

**ЖІНОЧІ ІМЕНА В УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ 1920–1939 РОКІВ У СХІДНІЙ ГАЛИЧИНІ**

У статті досліджено «жіночі голоси» в українській театральній публіцистиці Східної Галичини у 20–30-х роках ХХ ст., зокрема такі персоналії, як Галина Орлівна, Меланія Нижанківська, Лідія Бурачинська, Стефанія Чубатівна, Соня Бей (насамперед на матеріалах їхніх публікацій у фаховому часопису «Театральне мистецтво», жіночих журналах «Нова хата», «Жінка»). У названих авторок проаналізовано різножанровість та різний підхід у написанні театральних рецензій, портретів, есеїв. Прослідковано, залежно від зацікавлень, професії кожної з них – випрацювані індивідуальні методи і стиль театральній публіцистиці.

**Ключові слова:** театральна критика, жіноча преса, театральний творчий портрет, театральне есе, театральна рецензія.

The 'women voices' in Ukrainian theatre-critical publicism of Eastern Galicia in the 1920s – 1930s are investigated in the article. In particular, these are such personalities as Halyna Orlivna, Melaniya Nyzhankivska, Lidiya Burachynska, Stefaniya Chubativna, Sonia Bei. Attention is paid first of all to the materials of their published works in the professional magazine 'Theatre Art', women journals 'New Hut', 'Woman'. Genres diversity and different approaches in the writing of theatrical reviews, portraits, essays are analysed. The developed individual methods and style of theatrical-critical published works are followed depending on the interests, profession of each of them.

**Keywords:** theatrical criticism, woman press, theatrical creative portrait, theatrical essay, theatrical review.

Українська театральна публіцистика 1920–1939 років на території Східної Галичини представлена багатьма іменами, які з'являлися на сторінках щоденної преси (газет «Громадський вісник», «Український голос», «Діло», «Новий час», «Мета» та ін.), а також у більш спеціалізованих мистецьких виданнях («Театральне мистецтво», «Література і мистецтво», «Нові шляхи», «Нова зоря», «Неділя», «Назустріч», «Кіно»). Оскільки на початку ХХ ст. фах театрознавця чи театральної критики тільки окреслюється, а навчальні осередки з театрознавства щойно з'являються в Німеччині й Польщі<sup>1</sup>, українську театральну думку творять особистості досить різних професій та зацікавлень. Зазвичай – це літератори, драматурги, філологи-літературознавці, філософи й історики, мистецтвознавці, громадські діячі, які у пресі висвітлювали та критично аналізували український театральний процес 1920–1939 років. У цей час спостерігаємо за певною динамікою в розвитку української театральній публіцистиці, пов'язаною зі змінами, спрямованими на модернізацію в самому театрі та, очевидно, під впливом розвитку театральній думки у європейському театральному обширі.

Серед широкого спектра авторів-публіцистів, представленого, як правило, чоловіками, фіксуємо в цей час появу декількох жіночих імен. Важливо зауважити, що 20–30-ті роки ХХ ст. стають знаковими для українського жіночого руху Східної Галичини під проводом Мілени Рудницької [5]. Створюються важливі жіночі осередки, які займаються проблемами освіти жіноцтва, їхнім вливанням у соціальне та політичне життя краю. Також період є важливим етапом розвитку української жіночої преси. Зокрема, з 1925 року виходить «Нова хата» – «журнал для плекання домашньої культури», який орієнтується на жіночу інтелектуальну читачку аудиторію.

Для жінок і про них писали також «Жіночий вісник» (засновано 1922 р.), «Жіночий голос» (1931), «Жінка» (1935) [19]. Серед українських журналісток того часу звучать імена Марії Громницької, Лідії Бурачинської-Рудик, Євгенії Вербицької, Константи Малицької, Стефанії Савицької, Ірини Бонковської, Олени Залізник [6]. На театральні теми найбільше публікацій жіночого авторства друкувалося в часопису «Нова хата»: насамперед це дописи Лідії Бурачинської, Стефанії Чубатівни, Меланії Нижанківської, Соні Бей у жанрах творчих портретів, інтерв'ю, рецензій, оглядових статей, спогадів-есеїв. Прослідковується певна тенденція гендерного розподілу авторів, згідно з яким авторки друкувалися в «жіночих виданнях», натомість автори-чоловіки могли публікуватись як у винятково «жіночих», так і в часописах загального спрямування.

У такому контексті дещо несподівано з'являється ім'я Галини Орлівни в 1922 році у спеціалізованому часопису «Театральне мистецтво» – єдине жіноче ім'я на сторінках цього видання. Часопис публікував рецензії на вистави, проблемні статті, розвідки з історії театру, портрети театральних діячів, а також інформаційні статті про виступи, гастролі та плани тогочасних українських театрів. Час від часу видання поміщало оповідання, новели чи есе, у яких під різним кутом проступали розмаїті образи українського театру. Зокрема, Г. Орлівна публікувала дописи в жанрі акторського портрета і рецензії на вистави, а також у жанрі поетичного есе на театральні теми.

Г. Орлівна (справжнє ім'я – Галина Мневська) сьогодні відома як українська письменниця, яка постраждала від радянських репресій за свою творчість та національну ідентичність. Родом з Полтавщини, з освіченої родини, Галина Мневська перший етап своєї освіти здобула в Москві. З початком національно-визвольних змагань в Україні та створенням Української Народної Республіки разом з матір'ю повернулася до Києва. Тут навчалася в Ольгинському університеті (Вищій жіночій школі). Відомо, що через фінансові труднощі Г. Мневська не продовжила навчання на останньому курсі університету, і саме в цей час її доля пов'язується з театром. Вона вступає до київського Молодого театру як актриса (саме тут вона взяла собі псевдонім Орлівна). Згодом, разом із частиною «молодотеатрівців», переїжджає до Вінниці та працює актрисою в щойно створеному Гнатом Юрою Українському драматичному театрі імені Івана Франка. У Вінницькому (а фактично мандрівному) театрі Г. Мневська пропрацювала лише один сезон, бо вже в 1920 році отримала запрошення від театру із Західної України і вирушила на територію, яка була в підпорядкуванні іншої держави – II Речі Посполитої. Такі дані знаходимо в сучасній дослідниці літературного спадку Г. Мневської Галини Білик [2]. Що було остаточним мотивом, який спонукав актрису виїхати до Галичини, і чи не була це просто втеча від більшовицького терору на Поділлі – питання, котрі потребують уточнення. Однак точно відомо, що вже 1921 року ім'я Г. Орлівни з'являється на афішах театру «Українська бесіда», зокрема в ролі Регіни у «Прима-рах» Г. Ібсена (реж. О. Загаров), а також у ролі Ганни в опері «Катерина» М. Аркаса (реж. Й. Стадник) [3, с. 220; 222–224]. Проте і в цьому театрі Г. Орлівна працює тільки до кінця 1921 року, адже одружується у Львові з емігрантом з УНР Климом Поліщуком (літературний псевдонім – К. Лаврінович), і в них народжується донька.

Проте її ім'я, а точніше – псевдонім, з'являється 1922 року в новоствореному часопису «Театральне мистецтво». Саме тут бачимо Г. Орлівну як театральну публіцистку. Цей етап її творчості зовсім не висвітлений. За офіційною біографією, Г. Мневська в першій половині 1920-х років свій час повністю присвячує родині та літературній творчості. Об'єм її театральних дописів невеликий, проте дуже цінний для нас, адже є прикладом театральної публіцистики актриси й письменниці одночасно, яка, завдяки таким якостям, формує цікавий, власний метод написання публікацій про театр. Серед акторів рідко знаходимо охочих писати про театр, адже акторська природа творчості, вираження працює у площинах форми, дії, руху в просторі, однак актор – це осердя театру, який добре розуміє процес творення вистави. Із цієї позиції надзвичайно цікавим є метод рецензування Г. Орлівни.

Показовим є її відгук 1923 року на виставу «Клопіт з Ернстом» Оскара Уайльда у Львівському народному театрі Товариства «Українська бесіда» (реж. М. Крушельницький). Г. Орлівна починає допис нетиповим для початку 1920-х років аналізом репертуару театру та зовнішніх впливів на нього: «Останніми часами так звана “психологічна” драма трохи перегружувала львівський театр “Бесіди”. Російські впливи помітно наклали свою руку на вибір репертуару, тому й домінували пєси в стилі кримінальної драми... Отже безумовно ми зустріваємо з радістю факти, що і наш львівський театр бодай на мент покинув тортури психологічної драми і благословенної побутовщини і зайнявся яскравою, здоровою по суті сатиричною комедією...» [16, с. 140–141]. Починаючи з аналізу репертуару, Г. Орлівна повністю уникає літературного аналізу драми як джерела вистави, що було характерним для рецензій початку 1920-х років. Такий літературознавчий підхід використовували у своїх рецензіях сучасники – Михайло Возняк, Іван Рудницький, Андрій Головка, Михайло Струтинський, Леонід Білецький. Натомість Г. Орлівна вдається до короткої історіографії постановок Оскара Уайльда на українській сцені, згадує про наміри Леся Курбаса взятися за цей матеріал. Подібний спосіб розширення контексту також спостерігається і в рецензента І. Рудницького.

Проте, якщо більшість рецензентів-літературознавців «втрачали» на певному етапі розмежування між драматичним твором і виставою, то в Г. Орлівни кордон між ними дуже чітко окреслено, ба більше, вона намагається «відчитати» саме театральну версію драматичного твору, пишучи: «...Цікавим моментом постановки пєси зявляється те, о скільки удався перелом Уайльдівського гумору через призму режисерського і акторського таланту...» [16, с. 140–141]. Авторка також підмічає деякі недопрацювання у виставі, припускаючи, що «пєса зроблена на швидку руку», тому «не було спаяности», тобто ансамблевості або ж зіграності; «не відчувалось цільности тону», тобто місцями губилася жанрова відповідність. Зокрема, вислів «спаяність» щодо ансамблевості зустрічаємо в театральній пресі цього періоду вперше в Галини Орлівни, яка, припускаємо, використала тут внутрішньотеатральний, «робочий» вислів, яким користувалися в театрі. Дуже чітко Г. Орлівна аналізує акторську гру. Авторка підмічає певні подібності виконання ролі Ернста актором Йосипом Стадником з його іншими роботами, і цей момент звучить швидше як недолік для актора: «Гра п[ана] Стадника в ролі Ернста була добра, але нагадувала його ролі із “Шалапута” і “Двадцятьох днів тюрми”...» [16, с. 140–141].

Також рецензентка дуже чітко окреслює спосіб акторської гри Олени Голіцинської. Напередодні, у рецензії на виставу «Бій метеликів» Г. Зудермана в театрі Товариства «Українська бесіда», І. Рудницький припустив, що актриса О. Голіцинська грає «інстинктом», тобто нутром, що у своїй грі «ведена... більше чуттям, ніж технікою» [8, с. 4], роблячи такий висновок із враження неймовірної сили емоційності, яке отримувач глядач під впливом гри актриси. Проте Г. Орлівна стверджує протилежне, пояснюючи: «Головні її прикмети, це вміння свобідно, не штучно триматись на сцені і тому, іноді дивлячись на неї, забуваєш, що вона “грає»» [16, с. 140–141]. Рецензентка підкреслює великий поступ у розвитку акторської техніки, який зробила актриса О. Голіцинська. Окрім того, авторка звертає увагу на гарні психофізичні дані початкуючих акторів, відзначаючи, зокрема, «симпатичний тембр голосу п[ані] Бурлакової». Підсумовуючи, можемо охарактеризувати спосіб рецензування Г. Орлівни як театроцентричний – такий, що зосереджувався на дуже конкретних театральних моментах: режисерський задум, жанрове визначення вистави, темпоритм вистави, ансамблевість, акторські роботи. Натомість немає в рецензії аналізу драматичного твору, відповідно – ідейних акцентів, актуальності на рівні ідеї, немає також і реакції глядачів.

Інший жанр театральної публіцистики, у якому працювала Г. Орлівна, – акторський портрет. На відміну від рецензії, у портретах авторка використовує більше поетичних засобів, тому цей жанр тяжіє до літературного есе. Зокрема, у портреті-некролозі Кирила Стеценка спочатку виразно проступає Орлівна-письменниця, яка

поетичними засобами дістається до емоції читача, формуючи дуже близький портрет людини-митця, але поступово переходить до аналізу творчості К. Стеценка як композитора, диригента, визначає його вагу та роль в українському театрі та мистецтві загалом [15]. Або, наприклад, у ювілейному портреті акторки Ганни Юрчакової, до 25-ліття творчості, Г. Орлівна дуже детально прослідковує біографічні деталі, що стосуються її творчого доробку: в яких театрах та в які роки працювала актриса, які ролі в певному періоді були найвизначнішими, прослідковано лінію розвитку до сьогодення [14]. Тут Г. Орлівна використовує біографічний та історіографічний методи.

На сторінках «Театрального мистецтва» зустрічаємося також із Орлівною-есеїсткою. Це – літературні есе, джерелом для яких були театральні теми екзистенційного характеру. У невеликих оповідях «Безпритульні», «Бризки сцени», «Актор говорить», «Sic transit» Г. Орлівна дивиться на акторську професію під різними кутами, і ми «бачимо», як сприймало актора суспільство, як по-різному бачили себе актори. Описуючи короткі, влучні, дуже експресивні фрагменти з акторського життя, авторка торкається непростих тем психології акторської творчості, соціалізації, залежностей тощо. Такі есе не мають безпосереднього відношення до театральних публікацій, їхнім джерелом не є вистава чи творчість конкретного актора, вони не відтворюють театральної історії в подіях, однак у цих літературних есе є багато інформації про образ актора в баченні тогочасного суспільства, проступають основні проблеми професії цього періоду, тому, вважаємо, потребують у подальшому пильнішої уваги та детальнішого дослідження.

А ще вартує бодай коротко згадати, як трагічно склалася подальша доля Г. Орлівни-Мневської після її виїзду з Галичини в 1925 році. Вона, разом із чоловіком та донькою, повернулася до Вінниці (територія УСРР) і, на жаль, це рішення стало для них фатальним, адже 1930 року подружжя арештовують. Для К. Поліщука арешт закінчився розстрілом в урочищі Сандармох 3 листопада 1937 року (разом з Лесем Курбасом, М. Кулішем та іншими діячами української культури), а Г. Орлівна, після тюрем, була заслана в Казахстан і так ніколи вже й не повернулася в Україну живою (за її бажанням похована у Волинській обл.).

У 1930-х роках серед української театральної критичної публіцистики відносно системно натрапляємо на імена Лідії Бурачинської та Меланії Нижанківської. Обидві – літераторки і відомі журналістки. Про цих авторок маємо сучасні дослідження їхньої журналістської діяльності [10; 18 та ін.]. Проте, знову ж таки, окремих досліджень їхніх театральних публікацій немає.

Л. Бурачинська була редакторкою журналу «Нова хата» (1932–1939). Її театральні публікації, підписані як повним прізвищем, так і криптонімами-псевдонімами – Л. Б., Л. Бур., Л. Бура – або ж невідомими матеріалами – «від редакції», знаходимо насамперед у журналі «Нова хата», але зустрічаються вони й у львівській газеті «Новий час». Л. Бурачинська в межах театральних тем писала в жанрах портрета й оглядової статті. Зокрема, цікавим є її «портрет» Наддніпрянського театру під проводом Теодори Руденко [7], присвячений 10-літньому ювілею цього колективу. Дописувачка використовує тут історіографічний метод – дуже ретельно, чітко зазначає вагомні дати у творчій біографії театру, простежує географію виступів трупи, подає повний список артистів. Такий детальний фактологічний опис не був нормою для газетних і нефархових журнальних публікацій. Проте Л. Бурачинська, усе ж, дотримується такого підходу, описуючи історію театру. Окрім того, авторка визначає загальну репертуарну лінію, в якій працював театр Т. Руденко, та відзначає його як якісний театр зі своєю політикою та чіткою організаційною структурою. Переглядаючи портретні статті Л. Бурачинської, неможливо не помітити той факт, що головними героїнями дописів є саме акторки.

Показово, що свою журналістську діяльність Л. Бурачинська продовжувала впродовж усього життя: і на західноукраїнських землях, і впродовж Другої світової війни

у Кракові (з 1941 р.), і під час вимушеної еміграції в Австрії (з 1944 р.) та США (з 1949 р., де, зокрема, редагувала орган Союзу українок Америки «Наше життя»).

Таку ж, як у Л. Бурачинської, тенденцію до створення жіночих театральних портретів чи інтерв'ю прослідковуємо й у Меланії Нижанківської. М. Нижанківська була постійною дописувачкою журналу «Нова хата» – зазвичай інформувала про події музичних концертів, разом з тим друкувалася в журналі «Жінка» та літературно-мистецькому часопису «Назустріч». Серед її театральних публікацій у журналі «Нова хата» – тексти в жанрах інтерв'ю, портрета й оглядової статті.

М. Нижанківська походила з родини судді, у різний час мешкала у Відні, Празі, де і здобула освіту. У 1919 році одружилася з українським композитором, піаністом, музикознавцем Нестором Нижанківським, а 1929 року подружжя переїхало до Львова. Із цього часу і до 1939 року М. Нижанківська працює як журналістка і друкується у згаданих виданнях.

Однією з найпоказовіших статей авторки, що стосуються театру, є її огляд гастролей українських театрів у Львові в січні–лютому 1934 року [9]. У дописі М. Нижанківська пише про виступи Українського народного театру ім. І. Тобілевича під орудою Миколи Бенцала та Українського молодого театру «Заграва» під керівництвом Володимира Блавацького. Пишучи про два українські театри, авторка дещо порівнює їх. Цікаво підмічає, що театр ім. І. Тобілевича працює більше ансамблево, а от у театрі «Заграва» відчутним лідером є В. Блавацький: «Заграва, це в першій мірі Блавацький, а ансамбль, як такий, грає другорядну роль, що виходить не на користь загальної розвоєвої лінії творів і часто заломлює її» [9].

Відзначає М. Нижанківська також окремі вистави, зокрема, її увагу привертає «Сонце Руїни» В. Пачовського в театрі ім. І. Тобілевича і «Земля» за В. Стефаником у театрі «Заграва». Про першу виставу авторка пише як про «тяжку, але місцями сильну річ...», відзначає добрий темп гри ансамблю. Захопив також авторку М. Бенцаль, який створив «людсько близького Мазепу». Вистава ж «Земля» театру «Заграва» викликала в М. Нижанківської неоднозначні відгуки. З одного боку, дописувачка відзначає «вмілу режисерію Блавацького, влучні декорації Боровика», захоплюється грою актриси Г. Істоміної, котра, «мов опечалена матір, як із болю зацімила жінка», та В. Блавацького-актора, який був «незрівнянний у розмові із землею [у сцені розмови із землею. – С. Р.-Л.]». З другого боку, певним дисонансом для дописувачки був спосіб декламації: «...монотонний з однаковим патосом творив різкий контраст до народного говору інсценізації», а також «відсутність доброї дикції». Однак, загалом, М. Нижанківська робить позитивні висновки про роботу українських театрів та високо оцінює їх.

Натомість вона озвучує іншу проблему українського театру – це українська публіка. Проблема з українською публікою – це постійна тема, яка час від часу вириває в театральних публікаціях 20–30-х років ХХ ст. В основному звучить докір львівському українському глядачеві як інертному й неорганізованому, такому, який дуже слабо підтримує український театр. М. Нижанківська також виходить на цю проблему у своєму огляді, відзначаючи невелику кількість української інтелігенції серед львівської публіки. Проте дописувачка розглядає й іншу крайність української (уже провінційної) публіки, у якій теж убачає проблему – українській провінційній публіці не можна так беззастережно і некритично приймати все, що назвалося українським: «Недоцільне й безвартісне відкинути мусимо відважитись раз. Це уздоровить атмосферу і врятує правдивий, високомистецький театр. А відрізняти збіжжя від половини при трохи добрій волі можна навчитись» [9]. М. Нижанківська у своєму дописі використовує засіб порівняння двох професійних українських театрів, під час якого бачимо їх під незвичним кутом зору. Також у своїй статті вона виходить на проблему. Рецензентка доволі образно намагається описати акторські образи, відзначити режисерську роботу та справу сценографа, акцентувати на позитивних аспектах вистави, але й висловити зауваження.

Цікавою М. Нижанківська є і в жанрі портрета. Її дописи в цьому жанрі дуже впізнаванні завдяки дуже персоналістичному підходу. Для авторки в таких портретуваннях не стільки важливий детальний біографічний метод (як, наприклад, для Л. Бурачинської), не аналіз творчості, скільки розкриття особистості акторки, її особливостей характеру, зацікавлень, поглядів. Очевидно, такий метод був продиктований запитом читачської аудиторії, проте і дотепер він так само цінний і цікавий, адже для сучасників відомі постаті розкриваються у світлі їхнього звичайного, буденного життя. Показовим у цьому жанрі є портрет акторок Софії Стадникової і Стефи Стадниківни, які вона об'єднує в одному дописі. У результаті портрети матері й доньки мимовільно порівнюються. М. Нижанківська кількома штрихами окреслює обох жінок, і перед читачем постає мрійлива, щебетлива, майже дитинна Софія Стадникова: «така дуже жіноча, та мимо дорослих дітей, вічно молода жінка, говорить із лискучими очима підлітка про мистецтво»; донька ж – Стефа Стадниківна – «тендітна й струнка, з ніжним дитячим обличчям, представляє вона в протиставі до мими, наскрізь модерну жінку, в якій мрії грають не найпершу роль, яка життя бере без скарги таким, як воно є, яка знає, що від того життя хоче» [13, с. 6]. За способом вислову, роздумами, Стефа Стадниківна видається авторці старшою за свою маму. Також дописувачка відзначає її як дуже затребувану акторку в жанрі ревію: «А Стефа в ревії незаступна, бо універсальна. Чудова інтерпретаторка пісень. Має також природний смак і шик убору; для ревії річ першої ваги» [13, с. 6].

З приходом радянських військ до Львова в 1939 році, М. Нижанківська з родиною була змушена емігрувати на Захід: Лодзь, Польща (у таборі переселенців помирає її чоловік – Н. Нижанківський); Прага, Чехія; Бльожі, Бельгія. Однак і там не відмовилася від своєї журналістської діяльності, зокрема дописувала про життя української громади в Бельгії до часопису «Вісті».

На сторінках журналів «Нова хата» і «Жінка» натрапляємо також на літературні портрети акторів авторства Стефанії Чубатівни й театральні есеї Соні Бей.

Кількісно дописів цих авторок небагато. Стефанія Чубатівна – учителька з Коломиї, письменниця, актриса та режисерка аматорського драматичного гуртка – друкувала здебільшого дописи з нагоди ювілеїв або некрологи актрис [20, с. 5; 21, с. 8], створюючи дуже емоційно насичені, настроєві дописи, які гарно передають атмосферу ювілеїв, мають реакцію громадськості на події, про які писала авторка. Соня Бей – донька акторів українського театру Товариства «Руська бесіда» Ганни Юрчакової і Василя Юрчака – блискуча письменниця-есеїстка, відома в Галичині насамперед завдяки її художнім творам. Один з найпримітніших її есеїв про театр – «Вічні Агасфери» – надруковано в журналі «Нова хата» [1]. Це автобіографічна розповідь-спогад авторки про її подорож як театральної дитини разом з мамою-акторкою та українською трупою з Тернополя до Великої України. Есе насичене описом театральних буднів, виступів і викликів, перед якими опинявся мандрівний театр під час воєнного лихоліття.

Підсумовуючи огляд українських театральних критичних дописів Східної Галичини 20–30-х років ХХ ст., представлений іменами Галини Орлівни, Меланії Нижанківської, Лідії Бурачинської, Стефанії Чубатівни, Соні Бей, бачимо різножанровість та різний підхід у написанні театральних рецензій, портретів, есеїв авторок. Залежно від зацікавлень, професії, вони випрацьовували власні методи та стиль театральних критичних публікацій. У акторки Г. Орлівни аналіз тяжів до театроцентричного, у якому акцентувалося на естетиці, формі, методах гри у виставі. У журналістки Л. Бурачинської фіксуємо історіографічний метод у жанрі портрета. У цьому ж жанрі М. Нижанківська обирає персоналістичний підхід, у якому увиразнює особистість актриси. Проте обидві дописувачки (Л. Бурачинська і М. Нижанківська) зосереджуються саме на жіночих портретних акторських образах. Також у рецензіях М. Нижанківської спостерігаємо елементи порівняльного методу. Особливим жанром у театральній публіцистиці є жіночі есеї. У них авторки розкривають особливості

акторської професії та театру. Крізь призму есеїв можна відчитувати багато аспектів в образі актора зазначеного історичного періоду. Вважаємо, що цей жанр потребує ще особливої уваги та ретельного аналізу.

Згадані у статті жіночі імена української театральної-критичної публіцистики не вичерпують тему жіночої критики на театральні теми у пресі Східної Галичини 20–30-х років ХХ ст. Вважаємо, що ця тема залишається відкритою для подальших досліджень і відкриття нових імен в українській жіночій театральній критиці.

---

<sup>1</sup> Маємо на увазі заснування Інституту театрознавчих студій у Берлінському університеті Максом Германом (офіційно 1923 р., хоча окремі студії велися ще з 1919 р.), а також Інституту театрології в Польщі Віктором Брумером при Спілці артистів польської сцени (ZASP) у 1926 році.

### Джерела та література

1. Бей С. Вічні Агасфери. *Нова хата*. Львів, 1934. Чис. 11. С. 5–6.
2. Білик Г. Галина Орлівна – Клим Поліщук: «Дієві жертви великого історичного лихоліття». *Рідний край*. Полтава, 2013. № 1 (28). С. 206–214.
3. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська бесіда». 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.
4. Бурачинська Л. Естетика живого слова. *Новий час*. Львів, 1936. 4 лют. Чис. 26. С. 6.
5. Дядюк М. Змагання за представницьку рівність: політична діяльність жінок у міжвоєнній Галичині. *Українські жінки у горнілі модернізації / під заг. ред. О. Кісь*. Харків, 2017. С. 176–204.
6. Кость С. Жіноча преса. *Вісник Львівського університету. Серія : Журналістика*. Львів, 2007. Вип. 30. С. 123–141.
7. Л. Б. [Лідія Бурачинська] Нові роковини українського театру. *Нова хата*. Львів, 1932. Чис. 6. С. 12–13.
8. М. Кедрин [Іван Рудницький]. Г. Зудерман «Бій метеликів», комедія на 4 дії / пер. Й. Стадника. *Діло*. Львів, 1922. 20 жовт.
9. М. Н. [Меланія Нижанківська] Про український театр. *Нова хата*. Львів, 1934. Лютий. Чис. 2. С. 6.
10. Молчко У. Музично-критичні статті Меланії Нижанківської на сторінках журналу «Нова Хата». *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12–13. С. 93–99.
11. Нижанківська М. «Дівча з Маслосоюзу». *Нова хата*. Львів, 1935. 15 жовт. Чис. 20. С. 5.
12. Нижанківська М. Театр. *Нова хата*. Львів, 1935. Чис. 2. С. 6.
13. Нижанківська М. У Стадників. *Нова хата*. Львів, 1934. Лютий. Чис. 2.
14. Орлівна Г. [Галина Мневська] Анна Юрчакова. 25-літній ювілей. *Театральне мистецтво*. Львів, 1923. Вип. III. Вересень. С. 39–40.
15. Орлівна Г. [Галина Мневська] К. Г. Стеценко. (Замість вінка). *Театральне мистецтво*. Львів, 1922. Вип. II. Ч. 1. Травень. С. 19–20.
16. Орлівна Г. [Галина Мневська] Оскар Уайльд: «Клопіт з Ернестом». *Театральне мистецтво*. Львів, 1923. Вип. XI–XII. С. 140–141.
17. Стельмашук Г. Лідія Бурачинська – дослідниця народного мистецтва (на матеріалах 1930–1939 рр. часопису «Наша хата»). *Мистецтвознавство 2000 : проблеми, публікації, постаті, переклади, панорама подій*. Львів, 2001. С. 187–196.
18. Струтинський М. Вчора і нині української преси в Галичині. *Альманах «Нового Часу» («Календар для всіх») на рік 1938*. Львів : Видання Івана Тиктора, 1937. С. 154–158.
19. Українські періодичні видання для жінок в Галичині (1853–1939 рр.). Анотований каталог / уклад. В. А. Передирій. Львів, 1996. 191 с.
20. Чубатівна С. На поклін великій артистці. *Жінка*. Львів, 1937. 15 берез. Чис. 6. С. 5.
21. Чубатівна С. Ті, що від нас відійшли. *Жінка*. Львів, 1937. Чис. 19–20. С. 8.

## References

1. BEI, Sonia. Eternal Ahasverus. In: Lidiya BURACHYNSKA, editor-in-chief. *New Hut*. Lviv, 1934, 11, 5–6 [in Ukrainian].
2. BILYK, Halyna. Halyna Orlivna – Klym Polishchuk: ‘Efficient Victims of a Great Historical Hard Times’. *Native Land*. Poltava, 2013, 1 (28), 206–214 [in Ukrainian].
3. BONKOVSKA, Olena. *Lviv Theatre of the ‘Ukrainian Discussion’ Society. 1915–1924*. Lviv: Litopys, 2003, 342 pp. [in Ukrainian].
4. BURACHYNSKA, Lidiya. Aesthetics of a Vivid Word. *New Time*. Lviv, 1936, February 4, 26, 6 [in Ukrainian].
5. DIADIUK, Myroslava. Competition for the Representative Equality: Women Political Activities in the Interwar Galicia. In: Oksana KIS, ed. *Ukrainian Women in the Hearth of Modernization*. Kharkiv, 2017, pp. 176–204 [in Ukrainian].
6. KOST, Stepan. Women Press. *Bulletin of Lviv University. Journalism Series*. Lviv, 2007, 30, 123–141 [in Ukrainian].
7. L. B. [Lidiya BURACHYNSKA]. New Anniversary of Ukrainian Theatre. In: Lidiya BURACHYNSKA, editor-in-chief. *New Hut*. Lviv, 1932, 6, 12–13 [in Ukrainian].
8. M. KEDRYN [Ivan RUDNYTSKYI]. ‘Butterflies Battle’ by Hermann Sudermann, Comedy in 4 Acts. Translated by Yosyp STADNYK. *Matter*. Lviv, 1922, October 20 [in Ukrainian].
9. M. N. [Melaniya NYZHANKIVSKA]. On Ukrainian Theatre. In: Lidiya BURACHYNSKA, editor-in-chief. *New Hut*. Lviv, 1934, February, 2, 6 [in Ukrainian].
10. MOLCHKO, Uliana. Musical-Critical Articles by Melaniya Nyzhankivska on the Pages of ‘New Hut’ Journal. *Bulletin of Ciscarpathian University. Art Studies*. Ivano-Frankivsk, 2008, 12–13, 93–99 [in Ukrainian].
11. NYZHANKIVSKA, Melaniya. ‘A Girl from Maslosoiuz’. In: Lidiya BURACHYNSKA, editor-in-chief. *New Hut*. Lviv, 1935, October 15, 20, 5 [in Ukrainian].
12. NYZHANKIVSKA, Melaniya. Theatre. In: Lidiya BURACHYNSKA, editor-in-chief. *New Hut*. Lviv, 1935, 2, 6 [in Ukrainian].
13. NYZHANKIVSKA, Melaniya. At the Family of Stadnyky. In: Lidiya BURACHYNSKA, editor-in-chief. *New Hut*. Lviv, 1934, February, 2 [in Ukrainian].
14. ORLIVNA, H. [Halyna MNEVSKA]. Anna Yurchakova. 25th Anniversary. *Theatrical Art*. Lviv, 1923, 3, September, 39–40 [in Ukrainian].
15. ORLIVNA, H. [Halyna MNEVSKA]. K. H. Stetsenko. (Instead of the Wreath). *Theatrical Art*. Lviv, 1922, 2, part 1, May, 19–20. [in Ukrainian].
16. ORLIVNA, H. [Halyna MNEVSKA]. Oscar Wilde: ‘Trouble with Ernest’. *Theatrical Art*. Lviv, 1923, 11–12, 140–141 [in Ukrainian].
17. STELMASHCHUK, Halyna. Lidiya Burachynska as a Researcher of Folk Art (According to the Materials of *New Hut Magazine* in 1930–1939). *Art Studies 2000: Problems, Published Works, Figures, Translations, Events Panorama*. Lviv, 2001, pp. 187–196 [in Ukrainian].
18. STRUTYNSKYI, Mykola. The Past and Present of Ukrainian Press in Galicia. *New Time Almanac (‘Calendar for Everybody’) on 1938*. Lviv: Vydannia Ivana Tyktora, 1937, pp. 154–158 [in Ukrainian].
19. PEREDYRIY, Valentyna, compiler. *Ukrainian Periodicals for Women in Galicia (1853–1939). Annotated Catalogue*. Lviv, 1996, 191 pp. [in Ukrainian].
20. CHUBATIVNA, Stefaniya. In Honour of a Great Artiste. *Woman*. Lviv, 1937, March 15, 6, 5 [in Ukrainian].
21. CHUBATIVNA, Stefaniya. Those, who has Passed Away. *Woman*. Lviv, 1937, 19–20, 8 [in Ukrainian].

## SUMMARY

The ‘women voices’ in Ukrainian theatre-critical publicism of Eastern Galicia in the 1920s – 1930s are investigated in the article. In particular, these are such personalities as Halyna Orlivna, Melaniya Nyzhankivska, Lidiya Burachynska, Stefaniya Chubativna, Sonia Bei. Attention is paid first of all to the materials of their published works in the professional magazine ‘Theatre Art’, women journals ‘New Hut’, ‘Woman’. Genres diversity and different approaches in the writing of theatrical reviews, portraits, essays are analysed. The developed individual methods and style

of theatrical-critical published works are followed depending on the interests, profession of each of them.

The theatre-critical published works of H. Orlivna (H. Mnevs'ka) are considered. Certain genre features of her theatrical reviews, portraits and essays are determined. According to the methodology and approaches, the theatre-concentrated analysis predominates in the theatrical reviews by H. Orlivna. In the portraits poetic facilities prevail and the elements of biographic and historiographic methods are used by the authoress. The consideration of the theatrical essays forms a separate layer. The features of actor profession existence are exposed by poetic facilities.

The heritage of Lidiya Burachynska is presented by the genre of theatrical portrait. The authoress uses biographic and historiographic methods describing facts in detail. Interests of L. Burachynska in the genre of theatrical portrait spread to the Ukrainian actresses exactly.

Theatrical-critical published works of Melaniya Nyzhankivska include notes in the genres of portrait, interview and theatrical review. The tendencies of M. Nyzhankivska to the comparative method both in portrait and in critique are followed. The authoress uses the genre of creative portrait.

The women names in the theatrical-critical process are presented also by Stefaniya Chubativna (she writes reviews on anniversaries and obituaries to the actresses) and Sonia Bei (works in the genre of theatrical essay).

Research of the 'women voices' theme in a theatrical-critical process is opened for further study and credible discovery of the 'unknown' names.

**Keywords:** theatrical criticism, woman press, theatrical creative portrait, theatrical essay, theatrical review.