королівська влада Румунії заборонила виступати, бо вважала, що їхня діяльність була небезпечною для держави.

За часів Другої світової війни центром українського театального життя став Львів та п’ять периферійних театрів у Галичині, куди в 1943-44 рр. приїхало чимало теа-

тральних сил, яким удалося уникнути примусової евакуації з центральних земель України в глибину Советського Союзу. Окремі театральні експерименти по більших містах центральних земель України пройшли малопомітними з огляду на близькість фронту. Найкращим театром став Львівський Оперовий Театр (ЛОТ), що під мистецьким проводом В. Блавацького, об'єднував (у приміщенні Львівської опери) чотири сектори: оперу, балет, оперету та драму. — Спиняюся лише на останньому.

Хоч драматичний сектор ЛОТ розпочав вистави традиційним „Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького (постави Й. Стадника), проте етапними виставами Блавацький вважав поновлення „Батурина” за Б. Лепким (що його після 12-ої вистави було знято німецьким окупантом) та „Землі” за В. Стефаником, підкреслюючи цим традиції „Заграви”, а з нею й „Березоля”. Поставлена в лютому 1942 р. драма Костя Гупала „Тріумф прокурора Дальського”, що показувала часи голоду 1933 р. й жахливі тортури НКВД, була також тимчасово усунена з репертуару німецьким окупантом.

З приїздом до Львова з Харкова колишніх „березильців” (Й. Гірняка та О. Добровольської) розпочався новий, хоч і короткочасний, період другого відродження традицій „Березоля”. На цей раз спільно з колишнім керівником „Заграви” В. Блавацьким, що й реалізувалося в їхній спільній першій виставі, де головні ролі поділили чільні актори цього ансамблю з „березильцями”. Сценографом вистави був Мирослав Радиш.

З міркувань, що треба було думати про ріст актора й плекання мистецького смаку глядача, керівники ЛОТ вирішили віддавати перевагу драматичному репертуарові класичної драмаутргії. Тому то далі й з'явилася комедія Гольдоні „Самодури” (а пізніше й друга комедія цього ж автора — „Хитра вдовичка”). Здійснюючи цей свій замір (шляхом вистави комедій Гольдоні) щодо можливостей розвитку актора, Й. Гірняк далі звернувся до слідувочої своєї вистави („Камінний господар” Л. Українки), де актор мав би вправу в подачі слова.

Опанування віршованого тексту „Камінного господаря” дало „ключ” до підходу до п'єси „Облога” Ю. Косача, що також імпонувала своїми добре побудованими діялогами та рельєфними характерами доби Хмельницького.

Комедії Гольдоні, „Камінний господар” Л. Українки та „Облога” Ю. Косача з’явилися, так би мовити, безпосередньою підготовою до виставлення „Гамлета” Шекспіра (21 вересня 1943 р.), що була започаткована ще від початку спільної праці Блавацького з Гірняком.

Це була перша вистава „Гамлета” українською мовою. Головну роль грав сам Блавацький (Й. Гірняк узяв на себе лише режисуру вистави). Своїм виконанням Блавацький дав поштовх черговому Гамлетові на українській сцені, Ярославові Гелясові, що в цій виставі грав роль Першого Актора. Щодо самого Блавацького, то його Гамлет найперше діяв своїм гострим словом, у подачі якого відчувалася глибін філософської аналізи, величезний розум. Велику насолоду давало вже саме тільки стеження за підтекстом його слів. Щодо решти виконавців, то між ними також чітко утривалювався в пам’яті Б. Паздрій (Клавдій).

Останньою новою прем’єрою драматичного сектора ЛОТ був „Ревізор” Гоголя в постанові Й. Гірняка. Вистава пройшла під домінуючим тоном яскравої театральності, весь акцент було спрямовано на гру актора. Ця вистава була й тріумфом педагогічної праці колишніх „березильців”, що найбільше проявилася в грі молодого актора Степана Залеського (Хлестаков). Уся вистава йшла майже рівним ансамблем (були й окремі винятки, де можна було прослідити колишніх акторів попереднього побутового театру).

Драматичний сектор ЛОТ не забув і про виховання режисерів. Значно виріс молодий режисер Іван Іваницький (колишній вихованець Державного Інституту Театрального Мистецтва в Варшаві) від своєї першої вистави в ЛОТ („Ріка” М. Гальбе) до другої („Дружина” Й. Бокая). Також виріс Б. Паздрій, що, як режисер, поставив (після побутових вистав) комедію „Схоплення сабіянок” бр. Шентанів.

Повернення советської влади на всі західні землі України наприкінці 1944 р. визначало й повернення єдиного дозволеного стилю в театрі — „соцреалізму”. Практично це визначало: 1) плекання нового советського репертуару; 2) зворот до численних російських советських п’єс минулих років та застереження проти драматургії сучасного несоветського театру; 3) дальше пропагування літе-

ратурно-театральної системи Станіславського в режисурі та акторському мистецтві; 4) заборона (під кличем „засудження формалізму”) експериментального театру.

Загально оцінюючи характер українського театру за останні понад 30 років, треба ствердити, що він пішов різко „під гору”. Тимчасовий дозвіл виставляти за часів війни п'єси з минулого України з рисами патріотизму (наприклад, „Нащадок гетьмана” Ю. Мокрієва) швидко минув. Постанова ЦК ВКП(б) від 26 серпня 1946 р., що окрему увагу звертала на українські театри, зокрема на Харківський Театр ім. Шевченка (кол. „Березіль”) та Київський Театр ім. Франка, що разом поставили лише п'ять советських п'єс (з 22 вистав) і то, як зазначалося, ті п'єси ставилися другорядними режисерами та сценографами.

Коли 1961 р. (під час т. зв. „відлиги”) праця українського театру почала проходити під ознакою „реабілітації” традицій „Березоля”, то відразу Пленум Українського Театрального Товариства (організованого з дозволу центрального уряду в Москві) вирішив звернути увагу на незадовільну працю театрів з драматургами і постановив посилити боротьбу з проявами „формалістичного буржуазного мистецтва”. Остаточний кінець „відлизі” в українському театрі поклав Пленум ЦК КПУ (липень 1963 р.), зазначивши „слабкість репертуару” театрів, рідкість появи драм країн „соціалістичного табору” та „братніх республік”.

Український театр унаслідок цього вже остаточно втратив свою різностильовість вистав. І так, наприклад, колишній вихованець „Березоля” М. Крушельницький закінчив свою кар'єру в Театрі ім. Франка з Г. Юрою; вихованець МХАТ Б. Норд був призначений мистецьким керівником до Харківського Театру ім. Шевченка (кол. „Березіль”); другий вихованець Л. Курбаса, Б. Тягну, опинився у Львівському Театрі ім. Заньковецької поруч з Б. Романицьким. Такі переміщення відбувалися далі, а Українське Театральне Товариство провадило семінари для режисерів, щоб вони засвоїли собі систему Станіславського.

Усі українські театри за останні тридцять років, проходячи шлях в єдино-дозволеному стилі „соцреалізму”, ставали по суті театрами літературними, де вирішальне

значення мав драматург, як основа вистави. Режисер і актор поступилися перед ним на друге місце, стали ілюстраторами драми. Яскравим прикладом цьому може служити порівняння двох вистав „Гайдамаків” (1919 р., режисер Л. Курбас та 1964 р., режисер В. Грипич, Театр ім. Заньковецької). Перша, що вийшла з ініціативи режисера, не тільки поширювала, але поглиблювала добу й характери Шевченка, друга ж лише поширювала авторський текст, зовнішньо орнаментуючи її етнографією.

Аналіза творчості сучасних українських мистців, критики та семінарів показує, що гра багатьох акторів має на собі штампи гри під „систему Станіславського”. Актори навчилися грати дію, — замість того, щоб діяти; нести думку, — замість того, щоб мислити на сцені. У багатьох акторів (це можна прослідити хоч би й на матеріялі фільмів) є розрив між внутрішнім станом почувань та зовнішньою технікою. Причинами цього є вимоги відображати життя в формах самого життя, тобто відображати його в формі натуралістичній, що в своєму естві позначена ігноруванням принципу самого мистецтва, яке порушує правду в ім'я розкриття вищої правди.

Маса п'ес-агіток і вимога ставити їх роблять репертуар сучасних українських театрів нецікавим, — особливо в порівнянні його з репертуаром російських театрів не тільки поза Україною, але й в самій Україні. У цьому, звичайно, допомагає загальний курс русифікації, приділення більшої уваги російським театрам. У висліді спостерігається відхід українських акторів до російських театрів (яскравий приклад з чільним українським актором В. Добровольським), де вони знаходять більш цікаву творчу працю.

За останні роки виринуло ще одне невідрадне явище. У 1964 р. в Україні працювало вісім українських (виключно драматичних) театрів і 20 музично-драматичних театрів. У 1977 р. залишилося лише три драматичні театри (Київ, Харків, Львів); усю ж решту переведено в стан музично-драматичних, тобто їм надали форму музично-драматичних театрів минулого сторіччя — доби корифеїв; їх силоміць завернено в давно перейдену форму минулого, і то епігонів корифеїв, з намаганням лише розважати глядача старим побутовим репертуаром, а виховання

Його лишити російським театрам з кращим репертуаром, де музично-драматичної форми немає.

З повною об'єктивністю можна зазначити, що досягнення українського театру за останні тридцять років справді невеликі. У порівнянні до часів корифеїв тепер можна часом побачити на його сценах і світову кляснку, зокрема Шекспіра та інших. Очевидно, з побутовими деталями і відсутністю режисерських експериментів над текстом. Український театр показувався і в межах країн советського впливу (зокрема в Польщі), але поза межі їх він не виїздив; виїздили тільки російські театри. Українські режисери також не появлялися поза межами країн советського впливу. Кількість українських професійних акторів досить велика, їхня мистецькість часом просвічується і в дуже посередній якості українських агітаційних п'єс, але їхній мові (якою вони говорять тільки на сцені) треба побажати ще багато зміни на краще.



**САДОВСЬКИЙ** Микола (Тобілевич, 1856-1933), визначний актор, режисер і громадський діяч. Замолоду брав участь в аматорських виставах; від 1881 р. в трупі Ашкаренка та М. Кропивницького; від 1888-1898 рр. мав власну трупу, що потім приєдналася до Товариства бр. Тобілевичів. 1905-06 р. був директором театру „Руської Бесіди”. 1906 р. зорганізував нову свою трупу в Полтаві, що 1907 р. стала ядром першого українського стаціонарного театру в Києві (існувала до 1920 р.). Був головним уповноваженням у справах народних театрів у роках української державности. Від 1920 р. — в Галичині; 1921 р. очолював театр „Просвіти” в Ужгороді; від 1923 р. — в Празі. Повернувся в Україну 1926 р., виступав спорадично в різних театрах, знімався в фільмі „Вітер з порогів” (1929). Помер у Києві.

Як актор вславився в ролях героїчно-історичних (Богдан Хмельницький та Сава Чалий в однойменних драмах М. Старицького та І. Карпенка-Карого; гетьман Дорошенко в однойменній драмі Л. Старицької-Черняхівської) та героїчно-побутових (Дмитро у „Не судилось” М. Старицького, Опанас у „Бурлаці” І. Карпенка-Карого). З характерних роль був Мартином Борулею (в однойменній дра-



мі І. Карпенка-Карого), першим командором („Камінний господар” Л. Українки) і воеводою „Мазпа” Ю. Словацького). Виступав і в оперовому репертуарі (Кецал у „Проданій нареченій” Б. Сметани; Зевс в „Енеїді” М. Лисенка; батько в „Катерині” М. Аркаса та інші). Уславився і як виконавець українських народних пісень, що органічно входили в його творчість завдяки музичності. По пісні Ярина пізнавала осліпленого Степана в „Невольникові” М. Кропивницького. По тому, як він вступав своїм баритоном у пісню „Тихо, тихо, Дунай воду несе...”, дружина пізнавала в особі подорожнього свого чоловіка („Зимовий вечір” М. Старицького). Його акторська майстерність відзначалася плястичністю, глибиною й щирістю почувань, хоч деколи й не позбавлених гри „нутром” (від великих смодій по спадку). Як режисер і керівник першого стаціонарного театру він зробив великий крок уперед, уводячи до репертуару перекладні драми та даючи вистави світових опер українською мовою. У виставах він підвищив рівень сценографії та хореографії.

**САКСАГАНСЬКИЙ** Панас (Тобілевич, 1859-1940), визначний актор і режисер. На професійній сцені від 1883 р. в трупі М. Старицького. По праці в трупах М. Кропивницького та М. Садовського (1885-1890) очолив Товариство Українських Акторів з братом І. Карпенком-Карим, яке він вів у рр. 1890-1909 (між рр. 1898-1905 воно об'єднало всіх корифеїв). Гастролював у різних трупах (1910-15); в 1915-16 рр. — у Товаристві Українських Акторів під орудою І. Мар'яненка; у 1918 р. очолював Державний Народний Театр, що в основному складі пізніше (1922) став Театром ім. Заньковецької, де він виступав спорадично. Останній раз виступив на сцені 1935 р. Помер у Києві, і там він похований.

Як акторові, йому притаманна реалістично-психологічна праця над ролями з чіткими зовнішніми деталями (особливого змісту він надавав жестові й словесним інтонаціям). Його талант був головно талантом коміка з яскравим сатиричним забарвленням: Возний („Наталка-Полтавка” І. Котляревського), Бонавентура, Пеньонжка, Тарабанов, Харко Ледачий („Сто тисяч”, „Мартин Боруля”, „Суєта”, „Паливода XVIII століття” І. Карпенка-Карого), Голохвостий („За двома зайцями” М. Старицького) та

інші. У вокальному репертуарі — Карась („Запорожець за Дунаєм”). Проблема обсягу тексту ролі для нього не мала значення (наприклад, незначну роль свідка Гараська в „По-ревізії” М. Кропивницького він перетворив у першорядну роль). З трохи меншим успіхом виступав він у героїчних і трагічних ролях. У режисерській праці відзначався надзвичайною докладністю, на проби приходив завжди з готовим режисерським примірником, де всі ролі були сумлінно простудійовані напам'ять, домагався єдності ансамблю в виставі, робив спроби реформувати український театр через клясику на прикладах майстерності корифеїв. Поруч численних драм побутового репертуару ставив у Державному Народному Театрі (1913) клясику романтичного періоду: „Розбійники” Й. Шіллера (де сам грав роль Франца Мора) та „Урієля Акосту” К. Гуцкова. В Театрі ім. Заньковецької ставив „Отелло” Шекспіра (1926). Автор низки статей на тему майстерності актора та двох комедій, виховав ціле покоління акторів на чолі з Б. Романицьким.

**УЖВИЙ** Наталя (1898-), визначна акторка, родом з Волині. На професійній сцені від 1922 р. в Київському Драматичному Театрі ім. Шевченка (перша роль — Анжеліка в комедії Мольєра „Хворий та й годі”). За три роки зіграла понад 20 роль, а між ними й Дорімени та Маріани в комедіях Мольєра „Міщанин шляхтичем”, „Скупар”, була першою Катериною в комедії Шекспіра „Приборкання гострухи” (1922). У 1925-26 роках — в Одеському Драматичному Театрі ім. Революції, де грала роль французької акторки в драмі А. Луначарського „Полум'ярі” та успішно грала в драмах В. Винниченка „Гріх” (Марія) та „Натусь” (Христя). У 1926-33 рр. — у „Березолі” в різноманітних ролях: цариця Олександра („Пролог” за О. Поповським), Седі (в однойменній драмі за С. Моем та Д. Колтом), циганка Магелон („Король бавиться” В. Гюго), графиня Джулія („Змова Фієско в Генуї” Й. Шіллера), агресивна українофобка Тьотя Мотя та 13-річна дівчина Маклена („Мина Мазайло” та „Маклена Граса” М. Куліша) й інші.

1936 р. її перевели з Харківського Драматичного Театру ім. Шевченка (кол. „Березіль”) до Київського Театру ім. Франка. Туди вона прийшла вже повністю завер-

шеним майстром березільської школи. Тому не дивно, що навіть у найслабших драмах, у невіграшних ролях вона завжди давала виразний образ, відточений до найдрібніших деталей, з чіткими рухами, інтонаціями, мімікою, що відповідно до психологічного стану підносили його до вершин узагальнення. Одним з перших акторських успіхів у Театрі ім. Франка була королева Єлисавета Валюа („Дон Карльос“ Й. Шіллера), а слідували за нею такі як Беатріче („Багато галасу даремно“ Шекспіра), Тугіна („Остання жертва“ О. Островського) та останній шедевр її в українському репертуарі — Анна („Украдене щастя“ І. Франка). Повоєнний час позначився значним спадом в її творчості (її Анна в фільмі „Украдене щастя“ 1952 р. вже не робила колишнього враження). На її український репертуар тепер, головним чином, склалися драми „соц-реалізму“ О. Корнійчука (вона грала в кожній його п'єсі) та інші сучасні українські й російські драми. Виступала вона також в українських та російських фільмах.

**РУБЧАКОВА** Катерина (1880-1919), визначна драматична акторка універсального перетворення (в героїчних ролях) та співачка (дружина актора-співака І. Рубчака, сестра М. та В. Коссаків). У 1896-1914 рр. — у театрі „Руської Бесіди“; у 1916-18 рр. очолювала трупу Стрілецького Театру, а в 1919 р. — Українського Черновецького Театру; з травня того ж року — в складі Театру ЗО УНР. Померла в Зінківцях (б. Кам'янця Подільського). Про неї писав С. Чарнецький: „... Вроджена сценічна інтелігенція, феноменальна інтуїція, дар відчувати та вживатися в особи й ситуації були основами її таланту“.

Для неї абсолютно не існувало обмеження в жанрах. Однаково успішно виступала і в побутових м'єльодрамах (Аза, Маруся в п'єсах М. Старицького „Циганка Аза“ та „Ой, не ходи, Грицю...“, а також Маруся-Богуславка в однойменній драмі того ж автора), і в психологічних драмах українського й світового репертуару (Ріта в „Чорній пантері та білому медведєві“ В. Винниченка, Анна в „Украденому щасті“ І. Франка, в „Загибелі надій“ Г. Гейманса, Сильвета в „Романтиках“ Е. Ростана, Тетяна в „Міщанах“ М. Горького та інші), і в опері українській (Катерина в однойменній опері М. Аркаса, Дидона, Лавінія, Евредіка в „Енеєвій мандрівці“ Я. Лопатинського), і в світовій

(заголовні партії в „Гальці” С. Моношкa та „Мадам Батерфляй” Дж. Пуччіні, Маженка в „Проданій нареченій” Б. Сметани, Маргарита в „Фаусті” Ч. Ф. Гуно, Олімпія, Джульєта та Антонія в „Казках Гофмана” Д. Оффенбаха (в опері), Арсена в „Циганському бароні” Й. Штравса). Бувши надзвичайно вимогливою до своєї творчості, вона на кожній пробі щораз більше викувала, поглиблювала й витончувала нові образи: (яких було понад сто в її репертуарі) і грала їх з найбільшим почуттям, не економляючи своєї енергії. Вона була в українському театрі великим метеором, що блиснувши всіма своїми яскравими барвами на короткий час, назавжди зник у вічності. Але він залишив по собі безмежну любов до театрального мистецтва, до праці й вірної служби йому.

**ОСИПОВИЧЕВА** Антоніна (1855-1926), найвидатніша характерна акторка театру „Руської Бесіди”. З роду чешка (Скршиван), нар. в Празі. У 1877 р. вступила до польської трупи П'ясецького в Тернополі, а від 1882-1914 рр. постійно в театрі „Руської Бесіди” за прізвищем чоловіка (О. Осипович, пом. 1890 р.). 1907 р. українське громадянство відзначало 30-ліття її сценічної діяльності; світової слави українська співачка С. Крушельницька тоді піднесла їй срібний вінець. Під час Першої світової війни вона грала в „Тернопільських Театральних Вечорах” (1916), в Українському Черновецькому Театрі (1919), а потім у трупі В. Коссака (1920-21) і в трупі „Бесіди” (1922-24). Останні роки грала спорадично, — напр., у трупі О. Міткевич. Померла у Львові.

Хоч вона розпочала свою сценічну кар'єру в героїчних ролях, проте ж в історію українського театру увійшла своїми характерними ролями. Перехід до них вона зробила легко, відчувши сама своє дійсне призначення (1893 року вона перша грала роль Анни в „Украденому щасті” І. Франка, а в 1913 р. в поновленій виставі цієї драми грала характерний образ Насті). Про неї писав В. Блавацький: „Яка це була чудова акторка! Чи сільська баба цокотуха, чи елегантна дама в сальоновій п'єсі, героїня в класичній трагедії, модерній драмі чи комедії, побутовій українській м'єльодрамі — завжди Осиповичева вносила на сцену подих справжнього, великого театального мистецтва”. В її репертуарі рясніли матері різного

стану: селянки, в поєднанні комічного й драматичного (Вустя в „Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького) чи чисто драматичного (Марта в „Помсті гуцула” за Ю. Коженювським), владної поміщиці (Анна Петрівна в „Не судилось” М. Старицького), а то й майже узагальнення трагічного символу (мати гетьмана Дорошенка в „Сонці Руїни” В. Пачовського). З таким же успіхом вона грала Фру Альвінг („Примари” Г. Ібсена), Кнірттє („Загибель надії” Г. Гейерманса) чи співала в опері, чи в опереті.

**КУРБАС** Лесь (Олександр, 1887-1937), видатний режисер, актор, ініціатор і творець модерного українського театру. Син відомого актора „Руської Бесіди” Ст. Яновича. Вищу освіту набув у Віденському (1907-08) та Львівському (1909-10) університетах. 1912 р. був адміністратором і режисером „Гуцульського Театру” Г. Хоткевича; 1913 р. — актор театру „Руської Бесіди” в героїчних ролях. Від жовтня 1915 р. до березня 1916 р. організатор і мистецький керівник „Тернопільських Театральних Вечорів”. Після короткого перебування в київському Театрі Садовського в травні 1916 р. зорганізував „Молодий Театр” і очолював його мистецький провід до грудня 1919 р., коли совєтська влада форсувала його об’єднання з Державним Драматичним Театром. Там ставить „Гайдамаки” за Шевченком (власний сценарій). З червня 1920 р. заснував „Кийдрамте” (існував до половини 1921 р.). У 1922-26 рр. мистецький керівник Мистецького Об’єднання „Березіль”, а в 1926-33 рр. — театру „Березіль”. У жовтні 1933 р. звільнений з керівництва за відмову прийняти „соцреалізм” у театрі, арештований і засланий на північ. Після 1937 р. його доля невідома.

Револуцію українського театру він розпочав у „Молодому Театрі” на засадах заперечення реалізму тодішнього російського театру та українського етнографічно-побутового, проклямуючи засвоєння нових течій європейського театру та вироблення нового стилю театральної умовності почерез слово, ритм, жест, музику та оформлення. Після праці в МОБ, де настало ломання старих форм, зокрема ж почерез експресіонізм та конструктивізм, прийшло у харківському періоді „Березоля” до реалізації постанов національної драматургії барвами лірики, патетики й сатири (зокрема драми М. Куліша та ревії на

тодішні теми українських авторів). У своїй системі він виховав найкращі режисерські та акторські сили. Це він дав першу виставу Шекспіра на українській сцені („Макбет”, 1920), де сам виступив у заголовній ролі. Серед інших його роль світового репертуару кращими були: цар Едип (в однойменній трагедії Софокля), Леон („Горе брехунові” Ф. Грільпарцера), Джемс Мевор („Кандіда” Б. Шова) та інші. Ставив фільми („Вендетта”, 1923; „Макдоналд”, 1924). Те, що про нього тепер пишуть — це лише згадки часткового характеру про його творчість.

**КРОПИВНИЦЬКИЙ** Марко (1840-1910), видатний український драматург, актор, режисер, основоположник українського етнографічно-побутового театру. Він був також композитором і сценографом. У 1861-71 рр. виступав в аматорських виставах. Дебютував на професійній сцені 1871 р. (роля Стецька в „Сватанні на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка) в театрі Моркових та Чернишова в Одесі. У 1875 р. виступав на сцені театру „Руської Бесіди” (дир. Т. Романович) як актор і режисер оперети. Після часткового скасування заборони українських вистав 1881 р. був одним з найбільших організаторів українських акторських сил — аж до 1902 р. В останніх роках виступав спорадично. У своїй драматургії (був автором понад 40 п'єс) стояв на ґрунті романтично-побутового театру, де реальна дійсність поступалася перед театралізованим побутом та етнографією.

Романтично звишені образи були і в його репертуарі, як актора (розбійник Гаркуша в однойменній драмі О. Стороженка). Епічна могутність притаманна таким його образам як Коваль (його п'єса „Невольник”) або Тарас Бульба (інсценізація, за М. Гоголем, К. Ванченка-Писанецького), а поруч з ними ціла галерія характерних героїв (Бичок в його драмі „Глинтай або ж павук”, чи Мартин Боруля в однойменній драмі І. Карпенка-Карого), простаки (Іван Непокритий в його п'єсі „Дай сецю волю, заведе в неволю”, чи пізніше лікар Проценко в „Блакитній троянді” Л. Українки), а то й виключно комічні (Шельменко-деньщик в однойменній п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка, чи Кукса в його п'єсі „Пошились у дурні”). Мавши добрий голос, він виступав в операх (Карась в „Запорожці за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, Голова в

„Утоплений” М. Лисенка) та в оперетах. Як режисер він уперше в українському театрі домігся злагодженого ансамблю вистави, значно випередивши тут російський театр, і критика за це назвала його трупу „українськими мейнінгенцями” (за назвою німецького театру в Мейнінгені, що стверджував принципи ансамблю вистави). Як композитор він написав низку творів, і деякі його пісні („Де ти бродиш, моя доле”, чи „Ревуть-стогнуть гори хвилі”) увійшли в історію. Як сценограф, писав декорації („Катерина” М. Аркаса). — М. Кропивницький виховав чимало акторських молодих сил.

**БЛАВАЦЬКИЙ** Володимир (1900-1953), видатний режисер, актор, найяскравіша постать українського театру в Галичині в другій чвертині 20-го століття. На сцені від 1919 р. в трупі В. Коссака. Виріс, як мистець, на ґрунті Л. Курбаса та О. Загарова (останньому рекомендував його Й. Стадник на ролі ліричних героїв до репрезентативного театру „Бесіда”). На них він згодом і склав свою оригінальну методику режисури, що йшла до умовного реалізму на ґрунті методи перетворень Л. Курбаса та психологізму О. Загарова. Як режисер він уперше виступив у невеличкій трупі Демчишина, а потім, більш ефектно, в Незалежному Людовому Театрі (Львів, 1926-27). На запрошення Л. Курбаса працював у „Березолі” (1927-28). Потім перебував (з перервами) в Театрі ім. Тобілевича; у 1933-38 рр. очолював мистецький провід модерного українського театру „Заграва”, очолював Театр ім. Котляревського (1938-39) по смерті М. Бенцаля, працював режисером у Державному Драматичному Театрі ім. Л. Українки (Львів, 1939-41), був мистецьким керівником Львівського Оперового Театру (1941-44). На еміграції керував Ансамблем Українських Акторів. Помер у Філадельфії.

Вистави Блавацького позначені модерними пошуками. Найвищим досягненням його, як режисера, була постава „Голготи” Г. Лужницького в „Заграві”, де він сам грав ролю Христа. Сміливо вводив, як режисер, до українського театру перлини світової драматургії (зокрема Ібсена, Моем); творчо перебудовував старий український побутовий репертуар („Ой, не ходи, Грицю” за М. Старицьким, „Заграва”, 1934); ставив інсценізації („Батурин” за Б. Лепким, „Земля” за В. Стефаніком); підтримував

молодих драматургів виставами („Кирка з Льолею” Ю. Косача, „Шевченко” З. Тарнавського); наголошував сучасті події („Обітована земля” О. Олеса); висував історичні п'єси Г. Лужницького (між ними „Слово о полку Ігоревім”). Як автор він був першим українським Гамлетом (АОТ, 1943), а серед кращих його роль були Юда („На полі крові” Л. Українки), Максим („Земля” за В. Стефаником), Бербецький („Облога” Ю. Косача) та інші, а в світовому репертуарі — заголовні ролі в драмах Ібсена („Будівничий Сольнес”), Дж. Прістлі („Прийшов інспектор”) та інші.

**БУЧМА** Амврозій (1891-1957), видатний актор українського театру та кіно, що з однаковою силою створював гостро-комедійні, драматичні й трагічні образи. Від 1905 р. — на сцені театру „Руської Бесіди”; у 1919 р. — в Новому Львівському Театрі; у 1920 р. був одним з організаторів Театру ім. Франка; у 1922-26 та 1930-33 рр. працював у „Березолі”; від 1926-30 рр. присвятив себе виключно праці в кіно; у 1933-36 рр. — у Харківському Театрі ім. Шевченка, а від 1936 р. — у Київському Театрі ім. Франка. До найвидатніших роль належать ті, що він грав у „Березолі”: заголовна роля в „Джیمмі Гігінс” за Е. Сінклером, Джім („Машинборці” Е. Толлера), Блазень („Макбет” за Шекспіром), Каляїв („Пролог” за О. Поповським), брат Жан („Жакерія” за П. Меріме, Тьотя Мотя („Мина Мазайло” М. Куліша), Дудар („Диктатура” І. Микитенка) та інші. Кращі його ролі поза „Березолем”: Микола („Украдене щастя” І. Франка) та Іван Коломійцев („Останні” М. Горького). Змушений грати в пропагандивних п'єсах (між ними й образ Леніна в „Правді” О. Корнійчука), він утратив можливість далі розвивати свою творчість. Особливою ділянкою його праці було кіно, де він грав заголовні ролі фільмів: „Тарас Шевченко” (1926), „Микола Джеря”, Тарас Трясило” (1927), „Нічний візник” (1929). У тому році він зіграв епізодичну роль німецького вояка (фільм „Арсенал”), отруєного веселящими газами; це було його майстерне втілення експресіоналістичної техніки, набутої в „Березолі” (сміх, що патетично зростає й обертається у жакливу конвульсію). У повоєнному часі він грав у фільмах: „Нескорені” (Тарас, 1945), „У далекім плаванні” (боцман Дзюба, 1946), Мико-



ла („Украдене щастя” за І. Франком, 1952). Виступав як кінорежисер (кращий фільм „Земля” за однойменною повістю О. Кобилянської, 1954). Викладав предмет майстерності актора в Київському Театральному Інституті ім. Карпенка-Карого. Він також автор низки статей на теми теорії акторського мистецтва.

**ГІРНЯК** Йосип (1895-), видатний актор, режисер, автор численних статей з історії „Березоля”. З 1914 р. брав участь в аматорських виставах Українських Січових Стрільців; від 1916-18 рр. — у театрі „Руської Бесіди”; у 1919-20 рр. — у Новому Львівському Театрі, у 1920-22 рр. — у Театрі ім. Франка та його Театрі-Студії, у 1922-33 рр. — актор „Березоля”. Гірняк, як мистецький однодумець Л. Курбаса, 1933 р. був арештований і засланий на північ до м. Чібію. У 1942-44 рр. він актор і режисер Львівського Оперового Театру, і тут він уперше на українській сцені поставив „Гамлета” Шекспіра. У 1945-54 рр. він, разом з дружиною (колишньою акторкою „Молодого Театру” та „Березоля” О. Добровольською), — мистецький керівник і актор Театру-Студії. За своїми творчими здібностями — він виконавець комедійно-характерних ролей з драматичним кольоритом (В. Хмурий висловився про нього, що „він актор гіперболіст”, 1931). Гірняк брав участь у „Березолі” в усіх поставках Л. Курбаса та деяких його вихованців, зокрема ж у всіх драмах М. Куліша: Кошавка („Комуна в степах”, 1925); Кум („Народній Малахій”, 1928); Мина Мазайло в однойменній п’єсі, 1929; Юхим („97”, 1930); Зброжек („Маклена Граса”, 1933), і також такі основні ролі як Микола II („Пролог” за О. Поповським, 1927), Голохвостий („За двома зайцями” за М. Старицьким, 1925), Трібуле („Король бавиться” В. Гюго, 1927), Мюскар („Золоте черево” Ф. Кромелінка, 1926), Мавр („Змова Фієско в Генуї” Шіллера, 1928), Чирва Козир („Диктатура” І. Микитенка, 1930) та інші. Поза „Березолем” найвищим досягненням його був Мамай (Театр-Студія, 1946) — синтетичний образ українського міщанина.

Як режисер він працював у ЛОТ та Театрі-Студії (разом з О. Добровольською). У ЛОТ він ставив (крім „Гамлета”): „Мину Мазайло” М. Куліша, п’єси Гольдоні („Самодури” та „Хитра вдовичка”), „Камінний господар” Л.

Українки, „Облогу” Ю. Косача, „Ревізора” М. Гоголя. З успіхом виступав і в оперетах. Він автор праць: „20-річчя „Народного Малахія”, 1948; „Лебедина пісня Леся Курбаса”, 1951; “Birth and Death of the Modern Ukrainian Theater”, 1954.

**ЗАНЬКОВЕЦЬКА** Марія (1854-1934), чільна акторка українського етнографічно-побутового театру; дебютувала на сцені 1882 р. в трупі М. Кропивницького (в „Наталці-Полтавці” І. Котляревського); працювала в трупах М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського та інших; у 1905-06 рр. гастролювала в Галичині; від 1907-09 рр. працювала в Київському Театрі Садовського. У 1912 р. робила спробу організувати власну трупу; від 1916 р. — у Товаристві Українських Акторів під орудою І. Мар'яненка; у 1919-22 рр. — у Державному Народньому Театрі в Києві, якому згодом надали її ім'я. У 1923 р. виступала в фільмі „Остап Бандура”, і того ж року залишила сцену. Вона похована в Києві.

Заньковецька особливо відзначалася в драматичних ролях, хоч з успіхом виконувала й деякі комічні ролі. Вона зіграла понад 30 роль, а найкращі з них — у побутовому театрі (Харитина-„Наймичка” І. Карпенка-Карого, Олена — „Глитай або павук” М. Кропивницького, Катря й Аза — „Не судилось” й „Циганка Аза” М. Старицького й ін.). Серед комічних з успіхом грала Цвіркунку („Чорноморці” М. Старицького). Заньковецька робила спроби виступати і в неукраїнському репертуарі: „10” („Загибель надії” Г. Гейрманса), Ягна („В липневу ніч” Б. Горчинського), Христина („Забавки” А. Шніцлера) в Київському Театрі Садовського, Есфір („Уріель Акоста” К. Гуцкова) в Державному Народньому Театрі. Вона була великим майстром мистецького перевтілення в сценічний образ шляхом розкривання глибини його внутрішнього стану; таким чином вона навіть неповноцінні образи драматичних творів підносила до значення самостійних мистецьких явищ. Заньковецька бездоганно виконувала народні пісні. (У неї був добрий голос — драматичне сопрано). Вона наполегливо змагалася за покращання становища українського театру (виступ на Всеросійському з'їзді сценічних діячів у Москві 1897 р.), а зокрема виступала проти цензури. Її творчість була поважним чинником у ви-

хованні національної свідомості глядача. Критики прирівнювали її творчість до Е. Дузе, С. Бернар, П. Стрепетової та В. Комісаржевської.

**ЗАТИРКЕВИЧ-КАРПИНСЬКА** Ганна (1856-1921), видатна акторка етнографічно-побутового театру. Після аматорських вистав вона дебютувала в професійному театрі 1883 р. у водевілі „Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка” М. Кропивницького в його ж трупі, а згодом М. Старицького, М. Садовського, О. Суслова та інших. У 1898 р. вона на деякий час відійшла від акторської діяльності, але знову повернулася на професійну сцену — при допомозі аматорів. В останні роки життя працювала в Державному Народньому Театрі (1919-20) в Києві.

Похована в м. Ромнах.

Її репертуар охоплював понад 100 роль побутової драматургії. Вона ніколи не претендувала на молоді драматичні ролі, а все життя виконувала ролі комічних старих, жартівливих молодниць, пащекуватих баб. Кращі її ролі: Риндичка та Гапка („По-ревізії” та „Зайдиголова” М. Кропивницького), Ганна („Безталанна” І. Карпенка-Карого), Одарка („Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка), Лимериха („Лимерівна” П. Мирного), Секлета („За двома зайцями” М. Старицького) й багато інших. Сила її майстерности полягала в проникливій людяності, в глибокій реалістичній манері гри (що була багатою психологічними нюансами), в досконалій техніці слова й жести, в умінні перевтілюватися до таких меж, коли глядач забував про умовність. Вона узагальнювала образи, і тому навіть епізодичні ролі в неї ставали збірними. Людські риси вона знаходила в усіх характерах (включно з негативними). Відомий український актор І. Мар'яненко згадує, що навіть у такому образі як Риндичка („По-ревізії” М. Кропивницького), в клятій бабі, центрі всіх чуток і брехень на селі, що з усіма сварилася й судилася, і яку не можна було переговорити й перелякати, вона здатна була пожаліти суперницю й забути сварку. В іншому її образі (Ганна в „Безталанній” Карпенка-Карого) відзначає актор В. Яременко її широку тверду ходу, низький грубий голос, суворо-кам'яне обличчя, що нікому у віці не дивиться, щось під ніс бурмоче.

## UKRAINIAN DRAMA AND THEATRICAL ARTS ON A HISTORICAL PATH

A tremendous importance of the theatre in the life of the Ukrainian nation is found, first of all, in the numerous ancient customs and rites observed throughout the calendar year. In the springtime, theatrical moments are filled by "vesnyanky", or spring songs, where all theatrical devices are utilized — dance, song, mimicry, and characters. The spring song "Korol" ("The King"), for example, illustrates a perfect combination of song and dance, while the game "Vorona" ("The Crow") reflects a clear definition of types. The summer theatre centres around the Kupalo festival (on the eve of the 6th and the 7th of July) which encompasses such theatrical moments as puppet-making, action songs, leaping through fires, plaiting wreaths, and setting them afloat on the river.

In the autumn, drama is found in harvest festivities (for example, the ceremony of giving wreaths to the master), and later, in the festivity of Andrew, a ceremony rich in dialogue, the indispensable element of drama.

The winter theatre concentrates on Christmas festivities and on the New Year-Malanka and Vasyl, in the singing of carols — "kolyadky" and "shchedrivky". Another element of drama comes to the fore in the masquerade "Koza" ("The Goat"), which was made of wood and covered with fur; a young lad played the part of "the goat". There were also popular masquerades as "Kobyla" ("The mare") and "Vedmid" ("The Bear").

Another manifestation of the ancient theatre is found in the popular drama, as in the Ukrainian wedding ceremony. Highlights of the wedding festivities include courtship, engagement, the baking of the wedding loaf, the shower, tree decorating, taking of the vows, placing the newlyweds at the feast, the covering of the bride's head, the closing festivities, and the bride's farewell to her home (where the bride is depicted as a tragic figure and

the groom as a comical one). The academician, Mykhaylo Voznyak, compared the wedding ceremony to the ancient tragedies of the Greek playwright Sophocles, whose works contain "choirs" (groups of actors that explain the action), strophes, and antistrophes.

Following the first destruction of the Zaporozhian Sich (the Ukrainian Cossacks) by the Russian Emperor Peter I, the drama "Tsar Maksymilian" came to the fore. (Sometimes called "Tron" ("The Throne")). Besides clear popular types, the drama portrays a conflict between Maksymilian (symbolizing Peter I) and his disobedient son Adolf (symbolizing Peter's son, Oleksy), who is sentenced to death by his father. Justice (in the guise of death) comes out in the drama to behead "the unjust Maksymilian" for his "deeds" over the nation (symbolizing Ukraine).

The very name "Maksymilian" bears the influence of Byzantium. Much earlier, Byzantine influences were apparent in another form of the old theatre — in that of court jesters, who were found in the courts of the rulers. They eventually began to wander through the towns gaining popularity with the people. They usually entertained their spectators with short comic scenes from actual life. (These court jesters are portrayed in the frescoes of St. Sophia in Kiev.)

The fourth feature of the ancient theatre is represented by the so-called liturgical drama, which was carried out beyond the Mass of the Byzantine Rite. One of these dramas "Omoveniye nih" ("The Ablution of the Feet") was celebrated on Passion Thursday; it symbolized the Last Supper. A bishop represented Christ, while the twelve apostles were represented by priests (the role of Judas was sometimes played by a layman). The second "Shest-viye na oslyati" (Procession on the Donkey), depicts Christ's entrance to Jerusalem. The third "Peshchnoye diy-stvo" ("Fiery Deliverance") was performed at Christmas-time; it depicts the miracle of angels saving of innocent lads from the fiery furnace. The beginnings of the church-school theatre are apparent in this drama, particularly the influence of the mystery.

The church-school theatre embraces a period of about two centuries (16th-18th). The official beginning is dated September 29, 1619, at the marketplace in Kaminets Stru-

myliv (near Lviv). Here, during the staging of a Polish drama, two Ukrainian intermedias were "Prodav kota v mishku" ("Sold a Cat in a Sack") and "Naykrashchy Son" ("The Best Dream") by Yacub Gavatovych. It is also known that before this, in 1614, students of the Jesuit College in Lutsk had performed a dialogue in the Ukrainian language in honor of the Greek-Catholic Metropolitan Rutsky, and that in 1616 a Christmas poem by Pamva Berynda appeared; it was written in dialogue form.

It is obvious that the first performances of the Ukrainian church-school theatre consisted of Western European influences, particularly that of the numerous Jesuit schools, where dramas were written in Polish and intermedias in Ukrainian. Orthodox schools also led to the creation of the church-school theatre; here dramas were written in the Old Church Slavonic language and intermedias in Ukrainian. These two currents came together in the Kievan Academy where performances were compulsory in the classes of poetics and rhetoric; their influence spread beyond the boundaries of Ukraine.

Metropolitan, Petro Mohyla, the chief founder of the Kievan Academy, adapted the forms of the Western European performance, thus historical tragicomedies, moralities, and miracle plays were performed in the Academy. The acting students were taught in accordance with the treatise of F. Lang, a Jesuit, who wrote on the actor's movements and role.

The popularity of performances grew and the Academy eventually became the centre of Ukrainian theatrical culture. In the 18th century it clearly manifested its tendencies against imperial Russia. An illustration of this is the famous dialogue by S. Divovych "Razgovor Velikorossiys s Malorossiyyey" ("The Discussion between Great Russia and Little Russia") (1762). In this work Ukraine defends the right to live an independent life. Theatrical performances came to a halt in 1765 when Metropolitan Myslavsky banned them completely.

The church-school drama repertoire included works of various types. In content they were dramas from the Christmas and Easter cycles; they consisted of: 1) agiographical plays (from the lives of the saints); 2) moralities — which depicted the struggle between opposing forces, as good and

evil, wealth and poverty, debauchery and morality; and 3) tragicomedies (often on historical themes). The tragicomedies were the most significant, not only in regard to dramatic technique, but also in regard to patriotic consciousness and democratic outlook. A prime example is "Mylist Bozha..." ("The Grace of God") (1728) by F. Trofymovych; it depicts the struggle of the Cossacks with the Poles in the times of the hetmanate of Bohdan Khmelnytsky.

The intermedias took such a significant place in the church-school theatre that in the middle of the 18th century they captivated it. From Gavatovych, through Dovhalevsky and Konysky, they end with the satirical scenes of Nekrasevych, who portrays the conflicts between church and worldly factors, in "Spovid" ("Confession") and "Suplika na popa" ("The Supplication on the Priest"). His vivid popular scene "Yarmarok" ("The Fair") (1790) resembles the satire of Ivan Kotlyarevsky.

The technics of the church-school theatre were quite superior, as illustrated by the stage directions of the drama "Svoboda od vikiv rozhdeniya" ("Freedom from the Ages of Creation") (1701). In the play the sun, moon and stars rose and set; the dead rose from their graves; a ship sank on a tempestuous sea; Jonah was thrown into the sea, was swallowed by a whale and ejected onto the shore. The agiographical drama "Oleksiy Bozhy cholovik" ("Alexis Man of God") (1673) portrayed paradise, hell, and earth on stage; smoke was ejected from the mouth of a dragon. The stage floor was often divided into quadrants with the actors playing their part in the appropriate quadrant.

Intermedias led to the success of the church-school theatre, but government oppression complicated its work. When performances were banned at the Academy, the actors, who were former students, or those who did not complete their studies (these were called wandering deacons), created a portable form of theatre and thus gave birth to the Ukrainian "vertep", or puppet theatre. The puppet theatre maintained itself until the 1880's. (The writer Olena Pchilka had seen one of the productions in Lutsk, in 1881).

The puppet performance, as any other performance of the church-school theatre, was divided into two parts — religious and worldly. Religious puppets were grouped

around Christmas acts, while the wordly ones possessed a popular coloring. A particularly popular puppet theatre was "Zaporozhets" (The Zaporozhian Kozak"). It was larger, contained more action, and constantly protested against the annihilation of its rights by imperial Russia. The puppet stage consisted of two levels — the upper for religious scenes, the lower for populist scenes. The actor sat behind the back wall, led the puppets, and spoke for them in diversified voices.

The Ukrainian theatre met the 19th century in very difficult times. Although larger and permanent theatrical troupes performed in the larger cities (Kiev, Kharkiv, Odessa), performances were in the Russian or Polish languages. More notable traditions of the church-school theatre appeared in the so-called "kripatsky", or serf theatre, which performed on the estates of landlords. The artistic value of this theatre was not great, however. The serf theatre encompassed puppetry, and scenes from daily life; the roles were played by local people. The noteworthy serf theatres were those of D. Troshchynsky (in Kybyntsya, Poltava) and D. Shyray (in Spyridonova Buda, Chernihiv).

The traditions of the church-school theatre prevailed longer in Halychyna. In the 1830's its main representative was Rudolph Mokh, who wrote a few dramas based upon the intermedias and brilliantly colored them with local life, as, for example, "Sprava v Klekotyni" ("An Affair in Klekotyn"). Under his influence and participation, students of the Lviv Theological Seminary staged "Ruske vesilya" ("Rus Wedding") (1834).

In the formation of the professional theatre an important role was played by theatrical entrepreneurs, who produced dramas of various genres (melodrama, vaudeville, tragicomedy, tragedy, opera, comic opera, and ballet) which were largely based on romantic effects. There were dramas depicting unhappy love, or the hardships of orphans; there were horror plays, portraying perverted criminals, wizards with superhuman sorcery, the dead that rose out of their graves at midnight, fairies, woodland spirits, ghosts, and the like.

Ivan Kotlyarevsky, the father of the first Ukrainian national drama, was much influenced by this repertoire. This is apparent in two of his plays "Natalka Poltavka" and



"Moskal-Charivnyk" ("The Soldier-Sorcerer"), which were first staged in 1819 in Poltava under the direction of the author himself. Kotlyarevsky's dramas contain notable influences also from the one-act French play "Le soldat magicien", as well as from Cervantes, Shakhovskiy, and Ableimov.

Nevertheless, Kotlyarevsky created something entirely new, original, and nationally specific. His "Natalka Poltavka" gave rise to the Ukrainian populist theatre, i.e., to the conditions of life and customs of Ukrainian peasants and Cossacks. "Natalka Poltavka" served as a model for a whole gallery of plays, as Kvitka-Osnovyanenko's "Svatannya na Honcharivtsi" ("Matchmaking in Honcharivka") (1831); the comic opera of an anonymous author "Lyubka, abo svatannya v seli Rhykhmakh" ("Sweetheart, or Matchmaking in the Village Rhykhmy" (1830's); Kukharevko's "Chornomortsy" ("The Black Sea Men") (1836); Topolya's "Chary" ("Sorcery") (1837); Shereperi-Pysarevsky's "Kupala na Ivana" ("The Eve of St. John") (1840); up to Starytsky's adaptations of the short stories by M. Gogol — "Rizdvynanich" ("Christmas Eve") (1864), and "Sorochynsky yarmarok" ("The Sorochynsky Fair") (1876).

The performance of "Moskal-Charivnyk" ("The Soldier-Sorcerer") led to the creation of the Ukrainian comedy and vaudeville. Vasyl Hohol-Yanovsky, the father of Nicholas Gogol, wrote the one-act play "Prostak" ("The Simpleton"), which, according to Professor Dmytro Chyzhevsky, approaches the genuine national comedy. Kvitka-Osnovyanenko continues this line in the vaudeville "Boyzhinka" ("The Termagant"), and the comedies "Shelmenko-denshchyk" ("Shelmenko-the Orderly"), "Shelmenkovolosny pysar" ("Shelmenko-the District Clerk"), and "Priyetzhy iz stolitsy" ("The Visitor from the Capital"); all which directly influenced Gogol's creation of "Revizor" ("The Inspector").

There were trials to form an original melodrama in the late 1830's on the bases of various foreign romantic melodramas. This began with the endeavor to imbibe the romantic melodrama with historical themes. Such attempts were undertaken by Mykola Kostomarov in his dramas "Sava Chaly" (1838) and "Pereyaslavskaya nich" ("The Pereyaslav Night") (1841). These were little suited for the

stage, however, since they lended themselves more to reading. The melodrama with a historical theme that did find success on stage was "Nazar Stodolya" (1842) by Shevchenko. Later Storozhenko's "Harkusha" appeared (1862).

In the first half of the 19th century Ukrainian performances by professional troupes in the boundaries of imperial Russia were but a sporadic phenomenon. More suitable conditions prevailed in Halychyna. In 1848, in Kolomyia, Ivan Ozarkevych staged Kotlyarevsky's dramas in revised forms "Divka na vydannya" ("A Maiden to Marry"), and Moskal-Charivnyk" ("The Soldier-Sorcerer") as well as Kvitka-Osnovyanenko's "Svatannya na Honcharivtsi" ("Matchmaking in Honcharivka") with the new title "Svatannya abo zhenykh navizheny" ("Matchmaking or the Mad Suitor") (1850). These amateur performances gave birth to the idea of the necessity of forming a professional Ukrainian theatre. Amateur performances began also in Carpatho-Ukraine in the 1850's with the staging of O. Dukhnovych's "Dobrodetel" ("The Benefactor") in Zemplyn.

The diversified repertoire of the serf and professional theatres did much to aid in the growth of the numbers of actors. Karpo Solonyk (1811-1851), a graduate of the University of Vilnius, held the honor of being the first Ukrainian professional actor. He was twice invited to join the imperial stage in St. Petersburg, but rejected, saying he would never abandon Ukraine. Solonyk enjoyed particular success in the role of Chupryna in "Moskal-charivnyk" ("The Soldier-Sorcerer") by Kotlyarevsky. Shevchenko, upon seeing this drama, noted in his diary that Solonyk seemed more natural and more refined than Shchepkin.

Shevchenko's friend, Mykhaylo Shchepkin (1788-1863) was a serf, who later spent most of his career on the Russian stage in Moscow. From 1808 to 1822, however, he worked as a professional actor in Ukraine performing in the Ivan Shtein Poltava troupe directed by Kotlyarevsky. Shchepkin was the first to perform the roles of Vyborny and Chuprun in Kotlyarevsky's plays. While working on the stage in Moscow he played the role of Chub in "Vechori na khutori bilya Dykanky" ("Evenings in the Country near the Village of Dykanka") by Gogol (1833).

Ivan Dreysykh (1797-1888) also enjoyed the acclaim of being an eminent actor. In "Repertoire and Pantheon"

(1846) it is stated that Dreysykh played the part of Vyborny with such naturalness that even the deep-rooted Poltava populace would have acknowledged him as one of its own kin. In the role of Shelmenko in "Shelmenko-denshchuk" ("Shelmenko-the Orderly") by Kvitka-Osnovyanenko, he showed his artistic skills in his ability to extol himself before the simple folk and to conceal his evil tendencies, under the appearance of simplicity, whenever necessary in his contacts with government officials.

Of the actresses the most notable were Kateryna Nalotiv (1787-1869) and Lyubov Mlotkovsky (1805-1866). The former played in the Poltava troupe directed by Kotlyarevsky. She was the first to play the leading role in "Nattalka Poltavka". The latter was well-known for this same part as well as for the role of Tetyana in "Moskal-charivnyk" ("The Soldier-Sorcerer") by Kotlyarevsky and in the role of Nastya in "Boy-zhinka" ("The Termagant") by Kvitka-Osnovyanenko. She co-starred with Shepkin and with Solonyk. In her husband's troupe (the troupe of the entrepreneur Ludvyg Mlatkovsky) she played the heroine's roles of Shakespeare's dramas (in Russian).

The performances of the actors of this period were generally marked by a naturalness of re-creating the local type on the one hand, and, on the other, a superficial pose and an elevated declamation, particularly in the non-Ukrainian repertoire. The artistic direction was not on a very high level. Only a few directors, as, for example, Karl Zelynsky, were at the heights of perfected knowledge of the theatre and the specifics of the stage. Performances rated poorly in comparison with the non-Ukrainian repertoire.

In the Ukrainian lands under the Russian Empire, an unenviable fate (The Ems Ukaze) of the Ukrainian repertoire of the professional troupes gave rise to a number of amateur theatres among the Ukrainian intelligentsia, which endeavored to establish one national theatre. Among such amateur groups were: the Chernihiv (directors Illya Doroshenko and Dmytro Starytsky); the Bobrynets and Yelysavet (where Marko Kropyvnytsky and Ivan Tobilevych performed); and the Kievan, affiliated with the "Hromada" Association (headed by the composer Mykola Lysenko and the playwright Mykhaylo Starytsky). The Ems Ukaze of

1876, however, which had forbidden performances in the Ukrainian language, stopped the activities of the amateur theatres as well.

In Lviv (in the boundaries of the Austro-Hungarian Empire) where there was more freedom, theatre enthusiasts, headed by Lavrivsky (President of the "Ruska Besida" Association) founded the first professional Ukrainian theatre. It was named the "Ruska Besida" Theatre. Its opening night was held in the National Home on March 29, 1864. Omelyan Bachynsky, director, staged Golembiyovsky's "Marusya" after the novel by Kvitka-Osnovyanenko. Following this, Shevchenko's "Nazar Stodolya" was staged.

The "Ruska Besida" Theatre travelled to Kolomyya, Stanislaviv, and Chernivtsi. Its repertoire consisted of revisions of plays by Kotlyarevsky, Kvitka-Osnovyanenko, Storozhenko, and others. Of the plays written by Western Ukrainian writers the better ones include: "Opikunstvo" ("Guardianship") by Mokh; "Pidhoryane" ("The Foothills People") and "Silski Plenipotenty" ("The Village Plenipotentiaries") by Hrushalevych; a historical drama by Ilnytsky, and others. Some Western European dramas were also staged in revised forms.

In the first decade of the "Ruska Besida" Theatre (1864-1874) the actors consisted of professional artists from Polish theatres and of very able amateurs. The star of this group was Teofilya Bachynsky (1837-1906). Omelyan Bachynsky and Antin Molentsky (1843-1873) were both noted for their diversified talents; the satirical role was Molentsky's forte. Other leading actors were Andriy Stechynsky (1849-1896) and Tyt Gembitsky (1842-1908). Pavlin Svenstitsky was noted for his translations of foreign plays.

In 1874 Teofilya Romanovych (1842-1927) became the head of the "Ruska Besida" Theatre. Having been a good character actor herself, she gathered a select group of actors and directors and extended the repertoire and theatrical activity (particularly in Bukovyna through the introduction of dramas and translations by Fedkovych and operettas by Vorobkevych). Works of local authors were also incorporated, as, the historical dramas "Yaropolk" and "Oleh" by K. Ustiyanyovych, and "Olha" by A. Yablonsky. This stage performed some world classics also, as Moliere's

"Tartuffe", Schiller's "Kabale und Liebe", Gogol's "The Inspector", Sardou's "French Villagers", and others.

The most popular actors at this time were Maria Romanovych (1852-1930), her co-star Mykhaylo Dushynsky (d. 1924), and Vladyslav Ploshevsky (1853-1892), who was the first to play, on this stage, the head role in Schiller's "Robbers". Ploshevsky was also a talented scenarist. Among the directors of this theatre were Lev Natorky, Marko Kropyvnytsky (the season 1875-76) and Ivan Hrynevetsky (1850-1889), who was a renowned character actor as well.

Hrynevetsky's fame is further tied with the "Ruska Besida" Theatre from 1882-1889, when he headed the theatre with Biberovych. The theatre historian, Stepan Charnetyky, characterizes the time as the best period in the history of the Ukrainian stage in Halychyna. This success is attributed to Hrynevetsky, who understood the needs of the Ukrainian stage and maintained the standards of the contemporary world theatre. The period that Hrynevetsky headed this theatre saw the growth of many actors, among whom were Ivanna Lyanovsky (1861-1937), Antonina Osypovych (1855-1926), Kost Pidvysotsky (1856-1904), Stepan Stefurak (1846-1888), and the aforementioned Stechynsky and Ploshevsky.

While Hrynevetsky and Biberovych were successfully developing the "Ruska Besida" Theatre in the West, a period of the ethnographic-populist theatre opened up in central-eastern Ukraine. For almost twenty-five years it focussed on dramas with themes from peasant life. Although, in 1881, the ban on Ukrainian performances was lifted, the censorship of the Russian government continued to limit the activities of the Ukrainian theatres. The staging of dramas from the life of the Ukrainian intelligentsia, historical dramas, and translated works was not allowed. Therefore the Ukrainian theatres constantly had to travel.

The period of the ethnographic populist theatre was begun by the troupe of the entrepreneur Hryhory Ashkarenko along with Marko Kropyvnytsky in 1881. From this time on, numerous troupes of the populist theatre arose, but the main activities centered around the group of actors who later became known as "the coryphaei of the Ukrainian theatre". In dramaturgy this period centers around

three names — M. Kropyvnytsky, M. Starytsky, and I. Karpenko-Kary. From among their leading followers were Borys Hrinchenko and Lyubov Yanovsky.

Kropyvnytsky (1840-1910) was also a renowned director, actor, and scenarist. Starytsky devoted as much time to directing as to play writing, while Karpenko-Kary (1845-1904) was also a fine actor. His brothers, Mykola Sadovsky (1856-1933) and Opanas Saksahansky (1859-1940) were also directors and actors. The female composition of the coryphaei were Maria Sadovsky-Barylotti (1855-1891), Maria Zankovetsky (1854-1934), Luba Linytsky (1866-1924), Hanna Zatyркеvych-Karpynsky (1855-1921), and Hanna Borysohlibsky (1868-1939). The basic characteristic of all these actors was their realistically genuine deliverance of stage personages.

Although some of these actors played roles from a non-Ukrainian repertoire as well, their careers were basically connected with the Ukrainian ethnographic-populist repertoire. But dramaturgy itself moved onward through realistic-populist, social-psychological, and symbolistic works. Many new dramas were written by Lesia Ukrainka, Volodymyr Vynnychenko, Oleksander Oles, Spyrydon Cherkasenko, Lyubov Yanovsky, Ludmyla Starytsky-Chernyakhivsky, Ivan Franko, Stephan Vasylichenko, Hnat Khotkevych, Yaroslav Lopatynsky, Vasyl Pachovsky, and others.

By the end of the 1880's the populist repertoire was definitely on its way out. Almost simultaneously the "golden age" of the "Ruska Besida" Theatre had come to an end with the death of Hrynevetsky in January, 1889. Hrynevetsky's grouping of the finest of actors and his choice of repertoire were truly accomplishments. His stage had brought to life historical dramas, like Ohonovsky's "Fedko Ostrozhsky" and "Halka Ostrozhsky", and Barvinsky's "Pavlo Polubotok"; Tsehlynsky's comedies; new populist plays by Kropyvnytsky, Karpenko-Kary, and Myrny; Lysenko's operas "Rizdviana nich" ("Christmas Eve") and "Utoplana" ("The Drowned One"); Porfiriy Bazhansky's "Olesya" and "Marta"; and dramas of world literature from such authors as Goldoni, Schiller, and Kleist, as well as many French and Italian operettas.

Constant travelling made it difficult to maintain a large permanent troupe. In the Central-eastern part of Ukraine, as a result, many small provincial troupes arose in the 1890's. Halychyna, on the other hand, between 1892 and 1906, saw a constant shuffle (17 times) of administrators of the "Ruska Besida" Theatre because of financial difficulties. Upon Sadovsky's departure in 1906, Yosyp Stadnyk entered the administration. During his management (1906-1913) Stadnyk enriched the repertoire with world dramaturgy. Although a new Ukrainian repertoire was not as well represented, Stadnyk did pave the way for the Ukrainian opera by staging operas in fine translations. His successor, Roman Siretsky (1913-1914) focussed more on the new Ukrainian repertoire. He staged V. Pachovsky's "Sontse ruiny" ("The Sun of Ruin"), V. Vynnychenko's dramas, and Y. Lopatynsky's opera "Eney v mandrivtsi" ("Aeneas' Wanderings").

The 1890's and the first decade of the 20th century brought a row of talents to the stage of the "Ruska Besida" Theatre. The most outstanding male actors were Stepan Yanovych (1862-1908), whose leading roles were first noted upon by Franko, and Vasyl Yurchak (1876-1914), whose acting was penetrated by an unusually profound lyricism. Yosyp Stadnyk (1876-1959) acquired fame in character roles, and the bass, Ivan Rubchak (1874-1952) in song repertoires. The most remarkable actresses of the period were Kateryna Rubchak (1880-1919) and Sofia Stadnyk (1888-1959). During the time of Siretsky's leadership, Les Kurbas came into the composition of the theatre.

Sadovsky returned from Halychyna to Kiev in April, 1906, hoping that, as a result of the cancellation of the ban on Ukrainian performances (in the circular of the Chief Administration, Feb. 27, 1906), he could expand the Ukrainian theatre by staging translated dramas and broadening the themes of Ukrainian plays. His goal was to establish the first stationary theatre in Kiev. This was not heretofore permitted by the Tsarist government.

Sadovsky's new theatre was faced with two types of competition. Firstly, it had to compete with two Russian theatres in Kiev, besides the local Russian miniatures and estrade theatre. Secondly, a high level of artistic performance had to be maintained to offset the numerous artisan

collectives of "Little Russians" with their cheap performances which portrayed Ukrainians as vulgar, negative types.

Sadovsky's troupe started its first season in Poltava, but was soon forced to travel. The opening of the stationary theatre in Kiev was set for September 15, 1907, with the play "Yevreyi" ("The Hebrews") by E. Chirikov. But, having ignored the censor's permission for staging the play, the police prohibited the performance. The theatre opened its season, instead, with "Suyeta" ("Vanity") by Karpenko-Kary. This incident clearly showed that the use of the Ukrainian language was the basic reason for its prohibition, since this play had already been performed in the original earlier, in 1905, in St. Petersburg.

During its better period (1907-1916) the repertoire of Sadovsky's theatre consisted of four types of dramas. Firstly, translated dramas from world literature, from the Polish, Russian, Hebrew, German, Dutch, and Italian. Second, dramas from the works of contemporary playwrights — Vynnychenko, Cherkasenko, Oles, Vasylchenko, Strytsky-Chernyakhivsky, Ukrainka, and others. Third, historical and populist dramas of the coryphaei of the Ukrainian theatre and their successors, as Strytsky, Hrinchenko, Cherkasenko, and Strytsky-Chernyakhivsky. Fourth, Ukrainian and world opera. Ukrainian operas included those of Lysenko, Sichynsky, and Kozachenko; world operas consisted of Smetana, Moniuszko, Mascagni and Zelenski. (Sadovsky, himself composed the libretto for Lysenko's opera "Eneyida" ("Aeneid")).

Sadovsky made a notable mark in the improvement of the Ukrainian theatre, particularly in the education of actors. He was not successful, however, in mastering the technique of the realistic-psychological dramas as far as their characters were concerned, or to find a definite method for other styles. His theatre showed more confidence in romantic-historical dramas and in melodramas or operas where the populist theme dominated.

The final years of its existence, 1914-1920, Sadovsky's theatre suffered a major downfall, which originated with the departure of the notable actor Ivan Maryanenko (in 1914), who staged most of the contemporary plays. In the spring of 1915 an entire group of leading actors and singers



departed. Even though Sadovsky tried to find the appropriate replacements, the theatre began to decline in popularity.

The Association of Ukrainian Actors, founded by I. Maryanenko, with the participation of M. Zankovetsky and P. Saksahansky, existed for only one season, 1915-1916. It was forced to become a travelling troupe. Most of its members joined the Ukrainian National Theatre founded in September, 1917. But its activities were also short-lived. Following an unsuccessful performance, its artistic director, Mykola Varony, left the theatre. He was replaced by Hryhory Hayevsky who brought with him the most refined directing techniques of the Russian theatres.

In 1918 the Theatre Council founded the State National Theatre and appointed P. Saksahansky as its manager. Its repertoire was to consist of populist, historical-populist, and classical dramas. Saksahansky wanted to reform the theatre by classical dramas, in particular, but in the first half of the season of 1918-1919, was able to stage only two.

The Theatre Council established a second theatre — The State Drama Theatre — with new Ukrainian material and translated works. Its artistic directors, Oleksander Zaharov and Borys Kryvetsky, had been educated in the literary theatres of Russia and thus brought with them the traditions of the literary-realistic theatre. The literary quality of its production was already evident in its first performance "Lisova pisnya" ("The Forest Song") by L. Ukrainka. Even more successful were the production of dramas by Vynnychenko, Hauptman, and Ibsen.

Neither the State National Theatre, nor the State Drama Theatre made any revolutionary progress in the Ukrainian theatre; however, they did improve the repertoire, especially in the world translated drama of the nineteenth century and of the contemporary period.

Major changes were made by "Molody Teatr" which, from June, 1916, to September, 1917, went under the name "Stuliyi". This theatre was formed on the initiative of Les Kurbas and former students of the drama department of the Music-Drama School in Kiev, organized by Lysenko. In the "Manifesto" (1917) of this troupe and in "Teatralnomu lysti" ("The Theatrical Letter") (1918), Kurbas outlined the artistic concepts of the MT (Molody Teatr) which included the objection toward realism, Ukrainian ethnogra-

phic-populism, and the current Russian theatre. It aimed toward an adaptation of new currents from the European theatre, the development of a new style of acting techniques with attention on synthesis of the word, rhythm, gesture, music, and stage, and placing emphasis on the self-improvement of the actor's and director's roles.

Having begun with realistic performances of Vynnychenko's dramas, MT staged a realistic-romantic drama by L. Ukrainka and symbolistic etudes of Oles, experimented in the development of the aesthetic collective act (especially in Shevchenko's poems "Yeretyk" ("The Heretic"), "Moskaleva krynytsya" ("The Muscovite's Well"), "Velyky lyokh" ("The Great Vault"), and staged various performances, in diverse styles, from the European repertoire. Its best performance was that of Sophocles' "Oedipus King". The diversified experimentalism of the MT had great significance in the modernization of Ukrainian theatrical arts. The MT formed the base of the Kydrante theatre (1920), five studios of the Artistic Union "Berezil", some of whose members entered into the composition of the Franko Theatre (headed by Hnat Yura) and the Mykhaylychenko Theatre (headed by M. Tereshchenko).

In 1919 the MT was incorporated by the Bolshevik government into the Shevchenko State Drama Theatre in Kiev. The basic elements of the State Drama Theatre, headed by O. Zaharov, were also incorporated. The MT and the latter group were unable to cooperate because of their contradictory artistic principles. In essence, therefore, the Shevchenko Theatre was based on two troupes. At this time Kurbas gave an epochal performance of an adaptation of Shevchenko's "Haydamaky". This drama prevailed in the Ukrainian theatres for an entire decade. It was the culmination of a definite period of experimentation of the revolutionary theatre. The critics acknowledged "Haydamaky" as the most significant event of theatrical life of 1919. The fame of this drama reached Canada and was staged in Winnipeg in 1926.

Interesting theatrical events were developing beyond Kiev, too. The war halted the activity of the "Ruska Besida" Theatre. Some of the actors ended up in Ternopil, under Russian rule, while others went to Lviv. In Ternopil, Kurbas organized a separate troupe — "The Ternopil The-

atrical Evenings" and led this group until the time he was invited to Kiev; Mykola Bentsal became its leader. A populist repertoire was generally staged here. Attempts to revive the "Besida" Theatre in Lviv were not successful.

The problems of theatrical existence during the war were solved by the elders of the Legion of the Ukrainian Sichovi Striltsi under the Austrian Army. They founded the Striletsky Theatre for the service of the Legion. This theatre was composed of about fifty members. Some served in the army (B. Kossak, P. Soroka, A. Kryzhankivsky, O. Novyna-Rozlutsky, Y. Hirnyak). Besides amateur male and female actors, it contained also the professional actors I. Rubchak, K. Rubchak, M. Bentsal, Y. Kokharenko, and N. Levytsky.

The activities of this theatre ended with the war. In 1918 some of its actors joined the Ukrainian Theatre in Lviv (headed by M. Bentsal). In 1919 it became a cultural-educational association of actors under the name "The New Lviv Theatre". The fact that V. Kalyn, a former actor of the MT, was a member of this group indicates the artistic level of the theatre in regard to the search of new forms of manifesting Ukrainian national culture.

Almost simultaneously (January, 1919) the Ukrainian Chernovetsky Theatre was formed and successfully toured Bukovyna. Soon the Roumanian government prohibited its activity and it was transferred to Stanislaviv. When Y. Stadnyk became its artistic director in March, 1919, this theatre performed under a new name, "The Ukrainian Theatre Z.O.U.N.R." When the Ukrainian Galician Army retreated eastward beyond Zbruch, both these theatres departed to Kamyanytsya Podilsky where the Ministry of the Press and Information on the Ukrainian National Republic had just passed a law concerning the mobilization of actors and the nationalization of theatres. M. Sadovsky was appointed as chief organizer of the theatres. There was a short-lived union of the troupes of Y. Stadnyk and the New Lviv Theatre, (as a result of the cultural needs of the Ukrainian Army), but the latter soon departed to Proskurov. Here, far from the front, spectators were scarce and thus the New Lviv Theatre was forced to seek closer contacts with the army to come to Vinnytsya where it was joined by a group of actors of the former MT Theatre headed by H. Yura.

At the close of 1919 this theatre was divided into two sections. One section became a campaign theatre under the auspices of the Ukrainian Galician Army, while the other remained in Vinnytsya and, in 1920, formed the nucleus of the Franko Drama Theatre. In September some members of this troupe left for Cherkas, while others returned to Halychyna where, in 1921 in Ternopil, they formed a new theatre.

Following the retreat of the Polish Army from Kiev in 1920 and the establishment of Bolshevik rule, the large troupe of the Shevchenko Theatre, headed by O. Zaharov, remained in the capital. Met by many hardships, it became a travelling troupe and toured many cities until 1927 when it was finally able to settle permanently in Dnipropetrovsk. Zaharov soon left the theatre, and various directors followed. Thus, its diversified repertoire was not bound by any one style.

Very different from this theatre was the new Mykhaylechenko theatre formed in 1921 under the leadership of M. Tereshchenko, a former member of the MT. The four years of its existence, however, made no important imprint. The basic principle that was adopted by Tereshchenko came from the German economist and historian Karl Bucher. But Tereshchenko himself became convinced that plastic-rhythmical actions, declamations, and abstract portrayals were not for the stage.

In 1920 Les Kurbas brought a group of actors together to Bila Tserkva to perform under the name "Kyydramte". August 20, 1920, Shakespeare's "Macbeth" was staged (this was the first staging of "Macbeth" in Ukrainian). For almost a year "Kyydramte" worked in Uman. In 1921, Kurbas returned to Bila Tserkva, and in January 1922, he returned to Kiev. In March, Kurbas drew up a statute for a new theatrical organization, the Artistic Union "Berezil".

By the end of 1922, the Artistic Union "Berezil" had already formed four theatrical studios, with over 400 students and former actors. Three in Kiev, and the fourth in Bila Tserkva. Eventually a fifth opened up in Boryspil, and a sixth in Odessa. The Artistic Union "Berezil" created a separate directional staff, scenario studios, a theatrical museum, and its own newspaper "Theatre Barricades". A special group of young play-wrights, directors, and actors

worked on the repertoire and on settings for labor and village clubs.

Two Kiev studios and one in Bila Tserkva worked mainly with young people. The best known was the fourth studio which was composed of well-known actors. They were former members of the MT, the Sadovsky Theatre, the Shevchenko Theatre in Kiev, the "Ruska Besida" Theatre, and theatrical studios in Moscow.

The Artistic Union "Berezil" also organized numerous laboratories and committees of which the Laboratory of Directors is especially well-known. It gave the Ukrainian theatre rows of distinguished masters such as Faust Lopatynsky, Hnat Ihnatovych, Borys Tyahno, Borys Balaban, Yanuariy Bortnyk, Leontiy Dubovyk, Yona Shevchenko, Mykhaylo Verkhatsky, Khanan Shmayin, Ivan Kryha, Ihor Zemhano, Volodymyr Sklyarenko, Valentyna Chystyaykiv, Hlib Zatvornytsky, and others. There was also a Laboratory of Scenarists, headed by V. Meller, that gave rise to such masters as Dmytro Vlasyuk, Valentyna Shklyayiv, Militsa Symashkevych, Yevhen Tovbin, Moysey Ashkinazi, and others. As regards the committees, an interesting function was performed by the Psychotechnic Committee (headed by Dr. Valentyna Hakkebusha), which used applied psychology for the selection of actors.

Kurbas focussed his attention on expressionistic forms of the recreative process. Since there was a lack of original expressionistic dramaturgy, Kurbas turned toward Western dramaturgy and, on its basis, wrote his own original work. On October 7, 1922 he staged the composition "Zhovten" ("October") from the period of war communism. February 24, 1923, he staged his second composition "Ruhr" based on the struggle for social reform of the German workers of the Ruhr Basin. Symbolism penetrated both productions. Emphasis was on massive scenes, similar to Kurbas' earlier production of "Haydamaky".

On April 27, 1923, the drama "Gas" by the German expressionist George Kaiser was staged. This was followed by "Jimmy Higgins" adapted by Kurbas from the novel by E. Sinclair. Soon after, Kurbas adapted "Jimmy Higgins" for the film screen.

Kurbas also gave young directors the opportunity to develop their talents, thus on January 6, 1924, F. Lopatyn-

sky staged "Mashynobortsi" ("Die Maschinensturmer") after E. Toller, and on February 14, H. Ihnatovich staged the drama "Lyudyna-masa" ("Masse Mensch"), also by the German expressionist E. Toller.

During the Shevchenko days in March, Kurbas staged his production of "Haydamaky", which first appeared in 1920. On April 1st "Macbeth" appeared again, but in a totally new experimental form. On November 8, 1924, F. Lopatynsky staged "Poshylys u durni" ("The Laughing-stock") by M. Kropyvnytsky. This was the first contemporizing of a traditional populist play. In December, a third young director, B. Tyahno, staged "Sekretar profspilky" ("The Secretary of the Trade Union") by L. Scott. On February 25th, a fourth playwright, V. Vasyloko, staged M. Starytsky's play "Za dvoma zaytsyamy" ("Chasing Two Hares") with a new text by the playwright Volodymyr Yaroshenko.

On October 17, 1925, an original drama was produced "Komuna v stepakh" ("The Commune in the Steppes") by the contemporary playwright Mykola Kulish. It was produced by the young director P. Kudrytsky. A month later Borys Tyahno staged "Zhakeriyi" ("Rebellions") by P. Mérimée.

On December 24, 1925, Kurbas staged his drama "Naperedodni" ("On the Eve"), which later took the title "Proloh" ("Prologue"), based on the dramatical chronicle "Kannun revolyutsiyi" ("Eve of the Revolution") by O. Popov-sky.

In March, 1926, on the resolution of the All-Ukrainian Theatrical Council the Artistic Union "Berezil" was reorganized into the "Berezil" Theatre as the Central Capital Theatre of the Republic. It was decided that this theatre be transferred to Kharkiv. March 19th marked the last performance in Kiev when V. Yaroshenko's "Shpana" was staged.

The first performance in Kharkiv was the drama "Golden Tripes" by the Belgian playwright F. Crommelynck. Its grotesque nature caused its failure. The Kharkiv spectator, brought up on literary-psychological dramas of Russian troupes and on the naturalism of the former "Berezil", did not receive the drama well. To capture an audience the repertoire had to be changed for the time being. In the

1926-1927 season it took two directions: 1) a Romantic repertoire of Ukrainian and world history; thus Karpenko-Kary's "Sava Chaly" was staged (director F. Lopatynsky) and Hugo's "The King Has a Good Time" (director B. Tyahno), and 2) in the productions of the visiting director Valery Inkzyhnyv — "Sady" after the novel "The Torrent" by Maugham, and "Mikado" with music by Sullivan and a new text by M. Yohansen, M. Khvylovy, M. Yalovy, and O. Vyshnya.

The first half of the season of 1926-1927 was marked by three other dramas: "Yablunevy polon" ("Appleblossom Captivity") by Ivan Dniprovsky (October 4, director Y. Bortnyk), "Zhovtnevy ohlyad" ("October Review") (November 11, director Kurbas with cooperation of many authors) and "Bronepoyezd 14-69" ("Armoured Train 14-69") by V. Ivaniv (January 12, director B. Tyahno).

In Kharkiv, Kurbas came into contact with Vaplite which at that time consisted of a leading group of Ukrainian writers. At the beginning of the second season the president of Vaplite, Mykola Kulish, read his new drama "Narodniy Malakhiy" ("The People's Malakhiy") to the producers of the theatre. Everyone was impressed by the artistic growth of the playwright. After long and heated discussions between the playwright and director, on the one hand, and Party officials, on the other, the drama was allowed to be staged.

"Narodniy Malakhiy" ("The People's Malakhiy") depicts a letter carrier, who, having locked himself up during the civil war, and, having read many bolshevik books (with the assertions that every individual can rule the state) comes out to expound his "azure" reform of mankind. The Revolution had already taken place, ten years had gone by, but baseness, vulgarity, pettiness, hypocrisy, lying, and bureaucratism still remains. He is proclaimed a madman, and at the end, after long wanderings, he returns home to debauchery.

Contemporary events further led to the staging of Schiller's historical drama "Conspiracy Fiasco in Genoa" (November 11, 1928, directed by Y. Bortnyk) and "Allo, na khvyli 477" ("Hello, on Wave 477") (January 9, 1929, young directors V. Sklyarenko, B. Balaban, L. Dubovyk; texts by M. Khvylovy, M. Yohansen, and O. Vyshnya).

On April 18, 1929, M. Kulish's new comedy "Myna Mazaylo" was staged (Kurbas director, V. Meller scenarist). It reflected the struggle between the Ukrainian and Russian cultures. The playwright made a bold attempt to discuss the political party in regard to the so-called "Ukrainization" and clearly showed that the Ukrainian culture was looked down upon as a "peasant" culture.

"Narodniy Malakhiy" and "Myna Mazaylo" led to a conflict between the theatre and the Party and thus the staging of the following drama written by M. Kulish *Patetychna Sonata* ("Sonata Pathetique") was forbidden. The theatre was forced to stage, instead, "Dykatura" ("Dictatorship") by Ivan Mykyta, a drama on the problems of the collectivization of the village. On May 31, 1930, Kurbas staged this agitational drama according to his own interpretation revealing the problem of forced collectivization and the tragedy of the village. He was thus criticized for "the distortion of Party directives", and for "aestheticism" and "formalism". Feeling that he would not be allowed to work much longer, Kurbas directed his talents toward pedagogy and during the next 3½ years gave his student directors the opportunity to stage their productions. Between November, 1930, and March, 1933, about ten plays were staged by L. Dubovyk, B. Balaban, V. Sklyarenko, K. Dikhtyarenko, and others.

In the summer of 1933 the First Secretary of the Communist Party in Ukraine, Pavlo Postyshev, in forcing the introduction of Socialist Realism informed Kurbas that the Communist Party demands the reconstruction of the theatre on the basis of the requirements appropriate to the contemporary period; that he must condemn the creativity of his closest colleagues — M. Khvylovy and M. Kulish; and that he must clarify to the Ukrainian community the harmfulness of the work done in Ukraine by the former Commissariat of Education, M. Skrypnyk.

Kurbas refused to condemn Khvylovy and Kulish and added that although he had never agreed with Skrypnyk, he would, nevertheless, not cast any stones upon his grave after his suicide. He also refused to reconstruct the theatre in accordance with the requirements of the Communist Party, on the grounds that Socialist Realism excludes free-



dom, the basis of art. He concluded that he would not play the role of a puppet.

September 24, 1933, Kurbas staged his final drama "Maklena Grasa" by M. Kulish. (V. Meller — scenarist, music from Chopin). The plot was based on a Polish newspaper story. During the economic crisis in Poland, an elderly person searches for someone to murder him. His death would enable his family to collect insurance. The actual murder was organized by a stock broker; the murderess, Maklena, was a thirteen year old girl.

The Politburo proclaimed the performance as "petty bourgeois propaganda of individual terror". The Commissariat of Education, headed by V. Zatonsky, condemned Kurbas for "bringing the theatre into an abyss", fired Kurbas from the directorship of the theatre, deposed him of his title as national actor of Ukraine, shut down his directorial staff, and compelled H. Yura to denounce Kurbas' "nationalistic aesthetics". On December 26, 1933, he was arrested. His closest directors, F. Lopatynsky, Y. Bortnyk, and the playwrights M. Kulish and V. Yaroshenko vanished later. "Berezil" was renamed the Shevchenko Theatre.

The other three major theatres — the Franko Theatre in Kiev (founded in 1920, headed by H. Yura), the Zankovetsky Theatre (founded in 1922, headed by B. Romanytsky), and the Revolution Theatre in Odessa (founded in 1925, headed by M. Tereshchenko) did not attain the high standards of the "Berezil". Every theatre was compelled to accept Socialist Realism and the literary-psychological theatrical system of K. Stanislavsky.

In the 1920's, however, the above-mentioned theatres did exercise a certain freedom and performed a few interesting dramas. The Franko Theatre in Kiev staged seven dramas by Vynnychenko during the years 1920-1928. Three of these enjoyed repeat performances — "Hrikh" ("Sin"), "Chorna pantera" ("Black Panther"), and "Brekhnnya" ("Lies"). It also staged L. Starytsky-Chernyakhivsky's "Svatannya tsarya Latyna" ("The Courtship of Tsar Latyn") (1922), V. Pachovsky's "Sontse ruyiny" (The Sun of Ruin) (1922), O. Vyshnya's adaptation of Gogol's "Viy" (1925), Kulish's "Myna Mazaylo" (1929), Shakespeare's "Midsummer Night's Dream" (1927), and others.

The Zankovetsky Theatre began its career in Dnipropetrovsk, 1922-1926. From 1927-1930 it had no permanent residence. From 1931 it played in Zaporizhyya, and from 1944 in Lviv. Between 1922 and 1926 it staged three of Vynnychenko's dramas: "Chuzhi lyudy" ("Strangers"), "Memento", and "Dysharmoniya" ("Disharmony"). It gave much attention to Y. Mamontov. Out of the five of Mamontov's dramas staged, the best performance was "Rozheve pavutynnya" ("The Pink Web") (1927). Two of M. Irchan's plays were performed: "Rodyna shchitkariv" ("The Family of Brushmakers") (1926) and "Pidzemna Halychyna" ("Underground Halychyna"). The best performance was that of Shakespeare's "Othello" (1926) staged by P. Saksahansky.

The Revolution Theatre in Odessa was less productive in translated dramas, although it gave an interesting performance of G. Kaufman's "The Beggar on a Horse". It started its career with dramas of Russian playwrights, but in the 1920's also staged plays of Vynnychenko, Kulish, Kocherha, Dniprovsky, and Mykytenko, who was the literary director of the theatre.

Not one of the three theatres was successful in maintaining a definite style. The Kiev theatre aimed toward naturalism, the Odessa theatre, which experienced a great turnover of directors, was unable to find its own path. The Zankovetsky Theatre was more successful. It tried to develop the new repertoire of the Ukrainian theatre, but, beginning in the 1930's, it also slipped away from this principle.

From the mid 1930's until 1941, the Ukrainian theatre was an eclectic mixture of old ethnographic-populism and the systems of Kurbas and Stanislavsky in a worthless propaganda repertoire. Socialist Realism, demanding the Ukrainian theatre to follow the style of the Moscow Art Theatre, was creating great difficulties. Ukrainian actors were not accustomed to this system; superficial imitations were the result.

Oleksander Korniyuchuk became the most important playwright of this period. Kulish vanished in 1934, and I. Mykytenko in 1937. Y. Mamontov turned to theory and pedagogical work. Kocherha was rarely staged. The old Ukrainian ethnographic-populist repertoire expanded, as did also the contemporary Russian. The typical phenomenon

was "escape into classicism", including translations, although the translated repertoire was limited to four names — Shakespeare, Molière, Goldini, and Schiller. (Eight Shakespearean dramas appeared during this period in thirteen Ukrainian theatres.)

The existence of the Ukrainian professional theatre under Polish rule in the 1920's and 1930's was a phenomenon of the most heroic service to theatre arts. It is difficult to imagine the miserly existence of many of the theatrical collectives. Despite censorship and despite the hard life actors faced in travelling, the theatre continued to exist and stage excellent performances; troupes mushroomed, then suddenly, disappeared. But the theatre maintained itself, mainly because of the support of the dedicated Ukrainian audiences.

Of the theatres that began their careers in 1920 (as the V. Kozak, the Ternopil, and the Kohutiak theatres) the most interesting was the Independent Theatre in Lviv (basically composed of the former campaign theatre affiliated with the Ukrainian Galician Army; Dr. H. Nychka, administrator, B. Bentsal, director). After a number of successful performances The Association of the Ukrainian Besida dissolved its former agreement with Kossak's troupe (because of dissatisfaction with its old and unvaried repertoire) and gave the Independent Theatre full concessions for performances in the whole of Halychyna. The subsequent performances went under the firm The National Theatre Besida (N.T.B.).

In the 1920-1921 season the N.T.B. performed twelve new plays and invited O. Zaharov as artistic director with the goal of forming a representative theatre. Additional funds for the formation of such a theatre were assigned by Dr. B. Ovcharovsky, who entered the administration with Y. Stadnyk. In a year, however, Ovcharovsky renounced his patronage and the theatre was forced to travel. By this time, however, it had already staged many new plays and gained a few young actors, educated by Zaharov. After staging Molière, Goldini, Gogol, Ibsen, and Strindberg, its final triumph was that of Shakespeare's "Othello" (June 14, 1923). This was the third Shakespearean performance in Ukrainian. (Zaharov played the lead role).

The shortage of funds for such a large theatre as N.T.B. led to Zaharov's departure in 1923. His psychological realism and his serious endeavours in attaining a naturalness of expression left a significant mark on the theatre. In 1924 and part of 1925 Zaharov worked with the "Prosvita" Theatre in Uzhhorod, but was forced to leave it also, because of financial difficulties. In 1926-1927 he directed the Zankovetsky Theatre and in 1927-1928 the Kharkiv Chervonyzavod Theatre. Political persecution led him to Krasnoyarsk.

After Zaharov's departure from the N.T.B. its repertoire leaned toward populism. In the summer of 1924 the Ukrainian "Besida" liquidated the theatre. The newly-formed Cooperative of the Ukrainian Theatre also refused to protect it. But its success in the provinces and persistent demands of the community forced the Cooperative to come to its assistance. In 1927 Stadnyk's and Mitkevych's troupes, with Bentsal as director, joined the Cooperative Ukrainian Theatre. A very strong troupe was formed but could not survive financially. The main core of actors, headed by Bentsal, joined the new Tobilevych Theatre in Stanislaviv.

Although the Tobilevych Theatre had its own patron (K. Vyshnevetsky), it too, had difficulties surviving and was thus forced to travel. Changes started to take place in its nucleus. V. Blavatsky became the artistic director. Coming from the "Berezil" he brought its artistic influences with him. (He staged Kulish's "Myna Mazaylo".) Bentsal leaned toward realism, and thus, divergencies of styles came to the fore.

In 1933, when O. Stepovy, the head of the "Zahrava" troupe, died, Blavatsky left the Tobilevych Theatre to head the artistic directorship of "Zahrava". Blavatsky's access to the contemporary European theatre and his knowledge of the methods of such masters as Kurbas and Zaharov brought a new significance to the development of the theatre in Halychyna. The "Zahrava" Theatre became the first continuant of the ideals of the "Berezil" in that very same year when the career of the latter was halted.

In the five years of its existence, 1933-1938, "Zahrava" staged a list of interesting plays from the Ukrainian and world repertoire, wherein, according to Blavatsky's principles, realism was not the aim of the performance, but

rather a device for achieving a certain effect. The Ukrainian repertoire consisted, first of all, of dramas which carried a notable influence from the "Berezil", as "Baturyn" by Lepky and the works of Stefanyk. Scenes in "Baturyn" reminded one of scenes from "Jimmy Higgins", while the choral action in Stefanyk's "Zemlya" ("The Earth") were reminiscent of Kurbas' "Haydamaky".

Progress was also made in the re-creation of populist plays, as was done in the "Berezil". For example, Blavatsky and the head scenarist L. Borovyk focussed attention and originality into Starytsky's melodrama "Oj, ne khody Hrytsyu" ("Do not go, Hryts"). There were performances also on national-political themes as "Obitovana zemlya" ("The Promised Land") by O. Oles and "Taras Shevchenko" by Z. Tarnavsky.

Another of Blavatsky's merits was his work with the talented playwright and theatre historian H. Luzhynsky, who gave "Zahrava" a few plays of a historic-religious character. The historical plays consisted of "Oy Moroze Morozenku" ("Oh, Moroz...") and "Duma pro Nechaya" ("The Ballad about Nechay"), both from historical ballads, and, also, "Slovo o polku Ihorevi" ("The Tale of Ihor's Campaign") — the literary masterpiece of the Kievan-Rus period. The religious dramas consisted of such works as "Zori nad Pochayiv" ("The Stars over Pochayiv"), about the defense of the Pochayiv Monastery against the Turks in 1675, and "Holhota" ("Golgotha"). (The role of Christ was played by Blavatsky.) "Golgotha" met with such success that "Zahrava" asked Luzhynsky to write two plays based on Sienkewicz's "Quo Vadis". "Zahrava's" Western European repertoire consisted of Dickens, Ibsen, Maugham, and Shanyavsky.

After Blavatsky's departure from the Tobilevych Theatre, Bentsal became its artistic director. His theatre was more moderate in its artistic principles, but always endeavored to give performances of the highest quality. Many heroic-romantic dramas on historical themes were staged from Cossack times to World War I. The authors dealt with were Pachovsky, Zadrivsky, Zubenko, Lepky, Horlis-Horsky, Samchuk, Chyrsky, Lisevych, and Kurdydyk. A few operettas also appeared written by Y. Barnych and Luzhynsky.

The desire to have one large representative theatre brought the "Zahrava" and the Tobilevych theatres into union in 1938 under the name Kotlyarevsky Theatre. Following the sudden death of Bentsal, Blavatsky became the artistic director. The existence of this theatre was short-lived, however. When Western Ukraine was incorporated into the U.S.S.R. in 1939 its members joined the newly formed L. Ukrainka State Theatre in Lviv. Stadnyk was appointed director. Of the new dramas of this theatre particularly different were "Kyrka z Lyoleyu" ("Kyrka and Lola") by Y. Kosach, and L. Ukrainka's "Na poli krovy" ("On the Field of Blood") and "Yohanna-zhinka Khusova" ("Johanna-Khusov's Wife").

The rebirth of the professional theatre in Carpatho-Ukraine started with the performances of Sadovsky's troupe in the Uzhorod "Prosvita" (1922-1923). After Sadovsky's departure, Zaharov led the work of the theatre until 1925. Then until 1931 it was led by the music director and composer Y. Barnych, the actors M. Pevny, F. Bazylevych, H. Sovachiv, and the playwright M. Arkas. After some decline in 1935, the theatre "Nova Scena" was formed in Khust in affiliation with "Prosvita". It was headed by the brothers August and Yuriy Sheregiy. The latter, who was an author of plays and operettas as well as a director, travelled with his troupe to Yugoslavia and Prague. War events halted the activities of this troupe.

There was no Ukrainian theatre in Bukovyna before World War I. It first came into being in 1919 in Chernivtsi under the leadership of S. Terletsy. In 1933 a group of actors formed, in affiliation with the Association "Kobzar", a dramatic section under the leadership of the actor Ivan Dutka. Its repertoire contained Ukrainian populist plays and those of authors from European literature, as Molière and Strindberg. In a year the actors united in the Association "Bukovynsky Kobzar", but this was short-lived. In 1936 Dutka fell ill and was no longer able to perform, while Terletsy and four other leading actors were prohibited from performing by the Roumanian government, which felt that their activities were dangerous to the State.

During the Second World War Ukrainian theatrical life was centred in Lviv and in five periphery theatres in Halychyna. These were comprised of artists who, in 1943-

1944, were successful in escaping the forced evacuation from the central lands of Ukraine into the depths of the U.S.S.R. Individual theatrical experiments in the bigger cities of the central lands went unnoticed because of the nearness of the front. The finest theatre at the time was the Lviv Opera Theatre (LOT) which, under Blavatsky's leadership, united four sections — the opera, ballet, operetta, and drama.

Although the drama sector of LOT began its performances with a traditional repertoire, its main production was "Baturyn" by B. Lepky (which was closed by the German occupant after twelve performances) and "Zemlya" ("The Earth") by Stefanyk. These productions held the traditions of the "Zahrava" and "Berezil" theatres. In February, 1942, K. Hupalo's play "Triumf prokurora Dalskoho" ("The Triumph of Procurator Dalsky") was staged. It showed the famine of 1933 and tortures of the NKVD. The German occupant halted further productions of this drama also.

When Y. Hirnyak and O. Dobrovolsky (former members of the "Berezil" Theatre) arrived in Lviv from Kharkiv, a new, though short-lived period of another re-birth of the traditions of the "Berezil" took place. Blavatsky, the former director of "Zahrava" also joined the group. Emphasis was placed on classical dramaturgy. Two of Goldoni's operas appeared, Ukrainka's "Kaminy hospodar" ("The Stone Host"), Y. Kosach's "Obloha" ("The Siege"), and Shakespeare's "Hamlet" (September 21, 1943, directed by Hirnyak). This was the first performance of "Hamlet" in the Ukrainian language. Blavatsky played the role of Hamlet; B. Pazdriy played Claudius. Blavatsky's genius inspired Y. Helyas, who played first actor in this production, to take the lead role in the subsequent productions of the play.

The final new production that LOT staged was Gogol's "Revizor" ("The Inspector") directed by Y. Hirnyak. It was masterful, with emphasis on acting. It was also a triumph of the pedagogical skills of the former "Berezil" members. This was particularly felt in the acting of the young artist Stepan Zalesky (Khlestakov).

The drama sector of LOT focussed its attention also on the education of directors. Great progress was seen in the work of Ivan Ivanytsky (former student of the Warsaw

State Institute of Theatrical Arts) as well as in that of B. Pazardriy.

The coming of Soviet rule to the lands of Western Ukraine at the end of 1944 marked also the coming of the one and only permitted literary style — Socialist Realism. In practice it meant: 1) the cultivation of a new Soviet repertoire; 2) a return to numerous Russian Soviet dramas and stipulations against the dramaturgy of the contemporary non-Soviet theatre; 3) the further propagation of the literary-theatrical system of Stanislavsky in the artistry of acting and of directing; and 4) the prohibition of the experimental theatre.

The following decades steadily brought the Ukrainian theatre downhill. In 1961, during the so-called "thaw", when the Ukrainian theatre began to come under "the rehabilitation" of the traditions of the "Berezil" Theatre, the Plenum of the Ukrainian Theatrical Association (organized under the permission of the Central Committee in Moscow) immediately focussed its attention on the unsatisfactory work between the theatres and playwrights and resolved to reinforce their fight against "formalistic bourgeois art". The definitive end to the "thaw" in the Ukrainian theatre was made by the Plenum of the Central Committee of the Communist Party in Ukraine (July, 1963) when it denounced "the weakness of the repertoire", and the scarcity of dramas on countries of the "Socialist camp" and "brother republics". Subsequently the Ukrainian theatre completely lost its diverse styles in performances. Former directors were constantly being displaced, while the Ukrainian Theatrical Association led seminars for directors based on Stanislavsky's system.

In the last thirty years all Ukrainian theatres have become, in essence, literary theatres where the playwright has decisively become the basis of the performance. The director and actor are only subsidiaries, the illustrators of the drama. A good example of this is a comparison of two performances of "Haydamaky" (1919 under Kurba's direction and 1964 under the direction of V. Hrypych). The former, which came from the director's initiative, not only broadened but also brought depth to the period and the characters, while the latter broadened the author's text, ornamenting it from the exterior with ethnography. Actors



began playing the action, rather than acting, they began carrying the thought, rather than thinking onstage. There is often a lack of coordination between inner feelings and technique (as can be seen by material on film).

The mass of propaganda plays and the demand of their performance make a very uninteresting repertoire of the contemporary Ukrainian theatres, particularly in comparison with the repertoire of the Russian theatres. This, of course, aids the program of Russification, where more attention is given to the Russian theatre. As a result, many Ukrainian actors are leaving for the Russian stage (as Dobrovolsky, for example) where creative work is more interesting.

Another phenomenon occurred in the last few years. In 1964 there were eight Ukrainian drama theatres in Ukraine and twenty musical-drama theatres. In 1977 only three drama theatres remained (Kiev, Kharkiv, Lviv); the remainder were converted to musical-drama theatres with the sole purpose of amusing the spectator with an old populist repertoire. The enlightenment of the spectator is left for the Russian theatre where the musical-drama form does not exist.

In the last thirty years the accomplishments of the Ukrainian theatre are very small. Although the world classics are staged, they consist of populist details and lack director's experimentations. The Ukrainian theatre has not appeared beyond the sphere of Soviet influence as has the Russian theatre. Ukrainian directors, too, have not appeared beyond the Soviet sphere. The number of Ukrainian professional actors is quite substantial, their artistic skills come to the fore even in propaganda plays of average quality, but their language (which they speak only onstage) has much to be desired.

## З М І С Т

### УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ

	Стор.
Сковорода Григорій	10
Березовський Максим .....	11
Бортнянський Дмитро .....	11
Ведель Артем .....	12
Лисенко Микола	12
Кошиць Олександр .....	13
Демуцький Порфирій .....	14
Леонтович Микола .....	14
Стеценко Кирило .....	15
Лятошинський Борис .....	16
Ревуцький Лев .....	17
Штогаренко Андрій .....	18
Данкевич Костянтин .....	18
Кос Анатольський Анатолій .....	18
Майборода Платон .....	19
Майборода Георгій	19
Вербицький Михайло .....	20
Ніщинський Петро .....	20
Воробкевич Ісидор .....	21
Вахнянин Анатоль .....	22
Нижанківський Остап .....	24
Січинський Денис .....	24
Степовий (Якименко) Яків .....	25
Колесса Філарет .....	26
Колесса Микола .....	27
Фоменко Микола .....	27
Людкевич Станислав .....	29
Гайворонський Михайло .....	30
Гнатишин Андрій .....	31

## CONTENTS

### UKRAINIAN COMPOSERS

	Ctop.
Skovoroda	35
Berezovsky	36
Bortnyansky .....	36
Vedel (Vedelsky)	37
Lysenko	37
Koshets	38
Demutsky	39
Leontovych	39
Stetsenko .....	40
Lyatoshynsky	41
Revutsky	41
Veryovka	42
Shtoharenko	42
Dankevych .....	43
Kos-Anatolsky	43
Mayboroda .....	44
Mayboroda (Heorhy)	44
Verbytsky	45
Nishchynsky	46
Vorobkevych	46
Vakhnyanyn	48
Nyzhankivsky .....	49
Sichynsky .....	49
Stepovy (Yakymenko)	50
Kolessa (Filaret)	52
Kolessa (Mykola)	52
Fomenko .....	53
Lyudkevych	54
Hayvoronsky	55
Hnatyshyn	57

## З М І С Т

### УКРАЇНСЬКА ДРАМА Й ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ІСТОРИЧНОМУ ШЛЯХУ

	Стор.
Садовський Микола	97
Саксаганський Панас .....	98
Ужвій Наталя	99
Рубчакова Катерина .....	100
Осиповичева Антоніна .....	101
Курбас Лев .....	102
Кропивницький Марко .....	103
Блавацький Володимир .....	104
Бучма Амврозій .....	105
Гірняк Йосип .....	106
Заньковецька Марія .....	107
Затиркевич Карпинська Ганна .....	108

31414-14



9